

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PHÉNOMÉNOLOGIE ET ART MINIMAL :
LA DIALECTIQUE ŒUVRE-OBJET DANS L'ESTHÉTIQUE PHÉNOMÉNOLOGIQUE
À L'ÉPREUVE DE L'ART MINIMAL

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR
KATRIE CHAGNON

DÉCEMBRE 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je voudrais d'abord remercier mon directeur de recherche, Jean-Philippe Uzel, pour sa confiance, son intérêt et sa rigueur intellectuelle, qui ont été essentiels à la réalisation de ce projet.

Mes remerciements vont aussi aux professeurs que j'ai eu le privilège de côtoyer durant ces deux années, en particulier Laurier Lacroix et Marie Fraser.

Je tiens d'autre part à exprimer ma reconnaissance à mes collègues et amis, pour leur écoute, leur support et le partage de leurs idées. Un merci tout spécial à Anne-Marie, Aseman, Dominique, Nathalie et Mauricio, qui m'ont alimentée tant au plan personnel qu'intellectuel.

Je souligne également la contribution de Marc-André Vaudreuil, par sa lecture attentive et critique du premier chapitre de ce mémoire.

Enfin, je dois le succès de ce travail au soutien indéfectible de ma famille et de mes amis proches. Je remercie particulièrement Julien pour sa présence et sa compréhension.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I ANCRAGES HISTORIQUES ET FONDEMENTS ESTHÉTIQUES DE LA PHÉNOMÉNOLOGIE	10
1.1 L'œuvre d'art et l'expérience esthétique dans le discours phénoménologique : éléments thématiques et méthodologiques	11
1.1.1 Le statut phénoménologique de l'art et de l'expérience esthétique	11
1.1.2 La vocation ontologique de l'œuvre d'art	18
1.1.3 La question de l'invisible et l'expérience originaire	26
1.2 Les modes d'apparaître de l'œuvre d'art : la tension œuvre-objet	32
1.2.1 La structure ontologique de l'œuvre : réalité objectale et excès de sens	33
1.2.2 La dialectique œuvre-objet au sein de l'expérience esthétique	37
Conclusion : Esquisse d'un modèle esthétique phénoménologique	43
CHAPITRE II GENÈSE DES RAPPORTS ENTRE L'ART MINIMAL ET LA PHÉNOMÉNOLOGIE : NŒUD CRITIQUE ET RÉFLEXIF	45
2.1 Spécifications terminologiques, contexte historique et climat épistémologique	46
2.2 Mise en place du problème : Michael Fried, « Art and Objecthood » (1967)	53
2.2.1 Fondements modernistes de l'esthétique de Fried : notions d'essence et de qualité	54
2.2.2 Théâtralité et objectité : l'impureté de l'art minimal	57

2.2.3	Le dilemme <i>presence</i> vs <i>presentness</i> et la temporalité	61
2.3	La critique de Michael Fried dans la perspective de l'esthétique phénoménologique	64
2.3.1	Rapport à l'objet	64
2.3.2	Mode de présence et temporalité	67
2.3.3	L'expérience esthétique dans l'horizon de la croyance	73
	Conclusion : La fonction critique et réflexive de l'art minimal	77
CHAPITRE III		
REGARDS PHÉNOMÉNOLOGIQUES CONTEMPORAINS SUR		
L'ART MINIMAL		
3.1	Relecture phénoménologique de l'art minimal par Georges Didi-Huberman	81
3.1.1	Positionnement théorique	82
3.1.2	L'ambiguïté de l'art minimal : la tension œuvre-objet comme modalité primordiale de l'expérience esthétique	84
3.1.3	Anthropomorphisme et co-présence	87
3.1.4	Aura, événement et transcendance	90
3.2	Condamnation de l'art minimal par Jean-Luc Marion et Alain Bonfand : motifs philosophiques	92
3.2.1	Les objets minimalistes et la question de l'invisible	94
3.2.2	Pour une phénoménologie de la donation : l'objet et l'événement	98
3.2.3	Les horizons de l'expérience esthétique comme fondement d'un découpage de l'histoire de l'art	101
3.2.4	Pensée dualiste et figures esthétiques adverses	105
3.3	Comparaison et analyse des positions des auteurs : leur rapport à la phénoménologie	108
	Conclusion : possibilités et limites de l'approche phénoménologique	116

CONCLUSION 118

BIBLIOGRAPHIE 126

RÉSUMÉ

Cette étude porte sur la conception de l'œuvre d'art et de l'expérience esthétique défendue par la phénoménologie – entendue comme réflexion philosophique sur l'apparaître des phénomènes – et sur sa convergence dans les approches discursives de l'histoire de l'art. Son principal objectif est d'expliquer la corrélation qui existe entre les fondements esthétiques de la phénoménologie et le corpus des œuvres commentées et édifiées par ce champ de pensée. Guidée par l'hypothèse d'une tension essentielle au cœur de l'esthétique phénoménologique, surtout étudiée dans son courant heideggerien, notre recherche interroge les notions d'œuvre et d'objet qu'on y retrouve, conçues selon un rapport dialectique ou dichotomique. C'est autour du cas particulier de l'art minimal des années soixante que cette problématique générale est développée ici. L'idée d'une ambiguïté entre le statut d'objet de l'œuvre (en tant que chose matérielle et sensible) et sa dimension transcendante (comme événement) rejoint des enjeux spécifiques de l'art minimal, mis en place par Michael Fried dans son texte « Art and Objecthood » (1967). À partir d'une démarche critique, nous analysons les relations complexes qui relient l'univers théorique et l'expérience de cet art au discours phénoménologique. Il s'agit plus précisément d'interroger la phénoménologie à partir de l'art minimal, en observant les divergences qui s'expriment dans les interprétations contemporaines de ce « courant ». Cette posture méthodologique permet de révéler certaines difficultés dans le développement de la tradition philosophique étudiée, notamment dans la constitution d'un « modèle esthétique » restreint, lequel pose problème en regard de l'art contemporain. En ce sens, notre réflexion s'inscrit dans une perspective d'ouverture et vise à définir certaines possibilités et limites de la phénoménologie de l'art. Nous voulons ainsi contribuer aux discussions épistémologiques qui caractérisent la situation actuelle des recherches dans ce domaine.

Mots-clés : esthétique, philosophie de l'art, phénoménologie, art minimal, objet, événement.

INTRODUCTION

Les questions d'art et d'esthétique forment aujourd'hui une sphère de réflexion distincte à l'intérieur de la tradition phénoménologique, courant philosophique fondé par Edmund Husserl à la fin du 19^e siècle. Si la phénoménologie – entendue comme « théorie de l'apparaître » – a dès ses débuts manifesté de l'intérêt pour l'expérience esthétique et les objets qui l'occasionnent, les outils conceptuels qu'elle a développés ont, en retour, été intégrés aux approches de l'histoire de l'art et de la discipline esthétique proprement dite. Ainsi s'est constituée une aire de convergence spécifique et complexe entre ces différents champs de savoir et de discours. La rencontre de ces perspectives philosophiques, appréhendée selon les ouvertures qu'elles permet du côté des théories de la réception, délimite le champ d'intérêt de ce travail et fonde l'approche interdisciplinaire qui sera empruntée ici. C'est aussi au cœur de ce croisement que se définit notre objet d'étude, qui touche les conceptions de l'œuvre d'art et de l'expérience esthétique véhiculées par la phénoménologie, telles qu'on les rencontre dans ses discours contemporains. Avant de préciser la problématique de ce mémoire, il convient toutefois de situer le contexte théorique et épistémologique dans lequel nous désirons l'inscrire.

Des études récentes, élaborées dans une perspective historique et critique, ont révélé l'existence de modèles relativement restreints au sein de cette approche esthétique¹. Celles-ci concourent à la mise au jour d'une structure de pensée commune derrière les investigations phénoménologiques, alimentées par certains présupposés quant au sens et au statut du phénomène artistique. En 1991, la revue belge *La part de l'œil* présentait un important dossier sur le thème « Art et phénoménologie »², incluant une traduction inédite d'une lettre de Husserl (1907), où ce dernier établit l'exemplarité de l'expérience esthétique pour la

¹ Voir principalement Jacinto Lageira. *L'esthétique traversée : psychanalyse, sémiotique et phénoménologie à l'œuvre*, Bruxelles. La Lettre volée (essais). 2007. p. 249-357 et *Esthétique et phénoménologie en mutation*. Lucien Massaert (dir.), numéro spécial de *La part de l'œil*, n^{os} 21-22 (2006-2007), 296 p.

² *Art et phénoménologie*, numéro spécial de *La part de l'œil*, n^o 7 (1991), 271 p.

phénoménologie³. Les discussions entourant ou suivant cette publication ont marqué un tournant dans les recherches par un retour vers les pensées fondatrices de Husserl et de Heidegger, principalement. Depuis une quinzaine d'années, un nombre accru de textes et de colloques consacrés à ces questions dans les milieux intellectuels francophones démontrent une volonté de dynamisation du champ, lequel s'est engagé dans un mouvement auto-réflexif impliquant une remise en question de ses fondements conceptuels et méthodologiques. C'est dans la foulée de ces discussions que s'inscrit la problématique étudiée. Une brève incursion de ce côté s'avère donc nécessaire pour asseoir notre propos et définir la position théorique qui sera adoptée.

Le foisonnement des recherches actuelles rend compte d'une pratique renouvelée de la phénoménologie, marquée par un décloisonnement théorique et par l'exploration de nouveaux corpus d'analyse. Or, la portée de ces recherches se mesure surtout sur le terrain de la réflexion épistémologique. En effet, l'actualisation des enjeux esthétiques de la phénoménologie se fait dans le sillon d'une démarche critique opérée *de l'intérieur* de la discipline, ce qui permet une meilleure compréhension de son régime de discours. Il importe ici de noter que cette situation n'est pas exclusive au champ de la réflexion sur l'art. Les débats auxquels nous référons traversent l'ensemble du mouvement phénoménologique français à partir des années quatre-vingt-dix, comme en témoignent les travaux de Dominique Janicaud, qui soutient que « [si] la phénoménologie comme discipline unifiée et impériale vole alors en éclats, *la phénoménologie renaît comme interrogation sur ses propres projets, ses possibilités et ses limites.*⁴ » Cette nouvelle attitude se manifeste dans de nombreuses études à caractère rétrospectif qui proposent de faire le point sur certains aspects de cette tradition. À titre d'exemple, *La part de l'œil* a fait paraître en 2006 – soit quinze ans après son numéro « Art et phénoménologie » – un dossier intitulé « Esthétique et phénoménologie en mutation »⁵, qui fait état des profonds bouleversements qui affectent aujourd'hui les conceptions esthétiques et phénoménologiques, mis en rapport avec les changements dans la sphère artistique (modes de production et de réception des œuvres). Il faut aussi souligner le

³ Edmund Husserl. « Lettre de Husserl à Hofmannsthal » (1907), trad. de l'allemand par Éliane Escoubas. *La part de l'œil*, dossier : « Art et phénoménologie », n° 7 (1991), p. 13-14.

⁴ Dominique Janicaud. *La phénoménologie éclatée*. Combas, L'éclat (« tiré à part »). 1998. p. 24. C'est nous qui soulignons.

⁵ *Esthétique et phénoménologie en mutation*. op. cit.

rôle joué par la revue *Études phénoménologiques* dans ce renouvellement épistémologique. On retiendra spécialement le numéro sur les « Questions actuelles pour une phénoménologie du jugement esthétique » (2005)⁶, qui, tout comme le précédent, regroupe des textes importants pour le cadre théorique et méthodologique de ce mémoire⁷.

Prenant part à une remise en question plus générale du champ d'investigation de l'esthétique à l'aune du pluralisme de l'art contemporain, l'approche phénoménologique est interrogée selon les présupposés et croyances qui canalisent sa compréhension de l'art⁸. En partant des recherches sur l'esthétique philosophique, dont celles de Jean-Marie Schaeffer⁹, et de l'analyse critique de la phénoménologie de l'art menée par Jacinto Lageira dans son ouvrage *L'esthétique traversée*, qui est une inspiration méthodologique centrale dans notre démarche, nous pourrions démontrer l'attachement de celle-ci à la tradition romantique et faire émerger les enjeux inhérents aux conceptions philosophiques qu'elle sous-tend. Il faut préciser, par ailleurs, que notre propos ne concerne par toute l'esthétique phénoménologique, mais une figure particulière de celle-ci, qui prédomine dans la pensée contemporaine française. La perspective étudiée se rattache surtout au courant heideggerien, qui représente une tendance ontologique de la phénoménologie affiliée à certaines idées métaphysiques et romantiques au sujet de l'art¹⁰.

Notre recherche trouve donc son point de départ dans la mise au jour d'un certain « paradigme » ou d'un schéma spécifique déterminant la collusion entre l'art, l'esthétique et la phénoménologie¹¹. Nous avons observé, à la suite de ces réflexions, une récurrence des

⁶ *Esthétique et phénoménologie*, dossier de la *Revue d'esthétique*, n° 36 (janvier 2000), 208 p.

⁷ Nous pensons entre autres aux études de Maud Hagelstein, Tristan Trémeau, Rudy Steinmetz et Pierre Rodrigo, qui abordent tous la question de l'art contemporain en lien avec la réflexion phénoménologique.

⁸ Jacinto Lageira. *L'esthétique traversée. op. cit.*, p. 249-357.

⁹ Jean-Marie Schaeffer. *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*. Paris, Gallimard (nrf essais), 1992. 444 p.

¹⁰ Soulignons que si la phénoménologie française trouve son origine dans la pensée de Husserl, c'est celle de Heidegger qui lui donnera ses orientations les plus marquantes. Comme l'explique Olivier Dekens, la pensée heideggerienne a « une fonction structurante dans l'espace philosophique contemporain ». Olivier Dekens. *La philosophie française contemporaine*, Paris, Ellipses (philo), 2006. p. 29 et 37; voir aussi les p. 44-51. L'histoire de la réception de Heidegger en France est aussi racontée par Dominique Janicaud dans *Heidegger en France*, Paris, Hachette (littératures), 2005. 2 vol.

¹¹ Voir notamment Maryvonne Saison. « Le tournant esthétique de la phénoménologie », *Revue d'esthétique*, n° 36 (janvier 2000), dossier : « Esthétique et phénoménologie ». p. 125-140.

corpus artistiques étudiés par les phénoménologues ou les théoriciens empruntant une approche phénoménologique : l'art classique, le post-impressionnisme (Cézanne, Van Gogh) ou la grande peinture abstraite (Kandinsky, Malevitch, Klee, Rothko, Newman) pour s'en tenir aux plus évidents. Bien que certains auteurs en aient fait le constat, la prédilection pour certaines œuvres et certains types d'expériences visuelles dans les discours phénoménologiques est une question qui demeure très peu fouillée¹². Ainsi, l'objectif du présent travail est d'éclairer en partie ce problème. En examinant le rapport entre le discours phénoménologique et ses objets privilégiés, nos recherches ont pour but de développer une critique interne et constructive de cette approche. Elles visent à révéler et à questionner la pertinence de l'esthétique phénoménologique tout en posant ses limites interprétatives.

S'inscrivant dans cette problématique générale, le sujet de cette étude découle d'un intérêt particulier pour des œuvres dont la syntaxe formelle est minimale. Cet intérêt nous a amené à faire le constat suivant : par l'expérience particulière qu'elles suscitent, ces œuvres entretiennent un rapport ambigu et complexe avec le discours phénoménologique, l'appelant et le contredisant à la fois. L'objectif de notre démarche est d'interroger la manière dont les enjeux de cette réduction visuelle, tels que formalisés par l'art minimal des années soixante, se répercutent sur ce discours.

Les recherches citées précédemment tendent à démontrer que la figure esthétique associée à la phénoménologie se construit historiquement autour d'une définition restreinte et spécifique de l'œuvre d'art. Celle-ci se fonde sur une tension essentielle entre sa réalité matérielle et sensible (son caractère d'objet) et son dépassement vers un horizon de sens plus profond qui tend à nier, dans sa manifestation, l'existence de cet objet, ce que nous concevons dans les termes d'une « dialectique œuvre-objet ». Associé aux thèmes de l'apparaître et de l'événement, le statut transcendant ainsi conféré à l'œuvre a été repris par les philosophes contemporains d'expression française – dont Henri Maldiney, Michel Henry,

¹² Les étayages les plus substantiels à ce sujet ont été trouvés chez Lageira. Ils seront discutés dans le chapitre I. En outre, Maryvonne Saison et Maurice Élie ont soulevé, dans des articles de la *Revue d'esthétique* en 2000, le problème d'une restriction du champ de l'art par la phénoménologie sans toutefois le mettre au centre de leurs analyses respectives. Voir Maryvonne Saison, « Le tournant esthétique de la phénoménologie », *loc. cit.* et Maurice Élie, « Peinture et philosophie : regard sur l'esthétique phénoménologique », *Revue d'esthétique*, dossier : « Esthétique et phénoménologie », n° 36 (janvier 2000), p. 149-155.

Jean-Luc Marion et Alain Bonfand qui seront étudiés ici –, lesquels orientent la problématique vers des questions spirituelles et existentielles liées à la frontière entre le visible et l'invisible, la présence et l'absence. Si cette conception esthétique a pour intérêt d'inclure l'expérience contingente du spectateur et la temporalité dans le mode d'existence et le sens de l'œuvre, elle semble pourtant se plier à un champ limité et idéalisé de perceptions visuelles. En somme, cette définition de l'œuvre d'art ne se limite-t-elle pas à un modèle d'expérience esthétique étroitement circonscrit?

La phénoménologie occupant une place centrale dans son univers théorique, l'art minimal américain permet d'aborder cette question. Considéré par certains historiens de l'art comme un moment crucial de la phénoménologie elle-même, le minimalisme a complètement redéfini les conditions d'expérience de l'œuvre en mettant l'accent sur la relation intersubjective entre le spectateur et l'objet, invitant le critique ou l'historien de l'art à déplacer sa posture interprétative. Par ailleurs, ce nouveau rapport à l'œuvre a aussi provoqué un ébranlement significatif de la notion de « présence » telle qu'elle était véhiculée par le discours moderniste. Cette mutation pourra être observée dans le texte « Art and Objecthood » (1967) de Michael Fried, qui sera central dans notre propos puisqu'il permet de poser les principaux enjeux phénoménologiques de l'art minimal, qui alimenteront par la suite les travaux des historiens de l'art. Or ce qui nous intéressera plus particulièrement ici, ce sont les points de vue conflictuels mobilisés par cet art : alors que certains phénoménologues actuels – et en particulier Jean-Luc Marion et Alain Bonfand¹³ – considèrent les œuvres minimalistes comme dénuées de tout arrière-plan spirituel et réduites à leur statut d'objets, plusieurs historiens de l'art, dont Georges Didi-Huberman, voient dans l'expérience phénoménologique de ces œuvres une ambiguïté profonde, porteuse d'enjeux philosophiques et critiques¹⁴. Ces interprétations divergentes fondent notre interrogation des rapports entre

¹³ Jean-Luc Marion, *La croisée du visible*, Paris, La Différence (mobile/matière). 1991, 157 p. et Alain Bonfand. *L'expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie : la tristesse du roi*. Paris, Presses universitaires de France, 1995, 125 p.

¹⁴ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Paris. Les Éditions de Minuit (« critique »). 1992. 208 p. Voir aussi les interprétations de Hal Foster et Amelia Jones. Hal Foster, « L'enjeu du minimalisme », in *Le retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde*. trad. de l'anglais par Yves Cantraine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht. Bruxelles. La Lettre volée, 2005 [1986]. p. 63-95; Amelia Jones, « Art history / art criticism: Performing meanings », in *Performing the*

l'art minimal et le discours phénoménologique. Celle-ci se résume à une question principale : comment le minimalisme peut-il être considéré, d'un côté, comme un moment crucial d'actualisation de cette approche esthétique et, de l'autre, comme une négation de la conception de l'œuvre que valorise sa tradition? L'isolement de cette question précise pour les fins de notre recherche maintiendra toutefois, en arrière-plan et tout au long de la démonstration, la question plus générale de savoir ce qui détermine les choix esthétiques des phénoménologues : qu'est-ce qui justifie l'intérêt de Heidegger pour l'art grec? Pourquoi Merleau-Ponty est-il si attaché à la peinture de Cézanne? Comment comprendre la place de la peinture abstraite dans les réflexions contemporaines?

Une posture analytique particulière sera empruntée pour aborder ce problème. La mise en perspective historique et critique de la phénoménologie de l'art, qui caractérise les réflexions présentées au départ, servira d'ancrage à notre étude de cas. De fait, la question des corpus artistiques privilégiés au sein du discours phénoménologique ouvre une brèche qui permet de faire retour sur ce courant artistique, envisagé comme un moment critique (un « nœud ») dans l'histoire de cette pensée. À cet égard, le point de vue adopté ici se démarque de la plupart des interprétations développées en histoire de l'art au sujet des rapports qu'entretient le minimalisme américain avec la phénoménologie. En effet, plutôt que d'utiliser celle-ci comme approche théorique pour traiter de cet art, nous proposons d'inverser le regard afin d'observer les questions que l'art minimal est en mesure d'adresser au discours phénoménologique. En d'autres termes, c'est le cas de l'art minimal qui devient l'outil d'analyse, alors que la phénoménologie est pris comme objet ou comme élément central du problème. Si l'on envisage l'art comme une pratique philosophique, c'est-à-dire comme un lieu de questionnement et de réflexion générateur d'effets théoriques, on pourrait alors penser que le minimalisme entre dans un rapport dialectique et critique avec la phénoménologie. Suivant cette hypothèse, celui-ci permettrait d'en interroger, de l'intérieur, les limites et les croyances, de poser les conditions d'existence de son discours sur la transcendance de l'œuvre d'art et de révéler certaines tensions au cœur de ses schèmes conceptuels. Le rejet de l'art minimal par les phénoménologues ne pourrait-il pas être motivé par une conception *a priori* de la « présence » esthétique, qui comporterait de fortes résonances avec l'expérience

body / performing the text, Amelia Jones et Andrew Stephenson (dir.). Londres et New York. Routledge, 1999, p. 39-55.

métaphysique ou religieuse? Y aurait-il alors une forme de pensée théologique au cœur de l'esthétique phénoménologique? Par son ambiguïté constitutive, l'art minimal viendrait ainsi ébranler le sens traditionnel donné à l'« événement » de l'œuvre au-delà de l'objet, nous forçant à repenser certains fondements thématiques qui guident les investigations phénoménologiques depuis leur mise en place par Husserl, Heidegger et Merleau-Ponty.

Située dans le champ de l'esthétique et de la philosophie de l'art, notre recherche sera orientée par une approche théorique relevant de l'analyse de discours. La dialectique œuvre-objet et la notion temporelle d'« événement », qui seront établies dans le premier chapitre, sont les concepts phénoménologiques autour desquels sera structurée l'analyse. Il sera intéressant de voir comment ceux-ci sont définis historiquement et comment ils évoluent et se reformulent à partir du corpus contemporain qui sera étudié dans la dernière partie du mémoire. Une attention particulière sera portée à la problématique œuvre-objet, qui marque une tension essentielle dans l'esthétique phénoménologique. Le retour constant de cette problématique dans les discours laisse croire, en effet, qu'elle contient quelque chose d'irrésolu ou, du moins, qu'elle forme un nœud important dont nous tenterons de comprendre certains enjeux. En outre, la notion de « présence » sera centrale pour établir le lien entre le discours phénoménologiques et l'univers théorique de l'art minimal. Enfin, les travaux du philosophe Dominique Janicaud¹⁵, qui pose la question de la *méthode* en phénoménologie (ses limitations et ses exigences) face aux prétentions philosophiques excessives de certains phénoménologues, nous permettront d'interroger le rôle de la phénoménologie au sein du discours sur l'art dans une prise en compte positive de ses limites. Dans cette optique, l'art minimal amènerait, en quelque sorte, à recentrer la phénoménologie sur son statut de *regard philosophique* (comme mode d'appréhension des phénomènes et non comme discours unifié), laissant le champ de l'interprétation ouvert à une pluralité d'approches théoriques.

La méthodologie de ce mémoire se construit dans l'articulation de deux points de vue : d'une part, notre démarche relève d'une position critique interne, qui examinera l'esthétique phénoménologique à partir de ses propres questionnements, et d'autre part, elle fait intervenir un point de vue extérieur, celui de l'histoire de l'art, qui permettra de créer une situation

¹⁵ Dominique Janicaud. *Le tournant théologique de la phénoménologie française*, Combas. L'éclat (« tiré à part »), 1991, 95 p. et *La phénoménologie éclatée. op. cit.*

dynamique autour d'un objet précis, soit le corpus minimaliste. Cette approche nous amènera à adopter une position mobile, attentive aux déplacements de l'objets lui-même. Aussi cheminerons-nous avec nos questions, qui émergent à différentes étapes de la réflexion.

Notre travail se divisera en trois chapitres, qui correspondent à trois moments distincts de la problématique ou à trois dimensions de notre objet d'étude. Il s'agira, dans un premier temps, d'ancrer la réflexion dans la tradition étudiée en dégagant les fondements thématiques et méthodologiques à l'origine du questionnement. Le premier chapitre aura donc pour principal objet les pensées esthétiques de Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty, qui jouent un rôle central dans la généalogie des idées rencontrées dans notre travail. Nous nous déplacerons ensuite sur le terrain de l'histoire de l'art et de la critique d'art afin de voir comment les modèles théoriques dégagés dans le premier chapitre entrent en dialogue avec les débats entourant le développement de l'art minimal aux États-Unis dans les années soixante. C'est à travers la lecture du texte de Michael Fried que seront menées les analyses du deuxième chapitre, centré sur la genèse des enjeux phénoménologiques de cet art. Les théories de Rosalind Krauss, Hal Foster, Thierry de Duve et James Meyer notamment, qui rendent compte du rôle fondateur de cet écrit et de l'importance historiographique du dialogue entre la phénoménologie et le minimalisme, auront aussi une place dans la discussion. Enfin, le troisième chapitre traitera des regards phénoménologiques contemporains sur l'art minimal. Deux interprétations opposées y seront présentées : celle de l'historien de l'art Georges Didi-Huberman, qui fait une lecture phénoménologique du minimalisme dans son ouvrage *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992), et celle des phénoménologues Jean-Luc Marion et Alain Bonfand, qui se caractérise par un rejet de l'art minimal sur la base de motifs philosophiques qu'il s'agira d'explicitier en rapport avec les axes thématiques de leur tradition. Nous procéderons alors par analyses comparatives : en observant les disjonctions entre les interprétations de ces auteurs, nous dégagerons les points conflictuels en nous appuyant sur les concepts dégagés précédemment. En définitive, la démarche des deux derniers chapitres vise à mettre en évidence, dans l'art minimal, la tension œuvre-objet inhérente à l'esthétique phénoménologique.

À la lumière de cette étude de cas, et des recherches actuelles menées parallèlement sur le terrain de la philosophie et de l'histoire de l'art – comprise dans le sens large des théories de

l'art, incluant l'esthétique et la critique –, nous serons en mesure de démontrer des usages multiples et conflictuels de la phénoménologie. Les interprétations divergentes de l'expérience phénoménologique de l'art minimal par les historiens de l'art et les phénoménologues pourraient-elles se rapporter à des paradigmes différents, supportés par des conceptions inhérentes à leur régime de discours et aux outils conceptuels qui sont les leurs? L'hypothèse que nous tenterons de démontrer est que l'art minimal, envisagé comme pratique philosophique et critique, permet de jeter un éclairage nouveau sur la phénoménologie, et de mieux comprendre le type de rapports qu'elle entretient avec ses objets. Cette étude a donc pour objectif de contribuer aux réflexions épistémologiques qui ont cours dans les champs de la phénoménologie et de l'esthétique, tout en conservant un ancrage fondamental en histoire de l'art.

CHAPITRE I

ANCRAGES HISTORIQUES ET FONDEMENTS ESTHÉTIQUES DE LA PHÉNOMÉNOLOGIE

Bien que la phénoménologie de l'art (ou l'esthétique phénoménologique¹⁶) se caractérise par une pluralité d'approches et de problématiques qui nous empêche de la réduire à une définition unique et cohérente¹⁷, certains fondements conceptuels permettent d'éclairer la spécificité de son champ théorique. La mise au jour de ces fondements, abordés dans une perspective historique et critique, oriente la démarche de ce premier chapitre. En dégagant des lignes de force à l'intérieur des investigations phénoménologiques sur l'art à partir des travaux inauguraux d'Edmund Husserl, Martin Heidegger et Maurice Merleau-Ponty, nous pourrons par la suite mieux positionner les enjeux contemporains de cette tradition. Cette enquête permettra également de circonscrire un « modèle esthétique » propre à la phénoménologie et d'observer ses interactions avec une conception spécifique de l'art.

Nous inspirant de travaux récents, dont ceux de Jacinto Lageira, nous procéderons d'abord à une analyse des positions esthétiques de Husserl, Heidegger et Merleau-Ponty afin de poser les assises théoriques de la phénoménologie de l'art et de faire émerger le prisme de notions qui la caractérise. Ensuite, celle-ci sera abordée d'un point de vue plus « structural », alors que nous construirons notre cadre théorique à partir d'une problématique partagée par ces auteurs et leurs représentants contemporains. Dans cette foulée, nous tenterons d'établir une corrélation entre les conceptions esthétiques portées par le discours phénoménologique et le privilège accordé à des moments précis de l'histoire de l'art. Cette première étape de l'étude a donc pour objectif d'éclairer certains des enjeux majeurs impliqués dans la constitution historique des corpus phénoménologiques et de former, du même coup, une matrice conceptuelle pour les analyses des chapitres subséquents.

¹⁶ Nous utiliserons d'abord comme des synonymes les dénominations « phénoménologie de l'art » et « esthétique ». Des nuances seront faites plus loin.

¹⁷ Cette remarque préalable est empruntée à Jacinto Lageira, dont la position méthodologique inspire beaucoup la démarche de ce chapitre. Jacinto Lageira, *L'esthétique traversée*, op. cit., p. 249-250.

1.1 L'œuvre d'art et l'expérience esthétique dans le discours phénoménologique : éléments thématiques et méthodologiques

1.1.1 Le statut phénoménologique de l'art et de l'expérience esthétique

D'entrée de jeu, certains paramètres méthodologiques et thématiques fixés par Husserl, Heidegger et Merleau-Ponty fournissent des points d'ancrages aux enquêtes esthétiques concernées par notre propos. Parmi ceux-ci, l'idée d'un statut privilégié de l'œuvre d'art et de l'expérience esthétique figure au premier rang. Selon cette thèse, d'abord formulée par Husserl, l'art est un phénomène exemplaire pour la phénoménologie en raison du rapport particulier qu'il entretient avec « l'apparaître » – objet central de cette théorie. Puisqu'elle a pour vocation première d'être *vue* (si l'on pense aux arts visuels), ou plus généralement *sentie*, l'œuvre d'art se distingue des autres phénomènes ou des autres choses qui peuplent notre quotidien, lesquelles se définissent plutôt par leur utilité. Par surcroît, sa visibilité exceptionnelle lui confère un rôle prépondérant dans la compréhension et dans l'accès à la phénoménalité en général. En ce sens, la phénoménologie trouve des affinités particulières entre son projet philosophique de « retour aux choses mêmes » – c'est-à-dire à l'apparaître des phénomènes – et l'expérience esthétique occasionnée par la présence singulière de l'œuvre d'art.

Ce rapprochement initial entre la phénoménologie et l'art constitue d'ailleurs la pierre angulaire de cette pensée : pour les phénoménologues, bien que ce soit à des titres divers, l'expérience esthétique a un statut phénoménologique¹⁸. Éliane Escoubas le dit en substance lorsqu'elle affirme que « [c]omprendre, dès lors, comment le mode d'accès à l'art, le mode d'accès à ce qu'il y a d'art dans l'œuvre d'art, est mode phénoménologique, c'est d'abord comprendre que l'art, depuis toujours et en tout temps, *est* phénoménologique.¹⁹ » Pour Escoubas, l'essence phénoménologique de l'œuvre d'art tient à sa spécificité en tant que *mode d'accès à ce qui est*, à savoir l'être du paraître au sens grec d'*aisthêsis*²⁰. Une telle

¹⁸ Voir Maryvonne Saison, « Le tournant esthétique de la phénoménologie ». *loc. cit.* p. 125-126.

¹⁹ Éliane Escoubas, « Liminaire ». *La part de l'œil*. dossier : « Art et phénoménologie », n° 7 (1991). p. 10.

²⁰ *Ibid.*

approche met en lumière le rapport particulier postulé par la phénoménologie entre les deux sens du mot « esthétique », l'un se rapportant à l'art et l'autre, à la perception sensible. Suivant cette conception, l'« esthétique artistique » se présente comme un prolongement de l'« esthétique sensible » – l'art ayant son origine dans le *sentir* –, tout en ayant un statut supérieur parce qu'elle renferme la possibilité d'un dévoilement authentique du sensible²¹. Par conséquent, l'expérience de l'art ouvre une voie privilégiée vers l'expérience phénoménologique : elle accomplit le « retour aux choses mêmes » par la mise au jour du sensible *en lui-même et pour lui-même*.

Il faut rappeler ici qu'au sens de la phénoménologie, la notion de « phénomène » (*phainomenon*), qui se rapporte étymologiquement aux verbes « paraître » et « apparaître » (*phainesthai*), désigne un mouvement de l'apparaître et non une chose apparaissant dans le monde²². « Le phénomène est donc le sens de l'être comme apparaître : le phénomène est l'apparaître de ce qui apparaît [...] »²³, explique Escoubas. Aussi faut-il concevoir le phénomène comme ce qui ne se montre pas de prime abord, mais plutôt ce qui nécessite d'être « mis en vue » par la phénoménologie. Par conséquent, la tâche de celle-ci n'est pas de décrire les objets, mais leur mode de « donation », c'est-à-dire comment ils apparaissent à celui qui en fait l'expérience. Pour de nombreux philosophes, à commencer par les fondateurs des principales approches étudiées ici (Husserl, Heidegger et Merleau-Ponty²⁴), l'art est tout indiqué pour accomplir cette tâche, qui consiste à éclairer de manière primordiale la phénoménalité du monde et à ouvrir une voie vers la dimension de « l'être ». Or avant de spécifier plus clairement le rapport entre les notions d'être et d'apparaître, et par extension le lien entre la phénoménologie et l'ontologie du point de vue de la réflexion esthétique, des

²¹ Henri Maldiney, *Art et existence*, Paris, Klincksieck (collection d'esthétique). 2003 [1985], p. 27.

²² Définition donnée par Heidegger au § 7 de *Sein und Zeit*, rapportée par Éliane Escoubas dans « Essai d'une phénoménologie de l'espace pictural », in *Art et Philosophie : définition de la culture visuelle III*. Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1998. p. 69.

²³ *Ibid.*

²⁴ Nous avons retenu ces approches pour leur rôle dans la généalogie des idées développées par nos penseurs contemporains. Heidegger et Merleau-Ponty en particulier, qui définissent deux tendances distinctes au sujet de l'art, sont des références essentielles dans les recherches françaises et américaines qui seront abordées dans ce mémoire. Si un passage par Husserl nous a semblé essentiel pour ancrer la problématique, les positions de ce dernier seront moins concernées par notre propos. Cela explique que des figures majeures de l'esthétique phénoménologique, dont Roman Ingarden et Moritz Geiger, qui demeurent plus proches de la pensée husserlienne, ne soient pas traitées ici.

considérations méthodologiques doivent être prises en compte. En effet, il convient de s'interroger sur la nature des rapports que l'art entretient avec la *méthode* définie par Husserl et sur les raisons qui en font un terrain privilégié de l'investigation phénoménologique. En d'autres mots, en quoi le mode d'accès à l'œuvre d'art répond-il aux exigences du projet de description qui fonde cette épistémologie?

Il revient d'abord à Husserl, le « père » de la phénoménologie, d'avoir établi la proximité d'essence entre l'expérience phénoménologique et l'expérience esthétique. En regard de la méthode fondée par ce dernier à partir du concept de « réduction phénoménologique », l'œuvre d'art apparaît « exemplaire » puisqu'elle mène à une perception pure des choses, à une saisie du sensible pour lui-même, dans son apparaître même²⁵. C'est ainsi qu'elle accomplit la « réduction », qui est une suspension de l'attitude naturelle ou naïvement *doxique*²⁶ à l'égard de la réalité en vue d'atteindre la « chose même », c'est-à-dire « [...] *un phénomène pur, qui révèle son essence immanente [...] comme une donnée absolue.*²⁷ » Les « essences » visées par le regard phénoménologique sont donc d'une toute autre nature que les données immédiates de la perception ou les contenus de l'expérience quotidienne, dont l'existence est plutôt « mise entre parenthèses » lorsqu'ils se retrouvent en régime de réduction, ce que Husserl nomme une « suspension de la thèse d'existence ». Par contre, ce regard n'est pas pour autant détourné du monde réel ou porté vers un lieu métaphysique, car ce sont d'abord les choses sensibles qu'il s'agit de faire apparaître comme de purs phénomènes. Dans cette optique, l'exemplarité de l'expérience esthétique se conçoit selon le mode d'accès propre à l'œuvre d'art : mieux que tout autre phénomène, elle aurait le pouvoir de nous « [...] "transporter" dans cet état d'abstention par rapport à toute position d'existence

²⁵ Jacinto Lageira, *L'esthétique traversée*, op. cit., p. 251.

²⁶ L'attitude doxique correspond chez Husserl à un type de rapport au monde fondé sur la « croyance » en son existence effective, ce que Merleau-Ponty concevait comme la « foi perceptive ». Ainsi, la « prise d'attitude doxique » ne relève pas d'une décision ou d'un raisonnement, mais caractérise l'attitude naturelle de la vie quotidienne, tout comme celle de la science, qui adopte une position objective vis-à-vis l'existence du monde et des choses qui s'y trouvent. Pour un développement substantiel de ces notions en lien avec le problème de la conscience esthétique chez Husserl, voir Marc Richir, « Commentaire de *Phénoménologie de la conscience esthétique* », *Revue d'esthétique*, dossier : « Esthétique et phénoménologie », n° 36 (janvier 2000), p. 15-23.

²⁷ Edmund Husserl, *L'idée de la phénoménologie. Cinq leçons*, trad. de l'allemand par Alexandre Lowit, Paris, Presses universitaires de France (Épiméthée), 1970 [1907], p. 69.

[...]»²⁸, impliquant une certaine mise à distance de la réalité empirique que Husserl a décrite comme une opération de « neutralisation »²⁹. Dans une lettre de 1907 adressée à l'artiste Hugo von Hofmannsthal, le philosophe résume en ces termes l'analogie entre le regard phénoménologique et le regard esthétique :

[La méthode phénoménologique] exige une prise de position à l'égard de toute objectivité qui s'écarte par essence de la prise de position « naturelle » et qui est proche parente de cette position et de cette attitude dans laquelle votre art, en tant qu'art *esthétique pur*, nous transporte quant aux objets qu'il présente et au monde ambiant tout entier. L'intuition d'une œuvre d'art esthétique pure s'accomplit au sein d'une stricte mise hors circuit de toute prise de position existentielle par l'intellect, ainsi que de toute prise de position par le sentiment et le vouloir, laquelle présuppose une telle prise de position existentielle. [...] Le voir phénoménologique est donc proche parent du voir esthétique dans un art « pur » [...]³⁰

On retiendra de ce propos deux éléments essentiels eu égard à la problématique étudiée : d'une part, l'idée d'une « esthétique pure » et d'autre part, celle d'une forme d'élévation (de « transport ») par le biais de l'art. Il importe d'abord de s'interroger sur ce qu'entend Husserl lorsqu'il définit l'expérience de l'art en termes de « pureté ». De fait, si l'affirmation d'une proximité de nature méthodologique entre l'attitude esthétique et l'attitude phénoménologique semble justifiée – puisqu'elle suppose une prise de position distincte à l'égard du mode d'apparition de l'œuvre –, l'assimilation de cette expérience à une *vision pure* paraît, à première vue, plus problématique.

Comme l'explique Françoise Dastur, la notion d'« esthétique pure », qui définit une perception de l'œuvre dans son *apparaître* pur, c'est-à-dire directement en lui-même, et non en tant que *chose* sollicitant un intérêt théorique³¹, marque une certaine coupure entre l'art et la réalité : « [...] le vécu esthétique est détaché de tout contexte réel, du fait que l'œuvre constitue un monde à part.³² » L'« art pur » renvoie donc chez Husserl à ce « monde à part », distinct de la réalité empirique, ainsi que des domaines de la pratique et de l'intellect, le

²⁸ Françoise Dastur, « Husserl et la neutralité de l'art ». *La part de l'œil*, dossier : « Art et phénoménologie », n° 7 (1991), p. 21.

²⁹ Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, tome 1, trad. de l'allemand par Paul Ricœur, Paris. Gallimard (tel). 1950 [1913], § 111-112, p. 370-375.

³⁰ *Id.*, « Lettre de Husserl à Hofmannsthal » (1907), *loc. cit.*, p. 13-14.

³¹ Françoise Dastur, « Husserl et la neutralité de l'art ». *loc. cit.*, p. 21.

³² *Id.*, « Esthétique et herméneutique. La critique de la conscience esthétique chez Gadamer », in *Phénoménologie et esthétique*, La Versanne. Encre marine, 1998, p. 44.

phénomène esthétique se rapportant à l'apparition seulement. Ce dernier est corrélatif d'un type particulier de contemplation qui, nous l'avons vu, entretient une parenté étroite avec l'attitude phénoménologique.

Il faut souligner ici que l'idée d'une réceptivité esthétique pure a fait l'objet de nombreuses critiques, à commencer par celles qui ont été formulées dans le champ de l'herméneutique. Selon Hans-Georg Gadamer, la « pure vision » est une « catégorie abstraite » qui « inflige aux phénomènes une réduction » dans la mesure où elle les coupe du monde de la compréhension ou de la signification³³, faisant abstraction des conditions d'accès à l'œuvre – ses conditions d'existence historiques ou son exécution, par exemple – « [...] pour viser l'œuvre d'art comme un "en soi".³⁴ » Aussi, l'investissement du régime perceptif de la vision pure par les phénoménologues conduit à une certaine restriction de la définition de l'œuvre, laquelle est principalement placée du côté de l'apparaître, de la forme et de la présence sensible; détournée, par conséquent, de toute considération langagière et de tout rapport à son contexte. On peut dès lors supposer, à l'instar de Rudy Steinmetz, que cela « [...] concourt à la dévalorisation de tout art entretenant avec la réalité mondaine des rapports de connivence trop étroits.³⁵ » Au reste, on remarque l'influence de cette structure de pensée sur les choix esthétiques des philosophes post-husserliens, notamment dans l'importance accordée à certaines figures de l'abstraction picturale – Malevitch, Kandinsky, et Rothko, par exemple³⁶ –, elle-même guidée par une quête de pureté³⁷.

³³ Hans-Georg Gadamer. *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. éd. intégrale revue et complétée par Pierre Fruchon. Jean Grondin et Gilbert Merlio, Paris, Seuil (l'ordre philosophique), 1996 [1960], p. 109. Voir la section complète intitulée « Critique de l'abstraction de la conscience esthétique » (Première partie, section 3, b, p. 106-118).

³⁴ Françoise Dastur, « Esthétique et herméneutique. La critique de la conscience esthétique chez Gadamer », in *Phénoménologie et esthétique. op. cit.*, p. 46.

³⁵ Rudy Steinmetz, « Husserl : du désintéressement kantien au désintérêt de la photographie », *Études phénoménologiques*, n^{os} 41-42 (2005), p. 100.

³⁶ Les travaux d'Alain Bonfand, que nous analyserons au chap. 3, sont tout à faits représentatifs de cette tendance à privilégier, dans l'histoire de la peinture abstraite, les artistes ayant mis de l'avant une démarche essentialiste fondée sur une épuration de l'art. Notons également l'intérêt de Jean-Luc Marion pour la peinture de Rothko, de même que l'attachement de Michel Henry à Kandinsky. Voir Alain Bonfand. *L'expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie*, *op. cit.*; Jean-Luc Marion, *De surcroît : étude sur les phénomènes saturés*, Paris, Presses universitaires de France (Perspectives critiques), 2001. 207 p.; Michel Henry. *Voir l'invisible : sur Kandinsky*, Paris, Éditions François Bourin, 1988, 248 p.

On pourrait croire par ailleurs que lorsqu'il traite l'art en termes de « pureté », Husserl s'inscrit dans le sillon de la tradition romantique³⁸ ou métaphysique. Est-ce le cas? S'il est admis que le mot « pureté » est employé par Husserl dans un sens phénoménologique précis, peut-on tout de même le relier aux attributs qui lui sont sémantiquement associés dans le champ de l'esthétique philosophique, à supposer que la phénoménologie participe aussi, en quelque sorte, à cette tradition? Se rapportant par définition aux registres de l'absolu et de l'immatériel, le mot « pureté » définit une position essentialiste vis-à-vis de l'art³⁹. Dans son inflexion métaphysique, cette position peut être interprétée, selon le modèle platonicien, comme une volonté de se détacher de la matérialité des œuvres, de s'élever au-dessus de la réalité sensible dans le but d'atteindre un horizon spirituel ou métaphysique. Pour Schopenhauer, par exemple, l'art place le sujet dans un état de contemplation au sein duquel il transcende sa « naturalité » pour accéder à des vérités universelles et immuables: « Nous perdons notre moi entièrement dans l'objet de la contemplation, nous oublions notre individualité, notre volonté, et nous continuons d'exister comme pur objet, un miroir transparent de l'objet.⁴⁰ » Bien que cette contemplation s'apparente beaucoup à l'état de suspension exigée par l'attitude phénoménologique⁴¹, une différence fondamentale persiste entre la position de Husserl et la vision romantique d'une révélation de la vérité par l'art, que l'on retrouvera en force dans le courant heideggerien.

Dans les propos de Husserl cités précédemment, il était question de la vertu que possède l'œuvre d'art de nous « transporter » vers une sphère transcendante de vécus. Les exégètes de Husserl auront souvent qualifié ce mouvement d'« arrachement », laissant ainsi entendre que l'œuvre, dans la mesure où elle apparaît vraiment, doit s'extraire d'elle-même pour amener le

³⁷ Voir Mark A. Cheetham, *The Rhetoric of Purity. Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, 194 p. et Jean-Pierre Cometti, « Esthétiques et ontologies de la pureté », *Pratiques. Réflexions sur l'art*, n° 3/4 (automne 1997), p. 78-92.

³⁸ Nous référons ici à une définition élargie du « romantisme », qui inclut ses développements ultérieurs dans l'idéalisme de Schelling et Hegel, ou encore dans les théories philosophiques de Schopenhauer ou Nietzsche. Voir Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, op. cit.

³⁹ Mark A. Cheetham, *The Rhetoric of Purity*, op. cit., p. xii.

⁴⁰ Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, cité par Jean-Pierre Cometti, « Esthétiques et ontologies de la pureté », loc. cit., p. 84.

⁴¹ Un tel rapprochement est suggéré par Maurice Élie au début de son texte « Peinture et philosophie : regard sur l'esthétique phénoménologique ». loc. cit., p. 149-150.

regard et la pensée au niveau du *pur phénomène*⁴², ce que l'on pourrait voir comme une forme d'élévation spirituelle. Or cette opération phénoménologique, qui consiste en un paradoxal détachement à l'égard de ce qui apparaît pour aller droit au « monde » imaginaire porté par l'œuvre, est davantage une *déréalisation* ou une *neutralisation* de sa réalité physique, et moins une *élévation* au sens du Romantisme ou de l'Idéalisme⁴³. Cette neutralisation de la chose-œuvre (tableau, sculpture, etc), c'est-à-dire de l'objet matériel, est pour Husserl le mode sur lequel s'effectue le regard esthétique lorsqu'il vise ce qui est « dépeint » ou exprimé en elle⁴⁴. De fait, il ne s'agit pas d'une opération seconde, transformant après-coup la position préalable vis-à-vis de l'œuvre, mais bien d'un mouvement spontané de « mise en présence neutralisante⁴⁵ » de l'objet physique posé devant soi. Ceci dit, l'œuvre d'art demeure pour Husserl un objet *idéal* ou *irréel*, irréductible à ses composantes matérielles, qui trouve son essence dans sa capacité exemplaire à libérer le regard de l'attitude naturelle en se libérant elle-même de toute adhérence empirique⁴⁶.

En somme, bien que la phénoménologie husserlienne ne s'occupe pas au premier chef de problématiques esthétiques, les quelques réflexions qu'elle a développées dans cette voie permettent de situer les principaux enjeux esthétiques de sa tradition, soit le statut privilégié de l'œuvre et son appréhension au sein d'une perception pure, qui implique un certain dépassement de l'objet physique dans l'expérience. Dans leurs développements ultérieurs, ces enjeux viennent s'inscrire dans un cadre ontologique, où s'ancre plus directement notre questionnement. Un repérage thématique et historique s'impose en ce sens.

⁴² Françoise Dastur. « Husserl et la neutralité de l'art ». *loc. cit.*, p. 21.

⁴³ Pour Françoise Dastur et Rudy Steinmetz notamment, la *déréalisation* de l'œuvre chez Husserl s'apparente plutôt à la notion de *désintéressement* élaborée par Kant. En définissant l'esthétique comme un intérêt pour l'apparaître pur, Husserl réitère la thèse kantienne selon laquelle l'expérience esthétique doit se dégager de tout intérêt pratique ou théorique à l'égard de l'*objet*. L'apparaître et la chose s'opposent dans l'expérience esthétique et dans l'expérience phénoménologique. d'où leur proximité. À ce sujet, voir Françoise Dastur, *ibid.*, p. 21-23, ainsi que Rudy Steinmetz, « Husserl : du désintéressement kantien au désintérêt de la photographie », *loc. cit.*, p. 81-109.

⁴⁴ Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie. op. cit.*, § 111.

⁴⁵ Pierre Rodrigo. « La décapitation de l'art. Interrogations phénoménologiques sur l'art contemporain : essence, référence, histoire », *Études phénoménologiques*, n^{os} 37-38 (2003), p. 218.

⁴⁶ Rudy Steinmetz, « Liminaire ». *La part de l'œil*, n^o 21/22 (2006-2007), dossier : « Esthétique et phénoménologie en mutation », p. 6-7.

1.1.2 La vocation ontologique de l'œuvre d'art

Les modalités de l'expérience esthétique décrites par Husserl mettent en lumière une liaison étroite entre la phénoménologie et l'art. Plus exactement, elles déterminent le statut et la fonction *philosophiques* de l'œuvre d'art – dans le sens de la phénoménologie –, qui est de nous « arracher » de l'attitude naturelle afin de « révéler » une dimension inaperçue des choses ou de nous faire accéder à un horizon de sens plus « pur » ou plus originaire. Ainsi, le rôle de l'art est lié à la détermination du sens de la phénoménologie en tant que théorie philosophique de l'apparaître. Cependant, ce principe exprime davantage un schème de pensée qu'un concept clairement défini, car le sens et la nature du projet phénoménologique lui-même n'est pas fixe, comme en témoignent les multiples orientations qu'il a prises au cours du 20^e siècle. Si le sens de la phénoménologie se déplace, il est alors tout à fait logique de voir le rôle philosophique de l'art se reformuler, non pas dans son essence profonde de « révélateur phénoménologique », mais plutôt dans la nature de ce qu'il lui incombe de révéler ou dans le sens qui est conféré à cette révélation.

Dans cette perspective, la phénoménologie de l'art élaborée par Heidegger – et, à sa suite, par Merleau-Ponty –, marque un tournant fondamental : elle opère un déplacement de l'investigation philosophique initiée par Husserl sur le terrain d'une ontologie de l'art ou de l'œuvre d'art, dont la fonction se redéfinit dans le sens d'un dévoilement de l'Être. À partir de l'impulsion heideggerienne, l'assignation d'un rôle ontologique à l'œuvre d'art devient une ligne de force importante dans les recherches esthétiques d'inspiration phénoménologique, si bien qu'on peut aller jusqu'à affirmer, comme le fait Maryvonne Saison, que « [...] même si c'est à des titres divers, selon tous les phénoménologues, une vocation ontologique échoit à l'art [...] »⁴⁷, ce qui ne veut pas dire, en revanche, que ces derniers s'entendent sur la définition de l'« être » ainsi visé⁴⁸. Or l'important n'est pas ici d'opérer des distinctions au sein des différentes théories phénoménologiques, mais plutôt de dégager la matrice qui les fait converger vers une même quête philosophique, celle d'une dimension « originaire » de l'existence. Dans la perspective ontologique ouverte par Heidegger, l'expérience esthétique apparaît en effet comme un moyen d'atteindre un savoir

⁴⁷ Maryvonne Saison, « Le tournant esthétique de la phénoménologie ». *loc. cit.*, p. 128.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 130.

*fondamental*⁴⁹, c'est-à-dire un savoir « extatique » s'opposant aux savoirs endoxiques qui composent l'expérience inauthentique du quotidien⁵⁰. Le thème de l'authenticité de l'art, que l'on peut mettre en parallèle avec la notion de pureté chez Husserl, exprime un certain idéal esthétique qui pointe encore vers les présupposés philosophiques de la phénoménologie. Dans la mesure où elle se constitue à partir d'une ontologie *forte* – concernant « l'être en tant qu'être » et non ses modes particuliers –, la phénoménologie de l'art héritée de Heidegger confère d'emblée une dimension transcendante à l'œuvre d'art et à son expérience et, de ce fait, renoue avec certains aspects de la pensée romantique ou métaphysique. La théorie heideggerienne de l'art, qui déplace les prémisses husserliennes, aura, comme nous le verrons, des répercussions majeures sur la vision esthétique portée par la phénoménologie.

D'emblée, la pensée de Heidegger se présente comme une véritable méditation sur le thème de l'œuvre d'art. Or, comme chez Husserl, celle-ci s'intègre à une réflexion épistémologique plus large, que l'auteur de *Être et temps* désigne sous le titre d'« ontologie fondamentale ». Ce projet philosophique, qui opère un « recentrement » de la phénoménologie autour de la question de l'être, a pour tâche première de « surmonter » la métaphysique par une déconstruction de ses catégories conceptuelles; l'objectif est de revenir au problème fondamental de la philosophie occidentale, celui de l'être (ou de la différence ontologique entre l'être et l'étant), qui n'a cessé d'être oublié ou oblitéré par cette tradition. Pour le philosophe, cette démarche va de pair avec la nécessité de dépasser l'esthétique, discipline qui, dans sa constitution moderne, ne représente à ses yeux qu'une ramification de la métaphysique. Le rejet heideggerien de l'approche esthétique repose sur une critique de l'« expérience vécue » (*Erlebnis*) en tant que processus de subjectivation de l'art, ce par quoi

⁴⁹ Jacinto Lageira, *L'esthétique traversée*, *op. cit.*, p. 360-361.

⁵⁰ Les « savoirs endoxiques » se rapportent selon Jean-Marie Schaeffer à l'ensemble des activités cognitives profanes qui caractérisent notre « être-au-monde » naturel ou doxique. pour reprendre les termes de Husserl définis plus hauts. La dualité entre la connaissance extatique procurée par l'art et la connaissance liée à l'expérience quotidienne est un thème que Schaeffer place au centre de la « théorie spéculative de l'Art ». Chez Heidegger, cette thèse prend la forme d'une dichotomie entre l'authenticité résolue du *Dasein* et l'inauthenticité « déchéante » de l'être-au-monde quotidien. Jean-Marie Schaeffer. *L'art de l'âge moderne*, *op. cit.*, p. 315-320. Sur cette question, voir aussi Jacques Taminiaux. *Art et événement : spéculation et jugement des Grecs à Heidegger*, Paris, Belin (l'extrême contemporain), 2005, deuxième partie.

l'œuvre est prise comme objet de notre plaisir sensible⁵¹. Selon Heidegger, il faut repenser l'œuvre d'art sur de nouvelles bases, afin qu'elle puisse être comprise non seulement *en elle-même*, à travers son mode d'être propre ou son *essence*, mais également comme un lieu de manifestation privilégié de la vérité, c'est-à-dire comme un *mode d'accès* à l'être de l'étant. En ce sens, la démarche de « L'origine de l'œuvre d'art » (1935-1936)⁵², texte fondateur de la phénoménologie heideggerienne de l'art, est centrale. Selon son auteur :

La question de *L'Origine de l'œuvre d'art* se tient dans la plus intime connexion avec la tâche de surmontement de l'esthétique (*Überwindung der Aesthetik*), c'est-à-dire d'une saisie déterminée de l'étant en tant que ce qui est objectivement représentable. D'autre part, le surmontement de l'esthétique résulte, comme nécessaire, de la dispute historique avec la métaphysique comme telle. Le surmontement de la métaphysique signifie la mise au jour de la présence de la question de la vérité de l'être, face à toute explication idéale, causale et [sic] transcendantale et dialectique de l'étant.⁵³

L'interrogation sur l'œuvre d'art est donc appelée à jouer un rôle déterminant dans le développement de la pensée heideggerienne de l'être. Par contre, son rapport à la tradition esthétique demeure plus ambigu et complexe que ne le laissent croire les propos du philosophe. En effet, dans sa manière de rattacher la question de l'œuvre d'art au cadre strict de l'ontologie, Heidegger reste imprégné d'importantes conceptions métaphysiques :

Malgré sa dénonciation opiniâtre de l'oubli de l'être par la tradition métaphysique, Heidegger s'inscrit dans cette tradition lorsqu'il traite de l'œuvre d'art : à ses yeux comme à ceux de Platon, de Hegel ou de Nietzsche, seul le métaphysicien – ou peut-être faudrait-il en son cas dire l'ontologiste – a droit de cité lorsqu'il s'agit de s'interroger sur l'art. C'est que l'œuvre d'art comme telle met en œuvre la vérité comme dévoilement de

⁵¹ Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art », in *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. de l'allemand par Wolfgang Brokmeier, 1962 [1935-1936], Paris, Gallimard, p. 89-90.

⁵² On connaît trois versions différentes de ce texte, qui fut écrit, au départ, en vue d'une conférence que Heidegger devait prononcer à la Société des sciences de l'art à l'automne 1935. D'abord, une première élaboration (1935), longtemps méconnue, a été mise au jour par la revue *Heidegger Studies* en 1989. Ensuite, le texte de la conférence réellement prononcée le 13 novembre 1935 a été publié et traduit en français par Emmanuel Martineau en 1987. Enfin, une troisième élaboration de ce sujet, la plus citée, a été présentée par Heidegger en trois leçons (novembre et décembre 1936) au *Freie Deutsche Hochstift* à Francfort-sur-le-Main et publiée en 1945 dans le recueil *Holzwege*, qui nous est connu par la traduction de W. Brockmeier, sous le titre *Chemins qui ne mènent nulle part* (1962). C'est cette troisième version qui sera surtout utilisée ici. Pour un examen approfondi de l'évolution du propos de Heidegger sur l'art dans ces trois écrits, de même que dans ses développements antérieurs, on consultera Jacques Taminiaux, « L'origine de *L'Origine de l'œuvre d'art* », in *Mort de Dieu, fin de l'art*, Daniel Payot (dir.), Paris, Cerf, 1991, p. 175-194 et son livre *Art et événement*, *op. cit.*

⁵³ Martin Heidegger, *Beiträge zur Philosophie – Vom Ereignis* (1936-1938), p. 503-505, cité par Éliane Escoubas, *L'esthétique*, Paris, Ellipses (philo), 2004, p. 203.

l'être de l'étant. Autrement dit, l'œuvre d'art a essentiellement trait à la question de l'être [...] ⁵⁴

Par sa résolution à rompre avec l'esthétique du plaisir et à « [...] conférer au mot art un nouveau contenu à partir de la reconquête d'une position fondamentale originaire envers l'être [...] ⁵⁵ », le discours heideggerien détermine par avance l'essence ontologique de l'art, limitant sa compréhension à la tâche fondamentale qui lui revient. Corrélatrice de l'amplification du statut absolu de l'œuvre, cette limitation exprime, comme chez les Romantiques, la prééminence d'un horizon distinct et supérieur pour l'art.

D'autre part, le rattachement de Heidegger au discours de la métaphysique s'avère prégnant dans la terminologie employée pour traiter de l'art : les mots « être », « origine », « essence », « beauté » et « vérité » tirés de « L'origine de l'œuvre d'art » forment un champ lexical qui semble tout droit dérivé de la tradition philosophique qu'il dénonce pourtant si fermement. Qui plus est, ce vocabulaire contribue à maintenir l'œuvre d'art dans le registre de la grandeur ou de la qualité ⁵⁶, autre indice de l'inspiration métaphysique et idéaliste de cette pensée. Jacques Taminiaux, qui fait autorité sur la question de l'art chez Heidegger, démontre en ce sens que l'élévation de l'œuvre au rang de révélateur ontologique n'a été possible dans la démarche heideggerienne que par suite à l'établissement d'une distinction franche entre un *art authentique* et un *art inauthentique*, lequel est écarté d'emblée du questionnement ⁵⁷. La nécessité d'opérer des distinctions ou des exclusions au sein des pratiques artistiques, gestes à teneur normative ou évaluative, est d'ailleurs un trait caractéristique du courant heideggerien de la phénoménologie de l'art. Ici, la démarche vers l'essence de l'œuvre – vers « l'être-œuvre de l'œuvre » –, implique non seulement de la soustraire de tous ses rapports avec ce qui ne la constituent pas en propre (ses conditions de production et de réception, par exemple), donc d'accéder au « phénomène pur » comme chez Husserl, mais aussi de ne chercher cette essence que dans le « grand art », qui seul est digne

⁵⁴ L'Atelier d'esthétique, *Esthétique et philosophie de l'art : repères historiques et thématiques*, Bruxelles, De Boeck (Le Point philosophique), 2002, p. 152.

⁵⁵ Martin Heidegger, *Introduction à la métaphysique* (1935) cité par Jacques Taminiaux, *Art et événement. op. cit.*, p. 99.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 155.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 83.

de questionnement selon lui⁵⁸. Notons toutefois que les conditions d'appartenance des œuvres à la catégorie du « grand art » demeurent plutôt obscures.

On soulignera par ailleurs l'importance des exemples choisis pour appuyer le propos : dans les différentes versions du texte de 1935-1936, c'est principalement dans l'art grec qu'ils sont puisés⁵⁹, renforçant le dialogue établi par Heidegger avec les philosophes classiques (Platon et Aristote) dont il reprend une partie du vocabulaire et des concepts. Dans cette optique, le paradigme absolu du « grand art » est trouvé dans le temple grec, qui est le lieu d'une expérience fondamentale, celle de l'« ek-sistence » et de la finitude, qui révèle l'appartenance de l'homme à l'histoire et à un destin collectif. Du fait qu'il ne représente rien, explique le philosophe, le temple impose aussi sa présence sous un mode singulier : il repose en lui-même dans sa « constance »⁶⁰. C'est ainsi qu'il acquiert un pouvoir d'« ouverture », celui de révéler un « monde » absolument distinct du monde naturel, un monde lié au « destin historial » d'un peuple. Si le temple grec se retrouve au centre des analyses de Heidegger, c'est donc en vertu d'une fonction *historiale*, elle-même régie par la visée d'une « événementialité » authentique ou fondatrice en opposition à l'événementialité inauthentique du quotidien⁶¹.

D'autre part, le privilège donné à cette œuvre tient aussi à son caractère religieux et permet de comprendre le sens et l'importance de la sacralisation de l'art chez Heidegger. Toujours selon Taminiaux, la conception heideggerienne de l'œuvre d'art s'inscrit sans conteste dans le prolongement de la « religion de l'art » (*Kunstreligion*) hégélienne⁶². Deux arguments sont amenés pour soutenir cette thèse. Le premier, qui touche la question des corpus artistiques, concerne l'identification presque exclusive du « grand art » aux créations

⁵⁸ Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art », *loc. cit.*, p. 42.

⁵⁹ Dans la 3^e version. Heidegger développe une réflexion sur le concept de « chose » qui participe d'une volonté de réhabiliter la quotidienneté au sein de l'ontologie fondamentale. Il introduit dans ce contexte une analyse d'un tableau de Vincent Van Gogh représentant une paire de chaussures, qui sert principalement à illustrer la relation que l'œuvre entretient avec la « vérité » et sa distinction par rapport aux définitions traditionnelles du concept de « chose ».

⁶⁰ Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art », *loc. cit.*, p. 44.

⁶¹ Jacques Taminiaux, *Art et événement*, *op. cit.*, p. 106.

⁶² *Ibid.*, p. 110.

des Grecs et à la préséance de la *fonction* sur la singularité des œuvres abordées⁶³. Ajoutons que l'orientation du questionnement heideggerien sur l'*essence* ou l'*origine* de l'art conduit également à une certaine forclusion de la spécificité des œuvres, car à travers elles, c'est une connaissance fondamentale ou supérieure qui est visée⁶⁴. Le second argument découle du premier : Taminiaux soutient que Heidegger, comme ses précurseurs romantiques allemands, accorde un « statut théophanique⁶⁵ » aux œuvres du « grand art » – celles auxquelles revient la tâche philosophique définie précédemment. Cela apparaît clairement lorsque, dans la première version de la conférence de 1935, citée par Taminiaux, Heidegger identifie la tâche de l'œuvre d'art à l'« établissement d'un monde ». Il écrit :

Un tel établissement en tant qu'acte d'ériger (*Erichtung*) est consécration et glorification. Consacrer veut dire « sanctifier » en ce sens que dans l'offrande inhérente à l'œuvre le sacré s'ouvre en tant que sacré et le dieu fait irruption dans l'ouvert de sa présence. À la consécration appartient la glorification en tant que célébration de la dignité et de l'éclat du dieu.⁶⁶

Ce passage met en lumière un aspect essentiel du paradigme de la religion de l'art selon Jean-Marie Schaeffer, à savoir que « [...] la sacralisation de l'art est indissociable de sa fonction religieuse.⁶⁷ » Autrement dit, l'attribution d'une dimension transcendante à l'œuvre d'art par les penseurs romantiques (incluant Heidegger), s'effectue en premier lieu dans le cadre d'une conception théologique de sa fonction révélatrice. On conviendra toutefois, avec Michel Haar, que la notion de « sacré » chez Heidegger déborde largement sa référence religieuse⁶⁸. Elle définit avant tout un espace de déploiement « intact » de la vérité, c'est-à-dire qui

⁶³ *Ibid.*, p. 110, 143-144. On se souviendra que pour Hegel, l'art classique (celui des Grecs) représente un moment idéal dans l'histoire de l'art parce qu'il incarne l'adéquation parfaite entre la forme sensible et le contenu spirituel, que l'art a pour fonction d'exprimer.

⁶⁴ Nous rejoignons ici la thèse de Lageira selon laquelle l'expérience des œuvres dans leur singularité est écartée au bénéfice des présupposés ontologiques. Jacinto Lageira, *L'esthétique traversée, op. cit.*, p. 260-263.

⁶⁵ Le terme « théophanie » se définit comme une révélation du divin. En ce sens, le dévoilement ontologique de l'art chez Heidegger aurait son essence dans le domaine du sacré, d'où la désignation fréquente de sa pensée sous le terme d'« onto-théologie ».

⁶⁶ Martin Heidegger. « L'origine de l'œuvre d'art » (première élaboration de la conférence de 1935), p. 9, cité par Jacques Taminiaux, *ibid.*, p. 110.

⁶⁷ Jean-Marie Schaeffer. « La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité », in *Histoire et théories de l'art : de Winckelmann à Panofsky*, Paris, Presses universitaires de France (Revue germanique internationale), 1994, p. 199.

⁶⁸ Michel Haar, *L'œuvre d'art : essai sur l'ontologie des œuvres*, Paris, Hatier (Optiques), 1994, p. 62.

échappe au rationalisme et à l'instrumentalisation du monde moderne⁶⁹. L'art est donc de l'ordre du sacré par le fait qu'il ouvre à une compréhension plus profonde du monde et de l'Histoire. C'est en ce sens que Heidegger reconnaît à l'œuvre d'art un caractère « agissant », qui se conçoit comme une force « instituante », « instauratrice » ou « fondatrice ».

De fait, l'idée de l'œuvre comme force active est cruciale pour l'expérience phénoménologique. Selon Heidegger, l'essence de l'œuvre d'art est d'ordre ontologique ou onto-théologique dans la mesure où elle constitue une *manifestation* ou une *révélation* de l'être : elle est, selon l'expression tirée de « L'origine de l'œuvre d'art », « [...] *le se mettre en œuvre de la vérité de l'étant*.⁷⁰ » Ceci dit, cette proposition n'a de sens que dans l'optique d'une redéfinition fondamentale de la notion de vérité par rapport à sa signification traditionnelle (représentative), celle d'une adéquation entre la pensée et la réalité⁷¹. Dans son dialogue avec les philosophes grecs, Heidegger rétablit le sens premier de la vérité comme *alêtheia* (ou *a-lêtheia*), qui signifie « dé-voilement », « dé-couvrement » ou manifestation⁷². La vérité comprise en son essence désigne donc elle-même un mouvement ou un processus dynamique de manifestation; telle que mise en œuvre par l'œuvre d'art, elle confère à l'étant sa présence singulière, éclaire l'apparition de ce qui apparaît. En d'autres termes, elle est une « venue en présence » de ce qui se trouvait en retrait, cette dimension « voilée » ou non-manifeste qu'il s'agit de découvrir en la laissant « advenir » d'elle-même.

L'émergence de la vérité dans l'œuvre d'art constitue dès lors un *événement* paradoxal puisqu'elle se produit toujours au sein d'une tension entre voilement et dévoilement, que Heidegger a décrite comme un « combat entre monde et terre », entre élévation (d'un monde) et recel (d'une terre)⁷³. C'est dans le conflit perpétuel entre son pouvoir ouvrant et la résistance de son matériau que se situe « l'être-œuvre de l'œuvre » selon Heidegger, ce qui signifie que cette tension est intrinsèque à l'essence de sa manifestation. Nous aurons

⁶⁹ *Ibid.*, p. 62-63. Ce propos s'applique en particulier aux réflexions de Heidegger sur la poésie.

⁷⁰ Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art », *loc. cit.*, p. 37. C'est nous qui soulignons.

⁷¹ L'Atelier d'esthétique, *Esthétique et philosophie de l'art*, *op. cit.*, p. 155.

⁷² *Ibid.*, p. 155-156.

⁷³ Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art », *loc. cit.*, p. 46-53. Au sujet du combat monde-terre chez Heidegger et des différents sens attribués à ces concepts, voir Michel Haar, *Le chant de la terre : Heidegger et les assises de l'histoire de l'être*, Paris, Éditions de l'Herne, 1985, notamment les p. 122 à 136 pour ses explications sur le concept de « terre ». Pour un résumé de cette problématique, on consultera plutôt *L'œuvre d'art*, *op. cit.*, p. 54-60.

d'ailleurs l'occasion de revenir sur ce schéma de tension lorsque sera abordée la problématique œuvre-objet dans la seconde partie du chapitre. Mais pour le moment, elle nous permet de spécifier deux points avant de passer à la présentation de l'esthétique merleau-pontienne.

D'abord, la conception de l'œuvre d'art comme avènement de l'être ou de la vérité est indissociable d'une vision de l'œuvre comme *événement* en soi. Pour Heidegger, l'espace d'ouverture où surgit le sens de l'être est consubstantiel du rayonnement ontologique propre de l'œuvre : c'est elle qui découvre cet espace, dans l'éclat ou le choc « [...] qu'elle *soit*, plutôt que de n'être pas.⁷⁴ » Illusoirement fondée sur le plaisir, la vérité de l'expérience esthétique constitue donc cette « offrande » par laquelle l'œuvre donne l'événement de son existence. Ni un simple artefact ni un simple objet de contemplation, l'œuvre d'art ne se donne pleinement et authentiquement que dans l'horizon qu'elle ouvre elle-même par sa présence : « Car l'être-œuvre de l'œuvre ne déploie son être que dans une telle ouverture⁷⁵ », ajoute Heidegger. La vocation ontologique de l'art dans la phénoménologie heideggerienne se conçoit donc à travers l'idée d'une autonomie de l'œuvre, entraînant une redéfinition profonde de l'expérience esthétique.

Ensuite, la dialectique voilement-dévoilement engendre une nouvelle compréhension de l'articulation entre l'expérience de l'art et la phénoménologie. Suivant les analyses d'Éliane Escoubas, il y a une concordance parfaite chez Heidegger entre le sens de la vérité comme *alêtheia*, le sens du « phénomène » et le sens de l'« être », que la réflexion sur l'œuvre d'art met en évidence à travers la notion d'apparaître⁷⁶. Comme nous l'avons noté au début de ce chapitre, la définition phénoménologique du phénomène est liée à « l'apparaître de ce qui apparaît », soit au mouvement ou à l'événement de l'apparaître en lui-même, dont Heidegger a souligné le caractère « inapparent »⁷⁷. Pour le philosophe, la tâche de la phénoménologie, en tant que méthode de description et de légitimation philosophique, est de faire voir ce qui

⁷⁴ Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art », *loc. cit.*, p. 74. C'est nous qui soulignons.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁷⁶ Éliane Escoubas, *L'esthétique*, *op. cit.*, p. 197-198.

⁷⁷ Si la « phénoménologie de l'inapparent » n'est thématifiée comme telle par Heidegger que vers 1973, dans le cadre du *Séminaire de Zähringen*, elle permet néanmoins d'éclairer tout son parcours antérieur, comme le soutient Dominique Janicaud. Voir ses explications dans *Chronos : pour l'intelligence du partage temporel*, Paris, Grasset (Le collège de philosophie), 1997, p. 157-163.

ne se montre pas immédiatement, ce qui se trouve plutôt dissimulé au sein de l'apparaître, comme une part d'invisible au cœur du visible ou d'absence dans la présence⁷⁸. Comme l'explique Jean Grondin, qui voit dans la question de l'inapparent « l'aporie thématique de la phénoménologie », il s'agit de mettre en lumière ce qui ne se montre pas, mais qui appartient tout de même à ce qui apparaît et lui procure « sens et fondement » selon Heidegger⁷⁹. Du fait qu'elle opère dans le registre de l'invérifiable, cette discipline philosophique, surtout lorsqu'elle met l'accent sur la question de l'inapparent, se bute forcément à des difficultés au plan de la légitimité argumentative. La prise en compte de ces difficultés ne mène pourtant pas à une invalidation de sa méthode, mais favorise plutôt un examen et un usage *critique* de ses discours, dont témoigne la posture théorique adoptée dans ce mémoire, et ce, en vue d'une plus grande auto-réflexivité dans ce domaine.

1.1.3 La question de l'invisible et l'expérience originaire

Déplacée dans le champ de la réflexion esthétique, la problématique de « l'inapparent » dégagée par Heidegger trouve de nombreux échos, notamment chez Merleau-Ponty qui a fait de l'invisible un thème central de l'expérience artistique. Toute phénoménologie de l'art voudra d'ailleurs démontrer que ce qui est *donné* dans l'expérience esthétique n'est pas ce qui se *montre* immédiatement. Son intérêt se situe plutôt dans un *en-deçà* ou un *au-delà* du visible – selon que l'on adopte un point de vue « originaire » ou « transcendant » –, car la manière dont l'œuvre d'art mobilise le regard est toujours de l'ordre du dévoilement et de l'avènement : l'œuvre est le lieu d'un « faire-voir » ou un « faire-monde » qui déborde les limites strictes de la perception, donc celles de la réalité objective ou empirique. De ce fait, l'expérience esthétique pensée par la phénoménologie procède de ce que Michel Henry a nommé la « duplicité de l'apparaître »⁸⁰ : dualité du visible et de l'invisible qui opère un partage entre la visibilité immédiate ou manifeste de l'œuvre et ce qu'elle a le pouvoir de « rendre visible » – pour évoquer une célèbre phrase de Paul Klee, artiste d'ailleurs

⁷⁸ Jean Grondin, « L'herméneutique dans *Sein und Zeit* », in *Heidegger 1919-1929. De l'herméneutique de la facticité à la métaphysique du Dasein*. Jean-François Courtine (dir.). Paris: Vrin, 1996, p. 184.

⁷⁹ *Ibid.* L'auteur se réfère ici à une phrase de Heidegger dans *Être et temps*. Pour Grondin, le caractère aporétique de la phénoménologie, qui tient à « l'inapparence de son objet », s'applique aussi à l'ontologie et trouve son expression parfaite – parce qu'explicite – chez Heidegger.

⁸⁰ Maryvonne Saison. « Le tournant esthétique de la phénoménologie », *loc. cit.*, p. 128-129.

abondamment cité par les phénoménologues⁸¹. Comme le montre Merleau-Ponty, l'expérience de l'art s'insère non seulement dans cette structure originelle de la perception, mais en elle se révèle aussi, et de manière primordiale, l'enchevêtrement du visible et de l'invisible. C'est dans cette optique que l'œuvre philosophique de Merleau-Ponty, contrairement à celle de Heidegger, peut être dite « esthétique » au sens de l'*aisthêsis*, puisque ce dernier traite la perception sensible et la création artistique en continuité l'une avec l'autre. En revanche, l'esthétique merleau-pontienne accorde elle aussi un privilège incontestable à l'expérience de l'art, qui surpasse celle du sensible en général de par sa puissance ontologique de dévoilement, et ne sort donc pas du cadre classique de la philosophie de l'art esquissé jusqu'à maintenant⁸².

L'ontologie phénoménologique de Merleau-Ponty se distingue toutefois de celle de Heidegger en ce qu'elle situe l'expérience primordiale de l'être au cœur de la perception, entendue comme une unité originelle de sens où le sujet et le monde – l'*en-soi* et le *pour-soi* – ne correspondent plus à deux régions séparées de l'être, mais se retrouvent dans une harmonie native pour n'en former qu'une seule⁸³. Pour le philosophe, cette intrication ontologique du sujet et du monde – leur appartenance à une même « chair » – se déroule au plan du sentir, lequel possède une dimension « pathique » qu'il s'agit de retrouver en deçà de toute pensée consciente ou objective. Dans la pensée merleau-pontienne, c'est donc l'existence « incarnée » de l'homme (sa « corporéité ») ou son enracinement perceptif tacite qui constitue le noyau de l'expérience phénoménologique. Aussi faut-il comprendre le projet philosophique de Merleau-Ponty – qui occupe une position médiane entre la méthode descriptive de Husserl et l'exigence ontologique thématifiée par Heidegger – comme une démarche vers l'originelle, le « retour aux choses mêmes » étant compris comme un retour au « monde d'avant la connaissance »⁸⁴, ce monde « pré-objectif » ou « pré-linguistique » dont la science ne cesse de nous éloigner. En ce sens, il s'agit bien ici d'un *retour* à une dimension préalable et implicite de notre rapport aux choses, d'une remontée vers le sens saisi dans sa

⁸¹ « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible » : cité par Alain Bonfand. *L'expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie*, *op. cit.*, p. 3.

⁸² Renaud Barbaras, « Sentir et faire. La phénoménologie et l'unité de l'esthétique. », in *Phénoménologie et esthétique*, La Versanne, Encre marine, 1998, p. 23-24.

⁸³ L'Atelier d'esthétique. *Esthétique et philosophie de l'art*, *op. cit.*, p. 164-165.

⁸⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard (tel), 1945, p. III.

genèse ou son surgissement⁸⁵. Or si la science représente un obstacle eu égard à cette quête, dans la mesure où elle impose une distance, l'art apparaît au contraire comme un lieu d'expression privilégié de l'être. Dans un ouvrage sur les filiations de Merleau-Ponty à Husserl et Heidegger, le philosophe Franck Robert soutient que la question de l'art participe chez ce penseur à une redéfinition de la phénoménologie et à l'élaboration d'une nouvelle ontologie : « La rencontre de la phénoménologie et de l'art, la phénoménologie comme esthétique, comme description du sens de l'expression artistique, conduit vers une ontologie de l'*aesthesis*, une pensée de l'être comme être sensible.⁸⁶ »

Dans *Le visible et l'invisible*, Merleau-Ponty parle en effet d'une « ontologie indirecte », soit d'une relation non-frontale avec l'être, d'une ouverture à l'être qui se pense plutôt à partir de notre inscription en lui, dans l'épaisseur de sa « chair »⁸⁷. Dans le cadre de cette nouvelle ontologie, notre rapport au monde n'est plus conceptualisé en termes de rapport de connaissance – la rencontre d'un sujet connaissant et d'un objet connu –, mais bien comme un rapport de « co-naissance⁸⁸ » où le sujet et l'objet se retrouvent dans une « communion⁸⁹ » originaire que Merleau-Ponty a aussi nommé *chiasme*, structure d'échange et de réversibilité qui fonde l'expérience perceptive⁹⁰ : désormais, le *sentant* et le *sensible* ne font plus qu'un.

Cette ontologie indirecte ou interne constitue l'arrière-plan philosophique de l'esthétique merleau-pontienne, qui se développe suivant deux grands axes : d'abord, à travers une théorie de l'expressivité artistique – et plus spécifiquement picturale – et ensuite, au sein d'une réflexion sur l'expérience sensible des œuvres et leur description philosophique. D'une part, si c'est à la peinture que revient la tâche de rendre compte du dévoilement originaire de l'être (en tant qu'être sensible), c'est parce que l'attachement de Merleau-Ponty au sensible se vit

⁸⁵ Ce « sens en genèse » renvoie à la notion de « métamorphose » chez Merleau-Ponty et traduit le caractère dynamique et génétique du sensible. Rudy Steinmetz l'associe à l'ontogenèse, cette « ontologie du dedans » conçue par Merleau-Ponty à la suite de Heidegger. Voir Rudy Steinmetz, « L'icône du visible ». *Études phénoménologiques*, n^{os} 31-32 (2000), p. 111-112.

⁸⁶ Franck Robert, *Phénoménologie et ontologie : Merleau-Ponty lecteur de Husserl et Heidegger*. Paris. L'Harmattan (ouverture philosophique), 2005, p. 164.

⁸⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* suivi de *Notes de travail*, Paris, Gallimard (tel), 1964, p. 166-168.

⁸⁸ *Id.*, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 94.

⁸⁹ Pour Merleau-Ponty, la sensation, qui fonde notre rapport au monde, se définit comme une *coexistence* ou une *communion*. *Ibid.*, p. 247.

⁹⁰ Sur cette notion, voir entre autres *Le visible et l'invisible. op. cit.*, p. 170-201.

d'abord au plan de la vision et du visible⁹¹. Compris à l'intérieur de ce registre perceptif privilégié, l'art a pour fonction première de mettre en lumière l'invisible qui se loge secrètement au cœur du visible. Pour le phénoménologue, la création artistique consiste à capter la phénoménalité originaire des choses, à puiser dans « cette nappe de sens brut⁹² » où celles-ci apparaissent à l'état naissant, dans l'innocence du monde pré-objectif. Le peintre agit donc à titre de médiateur en regard de la visibilité secrète de ce monde : « L'artiste est celui qui fixe et rend accessible aux plus "humains" des hommes le spectacle dont ils font partie sans le voir⁹³ », explique le philosophe dans un texte consacré à la peinture de Cézanne, artiste fétiche de ce dernier. Cela dit, il faut comprendre l'action du peintre – ce par quoi il « change le monde en peinture » – comme étant essentiellement passive, car c'est dans un état de *fascination* ou de *dépossession* qu'il effectue ces « transsubstantiations », lesquelles sont vécues comme des « révélations » par ceux qui ne possèdent pas la force magique de son regard⁹⁴.

Comme en témoignent les quelques formules citées plus haut, la description de l'expérience artistique chez Merleau-Ponty se caractérise par l'usage de nombreuses métaphores religieuses qui, gravitant autour de la question de l'invisible, pointent vers une vision spirituelle de l'art⁹⁵. Or comme l'explique Rudy Steinmetz, l'invisible, qualifié de « transcendance pure » par Merleau-Ponty pour signifier sa manière d'être « là sans être objet » (dans son sens ontique), n'est pas pour autant *l'au-delà* ou *l'autre* du visible à la manière d'une dimension divine ou absolue qui serait extra-phénoménale : l'excès du visible ne vient pas d'ailleurs; il est inscrit en lui⁹⁶. Il faut néanmoins reconnaître que même si la pensée merleau-pontienne n'est pas « théologique » à proprement parler – comme le sont en

⁹¹ Sur le primat de la vision chez Merleau-Ponty, voir Jacques Derrida, *Le toucher*, Jean-Luc Nancy, Paris, Galilée (Incises), 2000, p. 226-243.

⁹² Maurice Merleau-Ponty. *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard (folio/essais), 1964, p. 13.

⁹³ *Id.*, « Le doute de Cézanne ». in *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1965 [1948], p. 31.

⁹⁴ *Id.*, *L'Œil et l'Esprit*, *op. cit.*, p. 16 et 31.

⁹⁵ Soulignons au passage que l'invisible esthétique est généralement pensé dans un sens spirituel par les philosophes. Les positions théoriques de Michel Henry dans *Voir l'invisible* en fournissent une illustration parfaite. *Op. cit.*

⁹⁶ Rudy Steinmetz. « L'icône du visible », *loc. cit.*, p. 114-115. L'auteur se réfère à Merleau-Ponty. *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 278.

substance certaines phénoménologies actuelles⁹⁷ –, il y a dans ce propos une quête de spiritualité qui structure et oriente la réflexion esthétique dans un sens particulier.

D'autre part, la phénoménologie de l'art merleau-pontienne fait place à une analyse de la réception esthétique, prescrivant une attitude particulière envers les œuvres : la méditation philosophique qui en découle doit en effet s'établir à partir de la proximité et de l'écoute attentive de celles-ci. Dans cette position, le philosophe est à même de décrire le sens en émergence, puisqu'il ne pose plus l'œuvre en face de lui, tel un objet à connaître, mais pénètre en quelque sorte en elle, au cœur de son rayonnement sensible où le visible apparaît bordé d'invisible, ce que Merleau-Ponty nomme la « chair expressive » de l'œuvre. C'est en ce sens que l'on peut lire, dans *L'Œil et l'Esprit*, qu'à travers la peinture

[...] paraît un visible à la deuxième puissance, essence charnelle ou icône du premier. Ce n'est pas un double affaibli, un trompe-l'œil, une autre *chose*. Les animaux peints sur la paroi de Lascaux n'y sont pas comme y est la fente ou la boursouflure du calcaire. Il ne sont pas davantage *ailleurs*. Un peu en avant, un peu en arrière, soutenus par sa masse dont ils se servent adroitement, ils rayonnent autour d'elle sans jamais rompre leur insaisissable amarre. Je serais bien en peine de dire *où* est le tableau que je regarde. Car je ne le regarde pas comme une chose, je ne le fixe pas en son lieu, mon regard erre en lui comme dans les nimbes de l'Être, je vois selon lui ou avec lui plutôt que je ne le vois.⁹⁸

Ainsi, la perception esthétique est spécifique en ce sens qu'elle ne vise pas l'occurrence factuelle donnée à la vue, mais plutôt ce qui s'y trouve *exprimé*, le monde de sensations que nous sommes appelés à vivre à travers elle. Bref, il s'agit encore d'éloigner l'expérience esthétique de la modalité de l'objet ou de la chose, qui apparaît comme l'envers absolu de « l'art phénoménologique », car l'expérience esthétique recherchée et revendiquée par la phénoménologie est, dans une certaine mesure, une « expérience de l'invisible »⁹⁹.

Enfin, parmi les nombreuses phénoménologies de l'art, l'esthétique merleau-pontienne est sans doute celle où la question d'un *paradigme* artistique se pose le plus nettement. En effet, le discours sur l'art de Merleau-Ponty se développe presque exclusivement autour de la figure de Cézanne, artiste dont les tableaux, mais surtout les écrits, entrent en résonance

⁹⁷ Celles de Jean-Luc Marion, de Michel Henry et d'Emmanuel Lévinas par exemple. À ce sujet, voir les analyses de Dominique Janicaud dans *Le tournant théologique de la phénoménologie française*, *op. cit.*

⁹⁸ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, *op. cit.*, p. 22-23.

⁹⁹ Maryvonne Saison, « Le tournant esthétique de la phénoménologie », *loc. cit.*, p. 127-133.

parfaite avec sa démarche philosophique puisqu'ils mettent de l'avant les thèmes de la nature, de la perception, de la communion entre pensée et sensation, ainsi qu'une quête vers l'originnaire¹⁰⁰. Plus qu'un corpus d'analyse privilégié ou une source d'inspiration pour sa pensée, l'esthétique cézannienne – picturale et discursive – représente aux yeux de Merleau-Ponty l'attestation et la concrétisation de ses propres théories¹⁰¹. De fait, son entreprise vise moins à analyser les œuvres au moyen des outils de la phénoménologie qu'à établir des correspondances entre le travail réflexif du peintre et le sien, cherchant, comme Husserl, à démontrer la proximité des regards de l'artiste et du phénoménologue. À cet égard, Jacinto Lageira explique que la rencontre de Merleau-Ponty avec la peinture de Cézanne n'est pas simplement le fait d'une heureuse coïncidence entre deux pensées ou d'un « esprit du temps » favorable¹⁰². Il s'agit d'un *choix* qui, justifié par l'affiliation thématique et langagière des deux pensées, pointe vers une conception très spécifique de l'œuvre d'art et de son expérience.

Le cas de Merleau-Ponty – ajouté à ceux de Heidegger et, dans une moindre mesure, de Husserl –, permet alors de comprendre que ce sont moins les choix esthétiques des phénoménologues qui orientent leurs réflexions que les fondements de leurs réflexions qui orientent leurs choix esthétiques. Il convient donc de croire, à l'instar de Lageira, qu'une vision de l'art préexiste aux enquêtes phénoménologiques¹⁰³ et que c'est parce qu'elles correspondent à cette vision que certaines figures artistiques y sont tenues pour exemplaires. Pour citer Franck Robert, « [s]ans doute tout art et toute œuvre ne sont-ils pas *phénoménologiques* de la même manière [...] »¹⁰⁴, et l'impossibilité de généraliser le caractère *phénoménologique* de l'art à l'ensemble des œuvres rend nécessaires les exclusions observées jusqu'à maintenant. Cézanne, Van Gogh ou Kandinsky – pour n'en nommer que quelques-uns – ont certainement inspiré la réflexion des philosophes, mais le privilège dont jouissent ces artistes auprès d'eux repose avant tout sur les orientations thématiques propres à

¹⁰⁰ Jacinto Lageira. *L'esthétique traversée. op. cit.*, p. 288.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 267. Lageira soutient à juste titre que Merleau-Ponty théorise moins d'après le visible des tableaux de Cézanne que d'après ses formules écrites, phénomène qui marque les recherches de plusieurs philosophes, notamment Michel Henry qui développe sa pensée à partir des textes de Kandinsky sur l'abstraction picturale.

¹⁰² *Ibid.*, p. 266.

¹⁰³ Jacinto Lageira. *L'esthétique traversée, op. cit.*, p. 339.

¹⁰⁴ Franck Robert, *Phénoménologie et ontologie, op. cit.*, p. 157.

leur courant philosophique (le sentir, l'être, l'originaire, l'invisible)¹⁰⁵. En mettant l'accent sur ces thèmes phénoménologiques, on tend par ailleurs à isoler certaines dimensions de l'œuvre afin de mieux « l'élever » au rang philosophique voulu. Qui plus est, ces choix contribuent à éclairer et à valoriser un *régime perceptif* particulier, au sein duquel l'œuvre d'art apparaît toujours dans une forme de transcendance, toujours en « excès » par rapport à sa réalité matérielle. Tout au long de la présentation des théories esthétiques de Husserl, Heidegger et Merleau-Ponty, nous avons d'ailleurs insisté sur l'idée centrale et récurrente selon laquelle l'œuvre d'art comprise phénoménologiquement est irréductible à sa dimension d'objet. Il importe maintenant de cerner plus clairement les contours de cette problématique, qui servira ensuite de matrice théorique pour l'ensemble de cette étude.

1.2 Les modes d'apparaître de l'œuvre d'art : la tension œuvre-objet

Dans un premier temps, la problématique œuvre-objet doit être définie à l'intérieur du champ conceptuel et terminologique de la phénoménologie, car si elle se rattache en plusieurs points à la pensée esthétique classique ou romantique, elle trouve néanmoins sa spécificité dans sa manière de placer les termes dans une tension tout aussi essentielle qu'irrésolue. Comme nous le verrons, cette tension caractérise non seulement la structure interne de l'œuvre d'art – l'articulation entre sa réalité matérielle et sa dimension idéale ou transcendante – mais aussi l'ambiguïté des modalités de l'expérience esthétique qu'elle engendre. De surcroît, elle permet d'éclairer une tension constitutive de la phénoménologie, qui, comme l'a montré Dominique Janicaud, est dès ses débuts prise entre sa volonté de fonder une méthode de description rigoureuse des phénomènes en leur phénoménalité (pointant vers son idéal de scientificité) et sa quête proprement philosophique, celle d'une redéfinition de la « philosophie première » (la métaphysique)¹⁰⁶. En ce qui nous concerne, la tension inhérente à la phénoménologie se situerait davantage entre une « esthétique », au sens de l'appréhension sensible des œuvres, et une « philosophie de l'art » marquée par certaines croyances au sujet de celles-ci. Cette ambiguïté du rapport phénoménologique aux œuvres se

¹⁰⁵ Cette corrélation a été identifiée avant nous par Maurice Élie, qui n'a toutefois pas approfondi la question. Maurice Élie. « Peinture et philosophie : regard sur l'esthétique phénoménologique ». *Revue d'esthétique*, dossier : « Esthétique et phénoménologie », n° 36 (janvier 2000), p. 155.

¹⁰⁶ Dominique Janicaud. *La phénoménologie éclatée*, op. cit., p. 75-76. Sur les rapports de la phénoménologie à la métaphysique, voir le chap. 3, p. 44-70.

manifeste clairement dans la problématique œuvre-objet, qui constitue à notre avis le schéma conceptuel de base de toute phénoménologie de l'art, et plus spécialement celles qui se rattachent au courant heideggerien. C'est pourquoi un retour au texte « L'origine de l'œuvre d'art » s'avèrera ici nécessaire, puisque c'est dans ce texte que cette question, telle que nous la posons, trouve sa formulation d'origine.

1.2.1 La structure ontologique de l'œuvre : réalité objectale et excès de sens

Le premier point qui mérite d'être examiné concerne l'œuvre d'art dans sa constitution même et peut se traduire par la question suivante : quel est le « mode d'être » propre de l'œuvre au sens de la phénoménologie? Parmi les auteurs qui ont tenté d'y répondre, les philosophes Michel Haar et Pierre Rodrigo ont tous deux fait valoir l'idée d'une *unité ontologique* de l'œuvre mise en valeur par la phénoménologie : le premier parle en ce sens de « l'étrangeté de l'œuvre » et de « son inaltérable consistance en soi »¹⁰⁷, alors que le second emploie plutôt les expressions « tissu unitaire » ou « étoffe de l'art »¹⁰⁸. Par ces termes, ces auteurs cherchent à thématiser l'ambiguïté fondamentale de l'œuvre, sa manière d'être à la fois une réalité physique – une chose ou un objet – et une dimension de sens qui excède cette réalité immédiate. Pour eux, la difficulté de toute philosophie de l'art est d'arriver à exprimer ce statut *duplice* de l'œuvre sans séparer la forme sensible de son contenu intelligible ou idéal; car l'œuvre d'art n'est ni un simple objet, ni l'expression pure d'une Idée. Sens et sensible s'y rencontrent sans se fondre l'un dans l'autre ni constituer des sphères d'existence isolées. Ainsi, la question de l'*essence* de l'œuvre se pose bien en termes de *tension* dans la mesure où elle exige de penser l'articulation de deux dimensions qui, bien qu'elles appartiennent à la même chose, apparaissent souvent en conflit l'une avec l'autre.

Découlant de la tradition philosophique occidentale, cette situation pointe vers la nécessité de surmonter le dualisme métaphysique d'origine platonicienne et ses hiérarchies statiques (forme/contenu, sensible/spirituel, matérialité/sens), que l'idéalisme hégélien a reprises au compte d'un privilège absolu de l'*Idée*, si bien que pendant longtemps, l'Art –

¹⁰⁷ Michel Haar, *L'œuvre d'art, op. cit.*, p. 3.

¹⁰⁸ Pierre Rodrigo, *L'étoffe de l'art*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001, p. 77-78.

considéré comme unité transcendante – fut pratiquement délesté de ses objets¹⁰⁹. S'opposant à cette vision, Michel Haar rappelle que :

L'œuvre d'art n'est pas d'abord cette capacité que chacun lui reconnaît d'emblée, de renvoi à autre chose qu'elle-même, à un autre monde, réel ou imaginaire, mais d'abord un *corps*, auto-référent, un assemblage matériel irremplaçable et subtil, fait suivant la vocation de chaque art, de pierre ou de couleurs, de sonorités musicales ou de sonorités verbales. Cet arrangement a la double propriété de se montrer soi-même, comme corps, comme espace-temps propre, dans son *immanence*, et de susciter en même temps un sens *transcendant*, un « monde », c'est-à-dire un ensemble plus ou moins vaste de possibilités d'existence et de tonalités affectives [...] ¹¹⁰

En raison de l'attention qu'elle porte à l'*apparaître* des phénomènes, la phénoménologie est alors perçue comme ayant la capacité de traduire ce mode d'être singulier de l'œuvre, cette « ontologie du deux en un¹¹¹ » qui fonde sa dynamique expressive. Le rattachement de la phénoménologie à la tradition romantique, mis en relief dans la première partie du chapitre, appelle donc certaines nuances. Considérée selon son principe méthodologique de « retour aux choses mêmes », celle-ci se doit en effet de décrire le phénomène artistique à partir du lieu d'où il se manifeste, ce qui implique une prise en compte de l'objet matériel. Or si l'esthétique phénoménologique détermine une attitude nouvelle vis-à-vis de l'œuvre d'art, celle d'une écoute attentive se voulant libérée de tout présupposé théorique, les conceptions esthétiques dégagées des propos de Husserl, Heidegger et Merleau-Ponty révèlent assez tôt les limites de cette entreprise de description, qui demeure encombrée par le langage et les catégories conceptuelles de la tradition esthétique¹¹². Force est donc d'admettre que si elle arrive à recentrer le questionnement esthétique sur l'unité ontologique du phénomène artistique, la phénoménologie n'a pas pour autant résolu la question.

De fait, la tension qui apparaît lorsque les phénoménologues affirment vouloir interroger la « contenance » propre de l'œuvre, c'est-à-dire le fait qu'elle se tienne en elle-même sans se

¹⁰⁹ Michel Haar, *L'œuvre d'art, op. cit.*, p. 7. Voir aussi l'analyse éclairante de cette question par Rodrigo dans *L'étoffe de l'art, op. cit.*, chap. 1 et 2. Concernant le problème de l'unité (de l'Art) et de la multiplicité (des arts), on consultera plutôt, du même auteur, l'article « La décapitation de l'art ». *loc. cit.*, ainsi que le texte de Jean-Luc Nancy intitulé « Pourquoi y a-t-il plusieurs arts plutôt qu'un seul? (Entretien sur la pluralité des mondes) », in *Les muses*, Paris, Galilée, 1994, p. 11-70.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 3-4.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 71.

¹¹² Pierre Rodrigo, *L'étoffe de l'art, op. cit.*, p. 148-149. Rodrigo identifie entre autres le modèle de la « conscience esthétisante » au sens de Gadamer.

diviser en deux, est tout aussi essentielle que problématique. L'analyse préliminaire de la conférence de Heidegger sur l'œuvre d'art a d'ailleurs permis de voir que si c'est au cœur de cette tension (entre terre et monde) que gît la vérité de l'art et sa manifestation authentique dans l'œuvre, elle a cependant pour fonction de révéler une phénoménalité radicalement affranchie des normes du visible, ce que corroborent la pensée merleau-pontienne de l'invisible et l'idée de pureté chez Husserl. En ce sens, le discours phénoménologique est habité par une profonde ambivalence eu égard au statut de l'œuvre d'art : partagé entre l'attachement au sensible que lui prescrit sa méthode philosophique et sa croyance en la transcendance de l'art, c'est chaque fois la dimension d'objet de l'œuvre qui lui fait obstacle. Certes, l'œuvre est dans sa réalité immédiate une chose, un corps physique offert à la visibilité. Toutefois, si la présence de cet objet demeure primordiale pour l'expérience artistique, celle-ci doit irrévocablement être dépassée pour que s'accomplisse vraiment l'*avènement* de l'œuvre. Autrement dit, l'objet n'a de valeur pour les phénoménologues qu'à condition d'ouvrir l'accès à un monde qui excède nettement celui du donné objectif¹¹³.

À cet égard, la forme que prend l'interrogation heideggerienne sur l'œuvre d'art, surtout dans sa dernière version (1936), rend patent le caractère *structural* de cette problématique. D'entrée de jeu, le philosophe annonce que sa démarche fonctionnera sur un mode « circulaire » commandé par l'objet même de l'enquête, car si l'origine de l'œuvre peut être trouvée dans l'art et l'artiste, ceux-ci ne se définissent comme tels que par l'existence effective des œuvres¹¹⁴. Aussi, le cheminement du texte suit une succession de cercles, dont le premier, celui concernant le rapport entre l'œuvre et la chose, dessine la tension irrésolue qui nous occupe. Ce premier mouvement s'amorce par la formulation d'un état de fait, celui du caractère *chosal* de l'œuvre qui, de la même manière que les autres objets, peut être manipulée, stockée, vendue et même détruite. En considérant l'œuvre dans sa présence sensible et sa constitution matérielle, Heidegger tente manifestement d'échapper au piège de l'esthétique idéaliste tout en affirmant son allégeance phénoménologique. Il insiste d'ailleurs sur l'idée que c'est « [...] *sans nous laisser prendre par la moindre idée préconçue*, [que]

¹¹³ Ce paradoxe initial permet de voir comment la rupture postulée avec l'esthétique idéaliste demeure relative, car certaines tendances de la phénoménologie de l'art aboutissent à un semblable oubli de l'objet.

¹¹⁴ Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art », *loc. cit.*, p. 13-15.

nous nous apercevons que les œuvres ne sont pas autrement présentes que les autres choses.¹¹⁵ » Abordée selon cette perspective, l'« être-chose » de l'œuvre serait l'évidence objective (et *objectale*) faisant office de support au déploiement de valeurs surajoutées. À la manière d'une infrastructure, cette dernière constituerait ce qui est permanent dans l'œuvre et à partir de quoi pourrait s'exercer son essence propre, comme une sorte de superstructure signifiante ou « symbolisante » qui viendrait s'élever à partir de cette unité matérielle.

Cependant, Heidegger démontre que toute tentative d'appréhender l'œuvre à partir de son « soubassement chosique » engage le questionnement sur une fausse piste et ce, parce qu'elle implique une division de l'œuvre ne pouvant mener à la découverte de son mode d'être propre, lequel relève d'une *unité*¹¹⁶. Dans la mesure où l'essence ontologique de l'œuvre se définit phénoménologiquement comme un mode de *manifestation*, la saisie de son avènement propre conduit forcément à un oubli de l'objet, toute définition stratifiée de l'œuvre étant dès lors invalidée. Bref, si le fait esthétique se construit à partir de son fondement objectal, sa manifestation pure ou authentique n'est possible que par une négation de celui-ci, négation qu'il faut comprendre comme une *déréalisation* au sens husserlien ou, pour employer une métaphore religieuse à la manière de Merleau-Ponty, comme une sorte de *transfiguration*.

C'est ainsi que pour la phénoménologie, l'œuvre se donne toujours *en excès* par rapport à elle-même puisque son être est « extatique », c'est-à-dire qu'elle a sa tenue hors de soi, ce qu'elle tient pourtant d'elle-même¹¹⁷; elle déborde donc toujours les limites de sa réalité physique pour apparaître au sein d'un horizon transcendant. Or comme le rappelle Henri Maldiney, la transcendance de l'œuvre, trop souvent comprise selon le concept de « surdétermination » ou par une doctrine de la valeur ajoutée, ne vient pas *se superposer* à son immanence, mais *s'articule* avec elle dans une tension¹¹⁸. Les « strates » qui définissent *a priori* le rapport entre l'œuvre et sa base chosale ne s'organisent donc pas selon une structure

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 15. C'est nous qui soulignons. Selon Gadamer, grand exégète de Heidegger, cette formule témoigne également de la prégnance du modèle épistémologique des sciences à l'époque où le texte est écrit, modèle qui accorde systématiquement la primauté à ce qui fonde une connaissance objective. Hans-Georg Gadamer, «La vérité de l'œuvre d'art», in *Les chemins de Heidegger*, traduction, présentation et notes par Jean Grondin, Paris, J. Vrin. 2002 [1960], p. 103-104.

¹¹⁶ Voir les explications d'Éliane Escoubas dans *L'esthétique. op. cit.*, p. 200-201.

¹¹⁷ Henri Maldiney, *Art et existence. op. cit.*, p. 7.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 9 et 171.

statique, car c'est plutôt une force dynamique (une tension) qui fonde leur mode d'articulation : « [...] l'art, en sa genèse, ne repose sur la chose que dans la mesure où il accomplit "en *energeia*", c'est-à-dire justement "en œuvre", ce qu'elle est potentiellement à travers la conscience actuelle que nous avons d'elle comme simple chose, comme objectivité première.¹¹⁹ » Qui plus est, comme l'a montré Heidegger, l'œuvre n'est pas un produit ou un ouvrage, c'est-à-dire quelque chose de *fait* qui s'offre à la vision objective, mais quelque chose qui *devient* ou qui *advient*, donné dans un processus temporel qui transforme le rapport perceptif et affirme sa contingence. Ainsi, les questions relatives à l'être-œuvre et à l'être-objet de l'œuvre ne peuvent être posées adéquatement que dans la perspective de ses modes d'apparaître, lesquels renvoient directement à l'expérience esthétique.

1.2.2 La dialectique œuvre-objet au sein de l'expérience esthétique

Si la dialectique œuvre-objet rend compte de la tension qui habite tout phénomène esthétique – l'intrication particulière du sens et du sensible –, elle détermine également deux modes d'apparaître conflictuels, c'est-à-dire deux manières distinctes de se manifester à nous. Cette idée s'explique par le fait que l'être-œuvre et l'être-objet ne se montrent jamais simultanément dans l'expérience esthétique : on ne peut, de fait, saisir l'œuvre en tant qu'*œuvre* en même temps qu'on l'aborde comme *objet* (chose ou étant) dans la mesure où ces deux approches déterminent, du point de vue de l'expérience, des modes de présence opposés qui tendent à s'exclure l'un l'autre. Si l'on vise d'abord l'objet dans l'œuvre, on la prive de son être propre, qui ne peut se montrer dans ces conditions. En contrepartie, si on laisse advenir l'œuvre en elle-même, sans la rabattre sur sa réalité matérielle ou objective, en résulte un fondamental oubli de l'objet. Ce dilemme engage donc des attitudes contraires à l'égard du phénomène esthétique. Par conséquent, les « modes d'apparaître » de l'œuvre correspondent tout autant aux différentes façons qu'elle a de se manifester à nous qu'aux manières dont nous accueillons cette manifestation.

À cet égard, la phénoménologie de l'expérience esthétique de Mikel Dufrenne fournit un exemple parfait puisqu'elle reformule la problématique œuvre-objet en mettant l'accent sur la perception comme condition de manifestation de l'« objet esthétique », c'est-à-dire comme

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 171.

dépassement de l'œuvre dans sa dimension chosale¹²⁰. Établissant une corrélation essentielle entre l'*objet esthétique* et l'*expérience esthétique*, Dufrenne montre que ce n'est qu'à travers la perception que l'œuvre atteint sa plénitude ontologique, car du moment qu'elle est *pure*, la perception transforme l'œuvre en lui faisant accéder à la présence. Ainsi, « [ce] que l'œuvre requiert avant tout de nous, c'est une perception qui lui fasse pleinement crédit.¹²¹ » Manière de dire que la manifestation de l'œuvre n'a rien d'un phénomène absolu; elle peut être imparfaite, inachevée, même manquée selon la posture qu'on adopte face à elle. Comme le signalait Heidegger à propos de l'*auto-avènement* de l'œuvre – le fait qu'elle se donne d'elle-même –, celle-ci n'apparaît *pleinement* que dans des conditions de donation particulières. Il y aurait donc des dispositions de réception plus adéquates que d'autres au déploiement du phénomène artistique. Une fonction directrice, voire « normative », peut dès lors être attribuée à la problématique œuvre-objet : non seulement elle prescrit ce que l'œuvre doit être – ou plutôt ce qu'elle ne doit pas être, soit un *objet* –, mais elle fixe également les conditions dans lesquelles celle-ci doit être expérimentée.

Pour les phénoménologues, l'expérience esthétique est une expérience qui ne s'éclaire que de soi et qui échappe en grande partie à la maîtrise subjective¹²². La plupart des auteurs auront traduit ce mode d'être de l'œuvre en invoquant l'*événement*, notion qui sera cruciale pour notre propos. Échappant à une définition de l'expérience esthétique comme confrontation d'un sujet et d'un objet, l'événement permet de redonner à l'œuvre son autonomie et de repenser les paramètres de sa réception « *dans l'écart* des deux pôles de l'expérience¹²³ », pour employer une expression de Pierre Rodrigo. S'il est donc entendu que, selon la phénoménologie, l'œuvre n'est pas un simple objet dans sa structure matérielle, il faut ajouter que cette théorie refuse aussi d'y reconnaître l'objet d'un *plaisir* sensible ou d'un *savoir* intellectuel d'ordre historique, par exemple. Absente du face-à-face qui sert de support à de telles approches, la phénoménalité essentielle de l'art se découvre plutôt dans la rencontre ou la *co-présence* de l'œuvre ouverte d'elle-même et du sujet en ouverture à ce qui

¹²⁰ Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, tome 1 : *L'objet esthétique*, Paris, Presses universitaires de France (Épiméthée), intro. et chap. 1.

¹²¹ *Ibid.*, p. 25.

¹²² Maryvonne Saison, « Le tournant esthétique de la phénoménologie », *loc. cit.*, p. 129.

¹²³ Pierre Rodrigo, « Le phénomène esthétique », *Magazine littéraire*, n° 403 (novembre 2001), dossier : « La phénoménologie aujourd'hui », p. 62.

advient. Tel que l'affirme Rodrigo, en référence à Merleau-Ponty, il faut donc voir l'expérience artistique (phénoménologique) comme un possible dépassement de la dichotomie sujet-objet, car cette expérience « [...] constitue plutôt un *englobant* dont la subjectivité et l'objectivité ne peuvent que provenir toutes deux conjointement.¹²⁴ »

Il importe d'ailleurs de rappeler que l'épistémologie phénoménologique se fonde sur une critique radicale de la « vision objective » et de la « subjectivité constituante » comme siège de l'expérience et de la connaissance¹²⁵. C'est dans cette perspective que la position esthétique défendue par les phénoménologues se veut dénuée de tout intérêt théorique à l'égard de l'œuvre d'art. Comme le souligne Maryvonne Saison, « [l']esthétique phénoménologique se construit contre une tendance positiviste de l'esthétique [...] »¹²⁶ qui trouve son paradigme dans l'approche spécifique (ou scientifique) de l'histoire de l'art. Aux yeux des phénoménologues, cette discipline prend l'œuvre d'art comme objet de connaissance, puisant à *l'extérieur* d'elle – dans le contexte historique et la biographie de l'artiste, par exemple – les informations permettant de l'interpréter¹²⁷, ce qui est contraire à sa constitution même. On pourra d'ailleurs constater, dans les chapitres suivants, les divergences notoires entre le point de vue des phénoménologues et celui des historiens de l'art au sujet de certaines œuvres. Soulignons également que toute approche visant à *analyser* l'objet – la sémiotique, notamment, qui se concentre sur les systèmes de signes – sera vivement rejetée par certains philosophes au nom de l'« événementialité » authentique de l'œuvre, laquelle ne peut qu'être neutralisée par le regard théorique de l'historien ou du sémioticien¹²⁸.

¹²⁴ *Id.*, *L'étoffe de l'art*, *op. cit.*, p. 102-103. L'auteur résume la conception traditionnelle du rapport sujet-objet par un schéma : « On pourrait dire finalement que l'Esthétique place l'œuvre d'art à la croisée d'une dimension verticale, allant du sensible à l'intelligible, et d'une dimension horizontale reliant le pôle subjectif au pôle objectif. Ce schéma en croix est la structure la plus constante des diverses théories de l'art comme spiritualisation du sensible. » *Ibid.*, p. 108.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 129.

¹²⁶ Maryvonne Saison. « Le tournant esthétique de la phénoménologie ». *loc. cit.*, p. 129.

¹²⁷ Heidegger dénonçait déjà, dans son texte de 1935, « l'affairement autour de l'art » (*Kunstbetrieb*). c'est-à-dire la mise en exposition, la jouissance, l'étude et le commerce des œuvres, qui selon lui entraîne une oblitération de leur être-œuvre pour investir leur être-objet. Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art », *loc. cit.*, p. 42.

¹²⁸ Au sujet de l'antagonisme des points de vue phénoménologique et sémiotique, voir Henri Maldiney, « Ils réclament des signes... - La sémiotique de l'art », in *Art et existence*, *op. cit.*, p. 28-32. Dans la position phénoménologique apparaît une volonté assumée d'isoler la présence sensible de

En définitive, la notion d'*événement* désigne un mode d'apparaître privilégié de l'œuvre, renfermant la possibilité de dépasser le dualisme structurel de celle-ci, de même que le rapport sujet/objet dans l'expérience esthétique. Par surcroît, l'événement permet de contourner la pierre d'achoppement œuvre-objet tout en ouvrant une réflexion sur la dimension temporelle de l'expérience esthétique. Il convient par ailleurs de spécifier le sens de cette notion en regard de la tradition philosophique étudiée. Quelle signification l'événement acquiert-il à la lumière des conceptions phénoménologiques et esthétiques dégagées précédemment? Une brève exploration de la théorie de l'événement amènera ici des précisions au sujet de la structure de l'expérience esthétique et du sens qui est conféré à l'œuvre au sein de celle-ci. Nous pourrions alors mesurer l'impact de cette notion sur la délimitation d'un type d'art proprement « phénoménologique » dans son expérience.

En premier lieu, la notion d'événement est employée en phénoménologie pour caractériser la dimension active du phénomène, en tant qu'il *arrive*, qu'il *advient* ou qu'il *survient*. Comme nous l'avons vu avec Heidegger, l'attribution d'une signification verbale à l'événement est fondamentale dans ses déterminations esthétiques. Il revient d'ailleurs à celui-ci d'avoir posé les fondements philosophiques de ce concept, entendu comme *avènement* ou *révélation*. Cette première acception de l'événement se rattache au terme « *Ereignis* » qui, dans la perspective de l'ontologie du *Dasein*, renvoie à la question fondamentale du paraître. Comme l'explique Françoise Dastur,

[...] le terme d'*Ereignis* qui signifie dans l'allemand courant « événement » doit être compris à partir de son sens étymologique qui le rattache non pas d'abord à *eignen* et à *eigen*, au propre et à l'approprier, mais à *Auge*, à l'œil et au voir : il veut dire saisie du regard, appeler à soi du regard, ap-proprier [...]. *Ereignen* en tant qu'*eräugen* signifie donc amener au propre en rendant visible.¹²⁹

l'œuvre de toute catégorie conceptuelle ou sémantique pouvant altérer son autonomie. Pour Maldiney l'œuvre d'art n'a de fait rien à voir avec le langage verbal, qui fait obstacle à son mode de donation. Voir aussi *Id.*, « Esquisse d'une phénoménologie de l'art », in *L'Art au regard de la phénoménologie*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1994, p. 220-221.

¹²⁹ Françoise Dastur, *Heidegger et la question du temps*, Paris, Presses universitaires de France (Philosophies), 1990, p. 111.

L'*Ereignis* est donc le lieu d'une manifestation, d'un mouvement qui amène à la visibilité et qui fait paraître, d'où l'aspect « ostensif » que plusieurs lui reconnaissent¹³⁰. L'événement heideggerien a le sens d'une ouverture ou d'une venue en présence qui concerne le déploiement primordial de l'être. La mise en évidence du sens du paraître comme événement – et inversement, de l'événement comme paraître – explique la proximité de ce concept avec la phénoménologie. Le thème de l'événement constitue d'ailleurs un champ d'investigation des plus fertiles pour ses représentants contemporains, comme en témoignent, entre autres, les travaux de Claude Romano et de Françoise Dastur. Cette dernière va même jusqu'à affirmer « [qu']une phénoménologie de l'événement, si elle est possible, constitue l'accomplissement le plus propre du projet phénoménologique.¹³¹ »

Ainsi, la conception heideggerienne du temps comme avènement a de multiples extensions dans ce champ de pensée. La vision de l'œuvre d'art et de l'expérience esthétique inhérente à cette conception a été consolidée par Henri Maldiney, pour qui l'œuvre d'art est un événement dans un sens existentiel : à la fois ouverture à l'être et ouverture *de* l'être¹³². « Un événement ne se produit pas dans le monde, explique-t-il. Il ouvre un monde.¹³³ » L'*événement-avènement* de l'œuvre, d'après sa formule, est le lieu par excellence de cette ouverture, qui a l'effet d'une déchirure dans le tissu de la perception ordinaire. Nous rejoignons alors Heidegger, pour qui l'œuvre découvre son propre rayon de monde, en donnant elle-même l'événement de sa présence, tel un *choc*. L'idée d'une révélation inhérente à la notion d'événement est donc essentielle à la théorisation de l'expérience esthétique chez les phénoménologues – et à plus forte raison chez ceux qui l'abordent dans une perspective ontologique. Elle suppose en plus un aspect de *surprise* ou de *saisissement*, qui relève du fait que « [...] l'événement se dérobe structurellement à toute attente [...] »¹³⁴. En ce sens, si l'événement ne se produit pas dans le monde, comme l'indique Maldiney, il ne

¹³⁰ Voir Claude Romano, *L'événement et le monde*, Paris, Presses universitaires de France (épiméthée), 1998, p. 26. L'auteur se réfère sur ce point aux analyses de François Fédier dans *Regarder voir*, Paris, Les Belles Lettres, 1995, p. 116.

¹³¹ Françoise Dastur, « Pour une phénoménologie de l'événement : l'attente et la surprise », *Études phénoménologiques*, n° 25, 1997, p. 66.

¹³² Henri Maldiney, *Art et existence. op. cit.*, p. 210.

¹³³ Henri Maldiney, *L'Art, l'éclair de l'être*. Seyssel, Éditions Comp'Act (Scalène), 1993, p. 21.

¹³⁴ Claude Romano, *L'événement et le temps. op. cit.*, p. 221.

survient pas non plus dans le temps, car il déploie sa propre temporalité¹³⁵. Rattachée à l'expérience esthétique, la structure de l'événement sert de socle à une vision de l'œuvre comme mode spécifique de « temporalisation ». Pour Maldiney toujours, l'œuvre d'art, en tant que surgissement, *fonde le temps*; c'est ainsi qu'elle constitue chaque fois un événement unique¹³⁶.

L'ensemble de ces considérations reconduit, somme toute, à une conception de l'œuvre d'art comme dévoilement d'un invisible d'ordre ontologique, spirituel ou originaire, qui apparaît en « excès » par rapport à sa réalité sensible. Appréhendés du point de vue de la philosophie de l'art, les concepts d'avènement et de révélation qui sont à la base de la pensée phénoménologique de l'événement prennent la forme d'une expérience transcendante ou sacrée, ce à quoi contribue l'usage d'un vocabulaire à consonances religieuses. De plus, si l'œuvre s'accomplit comme *temps*, si elle est pourvue d'une force de « temporalisation », c'est qu'elle est autonome ou « autotélique », c'est-à-dire qu'elle est l'agent de sa propre « mise en œuvre ». À cet effet, le philosophe Daniel Payot explique que l'idée de l'œuvre comme événement, c'est-à-dire comme temporalité propre, provient du Romantisme et porte avec elle la promesse d'une révélation : « [...] comme si cet art devait trouver en lui le point de basculement où l'affirmation exclusive de soi soudain se fasse passion, se convertisse en attente d'un "autre" qui n'appartiendrait qu'à lui, mais auquel surtout il appartiendrait, lui, essentiellement.¹³⁷ » Compte tenu des liens que la phénoménologie tisse avec cette tradition, le postulat d'un « surcroît » donné dans l'expérience esthétique fait pencher sa quête philosophique vers l'attente d'un événement exceptionnel que l'on ne peut manifestement pas trouver dans n'importe quelle œuvre. La figure de l'événement participe ainsi à la construction d'un paradigme artistique marqué par la promesse d'un surgissement pur ou de l'avènement d'une présence. En somme, l'événement confère une structure quasi

¹³⁵ *Ibid.*, p. 148.

¹³⁶ Henri Maldiney, *Art et existence, op. cit.*, p. 27.

¹³⁷ Daniel Payot, *Anachronies de l'œuvre d'art*, Paris, Galilée (La philosophie en effet), 1990, p. 39; voir aussi p. 99. Si la phénoménologie montre une proximité évidente avec le Romantisme sur ce plan, elle s'en distingue en ce qui concerne l'existence d'un idéal englobant les œuvres. Pour la phénoménologie, sauf peut-être dans le cas de Heidegger qui demeure somme toute très hégélien, l'œuvre n'est pas un moment d'une totalité en marche vers sa manifestation; elle ne se « temporalise » qu'en tant que singularité.

« culturelle » à l'expérience esthétique, pensée comme rencontre d'une altérité s'accomplissant soi-même.

Conclusion : Esquisse d'un modèle esthétique phénoménologique

À la lumière ces analyses, il est maintenant possible de dégager les grands traits du « modèle esthétique » propre à la phénoménologie et d'établir une première corrélation entre ce modèle et les références artistiques qui viennent l'alimenter. Ce modèle, et la structure dans laquelle nous l'inscrivons, formera le cadre théorique de ce mémoire et déterminera les grands axes de la réflexion développée dans les chapitres 2 et 3 autour du cas de l'art minimal, qui donne lieu à des positions phénoménologiques contradictoires.

Le tour d'horizon historique et thématique de ce premier chapitre nous a permis de cerner les enjeux fondamentaux de la tradition esthétique étudiée, qui sont à l'origine de notre questionnement. Abordées à travers leurs spécificités propres, les pensées exposées ici – celles de Husserl, Heidegger et Merleau-Ponty – ont révélé certains points de convergence qui fondent notre problématique. Pour en faire un bref résumé, la question de la pureté trouvée chez Husserl, la distinction profonde entre l'art authentique et l'art inauthentique établie par Heidegger et la primauté de l'invisible sur le visible à la base de l'esthétique merleau-pontienne semblent exprimer, quoique dans des perspectives différentes, une même ambivalence concernant le statut de l'œuvre d'art, prise entre sa dimension immanente et sa vocation transcendante. Les relents métaphysiques et normatifs de ces discours ont été soulignés à maintes reprises, ce qui permet de croire que la conception de l'œuvre d'art véhiculée par la phénoménologie est une conception très restreinte. Aussi, l'attribution d'un statut privilégié à son expérience et son appréhension selon un paradigme *visuel* (la vision pure, l'apparaître, l'invisible) et un paradigme *temporel* (l'événement) a-t-il pour effet de limiter sa compréhension à des aspects particuliers, placés en dialogue avec des œuvres particulières. À cet égard, la tension œuvre-objet qui est au cœur de notre propos est un élément crucial du « modèle » phénoménologique dans la mesure où elle oriente son rapport aux œuvres et détermine ses choix esthétiques.

De plus, si la collusion entre l'art, l'esthétique et la phénoménologie se produit autour d'une conception étroite de l'œuvre d'art, l'alliance qu'elle signe avec certaines figures artistiques est articulée par un schéma de correspondance précaire¹³⁸, ce qui veut dire que l'intégration harmonieuse de celles-ci au sein du discours phénoménologique comporte certaines difficultés; de fait, si certains objets ou certaines pratiques appellent d'emblée les spécificités du regard phénoménologique, ceux-ci se doivent, en retour, de répondre à la vision de l'art qui habite cette pensée. C'est par rapport à ce schéma complexe que l'art minimal et son univers théorique seront étudiés dans la suite de ce mémoire. Appréhendé en tant que « nœud critique », il s'agit maintenant de voir comment l'art minimal s'insère dans cette structure de pensée tout en faisant obstacle au modèle esthétique qui la fonde.

¹³⁸ Cette thèse rejoint les propos de Rudy Steinmetz et de Maryvonne Saison. Voir Rudy Steinmetz, « Liminaire », *loc. cit.*, p. 6-7 et Maryvonne Saison, « Le tournant esthétique de la phénoménologie », *loc. cit.*, p. 127.

CHAPITRE II

GENÈSE DES RAPPORTS ENTRE L'ART MINIMAL ET LA PHÉNOMÉNOLOGIE : NŒUD CRITIQUE ET RÉFLEXIF

La perspective adoptée dans cette étude postule un champ d'interactions complexe entre la philosophie et l'art. La démarche du chapitre I, menée dans le sens d'une réflexion épistémologique sur les rapports entre la phénoménologie, l'esthétique et les œuvres d'art, a permis d'esquisser la structure de ce champ. Il a été établi, sur la base de motifs conceptuels et thématiques, que l'esthétique phénoménologique trouve son domaine d'application et de légitimation dans des moments précis de l'histoire de l'art, lesquels ont contribué à forger un paradigme qui, nous le verrons, prédomine encore dans les recherches contemporaines. Ce constat émerge d'un examen critique *interne*, c'est-à-dire d'une analyse des réflexions sur l'art qui se sont développées à l'intérieur même du champ phénoménologique. Or la rencontre de la phénoménologie et de l'art s'est aussi produite sur d'autres terrains et à l'intérieur d'autres sphères de pensée, dont ceux de la création artistique, de la critique et de l'histoire de l'art, qui offrent une vision différente de la question.

L'histoire des idées nous apprend en effet que les débats esthétiques caractérisant la scène artistique américaine dans les années soixante, principalement associés au développement de l'art minimal, marquent un moment important dans l'actualisation des enjeux de la phénoménologie, courant de pensée qui arrive aux États-Unis à cette époque. En ce sens, si des motifs conceptuels et philosophiques justifient le rapprochement entre l'art minimal et le discours phénoménologique, leur rencontre est d'abord le fait d'un contexte historique et intellectuel particulier. Un aperçu des débats entourant l'art minimal permettra ainsi de positionner le statut de « nœud » critique et réflexif qui lui sera assigné ici.

À partir d'une approche de la réception centrée sur l'analyse de discours, nous tenterons alors de cerner les enjeux théoriques et critiques découlant de la rencontre entre l'art minimal et la phénoménologie et de les confronter au modèle esthétique mis en place dans le chapitre

précédent autour de la problématique œuvre-objet et des questions de temporalité et de présence. Rappelons d'ailleurs que l'objectif de cette étude n'est pas de développer une nouvelle interprétation de l'art minimal *au moyen* de la phénoménologie – ce qui reviendrait à emprunter une voie déjà abondamment investie. Nous proposons plutôt d'examiner l'articulation complexe de leurs discours respectifs en tentant d'identifier, d'une part, ce qui fait de la phénoménologie un modèle d'analyse privilégié pour traduire la sensibilité minimaliste et d'autre part, en observant l'éclairage que cet art permet de jeter, en retour, sur le régime de discours de cette philosophie. Cette perspective d'analyse s'appuie sur une conception *philosophique* de l'art minimal, dont les effets théoriques et critiques se situent selon nous dans la possibilité qu'il a de confronter et d'interroger les discours esthétiques qui gravitent autour de lui¹³⁹.

La démonstration de ce chapitre sera centrée sur la genèse des enjeux phénoménologiques de l'art minimal tels que formulés dans un essai polémique de 1967 par le critique et historien d'art Michael Fried. Pour son caractère séminal, largement reconnu par les théoriciens du minimalisme, de même que pour la teneur philosophique de ses thèses, cet écrit fera l'objet d'une lecture approfondie et critique. Une attention particulière sera portée à la notion de « présence », qui est centrale dans l'univers théorique du minimalisme, depuis sa mise en place par Fried, et qui canalise ses rapports à la phénoménologie. En dernière instance, il s'agira de démontrer que la confrontation du discours phénoménologique avec le corpus minimaliste permet de faire apparaître certaines limites de cette pensée, mais aussi d'ouvrir un champ de possibilités pour ses recherches esthétiques à venir.

2.1 Spécifications terminologiques, contexte historique et climat épistémologique

D'entrée de jeu, il importe de définir plus clairement ce que l'on entend par « art minimal » et de spécifier le contexte historique et épistémologique dans lequel il se développe. Né aux États-Unis vers le milieu des années soixante, l'art minimal reçoit son

¹³⁹ Pour certains auteurs, le minimalisme incarnerait d'ailleurs un retour au discursif et au philosophique dans les arts visuels, ce que les critiques modernistes ont perçu comme étant foncièrement négatif. Sur cette question, voir Olivier Asselin, « L'art philosophique », in *Définitions de la culture visuelle III. Art et philosophie*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1998, p. 29-39.

appellation de la critique, le terme étant employé pour la première fois par Richard Wollheim dans un article du *Arts Magazine* de janvier 1965¹⁴⁰. S'il recouvrait à l'origine des pratiques très variées allant des *ready-made* de Marcel Duchamp aux *Black Paintings* d'Ad Reinhardt, il a surtout été retenu pour désigner une tendance « réductiviste » de la sculpture américaine, selon l'expression de Claude Gintz, qui dominait alors la scène artistique new-yorkaise¹⁴¹. D'abord associé à un groupe de sculpteurs formé de Carl Andre, Donald Judd, Dan Flavin, Sol LeWitt et Robert Morris, on l'emploie également à propos des œuvres de Tony Smith, Ann Truitt, Richard Serra et Ronald Bladen notamment, de même que par rapport à la peinture de Robert Ryman, Frank Stella et Ad Reinhardt¹⁴². L'art minimal n'a pourtant jamais constitué à proprement parler un *courant*. De fait, même si l'on peut identifier certaines caractéristiques communes aux œuvres qui lui sont associées – l'usage de formes géométriques simples (le cube, par exemple), le développement de structures sérielles et l'accent mis sur la littéralité des matériaux ainsi que sur des problèmes de volume, d'espace et de surface –, il recouvre des problématiques et des sensibilités si diverses qu'il est impossible de le définir comme un mouvement cohérent ou unifié.

Comme le fait valoir James Meyer, il est plus pertinent d'y voir une sphère de pratiques et de discours, un « [...] champ de contiguïté et de conflit, de proximité et de différence [...] »¹⁴³, ce que nous comprenons comme un « nœud » à la fois historique et critique. Pour cet auteur, le minimalisme ne peut donc pas être compris à l'extérieur des débats et des controverses qui ont entouré l'apparition des nouvelles formes d'art à cette époque¹⁴⁴. Notre investigation des enjeux philosophiques de l'art minimal rejoint sur ce plan la position

¹⁴⁰ L'article de Wollheim fut ensuite publié dans l'anthologie sur l'art minimal éditée par Gregory Battcock en 1968. Richard Wollheim, « Minimal Art » (1965), in *Minimal Art: A Critical Anthology*, Gregory Battcock (éd.), Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 1995 [1968], p. 389-399. Notons que d'autres termes ont aussi été proposés pour qualifier ces nouvelles pratiques, dont le « ABC Art », les « primary structure », le « literalist art » ou les « specific objects » pour n'en nommer que quelques-uns.

¹⁴¹ Claude Gintz, « Apologie du presque rien », *L'architecture d'aujourd'hui*, n° 323 (juillet 1999), p. 27.

¹⁴² On trouve aussi, à la même époque, des ramifications du minimalisme dans les domaines de la danse, de la performance, de la musique et de la poésie, sans oublier ses extensions en architecture et en design. Voir Jacinto Lageira. « Minimal (art) ». in *Encyclopaedia Universalis*, éd. 2005, 4 p.

¹⁴³ James Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2001, p. 3-4.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 6.

théorique de Meyer : partant de la polémique soulevée par le texte de Michael Fried en 1967, l'art minimal sera analysé en tant que situation dynamique faisant converger différentes problématiques *discursives*, et moins comme un ensemble d'œuvres à interpréter. Aussi, nous ne ferons pas de distinction entre les dénominations « art minimal » et « minimalisme », car bien que l'on pourrait attribuer à la première un sens plus restreint d'un point de vue historique et stylistique, ces termes sont généralement employés comme des synonymes.

D'autre part, il est essentiel de situer l'art minimal par rapport au climat intellectuel dans lequel il évolue. Celui-ci se caractérise par l'arrivée, aux États-Unis, d'approches théoriques issues de la philosophie continentale, dont le structuralisme et la phénoménologie, qui ont mené à l'élaboration de nouveaux modèles esthétiques en rupture avec la vision formaliste du modernisme greenbergien. Bien que les références des artistes minimalistes se situent principalement du côté du pragmatisme et du positivisme¹⁴⁵, avec des influences du béhaviorisme (chez Judd)¹⁴⁶ et de la philosophie analytique (à partir du « premier » Wittgenstein – celui du *Tractatus* (1921) –, lu par plusieurs de ces artistes¹⁴⁷), on considère la phénoménologie comme un courant philosophique central pour l'art minimal. Certains théoriciens contemporains perçoivent même le minimalisme américain « [...] comme *le moment phénoménologique de l'art* [...]»¹⁴⁸ (bien que sa signification historique déborde largement cette vision), laissant supposer qu'il y a une résonance particulièrement forte entre les objets minimalistes et ce modèle philosophique, de la même manière, en quelque sorte, que l'on associe le néo-platonisme à la Renaissance florentine ou la psychanalyse au Surréalisme. Le cas de l'art minimal a toutefois ceci de particulier que c'est dans l'*expérience* des objets et leurs *effets* sur le récepteur, et non dans leurs caractéristiques formelles ou

¹⁴⁵ Jacinto Lageira, « Minimal (art) », in *Encyclopaedia Universalis*, *op. cit.*, p. 4. Selon Thierry de Duve, l'épistémologie de référence de la sculpture minimaliste est la science contemporaine. Thierry de Duve, « Performance ici et maintenant : l'art minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre », in *Essais datés I 1974-1986*, Paris, La Différence (essais), 1987 [1980], p. 184-185.

¹⁴⁶ Selon David Raskin, les principes que Judd emprunte au béhaviorisme sont souvent confondus avec des théories phénoménologiques (surtout celles de Merleau-Ponty), alors qu'on a affaire à deux visions complètement différentes des rapports entre le sujet et le monde. David Raskin, « Judd's Moral Art », in *Donald Judd*, cat. d'expo., Nicholas Serota (éd.), Londres, Tate Publishing, 2004, p. 84, note 30.

¹⁴⁷ Barbara Rose, « ABC Art » (1965), in *Regards sur l'art américain des années soixante*, Claude Gintz (dir.), Paris, Éditions Territoires, 1979, p. 79.

¹⁴⁸ Tristan Trémeau, « De quelques effets idéologiques. Le mythe phénoménologique dans l'art ». *La part de l'œil*, n° 21-22 (2006-2007), dossier : « Esthétique et phénoménologie en mutation », p. 147. C'est nous qui soulignons.

iconographiques, qu'ils rencontrent la phénoménologie. Comme nous tenterons de le démontrer, cette compréhension fondamentale du minimalisme a son origine dans l'analyse critique de Michael Fried, qui s'appuie sur l'*expérience phénoménologique* des œuvres, c'est-à-dire sur leur mode de présence et de manifestation.

Il faut aussi souligner le rôle de la diffusion des écrits de Merleau-Ponty dans le monde de l'art américain, inaugurée par la traduction en 1962 de la *Phénoménologie de la perception* (1945). L'importance accordée au corps et à la perception par ce philosophe a été interprétée dans le sens d'un élargissement de la sphère générale de l'expérience sculpturale – notamment par l'inclusion du spectateur – et d'une redéfinition des rapports au temps et à l'espace en tant que conditions de la perception et de la cognition, ce dont témoigne le travail de Robert Morris dans les années soixante¹⁴⁹. On notera d'ailleurs dans les écrits de ce dernier¹⁵⁰, de même que dans ceux de plusieurs critiques de l'époque, dont Annette Michelson, Rosalind Krauss et Michael Fried, des références plus ou moins directes à la phénoménologie merleau-pontienne et husserlienne. L'assimilation de ce langage philosophique par ces penseurs aura principalement mené à la théorisation d'une nouvelle expérience esthétique, fondée sur un déplacement du regard théorique de l'objet vers son contexte de réception et ses conditions d'apparaître. Centrée sur les questions de perception et de corporéité, l'interprétation de la phénoménologie par les Américains s'est donc grandement dissociée du cadre ontologique et essentialiste propre à la philosophie continentale. Comme l'explique Rosalind Krauss, sa réception tardive aux États-Unis a engendré une toute nouvelle compréhension de ses enjeux pour la pratique artistique, en contraste avec celle qui prévalait dans la tradition esthétique française. Cependant, contrairement à Benjamin Buchloh qui considère la *Phénoménologie de la perception* comme

¹⁴⁹ Dès 1969, Annette Michelson identifie ces nouveaux enjeux chez Morris et les relie à la phénoménologie merleau-pontienne, à laquelle elle se réfère pour défendre l'idée d'un renversement des valeurs modernistes et d'une extension du discours esthétique. Voir Annette Michelson, « Robert Morris – An Aesthetics of Transgression », in *Robert Morris*, cat. d'expo., Washington D. C., Corcoran Gallery of Art, 1969, p. 7-79. Rosalind Krauss défendra une position très similaire dans de nombreux essais à partir des années soixante, accordant elle aussi une place prépondérante aux idées de Merleau-Ponty.

¹⁵⁰ Dans son essai « Notes on Sculpture », Morris traite des notions de *Gestalt*, d'espace et de temporalité, insistant sur l'inclusion du spectateur au sein d'une situation coextensive et relationnelle. Ce texte ne fait toutefois aucune référence directe à la phénoménologie. Robert Morris, « Notes on Sculpture » (1966), in *Regards sur l'art américain des années soixante*, op. cit., p. 65-72.

la *source* immédiate des œuvres de Serra ou Morris, par exemple¹⁵¹, Krauss rejette le postulat d'une influence *directe* et croit plutôt que la proximité de l'art minimal avec les idées de Merleau-Ponty résulte d'une absorption lente et générale de celles-ci, qui a développé « [...] un contexte dans lequel la sculpture naquit d'un jeu de perspectives, comme c'est le cas pour les œuvres minimalistes de Donald Judd ou de Robert Morris, où des géométries abstraites sont sans cesse soumises à la définition d'une vision située.¹⁵² »

Dès lors, ce rapport de l'art minimal à la phénoménologie marque un déplacement, voire une transformation de ses enjeux théoriques. De fait, si les artistes n'ont pas *appliqué* dans leurs œuvres les concepts phénoménologiques définis par Merleau-Ponty ou Husserl, ils ont néanmoins procédé à une mise en mouvement de ceux-ci dans la sphère artistique¹⁵³. En regard de la perspective adoptée dans la présente étude, cette dynamisation conceptuelle pourrait être envisagée, rétrospectivement, comme une mise à l'épreuve du discours traditionnel que cette philosophie tient sur l'art et l'esthétique. Cela signifie que si le passage de la phénoménologie dans le domaine de l'art a eu des répercussions sur la pratique, on en

¹⁵¹ « Je ne me suis jamais interrogé sur les raisons pour lesquelles la *Phénoménologie de la perception* a eu un tel succès après sa traduction aux États-Unis. Malgré l'importance de la phénoménologie en France, aucun artiste français n'a ressenti avec autant de force l'influence formatrice de la phénoménologie que ne l'ont fait Morris ou Serra. En France, la phénoménologie était peut-être considérée comme un courant déjà trop connu pour donner encore lieu à une réflexion sur son importance pour la sculpture. [...] »

Aux États-Unis en revanche, la phénoménologie offre à la nouvelle sculpture américaine soi-disant minimaliste et post-minimaliste du milieu des années 1960 la possibilité de sortir de la problématique de l'héritage surréaliste et psychanalytique tout en apportant une réponse à la question de savoir comment on pouvait redéfinir la sculpture après avoir découvert le constructivisme russe. [...] La phénoménologie a offert à la sculpture minimale la possibilité de se redéfinir autour de l'objet sculptural à travers des questions du type : Qu'est-ce qu'un objet sculptural produit par des moyens anonymes et industriels? Quels sont les caractéristiques de l'espace? Quels modes de perception avons-nous des objets? C'est sans doute ce qui explique le succès de la phénoménologie auprès des artistes américains, alors que ni chez les peintres ni chez les sculpteurs français elle n'a suscité un tel écho. » Benjamin Buchloh, « L'espace ne peut que mener au paradis », Entretien de Corinne Diserens avec Benjamin Buchloh, réalisé à New York en mars 1998, in *50 espèces d'espaces*, cat. d'expo., Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1998, p. 135-136.

¹⁵² Rosalind Krauss, « Richard Serra II », in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. de l'anglais par Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula (Vues), 1993 [1985], p. 327.

¹⁵³ Cette position rejoint celle d'Amelia Jones, qui l'a développé au sujet du *body art*, arguant que ce dernier n'a pas constitué une *illustration* des thèses merleau-pontiennes sur la corporéité ou de l'idée poststructuraliste du décentrement du sujet, mais un prolongement, une interprétation ou une représentation (dans le sens théâtral) de ces mêmes concepts. Amelia Jones, *Body Art : Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, p. 37.

perçoit aussi les effets sur le modèle théorique en cause, qui voit son régime de discours modifié – ou du moins, profondément questionné. Sous cet angle, l’art minimal serait donc appelé à opérer une sorte de retour critique sur ce modèle philosophique.

Rappelons également que dans ce contexte historique, la phénoménologie a joué un rôle important dans la rupture avec le modernisme et la critique formaliste qui en dérive. Comme l’explique Stephen Melville, ce courant philosophique arrive aux États-Unis à un moment où l’art contemporain et la critique subissent de profonds bouleversements¹⁵⁴. Selon lui, les controverses autour du minimalisme ont non seulement mené à la crise du formalisme et au développement de nouveaux modèles d’interprétation, mais elles ont aussi préparé le terrain pour le tournant interdisciplinaire de l’histoire de l’art et la réception de ce que l’on a appelé la *French theory*, en référence aux travaux de Jacques Derrida, Gilles Deleuze et Michel Foucault notamment, qui ont profondément marqué l’épistémologie américaine dans les années soixante-dix et quatre-vingt¹⁵⁵. Prenant le contre-pied des idéaux de pureté et d’autonomie valorisés par l’esthétique moderniste, la phénoménologie aurait ainsi contribué au décloisonnement théorique de l’histoire de l’art et au renouvellement de l’esthétique.

Dans cette optique, une fonction critique a vite été attribuée à l’art minimal, notamment par Rosalind Krauss et Hal Foster, qui considèrent la phénoménologie comme un agent essentiel à son développement. D’après Foster, la signification historique et critique du minimalisme est celle d’une rupture « épistémologique » avec le modernisme tardif¹⁵⁶. Par un

¹⁵⁴ Stephen Melville, « Phenomenology and the limits of hermeneutics », in *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives*, Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly et Keith Moxey (dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 146-148.

¹⁵⁵ *Ibid.* Sur cette question, voir François Cusset, *French theory : Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 2003, 267 p.; À propos des répercussions de ces différentes « théories » sur la discipline de l’histoire de l’art, on lira plutôt Jonathan Harris, *The New Art History : A Critical Introduction*, Londres, Routledge, 2001, 302 p. ou Jae Emerling, *Theory for Art History*, New York, Routledge, 2005, 244 p.

¹⁵⁶ Hal Foster, « L’enjeu du minimalisme », in *Le retour du réel : situation actuelle de l’avant-garde*, *op cit.*, p. 68. Notons que la position de Foster est remise en question par Luce Lefebvre dans sa thèse de doctorat sur la dimension du politique dans l’art minimal. Plutôt qu’une rupture, celle-ci y voit une certaine continuité avec la modernité. Elle associe davantage la dimension critique de l’art minimal à une force *subversive*, opérant à l’intérieur du système, qu’à une force *transgressive* reposant sur une logique de rupture, ce vers quoi tend le propos de Foster lorsqu’il interprète le minimalisme dans le sens d’un retour aux avant-gardes. Ancrant son questionnement dans l’expérience esthétique, inspirée par Didi-Huberman (1992) (voir chap. 3), celle-ci défend l’idée d’une profonde ambiguïté de l’art

changement radical dans les conditions de réception des œuvres et par une remise en question des limites conventionnelles de l'art (discursives et institutionnelles), ce courant opère selon lui « [...] un glissement paradigmatique vers des pratiques postmodernistes [...] »¹⁵⁷. D'autre part, l'engagement des théoriciens de l'art à l'égard des particularités exactes de l'expérience, qui suppose un dépassement de la pure visibilité au profit d'une appréhension corporelle globale, ainsi qu'un nouveau rapport à la temporalité, a entraîné un déplacement des postures discursives. On en trouve un exemple prégnant dans la mise en perspective historique du minimalisme proposée par Krauss dans *Passages in Modern Sculpture* (1977)¹⁵⁸, qui souligne la fonction critique des éléments de temporalité et de corporéité mis en forme par cet art. Cela se traduit par la nécessité d'intégrer au discours de l'histoire de l'art différents modèles théoriques (phénoménologie, psychanalyse, structuralisme et post-structuralisme entre autres), lesquels participent communément à la mise en échec de la position moderniste et à l'explicitation de son caractère normatif¹⁵⁹.

En somme, le climat artistique et intellectuel particulier des États-Unis dans les années soixante a favorisé le développement conjoint d'un art « phénoménologique » du point de vue de l'expérience perceptive et de méthodes descriptives et interprétatives influencées par ce même courant philosophique, de telle sorte qu'entre l'art minimal et la phénoménologie, s'instaure dans ce contexte un dialogue naturel et harmonieux. Or leurs rapports ne se réduisent pas à cette rencontre historique privilégiée. Des enjeux philosophiques plus complexes – et plus significatifs pour notre réflexion – ressortent en effet de la confrontation

minimal renvoyant à sa dimension politique ou critique. Luce Lefebvre, *Le questionnement de la rationalité dans l'art minimal et le déplacement de l'esthétique au politique à partir de Deleuze et Adorno*, Montréal, Université du Québec à Montréal, thèse, 2005, p. 4-5 de l'intro. et p. 73-88.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 64.

¹⁵⁸ Dans cet ouvrage, Krauss situe l'art minimal comme une étape cruciale d'un long *passage* historique qui transforme « [...] la sculpture, médium statique et idéalisé, en un médium temporel et matériel. » Rosalind Krauss, *Passages: une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, éd. révisée par l'auteur, trad. de l'anglais par Claire Brunet, Paris, Macula, 1997 [1977], p. 294.

¹⁵⁹ Voir Amelia Jones. « Art History/Art Criticism: Performing meanings », in *Performing the Body/Performing the Text*, *op. cit.*, p. 39-55. Notons que l'intégration des études féministes, des *Cultural Studies* et des *Gender Studies* à partir des années 1970 et 1980, dont témoignent les travaux de Jones, a eu une influence déterminante sur l'orientation des discours. L'usage de la phénoménologie dans les théories de l'art est aussi infléchi par ces nouvelles approches. Sur cette question, on consultera Amelia Jones, « Meaning, Identity, Embodiment. The Uses of Merleau-Ponty's Phenomenology in Art History », in *Art and Thought*, Dana Arnold et Margaret Iversen (éd.), Malden, Blackwell Publishing (New Interventions in Art History), 2003, p. 71-90.

de cette situation avec les conceptions esthétiques développées à l'intérieur du courant phénoménologique. On peut les retracer à partir des positions de Fried dans « Art and Objecthood », qui apportent un éclairage fondamental à notre questionnement en ouvrant une réflexion sur les relations entre l'art minimal, la phénoménologie et la notion de « présence ».

2.2 Mise en place du problème : Michael Fried, « Art and Objecthood » (1967)

Tel que posé précédemment, l'hypothèse d'un « nœud » ambigu structurant les rapports entre l'art minimal et le discours phénoménologique émerge de la réception critique immédiate de ces pratiques. La signification historique et le statut théorique de ce « courant » proviennent aussi, essentiellement, des prises de positions esthétiques qu'il a entraînées. Ainsi, lorsque Michael Fried formule, en 1967, sa fameuse attaque contre le minimalisme – qu'il nomme « art littéraliste » pour marquer sa différence avec l'art moderniste qu'il admire – il ouvre un champ de discussion fertile qui, plutôt que de mener à l'invalidation de cet art, lui donne (paradoxalement) sa définition la plus juste et la plus durable, si l'on en croit l'abondance de commentaires qu'il continue de susciter et la place centrale qu'on lui accorde dans l'histoire du « mouvement ». Pour James Meyer, « Art and Objecthood » marque en quelque sorte l'« invention » de l'art minimal pour la critique ultérieure¹⁶⁰. Or s'il s'agit d'un texte fondateur pour le minimalisme, ayant pour Meyer une valeur de « canonisation »¹⁶¹, celui-ci constitue également un point de friction crucial sur le plan théorique. Perçu par plusieurs comme l'accomplissement parfait, voire l'exacerbation du paradigme moderniste¹⁶², ce texte a déclenché un questionnement de nature épistémologique chez ses contemporains et les générations suivantes. La mise au jour des présupposés esthétiques et des problèmes méthodologiques du discours moderniste, à travers les positions théoriques controversées de « Art and Objecthood », a dès lors été envisagée comme un moment de rupture, au même titre que les pratiques qui y sont décrites¹⁶³. Ces débats

¹⁶⁰ James Meyer. *Minimalism. op. cit.*, p. 229.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 243.

¹⁶² *Ibid.*, p. 231 et 242. Cette interprétation est principalement due à Krauss et Michelson. Meyer s'y oppose, voyant dans le texte de Fried une volonté de rompre avec les positions modernistes classiques.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 242. « In the early criticism of Douglas Crimp, Hal Foster, and Craig Owens, Fried's text and minimalism (minimalism as theater) emerged hand in hand as an epistemological "rupture", a "crux" connecting and separating the modern and the postmodern. [...] More than any single text "Art and Objecthood" defined Greenbergian modernism for an emerging postmodernism. Fried's essay

serviront donc d'arrière-plan critique à notre investigation des enjeux phénoménologiques de ce texte.

2.2.1 Fondements modernistes de l'esthétique de Fried : notions d'essence et de qualité

L'essai de Fried, qui vise à distinguer de manière fondamentale l'expérience d'un « objet » minimaliste de celle d'une sculpture moderniste en analysant leurs modalités de « présence », s'appuie sur une conception spécifique du modernisme provenant de Clement Greenberg, dont il revisite et complexifie la théorie en s'inspirant des pensées de Maurice Merleau-Ponty, Ludwig Wittgenstein et Stanley Cavell¹⁶⁴. Délaissant en grande partie le schéma historiciste de Greenberg au profit d'une réinterprétation philosophique de ses thèses, le modernisme de Fried se développe autour de deux grands axes : la définition *essentialiste* de l'art et la notion de *valeur* ou de *qualité* associée à l'expérience des oeuvres.

D'abord, rappelons que l'esthétique moderniste postule une séparation des arts, un principe d'autonomie ou de spécificité soutenu par une idée de « pureté ». Suivant ce principe, énoncé par Greenberg dans son essai « Modernist Painting » en 1961, chaque art doit découvrir, par ses propres moyens et à l'intérieur de son propre domaine de compétences, ce qu'il a d'unique, c'est-à-dire l'*essence* de son médium. Pour Greenberg, il s'agit d'un processus autocritique par lequel chaque art doit procéder à la déconstruction de ses propres conventions et se libérer de toute détermination extérieure ou impropre : « Ainsi chaque art redeviendrait “pur” et dans cette “pureté” trouverait la garantie de sa qualité et de son indépendance.¹⁶⁵ » Or cette définition essentialiste de l'art, loin d'être propre au modernisme tardif, s'inscrit dans une longue tradition esthétique que l'on peut faire remonter aux théories de Lessing au 18^e siècle.

came to be seen as the fulfillment of this paradigm, more fervently “Greenbergian”, perhaps, than Greenberg’s own writings. » Pour Meyer, ce texte se lit plutôt comme l'affirmation d'une indépendance intellectuelle vis-à-vis Greenberg.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 234. L'influence de ces modèles philosophiques sur sa pensée et ses divergences avec Greenberg sont discutées par Fried dans l'introduction de son recueil *Art and Objecthood. Essays and Reviews* (1998), publié en français sous le titre *Contre la théâtralité: du minimalisme à la photographie contemporaine*, trad. de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard (nrf essais), 2007: voir les p. 171-179.

¹⁶⁵ Clement Greenberg, « La peinture moderniste » (1961), trad. de l'anglais par Anne-Marie Lavagne *Peinture, Cahiers théoriques.*, no 8-9 (1974), p. 34.

La doctrine de la séparation des arts, théorisée par ce dernier dans le *Laocoon* (1766)¹⁶⁶, a pour objet une délimitation des frontières entre les *arts du temps* (poésie, danse, musique, littérature) et les *arts de l'espace*, c'est-à-dire les arts plastiques ou visuels (peinture, sculpture, etc.). Lessing fonde ce partage des arts sur la spécificité de leur logique expressive (leurs « modes d'imitation » comme leurs contraintes matérielles), mais aussi sur une distinction au plan de leurs modalités de perception et de temporalité : selon le philosophe allemand, la poésie engage une expérience de *durée*, alors que les arts plastiques sont perçus dans un *instant* unique – qui pourrait, par contre, se prolonger éternellement. Reformulée par Greenberg autour d'un questionnement sur la pureté de l'art abstrait¹⁶⁷, cette théorie normative établit une correspondance fondamentale entre la séparation des arts et une séparation au plan des sens et des facultés, ce qu'Olivier Asselin perçoit comme « [...] une fragmentation de l'expérience, bref, une division du sujet.¹⁶⁸ » C'est sur cette base que Greenberg définit l'essence de la peinture moderniste par la seule « opticalité », associant les propriétés physiques du médium pictural à des effets purement visuels sur le spectateur, sollicitant ainsi une seule strate de son expérience sensorielle¹⁶⁹. Il importe de noter que, malgré ce qu'en pensent certains de ses détracteurs, Fried développera pour sa part une conception beaucoup moins « désincarnée » de la perception esthétique – influencée par sa lecture de Merleau-Ponty¹⁷⁰ –, et ce, même s'il accorde aussi préséance à la visualité.

¹⁶⁶ Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon*, trad. française de Courtin (1866), Paris, Hermann, 1990 [1766], 239 p.

¹⁶⁷ Clement Greenberg, « Toward a Newer Laocoon » (1940), in *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism*, vol. 1 : *Perception and Judgment 1939-1944*, John O'Brian (éd.), Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1946, p. 23-38.

¹⁶⁸ Olivier Asselin, « L'art philosophique », in *Définitions de la culture visuelle III*, *op. cit.*, p. 36. Cette thèse est clairement énoncée par Greenberg dans son texte de 1940 : « Pour atteindre à cette "pureté", à cette autosuffisance, les arts non-musicaux devaient donc se définir sur ce modèle, c'est-à-dire uniquement selon les termes du sens ou de la faculté par lesquels ses effets son perçus, et exclure tout ce qui est intelligible par l'intermédiaire d'un autre sens ou d'une autre faculté. » Clement Greenberg, « Vers un nouveau Laocoon », trad. de l'anglais par Annick Baudoin, in *Art en Théorie 1900-1990*, Anne Bertrand et Annie Michel (dir.), Paris, Hazan, 1997, p. 617.

¹⁶⁹ Pour une critique de cette position, voir l'intervention de Rosalind Krauss dans « Theories of Art after Minimalism and Pop » (Discussion entre Michael Fried, Rosalind Krauss et Benjamin Buchloh), in *Discussions in Contemporary Culture*, Hal Foster (éd.), vol. 1, Seattle, Bay Press, 1987, p. 55-87.

¹⁷⁰ Voir James Meyer, *Minimalism. op. cit.*, p. 231-234. Fried se défend lui-même, contre les attaques de Krauss, d'adhérer à la thèse de la pure « opticalité » et de ne pas tenir compte de l'expérience corporelle. Michael Fried, « De l'anti-théâtralité », in *Contre la théâtralité, op. cit.*, p. 180-181.

Ce dernier retiendra par ailleurs l'idée d'une localisation de la *valeur* de l'art dans la sphère de l'*expérience* par une attention portée à ses effets perceptifs et cognitifs, ce que l'on pourrait aussi voir comme une influence de la phénoménologie sur sa pensée¹⁷¹. Le problème de la temporalité, tel que formulé par Lessing, jouera aussi un rôle central dans l'attribution d'une valeur ontologique à cette expérience. Ainsi, la *qualité* esthétique d'une œuvre plastique (art spatial), comprise comme une *qualité d'être*, se manifeste selon Greenberg et Fried dans la présence pleine et instantanée de celle-ci – ce que Fried a mis en rapport avec le concept de *presentness* que nous examinerons plus loin. Cette manifestation doit solliciter l'attention du spectateur de sorte à emporter automatiquement sa *conviction* et lui imposer la reconnaissance de l'œuvre et de sa réussite¹⁷². Comme l'explique Greenberg, « [l]'expérience esthétique dépend, d'une façon cruciale, du jeu de l'attente et de la satisfaction (ou de l'insatisfaction). [Le plein effet d'un tableau] peut être enregistré – et doit être enregistré – en un clin d'œil.¹⁷³ » En somme, la notion moderniste de *qualité* est inhérente aux questions d'essence et d'autonomie, puisque c'est dans sa manière d'être complète et autosuffisante, se donnant comme une fin en soi et révélant des qualités intrinsèques, que la peinture ou la sculpture moderniste trouvent leur signification et leur valeur.

Enfin, on peut résumer la position moderniste de Fried avec une note de « Art and Objecthood », où le critique affirme, se référant à Greenberg, que « [...] le modernisme a voulu signifier que les deux questions : Qu'est-ce qui constitue l'art de peindre et qu'est ce qui constitue une peinture de qualité ne sont plus dissociables. La première disparaissant ou tendant à disparaître en se fondant à la seconde [...]»¹⁷⁴. Cela suppose, finalement, une certaine primauté de la qualité sur l'essence et, par extension, une primauté de l'*expérience des œuvres elles-mêmes* sur leur explication théorique. Ainsi, le conflit entre l'art moderniste et l'art minimal, qui forme la structure argumentative de « Art and Objecthood », « [...] n'est

¹⁷¹ Selon Melville, la phénoménologie apparaît chez Fried comme un moyen de déterminer la nature et la signification d'une œuvre d'art en tant qu'objet d'expérience. Stephen Melville. « Phenomenology and the limits of hermeneutics », in *The Subjects of Art History*, *op. cit.*, p. 150.

¹⁷² Cette question est discutée dans Jonathan Vickery, « Art and the Ethical. Modernism and the Problem of Minimalism », in *Art and Thought*, *op. cit.*, p. 111-128.

¹⁷³ Clement Greenberg. « Seminar Four », *Art International*, vol. 19 (janvier 1975), p. 16, traduit et cité par Thierry de Duve, « Performance ici et maintenant », in *Essais datés 1 1974-1986*, *op. cit.*, p. 168.

¹⁷⁴ Michael Fried, « Art and Objecthood » (1967), trad. de l'anglais par Nathalie Brunet et Catherine Ferbos, présenté par Luc Lang. *Artstudio*, n° 6 (automne 1987), p. 15, note 5.

pas fondamentalement une question de programme ou d'idéologie mais d'expérience de conviction et de sensibilité.¹⁷⁵ »

2.2.2 Théâtralité et objectivité : l'impureté de l'art minimal

Le réquisitoire de Fried contre l'art minimal, fait au nom de ces principes modernistes, a des implications théoriques complexes pour le champ de l'esthétique. Loin de prétendre en faire un exposé exhaustif, nous nous concentrerons sur ses thèses principales en lien avec la problématique étudiée. Une présentation schématique de celles-ci permettra, dans un premier temps, de dégager les éléments critiques du texte, autour des notions de littéralité, d'objectivité, de théâtre, de présence et de temporalité, et d'observer leur articulation à l'intérieur du cadre théorique et méthodologique mis en œuvre par Fried. Ses enjeux en regard du modèle esthétique de la phénoménologie pourront ensuite être interrogés plus directement.

À prime abord, le minimalisme est pour Fried un art « impur » et ce, pour plusieurs raisons. La première, directement liée aux concepts de spécificité et de qualité, est que l'art minimal contrevient à la définition essentialiste de l'art en introduisant une confusion au sein des catégories esthétiques conventionnelles. D'un point de vue historique, cette confusion se manifeste en effet dans plusieurs œuvres des années soixante – celles de Stella, Le Witt et Judd notamment – qui explorent les limites entre peinture (bi-dimensionnelle) et sculpture (tri-dimensionnelle), surface et volume¹⁷⁶. Aux yeux de Fried, il s'agit d'un appauvrissement de l'art : « *Les concept de qualité et de valeur – et dans la mesure où ceux-ci sont essentiels à l'art, le concept d'art lui-même – ne sont signifiant ou totalement signifiant que dans le cadre de chaque forme d'art individuelle. Ce qui se situe entre les formes d'art est théâtre.*¹⁷⁷ » Le théâtre (ou la théâtralité), est donc un point critique essentiel dans la pensée de Fried, ayant, par surcroît, plusieurs significations. Ennemi numéro un de l'art moderniste, c'est-à-dire de

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 21.

¹⁷⁶ Thierry de Duve, « Performance ici et maintenant », in *Essais datés I 1974-1986. op. cit.*, p. 174-175. Dans un texte de 1965, Donald Judd nomme « objets spécifiques » (*specific objects*) les œuvres qu'il perçoit comme étant ni de la sculpture, ni de la peinture, principe sur lequel il fonde sa propre production. Poussant à l'extrême l'impératif moderniste de spécificité, il en vient à définir une « nouvelle » spécificité qui ruine la stabilité des catégories traditionnelles et le sens même de la recherche formaliste définie par Greenberg. Donald Judd, « Specific Objects », in *Regard sur l'art américain des années soixante*, Claude Gintz (dir.), Paris, Éditions Territoires, 1979 [1965], p. 84-92.

¹⁷⁷ Michael Fried. « Art and Objecthood », *loc. cit.*, p. 24.

l'art pur ou « de qualité », le théâtre est ce qui fonde la valeur négative de l'art minimal en regard du critère de spécificité : « [...] le théâtre est maintenant la négation de l'art. [...] *Le succès même ou la survivance des expressions artistiques dépend de plus en plus de leur capacité à mettre en échec le théâtre*¹⁷⁸ », affirme-t-il. Le problème de la théâtralité participe donc à la définition de deux positions esthétiques antithétiques (sensibilité moderniste vs sensibilité littéraliste), qui renvoient, fondamentalement, à une démarcation entre art et non-art. Introduite par Greenberg dans un texte de 1967 intitulé « Recentness of Sculpture »¹⁷⁹, cette opposition vise les « apparences de non-art » des sculptures minimalistes, c'est-à-dire leur tendance à s'éloigner de la sphère artistique pour se confondre avec les *objets* concrets (porte, table, feuille de papier), ce qui crée un « effet de *présence* » non esthétique¹⁸⁰.

Dans « Art and Objecthood », Fried reprend cette démarcation en y insérant le concept d'« objectctité » (*objecthood*), qui correspond à « l'état de non-art » défini par Greenberg. Selon l'auteur, la sensibilité moderniste et la sensibilité littéraliste sont des réactions contraires à l'égard d'une situation historique particulière, inhérente aux développements de la peinture moderniste elle-même, qui se caractérise par une révélation progressive de l'objectité des œuvres plastiques, c'est-à-dire par l'affirmation du caractère d'*objet* ou de la forme *littérale*¹⁸¹. Le problème qui se pose à partir des années soixante, et qui n'existait pas avant de tels développements, est « [...] la possibilité de voir des œuvres d'art comme *rien de plus* que des objets [...] »¹⁸². L'identité et la perception d'une œuvre d'art en tant qu'œuvre – et non en tant qu'objet – se situe alors dans sa capacité à transcender ou à faire oublier l'objet, bref, à « tenir bon » comme *forme* picturale ou sculpturale afin d'emporter la conviction du regardeur¹⁸³. De ce point de vue, la relation entre l'œuvre et l'objet, centrale

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 14 et 22.

¹⁷⁹ Clement Greenberg, « Recentness of Sculpture » (1967), in *Minimal Art: A Critical Anthology*, Gregory Battcock (éd.), Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 1995 [1968], p. 180-186.

¹⁸⁰ Les idées de Greenberg sont citées et commentées dans « Art and Objecthood ». *loc. cit.*, p. 13-14.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ *Ibid.*, p. 13. La *forme* dont il est ici question n'est pas la forme littérale, propriété fondamentale des objets, mais la forme « picturale », une forme qui appartient en propre à la peinture et qui assure son identité en tant que telle. Pour Fried, cette forme renvoie à un type d'illusionnisme purement visuel et pictural qui a pour effet de « dissoudre » ou de « neutraliser » le support de l'œuvre; bref, de le dématérialiser en quelque sorte. C'est en ce sens que la forme constitue pour Fried un « objet de conviction ». Voir les explications de Fried sur la question de la forme dans « De l'antithéâtralité », in

dans la réflexion de Fried, est celle d'une tension ou d'un engagement dialectique ancrés dans l'expérience, qui, on le devine, est signifiante pour l'esthétique phénoménologique. Aussi, la distinction fondamentale entre l'art moderniste et l'art littéraliste se rapporte à leur attitude vis-à-vis de l'objectité : alors que le premier aspire à « invalider » ou à « suspendre sa propre objectité » par le biais de la forme, le second vise au contraire à « la mettre à jour » et à « la projeter en tant que telle »¹⁸⁴. C'est cette adhésion littéraliste à l'objectité – le fait que l'œuvre minimaliste s'identifie à l'objet littéral et qu'elle ne cherche pas à signifier au-delà de son existence d'objet – qui mène à son invalidation en tant qu'art. Ainsi, l'impureté de l'art minimal tient non seulement au fait qu'il est un art interstitiel, opérant *entre* les différentes formes artistiques, mais aussi au fait qu'il est un art d'*objets*, dépourvu de toute transcendance et de toute valeur esthétique au sens traditionnel. La distinction entre art et non-art est alors reformulée à l'intérieur d'un conflit entre les « exigences de l'art » et les « conditions de l'objectité »¹⁸⁵ – entre art et objet. À ce stade-ci, l'œuvre d'art et l'objet ne sont plus pensés en termes dialectiques, mais en termes dichotomiques et dualistes.

D'autre part, si l'objectité de l'œuvre littéraliste, qui désigne aussi sa réalité de volume occupant un espace réel (distinct de l'espace transcendantal¹⁸⁶), s'exprime à travers une forte présence *physique* – celle d'un objet brut, sans identité et sans signification esthétique –, l'expérience de cet objet est aussi, pour Fried, profondément *théâtrale*. La théâtralité du littéralisme est liée, selon l'auteur, à son efficacité dans sa *fonction de mise en scène*¹⁸⁷, conséquence directe du nouveau dispositif de réception configuré par l'art minimal. De fait, l'expérience de la sculpture minimaliste n'est plus celle d'une œuvre autosuffisante et autonome, se tenant à part « comme du pur art »¹⁸⁸, mais celle d'un objet s'intégrant à une *situation* qui inclut le corps du spectateur; ainsi, cette expérience est théâtrale « [...] parce qu'elle tient compte des circonstances réelles de la rencontre entre l'œuvre d'art littéraliste et

Contre la théâtralité, op. cit., p. 160-166. Cette question est principalement développée dans les essais « Art and Objecthood », loc. cit. et « Franck Stella : forme et conviction » (1966), in *Contre la théâtralité*, op. cit., p. 69-95.

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 14.

¹⁸⁶ Hal Foster, « L'enjeu du minimalisme », in *Le retour du réel*, op. cit., p. 65-66.

¹⁸⁷ Michael Fried, « De l'antithéâtralité », in *Contre la théâtralité*, op. cit., p. 179.

¹⁸⁸ Hal Foster, « L'enjeu du minimalisme », in *Le retour du réel*, op. cit., p. 66.

son spectateur [...]»¹⁸⁹. Avec le minimalisme en effet, le sens de l'œuvre n'est plus strictement contenu en elle, mais dépend de l'ensemble des *relations* qu'elle tisse avec l'espace et le sujet percevant, lequel prend part, au même titre que l'objet, à la mise en scène créée par l'artiste. Il s'agit d'une profonde transformation des conditions de l'expérience; la contemplation esthétique, fondée sur un rapport sujet-objet classique et inscrit dans un espace-temps *idéal*, fait place à une situation intersubjective de *co-présence*, qui tient compte de l'espace et du temps *réels*¹⁹⁰. Le « face-à-face » de l'objet devient alors un « avec » qui déplace la signification du côté de la *relation*, donc à *l'extérieur* de l'œuvre. Autrement dit, cette dernière n'est plus autosuffisante. La notion de théâtre exprime une incomplétude que Fried perçoit comme une corruption de la valeur ontologique de l'art. Le caractère relationnel du minimalisme tend donc à nier *l'identité formelle idéale* de l'œuvre, soit son « être intérieur », pour mettre l'accent sur son *fonctionnement* en tant qu'objet d'expérience¹⁹¹.

Qui plus est, la théâtralité de l'art minimal est liée à « [...] la complicité particulière que [l'œuvre] extorque à son spectateur¹⁹² », c'est-à-dire à la manière dont elle s'adresse à lui et conditionne sa réception. Selon Fried, qui centre son analyse autour des œuvres de Tony Smith, le dispositif de présentation du minimalisme confère aux œuvres une forte « présence scénique », associée à la nature étrangement *anthropomorphique* de ces volumes géométriques¹⁹³, qui entraîne une « mise à distance » (physique et psychique) du spectateur le forçant à prendre en considération (au *sérieux*) ce qu'il regarde et à *agir* en conséquence. La mise en scène de ces objets semble ainsi opérer une sorte de contrôle sur l'expérience perceptive et placer le spectateur dans une prise de conscience de lui-même en tant que *sujet*

¹⁸⁹ Michael Fried, « Art and Objecthood », *loc. cit.*, p. 14. Sur cette question, Fried se réfère à Robert Morris, qui a théorisé ce nouveau type de sculpture, à l'origine de l'installation. Robert Morris, « Notes on Sculpture », in *Regards sur l'art américain des années soixante*, *op. cit.*

¹⁹⁰ Cette interprétation est longuement développée par Thierry de Duve, qui rattache la problématique du minimalisme aux enjeux de la performance. Selon lui, le minimalisme implique une « redéfinition radicale de la notion de présence » qui va dans le sens d'une *co-présence*, l'art minimal se définissant comme un « art de l'ici et du maintenant » à l'instar de la performance. Thierry de Duve, « Performance ici et maintenant », in *Essais datés I 1974-1986*, *op. cit.*

¹⁹¹ Cette idée est illustrée par Krauss au moyen d'une œuvre de Morris (les *L-beams* de 1965). Rosalind Krauss, *Passages*, *op. cit.*, p. 175; son analyse est reprise par Thierry de Duve. *ibid.*, p. 183.

¹⁹² Michael Fried, « Art and Objecthood », *loc. cit.*, p. 17.

¹⁹³ L'anthropomorphisme que Fried trouve à l'état latent et théâtral dans les sculptures de Smith fait écho à une déclaration de cet artiste, qui dit, à propos de ses œuvres : « Je ne pensais pas à elles comme à des sculptures, mais comme en quelque sorte à des présences. » *Ibid.*, p. 18.

de la situation ou comme *public* de l'œuvre : « c'est *sa* situation », ajoute le critique, c'est à lui qu'elle s'adresse et c'est pour lui qu'elle *existe*¹⁹⁴. Le caractère construit de l'installation minimaliste et sa charge théâtrale produit, selon Fried, l'effet *infaillible* d'une « expérience de perception exacerbée »¹⁹⁵. Cette situation opère, de surcroît, une théâtralisation du corps, qui rend le spectateur « étrangement inquiétant ou opaque à lui-même », vidé de son contenu et de son expressivité, voire coupé de son humanité¹⁹⁶. Tout se passe comme si le sujet, dans un tel contexte, se voyait lui-même réduit à n'être qu'un *objet*.

2.2.3 Le dilemme *presence* vs *presentness* et la temporalité

Le théâtre et l'objectité constituent de ce fait une menace pour l'intégrité de l'expérience esthétique, en tant que sphère spécifique de vécus, distincte de l'expérience quotidienne. Cet argument, qui fonde l'opposition entre l'art minimal et l'art moderniste, trouve son prolongement dans un dilemme entre deux modes de présence, définis selon deux temporalités adverses. Reprenant les distinctions établies par Lessing deux siècles auparavant, Fried oppose l'expérience *temporelle* de l'art minimal (sa *durée*) à la *spatialité instantanée* de la peinture ou de la sculpture modernistes. Il explique :

La préoccupation littéraliste concernant le temps – plus précisément concernant la durée de l'expérience – est, à mon avis, théâtrale au sens paradigmatique; comme si le théâtre confrontait le spectateur et de ce fait l'isolait avec l'infinité du *temps* et pas seulement de l'objectité; ou comme si la perception à laquelle finalement le théâtre faisait appel était celle de la temporalité, du temps passé et à venir, *s'approchant et s'éloignant simultanément*, comme s'il était appréhendé dans une perspective infinie... Cette préoccupation traduit une différence profonde entre une œuvre littéraliste et peinture ou sculpture modernistes. Tout se passe comme si notre expérience de ces œuvres n'avait aucune durée – non pas parce que l'on fait l'expérience d'une peinture de Noland ou d'Olitski ou d'une sculpture de David Smith ou de Caro en un temps record, mais parce *qu'à chaque instant l'œuvre elle-même est totalement manifeste*. [...] C'est cet « être présent » continu et entier, qui est en quelque sorte une perpétuelle auto-crédation que l'on

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 16 et 22-23. Pour Tristan Trémeau, ces effets, qui sont exemplaires de l'impact de la phénoménologie sur le minimalisme, ont des conséquences idéologiques importantes sur les discours esthétiques contemporains, notamment dans ses orientations théologiques. La manière dont Trémeau interprète les effets de présence et la théâtralité minimaliste à partir des analyses de Fried est utile pour notre réflexion parce qu'elle permet de dégager un « mythe phénoménologique » dans l'art, ce sur quoi nous reviendrons. Tristan Trémeau, « De quelques effets idéologiques », *loc. cit.*, p. 146-165.

¹⁹⁵ Voir l'intervention de Michael Fried, dans le débat « Theories of Art after Minimalism and Pop », in *Discussions in Contemporary Culture*, *op. cit.*, p. 55-58. Les explications à ce sujet sont reprises dans « De l'antithéâtralité », in *Contre la théâtralité*, *op. cit.*, p. 179-181.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 181.

expérimente comme une espèce d'*instantanéité* : si seulement nous étions infiniment perspicaces, un seul instant infiniment bref serait assez long pour tout voir, pour expérimenter l'œuvre dans toute sa profondeur et toute sa plénitude, pour qu'elle nous convainque à jamais. [...] Je veux affirmer que peinture et sculpture modernistes mettent en échec le théâtre par leur « être présent » et leur instantanéité.¹⁹⁷

Ce passage de « Art and Objecthood » établit une relation étroite entre le mode d'apparaître des œuvres et la question dominante de la *valeur* dans la pensée moderniste. Pour l'auteur, la qualité de l'expérience esthétique tient à sa capacité de se concentrer en un seul instant – ou, pour reprendre une formule de Greenberg « [...] de violer la dimension du temps, ou plutôt, la conscience que nous avons de la dimension du temps¹⁹⁸ ». L'« être-présent » (*presentness*¹⁹⁹) de l'œuvre moderniste, qui désigne son mode de manifestation esthétique, est celui d'une présence authentique, appréhendée dans une contemplation extra-temporelle, c'est-à-dire située *au-delà* du temps, dans une sorte d'éternité ou de transcendance. À l'inverse, la « présence » (*presence*) littéraliste est marquée par la contingence, ne se déployant que dans la durée indéfinie (et infinie) de l'expérience perceptive. La préoccupation de l'art minimal pour la durée, qui en fait un *art du temps* plus qu'un *art de l'espace*, est profondément négative aux yeux de Fried puisqu'elle met en échec le principe de base de l'esthétique classique et moderniste (qui le rattache à Greenberg et Lessing) : celui d'une séparation des arts selon leurs modes perceptifs²⁰⁰. C'est ainsi que la présence impure des objets minimalistes se définit de manière antinomique à l'être-présent moderniste, dont la pureté renvoie aux qualités d'instantanéité et de plénitude.

La dualité entre la présence minimaliste et l'être-présent moderniste (l'antagonisme *presencelpresentness*) s'articule, du reste, autour de préoccupations ontologiques et métaphysiques. On peut en effet concevoir l'« être-présent » comme une qualité

¹⁹⁷ M. Fried, « Art and Objecthood », *loc. cit.*, p. 26-27.

¹⁹⁸ Clement Greenberg, « Seminar Four », *loc. cit.*, p. 16, traduit et cité par Thiery de Duve, « Performance ici et maintenant », in *Essais datés I 1974-1986. op. cit.*, p. 168.

¹⁹⁹ Nous utilisons ici la traduction du terme *presentness* par « être présent », plutôt que par « présenteté » que l'on retrouve dans certaines versions du texte, car l'« être présent » rend plus explicitement la teneur ontologique de l'expression de Fried. La traduction du texte de Foster utilise quant à elle le terme « présentification », qui connote efficacement la dimension métaphysique ou théologique de ce terme, ce qui nous intéressera dans la dernière partie de ce chapitre. Hal Foster, « L'enjeu du minimalisme », in *Le retour du réel, op. cit.*, p. 77.

²⁰⁰ Thiery de Duve, « Performance ici et maintenant », in *Essais datés I 1974-1986, op. cit.*, p. 188.

spécifiquement esthétique, donnée dans l'expérience tel un « supplément ontologique », c'est-à-dire tel un surcroît de présence permettant d'échapper au temps et d'atteindre une sorte de plénitude. C'est cette propriété esthétique, fondamentale pour Fried, qui *manque* aux objets minimalistes pour qu'ils puissent être perçus – immanquablement et de manière convaincante – en tant qu'œuvres d'art. Ne parvenant pas à transcender leur simple littéralité, ceux-ci donnent lieu à une construction *horizontale* du sens, dans la stricte durée de l'expérience, alors que la contemplation passive de l'œuvre suscitée par l'être-présent moderniste réfère, au contraire, à une *verticalité* du sens, à un champ de signification qui ne se situe pas à l'extérieur de l'œuvre, dans un acte de perception par exemple, mais qui émane d'elle tel un « supplément d'être » capable de sublimer ou de suspendre sa propre objectité²⁰¹. Contrairement à l'art minimal qui n'a pour ainsi dire aucun sens hors de l'expérience, l'art moderniste a une autonomie, une « consistance en soi », qui est le lieu d'une révélation de l'essence et d'une persistance du sens. En résumé, Fried réduit l'art minimal à un modèle d'*immanence*, en contraste avec le modèle de *transcendance* du modernisme, qui révèle dès lors son héritage métaphysique et ses affinités avec certaines conceptions esthétiques de la phénoménologie.

Finalement, la question de la temporalité chez Fried comprend une distinction *phénoménologique* entre l'expérience intramondaine des choses et l'expérience esthétique. Pour le penseur moderniste, la *temporalité esthétique* affecte notre expérience sur un mode tout à fait singulier, tant dans sa structure que dans sa qualité ou son intensité. Sous cet angle, le problème de l'art minimal est de nous proposer une expérience du temps analogue à la temporalité quotidienne, celle qui conditionne notre expérience des objets. Il ne donne accès qu'à des événements ordinaires, familiers et donc, artistiquement pauvres. Cette « naturalisation » des conditions de l'expérience, qui est un effet voulu par les artistes²⁰², va

²⁰¹ Luce Lefebvre, *Le questionnement de la rationalité dans l'art minimal*, op. cit., p. 51-52.

²⁰² Selon Tristan Trémeau, quatre techniques sont utilisées par les artistes afin de « [...] susciter un sentiment d'indistinction entre les conditions spatio-temporelles de l'œuvre et celles des événements de la vie quotidienne [...] : l'objet est directement posé au sol au même niveau que le spectateur, il emprunte les apparences de ce que Fried, dans un contexte marqué par le néo-dadaïsme, appelle le "non art" (formes proche d'éléments mobiliers ou scéniques), il est porteur de conventions anthropomorphiques (sa taille humaine, le fait qu'il ait un "intérieur"), enfin, il est disposé au sein d'un tel espace vide que peut naître, pour celui qui y demeure, un sentiment de "durée infinie ou indéfinie" de l'expérience. » Tristan Trémeau, « De quelques effets idéologiques », *loc. cit.*, p. 150-151.

aussi à l'encontre du mode d'apparaître spécifique et privilégié de l'œuvre pensé par l'esthétique phénoménologique, qui exige une « suspension » de l'attitude naturelle pour atteindre une sphère de vécus plus *pure* et plus *authentique* que celle de l'expérience mondaine²⁰³.

2.3 La critique de Michael Fried dans la perspective de l'esthétique phénoménologique

On doit donc à Michael Fried d'avoir posé les termes d'une réelle « problématisation » des rapports entre l'art minimal et la phénoménologie au sens où nous les entendons, c'est-à-dire dans leur articulation théorique et critique, de même que dans leurs agencements multiples et conflictuels. On peut en fait regrouper les enjeux phénoménologiques du discours esthétique de Fried à l'intérieur de trois grandes questions, soit le rapport à l'objet, l'interprétation des notions de présence et de temporalité, ainsi que le cadre de croyance dans lequel prend place la problématique générale du texte. Ces trois axes de réflexion, introduits au point précédent, suggèrent un parallèle étroit entre l'esthétique moderniste de Fried et le modèle de la phénoménologie de l'art. Afin de comprendre les implications d'un tel rapprochement, les positions de « Art and Objecthood » seront maintenant examinées à partir du dispositif conceptuel mis en place au chapitre précédent. Cette analyse permettra d'exposer plus clairement la prégnance de la tension œuvre-objet dans l'art minimal et l'interprétation particulière qui en est fait dans son univers théorique.

2.3.1 Rapport à l'objet

Dans un premier temps, nous avons vu que l'argumentation de Fried repose sur une distinction entre art et non-art, qui se traduit plus exactement par une opposition entre les conditions de l'œuvre d'art « pure » ou « véritable » et celles de l'objectité. Ce postulat traduit, dans toute sa complexité, la problématique œuvre-objet mise en forme par l'esthétique phénoménologique. Sans revenir en détails sur la manière dont Fried développe cette question, qui est explicitée dans les pages précédentes, signalons toutefois qu'elle réitère et renforce l'idée d'une coupure *ontologique* entre les œuvres d'art et les autres types d'objets qui existent au monde et, par extension, celle d'une distinction *phénoménologique*

²⁰³ Voir chap. 1, en particulier les points 1.1.1 et 1.1.2 concernant les pensées esthétiques de Husserl et de Heidegger, qui accordent une place centrale à cette question.

entre l'expérience esthétique et l'expérience mondaine, qui se caractérisent par des modes de présence et de perception antithétiques. Pour le penseur moderniste, la question de l'*identité* de l'objet d'art, placée du côté de la réception, est cruciale; celui qui regarde doit savoir automatiquement, sans aucun doute ni aucune confusion, qu'il est devant une « sculpture » ou une « peinture », ce qui veut dire que l'essence de l'objet doit être pleinement manifeste au premier coup d'œil²⁰⁴. C'est l'objet « en lui-même », dans ses propriétés internes et son apparaître autonome, qui doit révéler sa valeur esthétique et affirmer avec certitude son statut artistique. C'est en ce sens que l'œuvre d'art est un « objet de conviction » distinct de la simple variété d'objet; sa fonction intrinsèque est celle d'une restructuration de notre expérience sensible et cognitive, si bien qu'elle sollicite notre attention et notre jugement d'une manière qui échappe aux autres catégories d'objets²⁰⁵. Comme de nombreux phénoménologues, Fried confère ainsi un statut privilégié à l'œuvre d'art, l'inscrivant au sein d'un horizon de sens authentique et attribuant une forte valeur cognitive à son expérience.

De plus, se référant à Stanley Cavell pour qui *une œuvre d'art n'est pas un objet*²⁰⁶ – l'une des prémisses de la phénoménologie de l'art –, Fried insiste sur l'irréductibilité de l'œuvre à sa réalité physique. Selon lui, la *presentness*, associée au paradigme visuel de la *forme*, produirait une « dématérialisation » ou une « dissolution » du support objectal dans l'expérience perceptive²⁰⁷. À l'instar de Greenberg, il conçoit ce mode de manifestation esthétique du point de vue de l'« opticalité », comme l'illusion d'une présence abstraite, celle d'une matière rendue « entièrement optique », « immatérielle et sans consistance, telle un mirage »²⁰⁸. En d'autres termes, l'œuvre « de qualité » s'impose avec une telle intensité

²⁰⁴ James Meyer, *Minimalism*, *op. cit.*, p. 236.

²⁰⁵ Jonathan Vickery, « Art and the Ethical. Modernism and the Problem of Minimalism », in *Art and Thought*, *op. cit.*, p. 118.

²⁰⁶ Stanley Cavell, cité par Michael Fried, « Art and Objecthood », *loc. cit.*, p. 21, note 11. Les réflexions philosophiques de Cavell sur l'art et l'esthétique – qui ont fortement influencé l'écriture de « Art and Objecthood » –, sont regroupées dans un ouvrage de 1969 : Stanley Cavell, *Must We Mean What We Say? A Book of Essays*, édition revue et augmentée, Cambridge, Cambridge University Press, 2003 [1969], 365 p. Sur le rôle de Cavell dans l'esthétique de Fried, voir, en plus des textes cités de Meyer et Vickery, Stephen Melville, « Notes on the Reemergence of Allegory, the Forgetting of Modernism, the Necessity of Rhetoric, and the Conditions of Publicity in Art and Criticism », *October*, vol. 19 (hiver 1981), p. 55-92.

²⁰⁷ James Meyer, *Minimalism*, *op. cit.*, p. 236-237.

²⁰⁸ Clement Greenberg, « The New Sculpture », in *Art and Culture*, Boston, Beacon Press, 1961, p. 144, cité par Fried, « Art and Objecthood », *loc. cit.*, p. 21.

visuelle que le spectateur oublie instantanément qu'il est face à un objet matériel : l'objet se *transforme* en œuvre – il subit une sorte de *transfiguration* – et n'est, désormais, plus une *chose* pour celui qui en fait l'expérience²⁰⁹. L'œuvre transcende sa réalité physique pour se donner comme un pur apparaître, un pur éclat visuel, une pure sensation. Le paradigme moderniste de la vision, ainsi placé sous le signe de la pureté²¹⁰, rejoint en quelque sorte le regard phénoménologique en faisant ressortir leur ancrage métaphysique commun et en affirmant la persistance du modèle idéaliste classique. De plus, le paradigme visuel de l'apparition pure et immédiate, que partagent le critique moderniste et le phénoménologue, isole et intensifie la dimension sensible de l'œuvre, non pour la ramener à sa réalité physique, mais au contraire, pour faire de sa visibilité le lieu d'une « transcendance immanente » ayant le pouvoir de sublimer la matérialité.

Il serait par ailleurs difficile de ne pas reconnaître, dans la description d'un tel type de vécu, la structure phénoménologique de l'expérience esthétique, qui pose le dépassement de l'être-objet de l'œuvre comme une condition essentielle de sa manifestation propre²¹¹. Comme l'écrit Mikel Dufrenne dans la *Phénoménologie de l'expérience esthétique* : « Tout se passe comme si l'objet esthétique se métamorphosait, croissait en densité ou en profondeur, comme si quelque chose de son être était transformé par le culte dont il est l'objet.²¹² » La vocation ontologique de l'œuvre, ajoute le philosophe, « [...] c'est à la fois la plénitude de l'être sensible et la plénitude de la signification immanente au sensible.²¹³ » Chez Fried, la « métamorphose » de l'œuvre et le déploiement de sa visibilité exceptionnelle,

²⁰⁹ Ces idées proviennent de Stanley Cavell et sont commentées par Meyer, qui le cite : « For Cavell, too, the optical work offered a visual corollary of presentness. "Caro is not using color beams, rods, and sheets, but beams and rods and sheets of color. It is almost as though the color helps dematerialize its supporting object." Color transformed Caro's steel beams from mundane objects into art. "They are," Cavell observes, "no longer things." James Meyer, *Minimalism, op. cit.*, p. 236-237.

²¹⁰ Rosalind Krauss critique l'abstraction de la « vision » moderniste, qu'elle décrit en termes de « pure donation », « pure transparence » et « pure conscience de soi ». Rosalind Krauss, « The Im/pulse to see », in *Vision and Visuality*, vol. 2 de *Discussions in Contemporary Culture*, Hal Foster (éd.), Seattle, Bay Press, 1988, p. 52.

²¹¹ Voir chap. I, section 1.2.

²¹² Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique, Tome 1, op. cit.*, p. 103.

²¹³ *Ibid.*, p. 22. De nombreux rapprochements pourraient d'ailleurs être faits entre la conception de l'expérience esthétique décrite par Dufrenne dans cet ouvrage et la théorie de la présence instantanée du modernisme, notamment en ce qui a trait à la position d'attente et de contemplation exigée du spectateur, ainsi qu'à l'idée d'un surcroît de sens et de présence immanent au sensible.

qui créent l'effet d'une « sur-présence » et place le spectateur dans un état de contemplation, résulte, de manière fondamentale, de son conflit interne avec l'objectivité.

Il convient d'ailleurs de rappeler que le problème de l'objectivité, dans « Art and Objecthood », se pose par rapport à une situation historique particulière. En effet, la nécessité d'interroger la dimension d'objet de l'œuvre, pour Fried, naît d'une confrontation avec certaines tendances de l'art qui lui est contemporain. Selon le critique, l'art minimal (le littéralisme) naît de la prise en compte positive de l'objectivité comme forme d'expression artistique, au moment où apparaît la possibilité d'une assimilation de l'œuvre d'art à un simple objet. Dans ce contexte, le dépassement de l'objet n'est plus une qualité implicite de toute œuvre, ce qu'elle était traditionnellement, mais quelque chose à conquérir et à défendre par une mise en échec de l'objectivité. La dimension « transcendante » de l'art, l'excès de sens ou de présence qui fonde son statut ontologique et exprime sa valeur esthétique propre, devient alors, à l'intérieur même du champ artistique, le privilège de *certaines* œuvres – considérées comme « authentiques » –, les autres étant réduites au mode d'être de l'objectivité, condamnés à n'être rien de plus que des objets, et donc à échouer en tant qu'œuvres d'art. Dans la perspective historique et critique amenée par le texte de Fried, la problématique de l'œuvre et de l'objet prend donc une tournure dualiste et des accents normatifs que nous verrons s'intensifier chez certains penseurs contemporains. Il conviendrait d'ailleurs de croire que la menace d'une perte d'essence et de transcendance, associée aux développements du minimalisme, engage un renforcement des positions qui serait révélateur de certains présupposés et de certaines croyances partagés par les discours esthétiques.

2.3.2 Mode de présence et temporalité

Tel que suggéré plus haut, la notion de « présence » est l'enjeu phénoménologique central du minimalisme. Sa rupture avec le modèle moderniste implique de fait « [...] une redéfinition radicale de la notion de présence [...] »²¹⁴, qu'il faut comprendre comme une profonde remise en question de ses fondements métaphysiques. Les analyses préliminaires de cette question permettent d'établir un lien significatif entre l'interprétation philosophique classique de la notion de présence, telle que véhiculée par le discours moderniste, et la

²¹⁴ Thierry de Duve, « Performance ici et maintenant », in *Essais datés I 1974-1986*, op. cit., p. 167.

conception phénoménologique de l'expérience esthétique décrite au chapitre 1. Dans cette optique, le concept de *presentness*, défendu par Fried au nom de la définition métaphysique de la présence comme plénitude et transcendance, renverrait à un modèle spécifique de « vécu » phénoménologique, fondée sur une conception tout aussi spécifique de l'œuvre d'art qui en constitue le noyau fondamental. Un examen de ce modèle permettra alors de revisiter les fondements philosophiques de l'expérience de la temporalité esthétique ici décrite et de cerner l'impératif métaphysique et spirituel qui l'oriente.

Résumons d'abord les principaux traits de la « phénoménologie de l'être-présent » (*phenomenology of presentness*²¹⁵) mise en œuvre dans « Art and Objecthood ». Dans un premier temps, nous l'avons définie comme une sphère d'expérience à part, se démarquant de l'expérience quotidienne par ses qualités d'instantanéité, de plénitude, d'autonomie et de pureté. L'être-présent est aussi un concept ontologique au sens *fort*, dans la mesure où il caractérise une expérience rare et authentique, celle d'une pure immédiateté perceptive : l'œuvre est absolument présente, c'est-à-dire « entièrement manifeste » à chaque instant, et c'est ainsi qu'elle « transporte » le regardeur via une « mise entre parenthèses » des conditions naturelles de son existence – pour reprendre le vocabulaire de Husserl – afin de lui faire « [...] ressentir le présent comme transcendant, c'est-à-dire irréductible aux conditions de l'expérience.²¹⁶ » À l'absence de durée de l'œuvre moderniste correspond donc un supplément de présence qui a, pour Fried, le sens d'un *supplément d'être*. Comme l'explique Thierry de Duve « [...] *l'être-présent* est l'être spécifique de la peinture (et de la sculpture). Comme pour Greenberg, il est l'expérience phénoménologique privilégiée qui doit “suspendre l'objectivité” du tableau ou de la sculpture [...] et ravir le spectateur.²¹⁷ »

L'interprétation de de Duve amène d'ailleurs un éclairage fondamental au problème de la présence pour la phénoménologie. Appréhendé d'un point de vue philosophique, ce problème découle selon lui de la remise en question de l'esthétique transcendantale de Kant, c'est-à-

²¹⁵ Jonathan Vickery, « Art and the Ethical », in *Art and Thought*, *op. cit.*, p. 120. La « phénoménologie de l'être-présent » relève, selon Vickery, d'une « structure éthique de l'expérience esthétique ». Il explique en ce sens que : « L'être-présent de l'objet d'art est la manière dont ce dernier se présente à nous comme une autre personne et non simplement comme un autre objet. » *Ibid.*, p. 126. Notre traduction.

²¹⁶ Thierry de Duve, « Performance ici et maintenant », in *Essais datés I 1974-1986*, *op. cit.*, p. 163.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 179.

dire de l'espace et du temps comme formes *a priori* de la sensibilité. Les critiques formulées par la philosophie moderne à l'égard de la préexistence d'un cadre empirique stable et universel se seraient traduites, selon lui, par un sentiment de perte associé à l'idée d'une « présence-absence » ou d'une « présence impossible »²¹⁸. Suivant l'analyse de de Duve, cette conception de la présence, en tant que *suspension*, *élévation* ou *sublimation*, constituerait l'horizon d'attente commun de l'esthétique moderniste et de la pensée phénoménologique. L'historien de l'art soutient en ce sens

[qu']une bonne partie de ce qui, toutes spécificités mélangées, a formé le modernisme en art, consistait à nous mettre en présence de l'impossibilité de la présence. À tel point que l'expérience esthétique s'est vue définie par les modernes comme irrésolution, attente frustrée, dépaysement, inquiétante étrangeté, angoisse, state ou arrêt. Et que le sujet de l'expérience esthétique est devenu un sujet qui, évoluant dans l'espace et dans le temps de la vie pratique, en est subitement soustrait et confronté au phénomène d'un temps et d'un espace suspendus.²¹⁹

On retrouvera aisément, dans cette définition, les propriétés spécifiques de l'être-présent moderniste. Par ailleurs, l'inflexion philosophique donnée à cette question met en relief de nouveaux points de convergence avec la phénoménologie. Selon l'historien français – dont l'héritage philosophique « continental » a sans doute un rôle à jouer dans son interprétation des enjeux théoriques étudiés –, le modernisme et la phénoménologie exprimeraient une même nostalgie de la présence. On pourrait, de fait, percevoir cette réaction comme une conséquence directe des bouleversements que subit cette notion dans la seconde moitié du 20^e siècle, tant dans le champ de la philosophie (avec l'émergence de la pensée structuraliste et les travaux de Jacques Derrida en particulier²²⁰) que dans la sphère artistique (autour des développements de l'art dit « postmoderne » ou contemporain).

²¹⁸ *Ibid.*, p. 161-162.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 161.

²²⁰ Derrida a une importance capitale pour l'épistémologie contemporaine. On lui doit notamment d'avoir exposé et critiqué les ancrages métaphysiques de la phénoménologie husserlienne. Centrée sur la question de la présence, sa « déconstruction » des concepts phénoménologiques a ouvert la voie à une pratique renouvelée de cette philosophie, bien que les fondements métaphysiques de celle-ci demeurent très présents aujourd'hui. À ce sujet, nous référons le lecteur à deux ouvrages, soit *La voix et le phénomène : introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 1998 [1967], 117 p. et *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit (« critique »), 1972, 396 p.

Partant de l'idée (typiquement derridienne) que la présence se dérobe inéluctablement aux conditions normales de l'expérience – qu'elle est en quelque sorte « impossible » à atteindre – l'expérience esthétique est devenue, dans ce contexte, le lieu d'expression privilégié de cette impossibilité et de cette transcendance du présent. C'est pourquoi elle se définit comme une sphère absolument distincte, comportant ses propres modalités d'apparaître et surtout, sa propre temporalité. L'expérience moderniste d'une « suspension » du temps – que de Duve met en parallèle avec certains concepts phénoménologiques et existentialistes²²¹ – a pour effet de charger le présent d'une telle intensité qu'il arriverait à faire sentir l'absence dans la présence (ou la présence dans son absence), l'œuvre étant alors imprégnée d'une sorte d'*aura* qui, dans le langage de la phénoménologie, se définit en termes de *rayonnement*, d'*excès* ou d'*invisible*; bref, autant d'expressions servant à qualifier le mode d'apparaître essentiel de l'œuvre d'art, qui souvent, est pensé sur la base d'une conception idéale ou absolue de la présence en tant que puissance à l'œuvre dans l'expérience²²². On pourrait toutefois objecter que si la présence est un terme « absolu », elle ne peut jamais être pleinement donnée, dépassant toujours notre capacité à la recevoir comme telle. Or c'est précisément cette impossibilité de la présence qui ferait accroître l'attente que l'on nourrit envers elle et qui renforcerait la nécessité de préserver l'authenticité de la sphère esthétique en la vidant de tout contenu ou de toute signification *a priori* non esthétique, d'où l'hostilité de Fried à l'égard de l'art minimal. En somme, la quête de présence dans laquelle se rejoignent les pensées moderniste et phénoménologique tend vers une conception idéalisée de l'expérience esthétique qui limite considérablement la définition de l'œuvre d'art.

C'est ainsi qu'à l'instar de plusieurs détracteurs de Fried, on peut rattacher le concept de *presentness* à la « métaphysique de la présence », ce qui permet de toucher les limites de sa phénoménologie. À cet effet, l'idée d'*immédiateté* inhérente au concept de *presentness* est centrale. Pour Annette Michelson et Rosalind Krauss, toutes deux inspirées par la critique

²²¹ « C'est l'*Angst* heideggerienne. c'est l'*inouï* des Surréalistes, c'est le *dépaysement* de Roquentin dans *La Nausée*. c'est *Fin de partie* qui n'en finit pas de finir, c'est l'être-au-monde *horizontal* de Merleau-Ponty, c'est la peinture informelle, Wols ou Tal Coat. » *Ibid.*, p. 162.

²²² Selon de Duve, contrairement à l'art minimal qui inclut le spectateur dans l'espace de la sculpture, l'œuvre moderniste lui impose un *excès* d'espace qu'elle lui interdit d'habiter: cet espace qu'elle active autour d'elle par sa présence (son être-présent) peut être perçu comme son *aura* – l'*aura* étant définie comme ce qui rend l'œuvre « inapprochable par essence », d'où l'idée, aussi, d'une *présence-absence* ou d'une *présence impossible*. *Ibid.*, p. 197.

derridienne de la présence, ce concept sert à fonder, d'un point de vue phénoménologique, la croyance moderniste vis-à-vis l'autonomie et la plénitude de l'expérience esthétique. L'immédiateté de la présence – comprise comme la qualité d'une donation pure et directe de l'œuvre – suppose une absence de temporalité qu'il faut comprendre, selon elles, comme une volonté de nier toute discursivité, c'est-à-dire toute appréhension intellectuelle de l'œuvre : pour être pure ou authentique aux yeux du critique moderniste, l'expérience esthétique ne doit être médiatisée ni la pensée ni par le langage.

Michelson interprète ce type d'expérience au moyen de la phénoménologie de Charles Peirce, dont elle rapproche le concept de « priméité » (*firstness*) à la réceptivité pleine et immédiate qu'exprime le terme *presentness* employé par Fried²²³. Sans entrer dans la complexité de la théorie peircienne, notons que la « priméité » à laquelle réfère Michelson est une catégorie phénoménologique de l'ordre de la *qualité* et de la *totalité* qui traduit un état de conscience dans lequel les choses sont senties comme immédiates, absolument présentes, non-relationnelles et sans aucune détermination par la pensée²²⁴. Dans *L'inconscient optique*, Krauss se réfère également à l'idée d'une pure immédiateté de la conscience, mais cette fois, à partir de Husserl. Selon elle, la théorie moderniste de l'instantanéité et la théorie husserlienne de l'intuition des vécus de conscience se fondent sur une même conception du temps comme « maintenant » absolu de la présence. Ces théories se rencontrent donc dans la nécessité de fonder une expérience qui serait pleinement significative dans le moment présent, c'est-à-dire « [...] qui [n']aurait [pas] besoin d'être pensée ou analysée pour se charger de sens.²²⁵ » Comme l'écrit Krauss :

Le modernisme allait faire un absolu de ce « maintenant », en insistant sur le fait que la Peinture [*sic*] existe dans le moment présent, indivisible, de l'intensité perceptuelle la plus extrême [...] Rien ne devait venir morceler ce « maintenant », ni le bavardage de la

²²³ Annette Michelson, « Robert Morris – An Aesthetics of Transgression », in *Robert Morris, op. cit.*, p. 18-19. Notons que cette association entre les concepts de *firstness* et de *presentness* (traduit par « présenteté » : ce qui est directement présent à l'esprit, sans représentation ni détermination) se trouve déjà dans les écrits de Peirce. L'intérêt de l'analyse de Michelson est de transposer ces questions dans le champ de l'esthétique et de faire émerger leurs enjeux métaphysiques. Sur la phénoménologie et la théorie sémiotique de Peirce, voir André De Tienne, « Quand l'apparence (se) fait signe : la genèse de la représentation chez Peirce ». *Recherches sémiotiques*, vol. 20 (2000), n^{os} 1-2-3, dossier : « Histoire de la sémiotique », p. 95-144.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ Rosalind Krauss, *L'inconscient optique*. trad. de l'anglais par Michèle Veubret, Montreuil. Au même titre, 2002 [1993], p. 294.

narration, ni la distraction d'une description, ni même la sensation de séparation entre la surface vivante de l'image et la matérialité de son support. La donnée picturale seule devait être l'image miroir de la forme par laquelle elle était appréhendée, elle devait être l'image même de l'instantanéité de la vision consciente. [...] La phénoménologie avait également eu besoin de ce concept de perception comme *stigmè*. En cherchant à fonder la vérité de la conscience dans l'intuition primordiale, dans l'immédiateté de la présence à soi, dans l'expérience vécue en tant que mode de la certitude absolue, Husserl combattait l'idée selon laquelle la conscience a besoin de mettre des mots sur ce qu'elle vit. [...] Et dans cette immédiateté de la présence à soi, le présent, en tant qu'intuition vécue, est déjà pleinement significatif.²²⁶

C'est cette présence pleine et immédiate que Jacques Derrida, dans sa relecture de Husserl, a cherché à déconstruire en révélant son caractère de fiction. Selon lui, le mythe de la présence et de l'instant soumet la phénoménologie au poids de l'héritage métaphysique et l'empêche de prendre en compte toutes ses possibilités en tant que méthode philosophique²²⁷. En théorisant le concept de *différance*, ce dernier a aussi voulu disqualifier toute conception statique de la présence, toute confiance dans un présent transcendant et toute prétention à l'accès à la « chose même ». La *différance* signifie pour Derrida que la présence ne se donne jamais en tant que telle, comme un ultime point de transcendance, mais qu'elle est toujours soumise à un processus de temporisation et d'espacement, un processus au sein duquel la présence arrive toujours *différée* : « On en vient donc à poser la présence – et singulièrement la conscient, l'être auprès de soi de la conscience – non plus comme la forme matricielle absolue de l'être mais comme une "détermination" et comme un "effet".²²⁸ » En ce sens, la critique derridienne fournit un argument fort contre l'idée d'une donation immédiate de la présence sensible de l'œuvre, qui serait indépendante de toute structure sémantique ou verbale et qui n'aurait de sens que dans sa pureté formelle.

Le refus de la discursivité est donc au cœur de certaines conceptions modernistes et phénoménologiques du temps. Or comme l'explique Olivier Asselin, « [si] le modernisme voulait exclure de la peinture et de la sculpture la représentation du temps – la narration – et la temporalité elle-même, toute discursivité, un certain art contemporain la réintroduit, au

²²⁶ *Ibid.*, p. 294-295.

²²⁷ Dominique Janicaud abonde dans le même sens lorsqu'il analyse la situation de la phénoménologie française contemporaine. Voir *Le tournant théologique de la phénoménologie française*, *op. cit.*

²²⁸ Jacques Derrida, « La différence », in *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit (« critique »), 1972 [1968], p. 17.

cœur de l'image ou dans l'espace même de l'exposition [...]»²²⁹ », ce qui fait de l'art minimal un moment charnière dans l'histoire de l'art et de l'esthétique. Ainsi, les transformations conceptuelles amenées par l'expérience du minimalisme contribueraient à mettre en lumière les présupposés métaphysiques qui alimentent les discours de la présence en faisant de la temporalité un enjeu essentiel de l'expérience esthétique. Par conséquent, la fonction critique de cet art, à travers son rapport à la durée, va plus loin que la rupture avec le modernisme; elle ouvre aussi la possibilité de dégager certains mythes au sein des discours esthétiques, dont celui d'une pure manifestation de présence.

2.2.3 L'expérience esthétique dans l'horizon de la croyance

Il faut enfin souligner les accents religieux qui se dégagent de ces mêmes discours. La perspective critique développée au point précédent renforce en effet l'hypothèse d'un fondement théologique de la notion d'*événement*, centrale dans la phénoménologie de l'art. Rappelons en effet qu'à l'instar des penseurs modernistes, plusieurs phénoménologues tendent à affirmer la pure immanence de l'œuvre au sensible et l'imperméabilité de l'expérience esthétique à toute forme de discours intellectuel à partir d'une structure temporelle particulière : l'*événement*. Tel que spécifié au premier chapitre, cette notion définit un mode de manifestation autonome, imprévisible et immédiat qui se distingue des modalités d'expérience de l'*objectivité*. L'accentuation de cette différence dans le cas de l'*événement esthétique*, que l'on doit surtout à Heidegger, se traduit par un saut qualitatif au plan du langage et par l'attribution d'une force interne à l'œuvre – une force de temporalisation – qui tient lieu d'« avènement », de « révélation » ou de « dévoilement » d'une dimension transcendante, ce qui n'est pas sans évoquer l'idée d'une présence divine. Revisitée à travers le concept moderniste de *presentness* – que l'on peut aussi traduire par « présenteté » ou « présentification » pour marquer sa dimension active –, l'*événement esthétique* devient alors le siège d'une expérience de croyance et de dévotion. Chez Michael Fried en effet, la manifestation « autotélique²³⁰ » de l'œuvre participe à l'affirmation de l'art

²²⁹ Olivier Asselin, « L'art philosophique », in *Définitions de la culture visuelle III. op. cit.*, p. 38.

²³⁰ Ce terme est emprunté à Daniel Payot pour désigner le principe d'autonomie associé à l'art moderne. c'est-à-dire son absence de déterminations extérieures, qui se traduit également dans les modalités de l'expérience artistique et l'existence temporelle de l'œuvre. Voir Daniel Payot, *Anachronies de l'œuvre d'art, op. cit.*, chap. 1 : « Autonomie et relation d'extériorité », p. 15-45.

en tant que « foi »²³¹. Elle prend appui sur un modèle théologique d'expérience esthétique qui confère à l'événement de l'œuvre le sens d'une épiphanie et soumet le regardeur à une position de dévotion vis-à-vis l'objet.

Ainsi, comme l'a vu Hal Foster, l'être-présent est « [bien] plus qu'un paradigme historique, ou même qu'une essence esthétique [...] »²³²; il s'agit d'un « impératif spirituel », à propos duquel la dernière phrase de « Art and Objecthood » ne laisse aucune ambiguïté : « Presentness is Grace »²³³, déclare le critique. L'état de grâce voulu par Fried est le fait d'une expérience de rareté, un événement extraordinaire et précaire qui doit donner à celui qui le vit l'impression d'être privilégié, d'être en quelque sorte *élu*²³⁴. L'être-présent affirme ainsi sa transcendance tel un triomphe de la verticalité sur l'horizontalité²³⁵, faisant de l'instant présent un mode de certitude pur et absolu, que Fried rattache à la notion de *conviction*. L'épigraphe du texte, une citation extraite d'un livre de Perry Miller sur le théologien américain Jonathan Edwards, vient d'ailleurs appuyer cette idée. Elle se lit comme suit :

[...] « j'ai en moi la certitude que le monde se recrée à chaque instant, qu'à chaque instant l'existence des choses cesse et qu'à chaque instant elle se renouvelle ». C'est là une conviction inébranlable : « nous voyons à chaque instant la même preuve de l'existence d'un Dieu que si nous l'avions vu créer le monde au commencement ».²³⁶

La référence à cette vision théologique, en tant que glose sur le concept de *presentness*, était pour Fried un moyen de dire « [...] qu'à chaque instant l'appel au spectateur, dans la peinture et la sculpture moderniste, se renouvelle entièrement, comme si rien de moins que cela

²³¹ Il paraît utile de rappeler que la modernité esthétique, qui naît avec le Romantisme, se caractérise par une « théologie de l'art » renvoyant à la doctrine de « l'art pour l'art ». C'est à ce paradigme que se rattache encore, de toute évidence, le modernisme tardif de Greenberg et Fried.

²³² Hal Foster, « L'enjeu du minimalisme », in *Le retour du réel*, *op. cit.*, p. 79.

²³³ Luc Lang traduit cette formule par : « L'être-présent est une grâce ». Michael Fried, « Art and Objecthood », *loc. cit.*, p. 27.

²³⁴ James Meyer, *Minimalism*, *op. cit.*, p. 238 et 240.

²³⁵ Hilde Van Gelder, « The Fall from Grace. Late Minimalism Conception of the Intrinsic Time of the Artwork-as-Matter », *Interval(le)s – 1*, n° 1 (automne 2004), p. 84. Notons que cette auteure a produit une thèse de doctorat sur la question de la temporalité dans l'art des années soixante, que nous n'avons malheureusement pas pu consulter. Hilde Van Gelder, *Temporality and the Experience of Time in Art of the 1960s*, Leuven, Katholieke Universiteit Leuven, thèse, 2000, 284 p.

²³⁶ Michael Fried, « Art and Objecthood », *loc. cit.*, p. 11.

constituait la condition de son expressivité.²³⁷ » Ici, l'idée d'un appel de l'œuvre ne fait aucun doute sur l'horizon de croyance du dispositif de réception invoqué par Fried, que l'on peut concevoir comme un face-à-face direct avec l'œuvre, où celle-ci apparaît dans sa plénitude, affirmant sa puissance de signification telle une « aura » ou une « présence réelle »²³⁸.

La vision sacrée de l'art véhiculée par le discours de Fried apparaît, en outre, dans le cadre rhétorique du texte, qui se caractérise par des accents théologiques et un ton moralisant. La principale motivation de « Art and Objecthood », de l'aveu de son auteur, consiste d'ailleurs à distinguer le « véritable art » de son temps des autres œuvres, qu'il perçoit comme étant « corrompues » ou « perverses » par le théâtre²³⁹, qualificatifs qui ne laissent aucun doute sur la teneur moraliste du propos. Or, la défense d'un type d'art par le rejet de son contraire ou de son « autre » implique non seulement de souscrire au paradigme en question, mais aussi, fondamentalement, d'y croire²⁴⁰. D'après Foster, la croyance de Fried au paradigme moderniste est en fait une croyance en l'art lui-même, en tant que valeur autonome et supérieure, à laquelle il confère une vocation religieuse :

Bref, au-delà du respect pour l'antique décorum des arts, Fried demande une certaine dévotion à l'art et des expressions comme « impose la conviction » trahissent les bases disciplinaires de cette esthétique. Apparemment, la menace réelle du paradigme minimaliste n'est pas seulement qu'il puisse saper l'autonomie de l'art, mais surtout qu'il puisse corrompre la foi en l'art et qu'il puisse ruiner sa valeur de conviction. Ici, la doctrine de l'autonomie esthétique revient sous la forme d'un avatar tardif qui laisse penser qu'au lieu d'être distinct de la religion (comme l'esthétique des Lumières l'a parfois proposé), l'art autonome peut jouer jusqu'à un certain point un rôle de substitut secret de la religion, ou de discrète mise au pas morale du sujet qui incombait jadis à la religion.²⁴¹

²³⁷ Michael Fried, « De l'antithéâtralité », in *Contre la théâtralité*, *op. cit.*, p. 188. C'est nous qui soulignons.

²³⁸ L'idée d'une « présence réelle », qui désigne la manifestation de la présence divine, est suggérée par Annette Michelson, qui assimile l'expérience qu'elle décrit à une « Révélation ». Annette Michelson, « Robert Morris – An Aesthetics of Transgression », in *Robert Morris*, *op. cit.*, p. 19.

²³⁹ Michael Fried, « Art and Objecthood », *loc. cit.*, p. 27.

²⁴⁰ Sur la notion de paradigme et son rapport à la croyance, voir Caroline A. Jones, « The Modernist Paradigm : The Artworld and Thomas Kuhn », *Critical Inquiry*, vol. 26, n° 2 (printemps 2000), p. 488-528.

²⁴¹ Hal Foster, « L'enjeu du minimalisme », in *Le retour du réel*, *op. cit.*, p. 80.

En définitive, l'esthétique de Fried repose sur un important système de valeurs qui s'exprime par des rejets normatifs, le cas de l'art minimal étant exemplaire d'une telle logique²⁴². Tel que formalisé dans « Art and Objecthood », ce système de valeurs comporte en effet deux pôles (un positif et un négatif), qui, tel que nous avons pu l'observer, structurent l'argumentation au moyen de dichotomies tranchées (modernisme/littéralisme, art/non-art, pureté/impureté, être-présent/présence, instant/durée, etc), révélant une pensée dualiste qui est le signe d'un fait de croyance.

Le cas de l'art minimal, étudié à partir du dispositif conceptuel de Michael Fried et des échos qu'il trouve dans l'esthétique phénoménologique, souligne le rôle de la *croyance* dans le rapport philosophique aux œuvres d'art, en particulier dans sa composante évaluative (valorisation ou rejet des œuvres), qui s'exprime à travers un jugement de nature ontologique (art/non art). Suivant cette perspective, on pourrait penser que le texte de Fried fournit des bases théoriques solides pour situer la question de la croyance dans le problème que pose, du point de vue de l'esthétique philosophique, la réception de l'art contemporain. On trouve en effet, chez nombre d'esthéticiens contemporains, un présupposé de transcendance (héritage métaphysique et romantique) incompatible avec une grande part des pratiques artistiques de la seconde moitié du 20^e siècle, présupposé qui donne lieu à des discours d'exclusions semblables à l'attaque de Fried contre l'art « littéraliste »²⁴³. Seules les œuvres ou les formes d'art qui répondent encore à cette norme, qui arrivent encore à susciter un sentiment de transcendance, à manifester une forme d'aura, et à préserver l'autonomie et la sublimité de l'art trouvent crédit aux yeux de philosophes tels Michael Fried. La nécessité d'opérer des

²⁴² Georges Didi-Huberman voit d'ailleurs, dans certains passages du texte, « [...] quelque chose comme une réminiscence involontaire des grands moralismes antiques, violents et excessifs, ces moralismes d'anathèmes essentiellement religieux et *renversants* [...] », assimilant Michael Fried à un « renverseur d'idoles ». Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 46.

²⁴³ À titre d'exemple, soulignons la position du philosophe américain George Steiner, qui soutient « [...] que tout acte d'art – comme sa réception –, que toute expérience de la forme pleine de sens implique le présupposé d'une *présence*. » C'est ce pari sur la transcendance qui justifie chez lui des affirmations comme : « De même qu'existent une littérature et une musique banales et opportunistes, il existe des formes d'art contemporain qui se contentent de lutter avec des ombres, qui ne font que mimer, avec plus ou moins de brio technique, un combat authentique avec le vide. Il est des briques entassées sur le sol des musées [référence à Carl Andre?] et des fragments de sac déchiré sur des murs à la mode. » Le rejet de certaines œuvres contemporaines au nom de la « réelle présence » est significatif dans le cadre de notre réflexion. George Steiner, *Réelles présences : les arts du sens*, trad. de l'anglais par Michel R. de Pauw, Paris, Gallimard (*NRF* essais), 1991 [1989], p. 255 et 264.

exclusions massives dans le champ des œuvres, qui s'accroît fortement avec l'apparition de l'art contemporain, est donc motivée par la croyance en un *idéal* artistique traversant l'ensemble de la pensée esthétique moderne, du romantisme au modernisme et à des courants contemporains influents comme la phénoménologie²⁴⁴.

Conclusion : La fonction critique et réflexive de l'art minimal

Pour conclure cette partie de l'étude, il convient d'établir plus clairement la fonction critique et réflexive de l'art minimal en regard des discours esthétiques étudiés, en particulier dans ses rapports ambigus avec la phénoménologie. Tel que démontré dans ce chapitre, l'attribution de la valeur des œuvres et la décision quant à leur statut s'effectuent à travers l'expérience de celles-ci, c'est-à-dire qu'elles reposent essentiellement sur leur mode d'apparition et l'attitude qu'elles suscitent chez le spectateur. De ce point de vue, le principal problème du corpus minimaliste pour la tradition esthétique est celui d'une radicale mise à l'épreuve du dispositif de réception implicite qui structure son rapport aux œuvres d'art, soit celui de la contemplation. Avec l'art minimal en effet, on assiste à un déplacement du *lieu* de l'œuvre et, par conséquent, à un déplacement du regard esthétique : l'objet d'art n'apparaît plus purement « en lui-même », mais devient le terme d'une situation plus large, introduisant une incertitude quant à l'objet du regard et à l'identité propre de l'œuvre, ce qui fait en partie sa dimension critique. Autrement dit, l'essence de l'œuvre ne peut plus être trouvée uniquement dans l'objet, entendu comme foyer de l'expérience esthétique et de sa dimension transcendante. Il ne s'agit plus de contempler l'œuvre, dans sa présentation sensible et matérielle, pour que se produise l'expérience esthétique, conçue comme un paradoxal dépassement de ce que l'on voit, soit l'objet. Une telle « problématisation du regard esthétique » formerait d'ailleurs la spécificité critique de l'art contemporain, qui redéfinit l'expérience esthétique comme un espace de questionnement²⁴⁵.

²⁴⁴ À ce sujet, voir la conclusion de *L'art de l'âge moderne* de Jean-Marie Schaeffer, qui souligne l'importance de la définition évaluative de l'art établie par la « théorie spéculative de l'art », soit la tradition esthétique romantique au sens large, dans sa constitution en tant qu'idéal artistique. Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, *op. cit.*, p. 343-387.

²⁴⁵ *L'Atelier d'esthétique. Esthétique et philosophie de l'art*, *op. cit.*, p. 269.

Dans cette perspective, on pourrait attribuer les réactions négatives envers certaines pratiques contemporaines à une disjonction entre le dispositif de regard régissant les attitudes esthétiques conventionnelles et le mode d'apparaître spécifique des œuvres. Le cas de Michael Fried a d'ailleurs permis de situer l'art minimal comme un tournant important dans le développement de cette problématique, ce qui justifie la place que nous lui accordons dans notre réflexion. L'importance historique du minimalisme est, de ce point de vue, étroitement liée à son caractère subversif.

Or si la dimension réflexive de ces pratiques apparaît principalement dans l'expérience esthétique, ses enjeux sont également d'ordre philosophique et discursif. Les analyses de ce chapitre tendent en effet à démontrer que l'art minimal fonctionne à titre d'« agent révélateur » à l'égard des présupposés ou des croyances implicites du discours esthétique traditionnel, qu'il met à l'épreuve à travers les disjonctions observées. Le rapport entre le discours philosophique et la pratique artistique est, dans ce cas, articulé autour d'un conflit qui touche de manière cruciale l'esthétique phénoménologique, comme nous pourrons l'observer dans la dernière partie de ce travail.

En somme, l'opération critique de l'art minimal, appréhendé selon ses enjeux théoriques, est celle d'une révélation de différentes conceptions de la phénoménologie appliquées à l'art (approche esthétique, théorie perceptive, quête philosophique sur l'art...) qui entrent en tension les unes avec les autres. Deux approches divergentes de la phénoménologie ont été mises en lumière dans le cadre de cette étude de cas : la première, associée aux artistes minimalistes et conçue par les théoriciens comme la base d'une critique du modernisme, décrit une expérience de *co-présence* en mettant l'accent sur la perception, la temporalité et la corporéité, alors que la seconde, implicite dans la conception moderniste de l'expérience esthétique vise la *présence* pleine de l'œuvre au sein d'une sphère transcendante de vécus. C'est une confrontation de ces deux « versions » de la phénoménologie de l'art que nous avons pu observer dans le texte de Fried, qui prend la forme d'un conflit entre deux modes de présence et de perception esthétique. Dès lors, la double perspective phénoménologique dévoilée par ce texte permettrait-elle d'expliquer l'antagonisme des interprétations phénoménologiques contemporaines de l'art minimal (entre Didi-Huberman et Bonfond notamment) que nous nous apprêtons à étudier? C'est du moins dans le sens de cette

complexité constitutive que nous entendons redéfinir l'art minimal comme un moment crucial de l'esthétique phénoménologique.

CHAPITRE III

REGARDS PHÉNOMÉNOLOGIQUES CONTEMPORAINS SUR L'ART MINIMAL

La genèse des enjeux critiques et théoriques de l'art minimal, principalement retracée dans le texte séminal de Michael Fried, met en lumière la complexité des rapports que cet art entretient avec la phénoménologie. On pourrait résumer ce « nœud » en disant que l'art minimal s'inspire du discours phénoménologique pour mieux le questionner, qu'il l'appelle et le met à l'épreuve dans un même mouvement. Dans cette perspective, ce corpus artistique n'a pas un statut « privilégié » pour la phénoménologie contemporaine, au sens où il correspondrait à un modèle esthétique ou à un paradigme orientant sa vision générale de l'art; au contraire, il a un statut éminemment ambigu et problématique. Or celui-ci lui vaut aussi une place singulière dans ce champ de pensée, ce qu'expriment les positions divergentes de certains esthéticiens, philosophes ou théoriciens de l'art à son égard.

Partant des prémisses théoriques établies au départ, de même que des questions ouvertes par l'analyse critique du minimalisme développée par Fried, nous proposons dans ce dernier chapitre d'examiner deux types d'interprétations phénoménologiques de l'art minimal qui, dans leur opposition, rendent compte de certaines orientations de la pensée esthétique contemporaine. L'étude de ces divergences permettra ici de mesurer certaines possibilités et limites de l'approche phénoménologique telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui. Nous nous intéresserons d'abord à la relecture phénoménologique²⁴⁶ du minimalisme proposée par l'historien de l'art et philosophe Georges Didi-Huberman dans son ouvrage *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992), qui a jeté un nouvel éclairage sur cet art à partir d'un questionnement sur l'expérience du voir et la « présence » des objets. En suivant sa description du mode d'apparaître des œuvres minimalistes, nous tenterons d'explicitier les raisons qui en font un cas de figure exemplaire, selon Didi-Huberman, d'une expérience de tension entre l'objet et son dépassement, entre immanence et transcendance, visible et

²⁴⁶ Nous parlons ici de « relecture » afin de marquer sa distinction avec l'interprétation phénoménologique traditionnelle du minimalisme, centrée sur les questions de perception et de corporéité. On l'associe principalement aux théoriciens américains. Voir chap. 2, partie 2.1.

invisible – expérience qui, rappelons-le, fonde l'esthétique phénoménologique. Le discours de l'historien de l'art s'oppose, sur ce point fondamental, à celle des phénoménologues Jean-Luc Marion et Alain Bonfand²⁴⁷, qui récusent l'horizon philosophique de ces mêmes œuvres et les condamnent à la neutralité de la dimension d'objet en raison de leur absence d'arrière-plan spirituel. Nous dégagerons donc, par la suite, les fondements de leur phénoménologie de l'art en nous concentrant sur deux textes, soit *La croisée du visible* (1991) de Marion et *L'expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie* (1995) de Bonfand, où sont exposées leurs positions vis-à-vis de l'art minimal. Dans ce cas, il s'agira moins de suivre leur interprétation de ce « courant », qui n'est pas l'objet central de leurs textes, que d'expliquer les motifs philosophiques et les modèles conceptuels sur lesquels repose une telle condamnation. La confrontation de ces deux perspectives philosophiques (celle de l'historien de l'art et celle des phénoménologues) permettra alors de resituer la problématique œuvre-objet dans la tradition esthétique étudiée à partir de ses enjeux contemporains.

3.1 Relecture phénoménologique de l'art minimal par Georges Didi-Huberman

Dans son ouvrage de 1992, Didi-Huberman développe une lecture de l'art minimal centrée sur le type de « présence » mis en jeu par ses objets. Son interrogation porte essentiellement sur le statut phénoménologique (et ontologique) des œuvres minimalistes, c'est-à-dire sur leurs conditions d'existence en tant qu'objets d'expérience. Ayant pour prémisse théorique le glissement référentiel observé par Fried de l'objet à la relation, qu'il reformule comme un passage de la spécificité formelle à la phénoménologie de l'expérience²⁴⁸, l'historien de l'art fait du minimalisme le lieu d'un questionnement sur le « voir » et ses implications esthétiques, anthropologiques et épistémologiques. Il entend démontrer que certaines œuvres visuelles, en particulier lorsqu'elles mettent en jeu une simplicité formelle comme dans la sculpture minimaliste, engendrent des modalités de regard qui ébranlent les dichotomies sujet-objet et visible-invisible en suscitant un ensemble

²⁴⁷ Alain Bonfand est d'abord un théoricien de l'art, mais l'ouvrage qui nous intéressera ici se situe directement dans le champ de l'esthétique phénoménologique, tant par les thèmes abordés que par la méthode employée. C'est pourquoi nous lui accordons le statut de phénoménologue. Il suit d'ailleurs très près la pensée de Jean-Luc Marion – l'un des principaux représentants de la phénoménologie française contemporaine – ce qui explique que nous abordions conjointement ces deux auteurs.

²⁴⁸ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 38-40.

complexe de rapports qui contredisent leur simplicité apparente ou leur présumée spécificité. Ainsi, l'art minimal apparaît, sous le regard philosophique de Didi-Huberman, dans une ambiguïté constitutive qui rejoint et déplace la vision phénoménologique de l'art exposée au chapitre 1. Une attention particulière sera donc portée à la place que l'historien de l'art accorde aux références phénoménologiques (Heidegger, Merleau-Ponty et Maldiney principalement) et au champ particulier d'expérience qu'elles lui permettent de décrire.

3.1.1 Positionnement théorique

D'entrée de jeu, la position théorique de Didi-Huberman se présente comme une alternative « dialectique » au dilemme qui oppose deux attitudes ou visions esthétiques distinctes, à savoir la *tautologie* et la *croyance*. D'un côté, l'expérience de la tautologie, qu'expriment les discours de la spécificité et de la littéralité généralement accolés aux pratiques minimalistes²⁴⁹, aurait pour seule condition l'évidence visible du volume placé devant soi. Elle renvoie à l'expression consacrée du peintre Frank Stella – « *What you see is what you see* » –, selon laquelle l'œuvre d'art est identifiée à la *chose même*, c'est-à-dire à l'objet spécifique, l'expérience visuelle se réduisant, dès lors, à la simple reconnaissance de cet objet, pleinement manifeste dans son immanence²⁵⁰. Il importe donc de s'en tenir à cette certitude et de ne rien voir au-delà de ce que l'on voit. Bref, la tautologie veut que tout ce qui est à voir apparaisse dans le temps présent de l'expérience et que l'œuvre demeure du côté du monde de l'objet, purement factuel. « Plus rien de ce "retrait" ou de cette "réserve" dont parla Heidegger questionnant le sens de l'œuvre d'art. Pas de temps, donc pas d'être – seulement

²⁴⁹ Selon l'auteur, la question de la tautologie apparaît clairement chez Richard Wollheim lorsqu'il baptise le « Minimal Art » en 1965. Son diagnostic est celui d'un processus de destruction qui aboutit à un art pourvu d'un « minimum de contenu d'art » (*a minimal art-content*). Richard Wollheim, « Minimal Art » (1965), in *Minimal Art: A Critical Anthology*, *op. cit.*, p. 389-399. Soulignons par ailleurs que l'attitude tautologique était revendiquée par les artistes minimalistes (surtout Judd et Stella), qui ont théorisé leur travail autour des notions de spécificité et de littéralité. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 27-36.

²⁵⁰ Dans un entretien avec Bruce Glaser, Stella affirmait : « Ma peinture est basée sur le fait que seul s'y trouve ce qui peut être vu. C'est réellement un objet. Toute peinture est un objet et quiconque s'y implique assez, finit par être confronté à la nature d'objet de ce qu'il fait, quoi qu'il fasse. Il fait une chose. Tout cela devrait aller de soi. Si la peinture était assez incisive, assez précise, assez exacte, il vous suffirait simplement de la regarder. La seule chose que je souhaite que l'on tire de mes peintures et que j'en tire pour ma part, est que l'on puisse voir le tout sans confusion... Tout ce qui est à voir est ce que vous voyez. » Bruce Glaser, « Questions à Stella et Judd », in Claude Gintz (éd. et trad.), *Regards sur l'art américain des années soixante*, Paris, Territoires, 1979 [1964], p. 58.

un objet, un “spécifique objet”.²⁵¹ » De l’autre côté, l’expérience de la croyance se fonde sur un radical excès de l’objet. Elle postule un dépassement de ce que nous voyons, un « *invisible à prévoir* » *au-delà* du visible²⁵² – un invisible en quelque sorte « absolu », que Merleau-Ponty distingue de l’invisible « *de ce monde* », celui qui habite et soutient le visible²⁵³. Cette présence de l’invisible sur le visible, qui caractérise la vision croyante, projette sur l’œuvre d’art une quête de transcendance, voire d’une dimension sacrée qui transporte l’expérience esthétique dans une temporalité fictive et la libère de tout ancrage dans la réalité empirique. Selon Didi-Huberman, « [quoi] qu’il en soit, l’homme de la croyance *verra toujours quelque chose d’autre au-delà de ce qu’il voit* [...]»²⁵⁴, l’essentiel n’étant donc pas de voir, mais de croire. Or ce passage de l’acte de perception à l’acte de foi n’est-il pas l’un des dangers qui guette l’esthétique phénoménologique, en particulier dans son courant heideggerien? La seconde partie du chapitre permettra d’aborder cette question.

Didi-Huberman réfute ce « faux dilemme » en soutenant que la tautologie comme la croyance sont des discours qui s’appuient sur une conception *a priori* de l’œuvre d’art et de l’expérience esthétique; par conséquent, l’une et l’autre de ces visions procèdent (quoique différemment) d’un fait de croyance, qui fixe les termes à l’intérieur d’un système de pensée refermé sur lui-même²⁵⁵. Or ce qui pose surtout problème aux yeux de l’historien de l’art est que chacune de ces attitudes échoue à rendre compte de l’ambiguïté profonde et essentielle des œuvres minimalistes, qui ne sont ni purement immanentes ni purement transcendentes, mais plutôt *entre* les deux, dans une oscillation constante qui invite à revoir notre manière de regarder et de penser les images. C’est en ayant recours à la « dialectique » (en référence aux théories de Walter Benjamin) que l’historien de l’art entend rompre et dépasser la dichotomie tautologie-croyance, en appliquant une « double distance » au processus critique (dialectique), ce qui implique « [...] de séculariser la notion d’aura [liée à l’univers de la

²⁵¹ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 35.

²⁵² *Ibid.*, p. 21.

²⁵³ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l’invisible*, op. cit., p. 196.

²⁵⁴ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 25.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 50-51. Sur la nécessité d’une posture dialectique, en réponse à la clôture de certains discours sur l’art, voir aussi Georges Didi-Huberman, *Devant l’image : question posée aux fins d’une histoire de l’art*. Paris, Les Éditions de Minuit (« critique »), 1990, en particulier l’intro. et le chap. 1.

croissance] et d'introduire une part de croyance dans la tautologie [...]»²⁵⁶. Le problème se pose alors ainsi : comment *regarder* sans croire, et comment *regarder* sans toutefois nous en tenir aux certitudes de ce que nous voyons? C'est en mettant l'accent sur l'*entre* que l'auteur répond à cette question, réponse qui prend chez lui la forme d'un impératif éthique :

Il n'y pas à choisir *entre* ce que nous voyons (avec sa conséquence exclusive dans un discours qui le fixe, à savoir la tautologie) et ce qui nous regarde (avec sa mainmise exclusive dans le discours qui le fixe, à savoir la croyance). Il y a, il n'y a qu'à s'inquiéter de l'*entre*. Il n'y a qu'à tenter de dialectiser, c'est-à-dire de penser l'oscillation contradictoire dans son mouvement de diastole et de systole (la dilatation et la contraction du cœur qui bat, le flux et le reflux de la mer qui bat) à partir de son point central, qui est son point d'inquiétude, de suspens, d'entre-deux. Il faut tenter de revenir au point d'inversion et de convertibilité, au moteur dialectique de toutes les oppositions. C'est le moment où ce que nous voyons commence juste d'être atteint par ce qui nous regarde – un moment qui n'impose ni le trop-plein de sens (que glorifie la croyance), ni l'absence cynique de sens (que glorifie la tautologie). C'est le moment où s'ouvre l'antre creusé par ce qui nous regarde dans ce que nous voyons.²⁵⁷

Contre la fixité des postures théoriques de la croyance et de la tautologie, Didi-Huberman privilégie donc une position caractérisée par l'interstice, le mouvement et l'« inquiétude », une position qui tient compte, selon lui, de ce que signifie réellement l'acte de voir et de donner à voir; une position qui permet, du reste, de penser le caractère *duplice* de l'expérience esthétique mis en lumière par Heidegger dans « L'origine de l'œuvre d'art », lorsqu'il plaçait l'avènement de la vérité de l'œuvre dans la tension dynamique entre ouverture et fermeture, présence et absence, voilement et dévoilement²⁵⁸.

3.1.2 L'ambiguïté de l'art minimal : la tension œuvre-objet comme modalité primordiale de l'expérience esthétique

Il s'agit en fait d'une réponse « méthodologique » ou « discursive » au caractère instable et dialectique des œuvres minimalistes elles-mêmes, qui n'admettent ni une lecture croyante

²⁵⁶ Luce Lefebvre, *Le questionnement de la rationalité dans l'art minimal*, op. cit., p. 67. Lefebvre place aussi la question de l'ambiguïté au centre de sa lecture de l'art minimal, en développant une esthétique du « à la fois » et de l'événement fondée sur la philosophie de Gilles Deleuze. En dépit de l'intérêt de cette thèse pour notre propos, il n'a pas été possible de l'intégrer au cadre théorique de ce travail. Nous en avons essentiellement retenu l'exposé de la fortune critique du livre de Didi-Huberman, qui révèle son importance dans le renouvellement du discours sur l'art minimal.

²⁵⁷ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 51-52.

²⁵⁸ Voir chap. I, section 1.1.2. À propos de l'influence de cette thématique heideggerienne chez Didi-Huberman, voir Maud Hagelstein, *Georges Didi-Huberman : une esthétique du symptôme*, mémoire, Liège, Université de Liège, 2003, p. 73-76.

(orientée vers un contenu mystique ou une iconographie religieuse²⁵⁹) ni une lecture tautologique (qui ne relèverait dans l'œuvre que sa dimension de « chose »). L'expérience des œuvres minimalistes se caractérise en effet par une sorte de tension ou d'incertitude entre la facticité des objets (leur forme matérielle et géométrique) et la *présence* qu'ils éveillent au-delà de cette forme – une présence de « quasi-sujet » faisant écho à l'anthropomorphisme décelé par Michael Fried dans la sensibilité littéraliste. Didi-Huberman souligne d'ailleurs que cette tension apparaît déjà dans « Art and Objecthood », la description des objets étant articulée autour des effets contradictoires que ceux-ci provoquent dans l'expérience :

Michael Fried touchait, quoi qu'il en soit, au point crucial de la phénoménologie suscitée par les œuvres de Tony Smith ou de Robert Morris; or, cette phénoménologie contredisait chaque élément ou chaque moment de vision par un moment adventice qui en ruinait la stabilité. Tout ce que note Michael Fried devant les cubes de Tony Smith – une complicité avec l'objet qui sait se transformer en agression, une mise à distance qui sait se transformer en suffocation, un sentiment de vide qui sait se transformer en « encombrement » (*crowding*), une inertie d'objet qui sait se transformer en « présence » de quasi-sujet –, tout cela ne fait rien d'autre qu'énoncer l'équilibre paradoxal des sculptures de Tony Smith : leur statut incertain, mais aussi l'efficacité issue d'une telle incertitude.²⁶⁰

La critique de Fried aurait donc contribué à révéler le mode d'apparaître essentiel de l'œuvre minimale, à savoir sa profonde instabilité. L'interprétation de Didi-Huberman, qui en fait une qualité positive de l'expérience esthétique, reprend ainsi la problématique œuvre-objet en la recentrant sur son point de tension ou de d'indécision. En ce sens, la phénoménalité « authentique » de l'œuvre n'est pas recherchée dans son pouvoir de transcender ou de faire oublier l'objet, mais dans sa capacité à jouer dans l'*entre-deux*, c'est-à-dire dans l'oscillation constante des qualités formelles (immanentes) et des effets de présence (transcendants). Pour l'auteur, il s'agit d'un moment dialectique et critique qui renvoie à un questionnement sur les modalités phénoménologiques du voir. La tension

²⁵⁹ Il faut noter que l'approche de Didi-Huberman accorde tout de même aux œuvres minimalistes une dimension culturelle ou rituelle. Le motif du tombeau domine d'ailleurs le choix des exemples évoqués et illustrés dans le livre, ce qui explique pourquoi le cube noir de Tony Smith (*Die*, 1962) est placé au centre de l'analyse. Cependant, nous verrons que la question de la mort est davantage traitée dans une perspective humaine (anthropologique et psychanalytique) que d'un point de vue mystique ou religieux. C'est pourquoi une telle approche ne peut être comprise dans le sens d'une pensée théologique, bien que l'idée d'une transcendance de l'œuvre y soit explicite. Nous suivons sur ce point l'argument de Tristan Trémeau, exposé dans « De quelques effets idéologiques », *loc. cit.*, p. 151-152.

²⁶⁰ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde. op. cit.*, p. 88-89. La position de Fried est donc elle-même ambiguë en regard du dilemme tautologie-croyance.

œuvre-objet apparaît alors comme une condition primordiale de l'expérience minimaliste, ouvrant à une redéfinition de l'événement esthétique.

Mais avant d'aborder cette question, il importe de souligner que si l'ambiguïté constitutive du minimalisme est d'abord une propriété interne des œuvres, celle-ci agit également au plan du discours – ou plus exactement, dans le rapport du discours aux œuvres. Didi-Huberman observe en effet, à la suite des analyses d'Yve-Alain Bois sur le travail de Donald Judd et d'Ad Reinhardt, qu'il y a des disjonctions importantes entre les positions théoriques des artistes et l'expérience visuelle de leurs œuvres. Selon Bois, l'approche critique de Judd – « anti-illusionniste », non-transcendante et factuelle (liée à un discours du *matter of fact*) – entre en contradiction avec les effets sensuels et luxuriants des matériaux employés dans la fabrication de ses objets (plexiglas, cuivre, acier poli), antinomie qu'il associe à une forme de scepticisme²⁶¹. Un phénomène semblable caractérise l'œuvre de Reinhardt : l'ambivalence de sa peinture par rapport à ses positions théoriques (entre la tautologie et le mysticisme, proche en cela de la théologie négative²⁶²) relèverait, toujours selon Bois, d'une « structure du *presque* » dans la mesure où les modèles auxquels il se rapporte ne sont jamais réellement mis en œuvre dans ses tableaux; ils n'y sont toujours présents qu'à l'état de « *quasi-opérativité* »²⁶³. D'après Didi-Huberman, de telles pratiques amènent à « problématiser » le rapport entre le discours et les œuvres, « [à] repérer la disjonction – toujours intéressante et significative, souvent même féconde – au travail dans cet entre-deux des discours et des objets.²⁶⁴ » Cela implique de reposer la question de l'*apparaître* – question phénoménologique par excellence –, c'est-à-dire de revenir aux

²⁶¹ Yve-Alain Bois. « L'inflexion », in *Donald Judd*, Paris, Galerie Lelong, 1991, n. p.

²⁶² On retrouve en effet, chez Reinhardt, une série d'énoncés sur l'art qui incarnent tour à tour l'attitude tautologique et l'attitude croyante définies par Didi-Huberman : certains textes proposent des formules tautologiques du genre : « Il n'y a qu'une chose à dire sur l'art, c'est que c'est une chose. L'art est l'art-comme-art (art-as-art), et tout le reste est tout le reste. L'art-comme-art n'est rien que l'art. L'art n'est pas ce qui n'est pas l'art. », alors que d'autres manifestent une tendance au mysticisme à travers une terminologie associée à la « transcendance », à l'« au-delà », au « mystère » et à la « Création ». Ad Reinhardt, *Art as Art : the Selected Writings of Ad Reinhardt*, Barbara Rose (dir.), New York, Viking Press (The documents of 20th century art), 1975, p. 53 cité et traduit par Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 149-150. Pour les références à la croyance, voir en particulier les p. 108-109 et 191-193 du livre de Reinhardt.

²⁶³ *Ibid.*, p. 151. Dans ce cas, les propos de Didi-Huberman concernent : Yve-Alain Bois, « The Limit of Almost », in *Ad Reinhardt*, New York, Rizzoli, 1991, p. 11-33.

²⁶⁴ Georges Didi-Huberman. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. op. cit., p. 43.

modalités premières de notre rencontre avec les œuvres sans toutefois nous y restreindre, car selon l'auteur, celles-ci ont une présence complexe qui, nous le verrons, porte l'expérience bien au-delà de leurs conditions phénoménologiques initiales.

3.1.3 Anthropomorphisme et co-présence

Dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Didi-Huberman associe la rencontre entre l'œuvre et son spectateur aux thèmes de la co-présence et de l'intersubjectivité. De fait, il conçoit l'expérience esthétique comme un échange de regards, fondé sur l'articulation ou l'interpénétration de *ce que nous voyons* (le visible) et de *ce qui nous regarde* (la part d'invisible ou de mystère qui s'y loge) : « Ce que nous voyons ne vaut – ne vit – à nos yeux que par ce qui nous regarde²⁶⁵ », peut-on lire au tout début du texte. Cette proposition, posée comme métaphore de l'expérience visuelle, confère à la rencontre esthétique une *structure* et un *sens* qui doivent ici être examinés en deux temps.

Au plan de la structure, l'expérience esthétique décrite par l'historien de l'art se fonde sur un modèle phénoménologique emprunté à Merleau-Ponty. Selon ce modèle, théorisé dans *Le visible et l'invisible*, les rapports du percevant et du perçu (ou du sentant et du sensible), de même que l'articulation du visible et de l'invisible, ont la structure d'un *chiasme* ou d'un *entrelacs*²⁶⁶. Tel que spécifié précédemment, ces notions expriment l'idée d'une communion ou d'une rencontre originaire qui permet de dépasser la relation sujet-objet dans l'expérience esthétique²⁶⁷. L'idée d'un « regard » de l'œuvre, sur laquelle repose l'interprétation de Didi-Huberman, découle aussi directement de cette structure, comme en fait foi ce passage du *visible et l'invisible*, où Merleau-Ponty écrit que :

[...] le voyant étant pris dans ce qu'il voit, c'est encore lui-même qu'il voit [...] la vision qu'il exerce, il la subit aussi de la part des choses, [de sorte] que, comme l'on dit beaucoup de peintres, je me sens regardé par les choses [...] non pas voir dans le dehors, comme les autres le voient, le contour d'un corps qu'on habite, mais surtout être vu par lui, être séduit, capté, aliéné par le fantôme, de sorte que voyant et visible se réciproquent et qu'on ne sait plus qui voit et qui est vu.²⁶⁸

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 9.

²⁶⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 170-201.

²⁶⁷ Voir chap. 1, sections 1.1.3 et 1.2.2.

²⁶⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 181.

Bien que l'on ne retrouve aucune références directes à ces idées dans l'ouvrage de Didi-Huberman – dont l'usage très libre des outils phénoménologiques pose parfois problème –, ce concept de *réciprocité* perceptive fournit un ancrage philosophique à sa conception intersubjective l'expérience esthétique. Dans la rencontre du spectateur et de l'objet, l'œuvre d'art acquiert une présence de *quasi-sujet* : elle se redéfinit en tant qu'*altérité*.

Cette conception de l'œuvre et de son expérience est, de fait, centrale dans l'esthétique phénoménologique, surtout depuis les années soixante. Par exemple, on retrouve chez Henri Maldiney – qui aurait enseigné à Didi-Huberman à Lyon²⁶⁹ – et Mikel Dufrenne – qui emploie déjà l'expression « quasi-sujet » à propos de l'objet esthétique²⁷⁰ – des développements théoriques semblables permettant d'inscrire l'apparaître de l'œuvre au sein d'un schéma phénoménologique caractérisé par une inversion de l'intentionnalité. Essentiellement, ce schéma suppose un retournement du regard posé sur l'objet (la visée intentionnelle du moi) : « [...] l'image, s'étant emparée du regard, nous regarde et se trouve par là investie d'une réalité magique [...] »²⁷¹, explique Maldiney. C'est ainsi qu'elle manifeste son altérité et qu'elle exerce une fascination chez le spectateur²⁷². Selon Dufrenne, en se donnant comme autrui, l'objet esthétique indique son être, mais aussi la possibilité d'un monde qui en rayonne²⁷³. Comme le soutient Maud Hagelstein, le modèle de l'intentionnalité inversée dans l'esthétique de Didi-Huberman sert de support à la manifestation d'un monde *humain*, les objets minimalistes étant chargés, selon lui, d'une « épaisseur anthropologique » ayant le pouvoir d'inquiéter notre voir²⁷⁴. Nous verrons qu'il s'agit là d'une différence fondamentale avec la phénoménologie de Marion et Bonfand, qui traitent pourtant l'expérience esthétique à partir d'une même structure conceptuelle.

Il faut dès lors comprendre que si l'expérience décrite par Didi-Huberman s'ancre dans la phénoménologie, sa signification déborde largement les enjeux spécifiques de ce champ de

²⁶⁹ Maud Hagelstein, « Art contemporain et phénoménologie : réflexion sur le concept de lieu chez Georges Didi-Huberman », *Études phénoménologiques*, n^{os} 41-42 (2005), p. 134.

²⁷⁰ Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, *op. cit.*, p. 196-197.

²⁷¹ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973, p. 223-224, cité par Maud Hagelstein, « Georges Didi-Huberman : vers une intentionnalité inversée? », *La part de l'œil*, n^{os} 21-22 (2006-2007), dossier : « Esthétique et phénoménologie en mutation », p. 36-37.

²⁷² *Ibid.*, p. 224.

²⁷³ Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, *op. cit.*, p. 200.

²⁷⁴ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 100.

pensée. En effet, l'échange de regards entre le spectateur et l'œuvre – leur co-présence – ne se produit pas, dans ce cas, au sein d'une harmonie native ou d'un rapport de « connaissance » comme chez Merleau-Ponty, mais reconduit à un profond sentiment d'étrangeté – à une *inquiétante étrangeté*, pour employer le vocabulaire freudien cher à Didi-Huberman²⁷⁵. C'est au moment où l'œuvre révèle sa présence humaine que notre voir se trouve inquiété, que l'objet devient sujet d'une latence, d'une mémoire à l'œuvre qui vient perturber l'immédiateté perceptive; c'est à ce moment que le spectateur se sent *atteint* par ce qu'il regarde, qu'il se sent *regardé* par l'œuvre, c'est-à-dire *concerné* ou *visé* par elle par-delà sa visibilité évidente. L'anthropomorphisme des volumes minimalistes n'opère donc pas dans le registre de la représentation, ni même de la ressemblance, mais dans celui de la présentation, confrontant le sujet à la question essentielle de ses propres conditions humaines : « Le cube de Tony Smith est *anthropomorphe* dans la mesure où il se donne, par sa présentation même, la capacité de nous imposer un enchaînement d'images qui nous feront passer de la boîte à la maison, de la maison à la porte, de la porte au lit et du lit au cercueil, par exemple.²⁷⁶ » Voilà pourquoi les thèmes de la mort, de la perte et du vide sont placés au cœur de cette expérience. La perte est d'ailleurs une modalité fondamentale du visible selon Didi-Huberman, qui soutient que l'art n'est pas d'abord une question de *présence* (comme chez Fried), mais d'*absence* : « [...] quand voir, c'est sentir que quelque chose inéluctablement nous échappe, autrement dit : quand voir, c'est perdre. Tout est là.²⁷⁷ » La phénoménologie se trouve alors dépassée vers une « métapsychologie de l'image » ou une « anthropologie de la forme », faisant place à un appareil théorique complexe, avec des références allant de Sigmund Freud à Aby Warburg et de Walter Benjamin à Jacques Derrida.

²⁷⁵ Comme l'a aussi remarqué Hagelstein, les références psychanalytiques employées par Didi-Huberman engagent un déplacement des thèses merleau-pontiennes et une prise de distance avec certaines conceptions phénoménologiques. Maud Hagelstein, « Georges Didi-Huberman : vers une intentionnalité inversée? », *loc. cit.*, p. 38.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 94. Fried fait donc fausse route lorsqu'il fait de Smith le représentant par excellence du « littéralisme ». L'œuvre *Die* (le cube en question) est « [...] le démenti absolu et définitif de l'idéologie du *What you see is what you see* [...] » selon Criqui. Jean-Pierre Criqui, « Trictrac pour Tony Smith », *Artstudio*, n° 6 (automne 1987), p. 43.

²⁷⁷ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 14. Les thèmes de la perte et de l'absence font l'objet de développements divers dans l'œuvre de Didi-Huberman. On consultera, par exemple, l'étude qu'il a consacrée à James Turrel, où il fait le lien entre la question de l'absence et les dispositifs de *présentation* qui, échappant aux règles de la représentation, permettent de l'aborder en tant qu'*événement*. Georges Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Les Éditions de Minuit (fable du lieu), 2001, 93 p.

3.1.4 Aura, événement et transcendance

Parmi les diverses notions mobilisées par le travail de l'historien de l'art sur le minimalisme, la question de l'*aura*, prise chez Benjamin, mérite une attention particulière puisqu'elle permet de resituer le corpus artistique contemporain par rapport à l'approche phénoménologique. Elle ouvre aussi une réflexion sur la notion d'*événement*, laquelle servira d'élément de discussion entre Didi-Huberman et ses opposants phénoménologiques.

Rappelons pour commencer que l'*aura* est traditionnellement associée à un phénomène de croyance, désignant le caractère cultuel ou sacré de l'art religieux, ce qui la rend « inapprochable » par essence selon Benjamin²⁷⁸. Or si la fonction religieuse de l'art se perd avec la modernité, la dimension cultuelle ne disparaît pas pour autant. Comme l'a montré Benjamin, celle-ci quitte la sphère de la religion pour se redéfinir dans la sphère esthétique, donnant lieu à de nouvelles formes de « culte », dont on trouve un exemple prégnant dans la pensée romantique. Plutôt qu'une disparition, il s'agirait donc d'un déplacement, d'une transformation ou d'une « re-symbolisation » de la notion d'*aura*²⁷⁹. Partant de cette idée, Didi-Huberman repère dans l'art moderne et contemporain – par exemple, chez Piet Mondrian, Barnett Newman, Ad Reinardt, Robert Ryman et Tony Smith, de même que dans le travail plus récent d'artistes comme James Turrel²⁸⁰ – un processus de « sécularisation » de l'*aura* qui a pour effet d'en révéler la structure *phénoménologique* essentielle.

La thèse de Didi-Huberman se résume à ceci : avec les œuvres minimalistes, celles de Smith en particulier, « [...] l'*aura* sera comme revenue aux conditions formelles élémentaires de son apparition [...]»²⁸¹. Sur la base de sa définition benjaminienne d'une « [...] unique

²⁷⁸ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique (première version) », in *Œuvres III*, trad. de l'allemand par Maurice de Candillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard (folio/essais), 2000 [1935], p. 75-78.

²⁷⁹ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 115. Voir également son article « Supposition de l'*aura*. Du Maintenant, de l'Autrefois et de la modernité », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 64 (été 1998), p. 94-115.

²⁸⁰ Il est intéressant de remarquer que tous ces artistes pratiquent dans leurs œuvres une réduction formelle. Le « presque rien » serait-il une modalité privilégiée de la manifestation de l'*aura* telle que la conçoit Didi-Huberman?

²⁸¹ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 116.

apparition d'un lointain, si proche soit-il²⁸² », l'auteur fait une lecture phénoménologique de la notion d'aura. En fait, il entend démontrer que l'aura est, dans son essence, un concept phénoménologique dans la mesure où il donne forme à un dispositif de présentation. De ce fait, l'aura est conçue par l'historien de l'art comme une « qualité » obtenue dans l'expérience, c'est-à-dire dans la rencontre – toujours singulière et contingente – avec l'objet²⁸³. C'est en ce sens qu'elle se rapporte à la notion d'événement : « C'est une expérience inattendue, bouleversante – et non la décision programmatique de quelque axiome esthétique que ce soit. C'est l'expérience, littéralement, d'une *apparition*.²⁸⁴ » Elle désigne, par surcroît, la dimension active de l'expérience esthétique définie par Heidegger, son pouvoir de révélation ou d'ouverture que Didi-Huberman associe à la « dialectique visuelle », c'est-à-dire au jeu rythmique entre présence et absence, immanence et transcendance, visible et invisible qu'il trouve à l'œuvre dans les sculptures de Tony Smith et de Robert Morris. La notion d'événement se définit alors comme une figure d'apparition, porteuse d'une dimension transcendante (dans le sens d'un mouvement de dépassement²⁸⁵) qui, selon Luce Lefebvre, a moins le sens d'un « au-delà » que celui d'un « en-plus »²⁸⁶. Ainsi, la perception esthétique n'est pas conditionnée par une dématérialisation ou une mise entre parenthèses de l'objet physique, mais par un mouvement dialectique opérant à même celui-ci.

La lecture phénoménologique de l'aura par Didi-Huberman renvoie, finalement, à un paradigme visuel, défini comme un « [...] *pouvoir du regard* prêté au regardé lui-même par le regardant : “cela me regarde”.²⁸⁷ » Cette phrase est en fait un emprunt direct à Benjamin, qui décrivait ainsi l'expérience de l'aura : « Dès qu'on est – ou se croit – regardés, on lève les yeux. Sentir l'aura d'un phénomène, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux.²⁸⁸ » On retrouve d'ailleurs très clairement, dans ce passage, le modèle phénoménologique de l'intentionnalité inversée présenté plus haut. Or, une fois de plus, l'historien de l'art insiste sur la nécessité de dépasser une simple « phénoménologie du regard » par la mise en œuvre

²⁸² Walter Benjamin, « L'œuvre d'art », in *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 75.

²⁸³ *Id.*, *L'homme qui marchait dans la couleur*, *op. cit.*, p. 17-18.

²⁸⁴ *Id.*, « Supposition de l'aura », *loc. cit.*, p. 103.

²⁸⁵ Philippe Cabestan, « Les mots clés », *Magazine littéraire*, n° 403 (novembre 2001), dossier : « La phénoménologie aujourd'hui », p. 28.

²⁸⁶ Luce Lefebvre, *Le questionnement de la rationalité dans l'art minimal*, *op. cit.*, p. 56-57.

²⁸⁷ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 104.

²⁸⁸ Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », in *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 382.

d'une temporalité complexe (ou l'articulation de diverses temporalités²⁸⁹), l'aura comportant également un travail du symbolique, une puissance de la mémoire et une valeur de « symptôme »²⁹⁰. L'accent mis sur les paramètres phénoménologiques de cette notion n'a donc pas pour but d'en masquer la complexité symbolique, mais de montrer de quelle manière la dimension « auratique » persiste dans l'art du 20^e siècle. Selon Didi-Huberman, l'aura s'y « décline » en des œuvres qui, donnant une inflexion nouvelle à ce concept, acquièrent le pouvoir de « nous regarder », transformant notre expérience visuelle en une expérience rare et bouleversante²⁹¹.

La posture analytique et les opérations théoriques observées chez Didi-Huberman contribuent, de la sorte, à jeter un nouvel éclairage sur l'art minimal, dont le mode d'apparaître, loin d'être étranger aux questions de transcendance et d'aura (comme le croyait Fried), appelle plutôt une redéfinition ou un déplacement de celles-ci²⁹². On pourrait aussi y voir l'affirmation de la pertinence des outils phénoménologiques pour traiter de l'art contemporain, souvent ignoré ou rejeté par cette approche esthétique. Or quels sont les enjeux philosophiques de cette résistance à l'art contemporain dans le champ de la phénoménologie? Dans quelle mesure le modèle esthétique hérité de Heidegger (avec ses résonances chez Husserl et Merleau-Ponty), est-il déterminant dans les positions de ses représentants contemporains? Un retour sur le terrain spécifique de la phénoménologie de l'art s'impose alors afin de comprendre ce qui distingue l'interprétation de Didi-Huberman.

3.2 Condamnation de l'art minimal par Jean-Luc Marion et Alain Bonfand : motifs philosophiques

L'art de la seconde moitié du 20^e siècle constitue, comme nous l'avons dit plus tôt, un problème central pour la philosophie contemporaine, la phénoménologie étant considérée comme « [...] l'un des mouvements les plus féconds et les plus influents en France depuis les

²⁸⁹ Sur la question du temps chez Didi-Huberman, voir son ouvrage *Devant le temps : histoire et anachronisme des images*, Paris, Les Éditions de Minuit (« critique »), 2000, 286 p.

²⁹⁰ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 105.

²⁹¹ *Id.*, « Supposition de l'aura », loc. cit., p. 95-115.

²⁹² Cela rejoint en quelque sorte notre position vis-à-vis l'art minimal, dans lequel nous percevons un enjeu philosophique essentiel. La capacité de cet art à questionner, critiquer ou transformer le discours est cruciale dans l'analyse qu'en fait l'historien de l'art.

années 1960.²⁹³ » La manière dont il se pose dans ce champ précis engage par ailleurs un questionnement sur ses propres fondements théoriques. Il a été établi précédemment que le modèle esthétique de la phénoménologie s'est construit, historiquement, autour d'un champ limité d'œuvres et d'expériences visuelles. Si l'existence d'un paradigme a pu être ignorée auparavant, la situation contemporaine de l'art et de ses discours force une reconnaissance et une problématisation de celle-ci. À cet égard, on observe différentes attitudes chez les phénoménologues. Alors que plusieurs y voient des possibilités de changement et d'ouverture à partir de nouveaux objets de réflexion, d'autres manifestent un attachement nostalgique envers un art spirituel qui, puisqu'il se fait de plus en plus rare aujourd'hui, risque de prendre les traits d'une figure idéale. C'est le cas de Jean-Luc Marion et d'Alain Bonfand qui, tout en élaborant une réflexion des plus fécondes sur le terrain de l'expérience esthétique, défendent une conception étroite et conflictuelle de ce à quoi doit reconduire cette expérience et des objets susceptibles d'y parvenir. La tendance philosophique qu'ils représentent, dans la lignée de Heidegger, rejoint donc les préoccupations de ce travail.

Des raisons plus spécifiques justifient cependant le choix de ces auteurs. La lecture de leurs textes est d'ailleurs, en grande partie, à l'origine de notre réflexion. Ce qu'il y a d'étonnant – et donc d'intéressant – chez eux est le statut donné au corpus minimaliste dans leurs positions esthétiques. En effet, d'un côté comme de l'autre, l'art minimal joue un rôle central dans leur conception (négative) de l'art contemporain : comme chez Michael Fried, cet art sert de figure antinomique à leur vision de l'œuvre et de l'expérience esthétique. Aussi peut-on rattacher leur rejet de l'art minimal à un même enjeu théorique, soit la nécessité d'un radical dépassement du visible dans la sphère « authentique » de l'art. Ainsi, contrairement à Didi-Huberman qui définit la présence (ou la « sur-présence ») des œuvres minimalistes à travers une expérience phénoménologique de rencontre, Marion et Bonfand soutiennent que celles-ci ne déploient aucune altérité, ne manifestent aucun invisible puisqu'elles n'ont aucun sens au-delà de leur existence d'objet, réitérant en quelque sorte la position de Fried. Or il paraît utile de s'interroger sur les motifs philosophiques pour lesquels ces œuvres sont tenues pour exemplaires de la pauvreté phénoménale et ontologique associée à l'art des dernières

²⁹³ Olivier Dekens, *La philosophie française contemporaine, op. cit.*, p. 71. Rappelons d'ailleurs que notre questionnement se limite à la phénoménologie d'expression française.

décennies. En quoi sont-elles plus « objectales » et plus vides de sens que les autres objets d'art?

3.2.1 Les objets minimalistes et la question de l'invisible

Avant de tenter de répondre à ces questions, il paraît nécessaire d'exposer l'interprétation de l'art minimal inhérente aux conceptions esthétiques de ces auteurs, lesquelles feront ensuite l'objet d'une attention plus globale. Tel que mentionné précédemment, la condamnation du minimalisme par Jean-Luc Marion et Alain Bonfand est reliée, quoique dans des sens différents, à la question de l'invisible.

Dans *La croisée du visible*, Marion interprète la situation contemporaine de l'art dans le sens d'un déclin de la présence d'invisible dans le visible, ce qui, suivant la tradition à laquelle il se rattache, est une condition essentielle de l'apparaître authentique de l'œuvre²⁹⁴. Cette perte est conçue comme l'aboutissement de deux tendances dans l'art du 20^e siècle : d'une part, il y a les œuvres qui sur-investissent les vécus de conscience (de l'impressionnisme à l'action painting et à la performance), où l'apparaître de l'œuvre est entièrement régi par le regard, qui lui dérobe son autonomie, et d'autre part, celles dont la mise en forme est indépendante de la conscience (les monochromes, les installations minimalistes ou conceptuelles), où les choses tendent à sombrer dans la conception²⁹⁵. Dans les deux cas, l'œuvre se retrouve dépouillée de sa « gloire visible », donc, de son pouvoir d'apparaître. Considérant, à la manière de Merleau-Ponty, que l'art a pour définition de nous faire voir « autre chose », c'est-à-dire d'offrir au regard un phénomène originel ou tout à fait nouveau²⁹⁶, l'auteur soutient que l'existence d'œuvres « véritables²⁹⁷ » est menacée par une

²⁹⁴ Marion préfère parler de « peinture » et de « tableau » plutôt que d'« art » et d'« œuvres », considérant ces dernières notions comme étant trop connotées du point de vue philosophique (métaphysique). Cela dit, nous conserverons les dénominations « art » et « œuvre d'art » par souci de cohérence. Notons en outre que le fait de traiter le phénomène esthétique à partir du champ référentiel pictural – même s'il est aussi question de sculpture et d'installation par exemple – met en relief la primauté du régime visuel, l'esthétique étant subordonnée, chez Marion, à un questionnement sur le visible – ce qui le rapproche de Merleau-Ponty (voir chap. 1, section 1.1.3).

²⁹⁵ Jean-Luc Marion, *La croisée du visible*, Paris, Quadrige (Essais/débats) / Presses universitaires de France, 2007 [1991], p. 63-64. Pour un exposé plus détaillé de ces deux tendances, voir les p. 31-40.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 50.

« crise du visible » associée à la production accrue d'objets prévisibles et insignifiants²⁹⁸. Ces derniers contredisent ainsi le statut singulier de l'œuvre, celui de phénomène *exemplaire* de visibilité²⁹⁹. Face à l'absence de « révélation » ou de surgissement imprévu dans l'expérience de nombreuses œuvres du 20^e siècle (en particulier celles associées à la seconde voie), Marion conclut à « [...] un appauvrissement systématique du spectacle offert au regard par l'œuvre [...] » et, corrélativement, à « [...] l'apparition de non-objets-d'art [...]»³⁰⁰ qui déçoivent les attentes du spectateur.

Pour le philosophe, l'art minimal est tout à fait représentatif de cette tendance, qui se résume à la formule suivante : *un minimum de visible pour un minimum d'invisible* – « un minimum de contenu d'art » (*a minimal art-content*)³⁰¹, disait Richard Wollheim dans un sens différent mais tout de même intéressant à évoquer dans ce contexte. L'influence du discours tautologique se fait d'ailleurs sentir dans les positions de Marion, devenant encore plus évidente, nous le verrons, avec Bonfand. Le phénomène d'appauvrissement du visible auquel participe l'art minimal se présente comme suit :

Le visible se dégage pour lui-même, comme à l'encontre de la conscience qui le perçoit, puisque en fait le regard comprend très vite, devant la toile, « qu'il n'y a rien à voir »; ou plus exactement [...], comprend que le visible n'a nul besoin qu'une conscience l'éprouve pour se faire voir; l'œil n'a rien, ou presque, à éprouver, à construire ou à mettre en perspective, tout le visible, de lui-même et par sa pauvreté même, a déjà accompli sa propre mise en scène : l'invisible minimum régit déjà le visible, puisqu'il s'agit d'un visible minimum [...] La réserve et l'insignifiance du visible lui assurent comme une autonomie à l'égard de tout vécu de conscience, conscience réduite à constater ce qu'elle ne constitue plus. Le slogan de l'art minimal indique nettement la condition de pareille autonomie [...].³⁰²

Le diagnostic est clair : « [...] la preuve est faite qu'il n'y a plus rien à voir. Il faut circuler; le regard circule donc, délaissant la chose épuisée, concevant à sa place par concepts maints autres objets, aussi peu "visibles" que le premier manquant.³⁰³ » Dans cette optique, l'art

²⁹⁷ L'attribution d'une valeur de vérité à l'art permet de rattacher la pensée de Marion au courant heideggerien, qui occupe aujourd'hui une place prépondérante dans le champ des recherches phénoménologiques sur l'art.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 64.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 77.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 111-112.

³⁰¹ Richard Wollheim, « Minimal Art » (1965), in *Minimal Art: A Critical Anthology*, *op. cit.*, p. 389.

³⁰² Jean-Luc Marion, *La croisée du visible*, *op. cit.*, p. 37.

³⁰³ *Ibid.*, p. 64.

contemporain se réduirait à un ensemble d'objets dénués de profondeur, où tout est à voir et rien à construire, bref, des objets qui ne signifient rien au-delà de ce qu'ils donnent à voir, n'ouvrant à aucun invisible, à aucune « présence » et à aucun mystère³⁰⁴. Ils ne contiennent pas d'« invu³⁰⁵ » – terme que Marion préfère à celui d'« invisible » –, c'est-à-dire aucun potentiel de « surgissement imprévu » puisque tout est ramené au visible pur. Or pour Marion, cette réduction du phénomène à la visibilité pure est aussi ce qui définit le propre du tableau, ce qui fait qu'il « apparaît plus » que la chose naturelle, ayant le pouvoir de retenir et d'absorber le regard plus que tout autre phénomène³⁰⁶. Dès lors, le problème qui se pose devant le volume minimaliste est non seulement lié à l'absence (supposée) d'invisible en lui, mais aussi à son incapacité à susciter l'admiration ou la fascination par l'intensité (supposée) exceptionnelle de sa visibilité. Ce défaut de visibilité l'empêche de sortir du cours normal de la vision, donc des conditions de l'expérience quotidienne³⁰⁷. Bref, le regard continue de circuler, de passer d'une chose à l'autre sans être forcé de s'arrêter.

La position d'Alain Bonfand est, à prime abord, très similaire à celle de Marion. Fortement inspiré des conceptions philosophiques de ce dernier, *L'expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie* s'ouvre sur un même constat en ce qui a trait à l'art minimal. Sur ce point, le premier paragraphe du texte, qui débute avec l'énoncé tautologique de Stella, vaut la peine d'être cité en entier, car il situe clairement la position de l'auteur :

« Ma peinture est fondée sur le fait que seul s'y trouve ce qui peut y être vu. Tout ce qui est à voir est ce que vous voyez », affirmait Franck [sic] Stella dans un entretien réalisé en 1964. Que dit cette tautologie : « ce que vous voyez est ce que vous voyez » ? Elle dit que la question de l'invisible n'est pas forcément, n'est pas par force, au centre de l'œuvre, qu'elle n'est pas sa justification. Elle répond à la très commentée phrase de Klee : « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible. » Rendre visible, tel que l'entend

³⁰⁴ Maud Hagelstein, « Georges Didi-Huberman : vers une intentionnalité inversée ? », *loc. cit.*, p. 34. Nous prenons cependant nos distances avec son interprétation de l'esthétique de Marion, qui gagnerait à être nuancée.

³⁰⁵ « L'invu que va rechercher le peintre reste donc, jusqu'à l'instant de l'ultime surgissement, imprévu – invu, donc imprévu. L'invu, ou l'imprévu par excellence. » Jean-Luc Marion, *La croisée du visible*, *op. cit.*, p. 54. Aussi l'invu se définit-il comme un « invisible par défaut », définition proposée dans un autre ouvrage, où Marion indique plus clairement ce qu'il entend par ce terme : « Par "invu", nous entendons purement et simplement ce qui, de fait, ne parvient pas ou pas encore à la visibilité, alors que je pourrais de droit l'expérimenter comme un possible visible. » *Id.*, *De surcroît. Études sur les phénomènes saturés*, Paris, Presses universitaires de France (Perspectives critiques), 2001, p. 131.

³⁰⁶ Pour cette raison, Marion place le tableau sous la catégorie de l'idole. Voir ses explications dans *De surcroît*, *op. cit.*, chap. 3 (« L'idole ou l'éclat du tableau »), p. 65-98. en particulier les p. 69-82.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 72.

Klee, engage le regard bien au-delà d'une logique de la mimésis qui serait là compromise, elle suppose un invisible qui seul saurait être rendu visible. Si c'est donc cet invisible qu'appelle le regard lorsqu'il croise l'œuvre de Stella, l'œuvre lui répond « circulez il n'y a rien à voir »; rien à voir d'autre que ce que vous voyez.³⁰⁸

Bonfand poursuit en soulignant que « [la] définition d'un horizon philosophique lié au fait esthétique a comme première conséquence un effet discriminatoire.³⁰⁹ » La position formaliste de l'art minimal, qu'expriment les discours de la spécificité, en serait selon lui l'exemple parfait : « Que m'engage à comprendre Stella, demande-t-il? Que je n'ai pas à chercher en son œuvre ce qui n'y est pas, ce qui *ne la fonde pas*, cet invisible.³¹⁰ » Autrement dit, si l'invisible est absent des œuvres de Stella ou de Reinhardt, c'est d'abord parce qu'il n'est pas au cœur de leur *définition* ou de leurs préoccupations immédiates, que celles-ci se rapportent à un horizon de sens différent. Cette corrélation entre ce qui se trouve ou qui apparaît dans une œuvre et ce qui la fonde (théoriquement) – soit entre l'œuvre et le discours qui l'accompagne – est fondamentale dans le tournant que prend ici la réflexion. À quelle nécessité en effet la définition d'un « horizon philosophique » de l'invisible répond-elle du point de vue de l'esthétique ou de l'histoire de l'art?

Il faut d'abord comprendre que le problème de l'invisible posé par Bonfand est rattaché à un questionnement sur la peinture abstraite. L'enjeu principal de ses recherches consiste à isoler, dans l'histoire de l'art au 20^e siècle, une ligne d'évolution de l'abstraction portée par un « horizon spirituel commun », qui s'oppose, dans ses préoccupations, à une abstraction fondée sur la remise en question du médium ou sur le problème de l'objet (le constructivisme, par exemple)³¹¹. Sans entrer immédiatement dans les fondements de sa théorie, on notera que la question de l'invisible, pensée selon l'arrière-plan spirituel ou mystique de la première peinture abstraite (celle de Kandinsky, Malevitch et Mondrian), devient la justification philosophique de son paradigme, lequel prend la forme d'un idéal esthétique circonscrit d'un point de vue historique.

³⁰⁸ Alain Bonfand. *L'expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie*, op. cit., p. 3.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 3-4. L'idée d'un « effet discriminatoire » est essentielle pour notre propos. Nous y reviendrons.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 4. C'est nous qui soulignons.

³¹¹ Pour un développement substantiel de cette question, voir Alain Bonfand, *L'art abstrait*, Paris, Presses universitaires de France (Que sais-je?), 1994, 127 p. La problématique est reprise dans la seconde partie de l'ouvrage étudié (« Histoire de l'art et phénoménologie »), p. 50-51.

Chez Marion, la dimension spirituelle de l'invisible se rapporte à un tout autre champ de signification. Revendiquant le retour d'une pensée de l'icône, ce qui implique que l'œuvre d'art (véritable) soit conçue dans un sens religieux, celui-ci fait passer la problématique du domaine de l'esthétique à celui de la théologie, qui devient selon lui « [...] une instance irrécusable de toute théorie du tableau.³¹² » Ce à quoi le philosophe ajoute que « [p]our l'avoir parfois dénié, parfois simplement oublié, la pensée esthétique s'est empêtrée dans de longues apories. Le temps vient peut-être de s'en délivrer et de voir le visible en face, comme le don de l'apparaître.³¹³ » Or il ne s'agit pas d'un simple don de visibilité, mais d'une forme de *révélation*, soit la manifestation d'un invisible à teneur sacrée. Dans la structure phénoménologique de l'icône privilégiée par Marion – celle d'un échange de regards entre le croyant et le saint, à l'encontre de son interprétation anthropologique par Didi-Huberman – l'invisible joue donc un rôle fondamental dans le sens (profond et supérieur) accordé à l'expérience de l'art, entendu ici dans un sens très restreint. Bref, en situant la question de la visibilité esthétique dans la sphère théologique ou onto-théologique, Marion reconduit le motif de la sacralité de l'art hérité de Heidegger, sa position vis-à-vis l'art contemporain étant l'indice d'une forte nostalgie philosophique.

En ce sens, les positions de Bonfand et de Marion, qui font de l'invisible l'horizon philosophique des œuvres « elles-mêmes », prolongent et radicalisent certains fondements esthétiques de la phénoménologie, en insistant sur la dimension spirituelle ou sacrée de l'art, qui devient un critère important d'inclusion ou d'exclusion des œuvres dans l'instance de la visibilité esthétique « pure » ou « authentique ».

3.2.2 Pour une phénoménologie de la donation : l'objet et l'événement

Afin de bien comprendre les implications de ces développements au sujet de l'art, il faut nous arrêter un moment sur les paramètres phénoménologiques qui structurent la réflexion de ces auteurs. La phénoménologie dont il est question, celle de Jean-Luc Marion (reprise par Bonfand), a une complexité qui déborde à maints égards les préoccupations spécifiques de ce mémoire. Nous nous limiterons donc à quelques indications concernant ses concepts

³¹² Jean-Luc Marion, *La croisée du visible*, op. cit., p. 8.

³¹³ *Ibid.*

fondamentaux, en portant une attention particulière à leur « opérativité » dans le champ esthétique.

Le projet philosophique de Marion, décrit dans les termes d'une « phénoménologie de la donation », implique en premier lieu une redéfinition de la notion de phénomène. Il s'inscrit en ce sens dans un mouvement de radicalisation et de critique des modèles husserlien et heideggerien³¹⁴ : « [...] si le phénomène se définit comme ce qui se *montre* en et de soi (Heidegger), au lieu de se laisser constituer (Husserl), ce *soi* ne peut s'attester qu'autant que le phénomène d'abord se *donne*³¹⁵ », explique Marion. Ce déplacement conceptuel comporte deux conséquences majeures. Premièrement, la définition du phénomène comme *donné* permet de rompre avec les déterminations de l'*objet* (Husserl) et de l'*étant* (Heidegger) de façon à élargir le champ de la manifestation à des phénomènes qui échappent par nature à ces catégories. Deuxièmement, et selon ce qui précède, la reconduction de l'essence de la phénoménalité à la stricte donation a pour effet d'inverser la priorité entre le sujet et le phénomène (de renverser la posture constituante), car « [...] pour se manifester aussi bien que pour se donner, il faut d'abord que le "soi" à partir duquel se déploie le phénomène s'atteste comme tel. Il n'y parvient cependant qu'en se réappropriant le centre de gravité de la phénoménalité, donc en assumant l'origine de son propre événement [...]»³¹⁶. En recentrant l'attention sur le « soi » du phénomène, qui est l'origine de l'apparaître plutôt que la visée intentionnelle, Marion lui donne la structure de la « contre-intentionnalité », qui s'apparente nettement au modèle de l'« intentionnalité inversée » dégagé chez Didi-Huberman.

De plus, il faut voir dans la mise en place de ces concepts une réorientation fondamentale de la question des modes d'apparaître. En effet, l'étude des modalités phénoménologiques à partir du concept de donation conduit à distinguer différents états ou degrés de la phénoménalité, de même que différents types de phénomènes. Pour Marion, il existe essentiellement deux modes phénoménaux, c'est-à-dire deux manières dont les phénomènes

³¹⁴ Olivier Dekens, *La philosophie française contemporaine, op. cit.*, p. 71-79.

³¹⁵ Jean-Luc Marion, *Étant donné : essai d'une phénoménologie de la donation*, Paris, Quadrige (Essais/débats) / Presses universitaires de France, 2005 [1997], p. 9.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 343. C'est pourquoi Marion conçoit le sujet comme « adonné » ou « attributaire », c'est-à-dire comme celui qui reçoit le donné.

peuvent apparaître (ou « se donner », pour être plus juste), soit l'*objet* et l'*événement*³¹⁷. Sans entrer dans les détails de cette distinction, retenons simplement que l'événement, considéré dans son surgissement autonome et imprévisible, apparaît plus « radicalement » que l'objet, qui reste soumis à la visée constituante, donc à la cause et à la prévision. Pour Marion, l'objectivité est, par conséquent, un mode « pauvre » de la phénoménalité, alors que l'événement est un mode de donation plus « riche », dans la mesure où il se donne toujours en excédant les limites de la perception et de l'entendement (parce qu'il donne *trop*), ce qui, dans le domaine qui nous concerne, se traduit par un excès de visibilité ou par un dépassement du visible immédiat. La mise au jour de la supériorité phénoménale de l'événement par Marion implique, dès lors, de repenser la question de l'apparaître sur la base de ses variations intensives ou de ses « degrés », c'est-à-dire de concevoir une sorte d'échelle qualitative et quantitative des différents types phénomènes, ce que Marion nomme une « topique du phénomène³¹⁸ ». Il distingue à ce titre trois figures de la phénoménalité en fonction de leur degré de donation : les phénomènes pauvres en intuition (langages formels, idéalités mathématiques), les phénomènes de droit commun, caractérisés par une adéquation entre l'intuition (ce qui est donné) et l'intention (ce qui est visé), et les phénomènes saturés, lesquels se définissent par un excès d'intuition sur l'intention³¹⁹. Ne retenant en fin de compte que les « phénomènes saturés » (aussi appelés « phénomènes par excellence »), qui sont les seuls à accéder au rang privilégié d'événement – les deux autres s'accomplissant selon l'objectivité –, Marion donne une inflexion nouvelle à la question de l'apparaître, qui se « mesure » en fonction de *ce qu'il donne*, c'est-à-dire à l'effet qu'il produit.

Ces déterminations phénoménologiques sont tout à fait significatives du point de vue de l'esthétique. Marion accorde d'ailleurs une attention particulière au mode d'apparaître de l'art dans l'ensemble de son travail philosophique. Selon lui, l'œuvre d'art (en l'occurrence le

³¹⁷ *Id.*, « Les fondements de la distinction des phénomènes en objets et événements », conférence prononcée le 23 octobre 2006 à l'École normale supérieure dans le cadre de la série *Positions et Arguments*, thème : *L'existence*. [En ligne] <http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=1580> (page consultée le 19 juin 2008). Cette question est aussi thématisée, quoique moins directement, dans *Étant donné*, *op. cit.*, § 17, p. 225-243 et dans *De surcroît*, *op. cit.*, chap. 2., p. 35-63.

³¹⁸ *Id.*, *Étant donné*, *op. cit.*, § 23, p. 309-325.

³¹⁹ *Ibid.* Nous suggérons aussi la lecture de : Jean-Luc Marion, « Le phénomène saturé », in *Phénoménologie et Théologie*, Jean-François Courtine (dir.), en collaboration avec Jean-Louis Chrétien, Michel Henry et Paul Ricoeur, Paris, Critérier, 1992, p. 79-128.

tableau) est exemplaire de la phénoménalité de l'événement dans la mesure où elle n'a aucune autre fonction que d'apparaître, c'est-à-dire de se *donner* à voir. Plus authentique que celle des choses du monde, sa visibilité est reçue comme une pure apparition, le surgissement d'un visible qui s'impose au regard et le retient; en ce sens, le propre de la visibilité esthétique – contrairement à la visibilité commune – tient à l'intensité de son effet, l'œuvre étant pourvue d'une force singulière de manifestation, ce qui nous ramène, encore une fois, à Heidegger. D'après Marion, cela explique que l'on soit appelé à refaire l'expérience de certaines œuvres, non pas pour revoir les objets, mais pour revivre leur mode d'apparaître et l'effet qu'elles produisent, car elles sont chaque fois un événement différent³²⁰. Ainsi peut-on dire que l'œuvre consiste moins en son étantité (l'objet matériel) qu'en son « événementialité », qui elle-même tient à son effet : l'effet est donc ce qui définit sa phénoménalité essentielle³²¹, ce par quoi elle est un « non-objet » ou un « contre-objet » selon Marion³²². La polarité entre les phénomènes pauvres et les phénomènes saturés se traduit donc dans la sphère esthétique par une distinction qualitative semblable entre l'objet et l'événement, l'œuvre étant définie, ici encore, comme une apparition ou une révélation qui transcende les limites de la perception ordinaire. Or si cette question est abordée de manière fragmentaire par Marion, on en trouve une réelle problématisation esthétique dans l'ouvrage de Bonfand, qui permet d'exposer avec clarté le problème des corpus artistiques qui s'y rapporte.

3.2.3 Les horizons de l'expérience esthétique comme fondement d'un découpage de l'histoire de l'art

De fait, la dualité des modes d'apparaître de l'objet et de l'événement – qui rejoint la dialectique œuvre-objet – a pris une tournure particulière et significative dans la théorie d'Alain Bonfand, qui se veut une application de la « phénoménologie de la donation » à l'expérience esthétique. Il importe toutefois de souligner que les étayages théoriques de son ouvrage sont aussi une traduction, en termes phénoménologiques, de la problématique picturale énoncée plus haut. Sa démarche est donc guidée par des motivations philosophiques précises. Voulant définir l'horizon spirituel de la peinture au moyen d'une définition

³²⁰ *Ibid.*, p. 71-72.

³²¹ *Ibid.*, p. 72-78.

³²² *Id.*, *La croisée du visible*, *op. cit.*, p. 76.

phénoménologique de l'invisible, Bonfand oriente sa recherche vers un domaine d'apparaître affranchi des normes du visible, c'est-à-dire ouvert à un au-delà qui échappe et déborde l'expérience du voir. Si une pensée de la donation s'applique à observer le mouvement de l'apparaître comme tel, il s'agit donc, dans l'expérience esthétique, de saisir le moment précis où l'invisible accède à la visibilité et de décrire cette « montée à la forme » qui vient surprendre et transformer le regard.

Ce qui mène au postulat suivant : seul un horizon philosophique affecté à penser l'œuvre d'art comme un *événement* et non comme un simple *objet* peut alors nous amener à la voir pour ce qu'elle est vraiment et l'accueillir en ce qu'elle donne et se donne : sa *donation*. Une précision importante s'impose toutefois :

L'*invu* dont nous parle Jean-Luc Marion n'a site qu'en certaines œuvres et la phénoménologie ne doit pas oublier, l'histoire de l'art l'atteste, qu'elle prend à son tour parfois le risque de voir certaines œuvres pour ce qu'elles ne *sont* pas. Ainsi, un horizon de la donation, affecté à penser le fait esthétique, n'est valide que dans la mesure où il se construit à partir et contre un horizon de l'objectité et qu'il prend acte qu'il n'est pas, en regard de cet horizon de l'objectité, tout-puissant.³²³

Deux choses se dégagent de cette proposition : d'une part, que deux horizons philosophiques distincts sont impliqués dans l'expérience esthétique – un horizon de l'objectité et un horizon de la donation – et d'autre part, que ces deux horizons coexistent au sein d'une tension plus ou moins conflictuelle. Si ces idées renvoient directement à la structure ontologique de l'œuvre d'art et à la description de ses modes d'apparaître étudiées plus tôt³²⁴, l'avertissement émis par Bonfand donne au débat qui nous occupe une direction particulière.

Ainsi, la question se traduit dans son ouvrage par la *délimitation* de deux horizons pour l'expérience esthétique : un horizon de la donation et un horizon de l'objectité. Du point de vue de la phénoménologie, un *horizon* représente les bornes dans lesquelles se donnent les phénomènes. Toute expérience est délimitée par un horizon de vécus, qui conditionne l'apparaître et en détermine la forme³²⁵. Ce recours au concept d'horizon par Bonfand a pour

³²³ Alain Bonfand, *L'expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie*, *op. cit.*, p. 5.

³²⁴ Voir chap. I, section 1.2.

³²⁵ La notion d'horizon est développée par Husserl dans les *Idées directrices pour une phénoménologie*, *op. cit.*, tome I, § 82-83, p. 277-282. Dans une note de traduction par Paul Ricoeur (p. 280), on lit que le mot « horizon » a le même sens que les expressions « aire » et « arrière-plan »

effet d'inscrire les modes d'apparition de l'œuvre au sein de deux régions différentes de vécus. Il suppose en outre que la donation du phénomène esthétique n'est jamais parfaitement immédiate et inconditionnée, car son appréhension n'est possible que dans la mesure où elle s'inscrit dans les limites d'un horizon. Ce qui fait dire à Bonfand : « Je ne peux donc pas, sans la prédétermination d'un horizon philosophique *ad hoc*, voir l'œuvre pour ce qu'elle est.³²⁶ » Mais avant de penser l'œuvre à partir de cet horizon philosophique, l'auteur rappelle qu'il demeure essentiel de prendre en compte le caractère d'objet de l'œuvre (sa dimension matérielle), qui constitue le *soubassement* de toute expérience esthétique. « L'œuvre se comprend préalablement selon un horizon de l'objectivité ou, si l'on préfère le lexique heideggerien, de l'étantité, et l'on peut dire en quelque manière que certaines œuvres ne sortent pas, ont comme définition de ne pas sortir de cet horizon.³²⁷ » Suivant le sens de cette proposition, un horizon de la donation, contrairement à celui de l'objet dont il est pourtant indissociable, ne serait nullement le fait de toute expérience esthétique, ni la vocation de toute œuvre. Car une pensée de la donation confère à l'œuvre un statut privilégié qui n'aurait, d'après Bonfand, rien à voir avec certaines œuvres. L'œuvre doit être « digne » de ce privilège ou à tout le moins, ne pas le récuser³²⁸, ce qui signifie que l'emploi du mot « œuvre », ici, comprend déjà la restriction de ses objets.

Seules les œuvres qui le « concernent » sont, finalement, affectées par cette duplicité des horizons de vécu, ce que nous avons aussi décelé en des termes différents chez Michael Fried. Par surcroît, ces horizons s'articulent suivant une distinction *qualitative* qui est déterminante pour notre réflexion. L'horizon de la donation affecté à penser l'événement esthétique est associé par Bonfand à la notion de « phénomène saturé », qui, rappelons-le, se caractérise par une intensité hors du commun due à l'excès de *donné* qui règle sa manifestation. Suivant l'auteur, l'éblouissement du phénomène saturé confère à l'apparition de l'œuvre le sens d'un « miracle », un miracle qui se produit dans la fulgurance d'un

dans le § 35, p. 62, où Husserl établit que « [...] tout ce qui est perçu se détache sur un arrière-plan d'expérience. »

³²⁶ Alain Bonfand, *L'expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie*, *op. cit.*, p. 4. Cette idée n'est-elle pas contraire à la méthode phénoménologique, qui se veut une description des phénomènes libre de tout présupposé?

³²⁷ *Ibid.*, p. 5.

³²⁸ *Ibid.*

« surgir-disparaître ». Dès lors, si l'horizon de la donation confère au phénomène esthétique son caractère exceptionnel, on conçoit aisément que l'horizon de l'objectivité produit exactement l'effet inverse. Lorsque l'œuvre se montre sous la figure de l'objet, celle-ci se voit en effet réduite à sa pauvreté phénoménale, car l'objectivité récusé l'invisible du visible. Privation et perte deviennent alors les deux noms de cette expérience. Le premier, que l'auteur qualifie plus spécifiquement de « refus de la donation », a le sens suivant :

[...] refus de l'apparaître quand, bien que l'œuvre l'autorise, rien à partir d'elle n'a lieu, quand rien ne se passe, quand « il n'y a » rien; ce rien est alors le nom inerte de l'œuvre, cette œuvre restée inerte malgré elle et malgré moi, objet parmi les objets du monde, alors que sa définition, son point d'origine, comme son point de chute, était sa présence dans le « il y a » de la donation.³²⁹

Ce « refus de la donation » correspond ici à un échec de l'expérience esthétique, qui se produit malgré la potentialité latente de l'apparaître. La face neutre que prend alors l'objet se montre en opposition à une possibilité qui s'interdit au regard, d'où l'idée d'une privation ou d'un refus; l'œuvre est condamnée à son inertie, à ce *rien*, vide et plat, alors qu'elle promettait de droit un *trop*.

Cependant, le sentiment de manque qu'entraîne ce « refus » n'est rien par rapport à ce qui se produit lorsque la dimension d'objet de l'œuvre prend le nom de « retrait » ou de « perte ». Ce retrait ne survient que lorsque l'apparition a eu lieu. Dans le couple « surgir-disparaître » de l'événement esthétique, il s'agit d'associer le moment de la « disparition » au retour ou à la « retombée » de l'œuvre dans sa neutralité d'objet, après son séjour dans l'horizon de la donation – et ce, afin d'éclairer le caractère fortuit de l'apparition qui rend possible cet horizon. Bonfand explique que « [l]'expérience esthétique est celle par excellence où ce qui m'est donné m'est donné pour m'être repris et de cela l'œuvre est la pièce à conviction.³³⁰ » « Pièce à conviction », « cénotaphe », « vestige » et « perte » sont autant de noms que prendra alors l'œuvre réduite à son objectivité. Dans ce cas, sa neutralité provient moins de ce qui n'advient pas que de ce qui est advenu et qui n'advient plus. Plus qu'une impression d'inertie, c'est un sentiment de deuil ou de nostalgie qui émerge.

³²⁹ *Ibid.*, p. 6.

³³⁰ *Ibid.*, p. 7.

Force est de constater que la figure de l'objet conserve une connotation nettement négative, fait que l'on peut sans doute attribuer au spectre romantique qui continue de hanter la phénoménologie de l'art. Si l'horizon de l'objectivité et l'horizon de la donation ne peuvent être compris l'un sans l'autre selon Bonfand, c'est moins pour faire valoir leur rapport dynamique que dans le but d'accentuer leur opposition. La valeur positive et miraculeuse de la donation, que Jean-Luc Marion a définie comme une « grâce » ou un « appel »³³¹, l'est d'autant plus qu'elle se mesure à la pauvreté, à la neutralité et à la perte associées à l'objet. Inversement, l'objet apparaît d'autant plus négatif qu'il s'oppose en tous points à cette expérience quasi-extatique.

3.2.4 Pensée dualiste et figures esthétiques adverses

L'enjeu central de la réflexion de Bonfand demeure toutefois le découpage qu'il opère dans le champ des œuvres d'art sur la base de cette bipartition de l'expérience esthétique. De fait, si l'horizon de la donation est le mode d'apparaître privilégié de l'œuvre d'art – sa « véritable » vocation, pourrait-on dire – il faut comprendre que « [...] par pans entiers l'histoire de l'art du XX^e siècle se refuse à un tel horizon et le réfute.³³² » Tel que posé précédemment, certaines œuvres ont pour définition de surinvestir l'horizon de l'objectivité, si bien qu'il leur est impossible de révéler autre chose que ce qu'ils sont dans leur simple « factualité »; pour Bonfand, l'art minimal serait l'aboutissement et l'exacerbation de cette tendance. Or, la logique dualiste mise en œuvre par cet auteur renvoie aussi à des figures esthétiques *adverses*. Cela signifie que les œuvres confinées à l'horizon de l'objet se conçoivent d'abord *par opposition* à un autre type d'œuvres, défini par la question – métaphysique, spirituelle, voire théologique – de l'invisible.

Le problème se décline ainsi : un horizon de l'objectivité *contre* un horizon de la donation; une esthétique de l'objet ou du produit *contre* une esthétique du spirituel ou de l'événement;

³³¹ *Ibid.*, p. 23. Selon Bonfand, le fait esthétique ne peut pas cependant être pensé uniquement sur la base de cette expérience positive. ce qui serait l'amputer. C'est pourquoi il donne aussi une valeur « négative » à la donation, car en se retirant, celle-ci laisse derrière elle des objets qui continuent d'exister, en tant que « cénotaphes » de l'apparition, et qui mérite aussi une attention théorique. Il revient selon lui à l'histoire de l'art d'étudier ces objets. Pour Saison, il s'agit d'une nuance importante par rapport à la condamnation de l'approche de l'histoire de l'art par certains phénoménologues. Maryvonne Saison, « Le tournant esthétique de la phénoménologie », *loc. cit.*, p. 129.

³³² Alain Bonfand. *L'expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie*, *op. cit.*, p. 6.

une esthétique de la comparaison et de l'inventaire *contre* une esthétique de la comparaison et de l'invention; Rodtchenko et Tatline *contre* Malevitch et Kandinsky; Reinhardt et Stella *contre* Still, Newman ou Rothko³³³ : autant d'oppositions qui, de toute évidence, servent à définir un paradigme par le biais de son contraire. L'histoire de l'art abstrait que construit Bonfand est, en ce sens, l'histoire d'un antagonisme essentiel : celui-ci apparaîtrait au début du 20^e siècle, notamment dans la confrontation du suprématisme et du constructivisme, et se reformulerait, dans le contexte de l'abstraction américaine, avec l'opposition entre les préoccupations philosophiques des artistes du *color-field* et l'esthétique formaliste à l'origine du minimalisme³³⁴. En ce qui concerne les artistes américains, Bonfand soutient que :

Pour Newman, Rothko et Still (mais aussi d'une autre façon pour Pollock, De Kooning, etc.), l'œuvre n'est en tant qu'étant que parce qu'elle est un transcendantal de l'être (quel que soit le nom que ces artistes lui assignent : sublime pour Newman, révélation pour Still, etc.). En revanche, pour des artistes comme Reinhardt ou [...] Stella, l'œuvre ne *vaut* qu'en tant qu'étant, strictement inscrite, rivée dans son étantité, résolument assignée à elle et destinée seulement à explorer ses modalités.³³⁵

En somme, le rapprochement établi par Bonfand entre la dialectique œuvre-objet inhérente à la phénoménologie de l'art et la démarcation entre deux esthétiques antinomiques – non seulement contraires, mais adverses – met en évidence la dimension structurante de cette problématique eu égard à la constitution historique des corpus d'œuvres privilégiés et édifiés par ce champ philosophique. Le même phénomène est observable chez Marion, qui justifie le privilège de l'icône par un affranchissement par rapport aux conditions de l'objet : « Devant l'image profane, je reste le voyant non vu d'une image qui se réduit au rang d'objet (l'objet esthétique reste un objet), constitué, au moins pour partie, par mon regard. Devant l'icône, si je reste voyant, je m'éprouve vu [...]»³³⁶ » (l'objet esthétique devient une instance d'altérité, par surcroît, une altérité « absolue » puisqu'elle renvoie à quelque chose de sacré).

De plus, l'idée de valeur, évoquée dans la dernière citation de Bonfand, est cruciale. Le fait d'accorder une valeur supérieure à certaines œuvres est, nous l'avons vu, un trait distinctif du schème de pensée étudié ici. Le problème qui apparaît maintenant, suite aux

³³³ *Ibid.*, p. 53. Selon l'auteur, de telles oppositions font partie de la définition même de ces esthétiques dans la mesure où elles se constituent, historiquement, en « réaction » les unes contre les autres.

³³⁴ Alain Bonfand, *L'art abstrait*, *op. cit.*, p. 124.

³³⁵ *Ibid.*, p. 118. C'est nous qui soulignons.

³³⁶ Jean-Luc Marion, *La croisée du visible*, *op. cit.*, p. 107.

analyses concernant l'art minimal, n'est pas simplement que de nombreuses œuvres soient rejetées en raison de présupposés esthétiques, mais que leur condamnation repose sur une interprétation réductive ou erronée de celles-ci. À ce titre, l'attention portée au discours des artistes plus qu'aux œuvres elles-mêmes – fait observé chez Bonfand – constitue une difficulté majeure. Elle a été soulevée par Jacinto Lageira au sujet de Merleau-Ponty et de Michel Henry notamment, qui, selon lui, interprètent la peinture à la lumière des commentaires des artistes (Cézanne dans un cas, Kandinsky dans l'autre) plus qu'en fonction de son expérience³³⁷. Pour Lageira, le fait de délaissier l'expérience « esthétique » des œuvres – au sens de leur appréhension sensible – en donnant préséance aux présupposés du discours est problématique du point de vue de la méthode phénoménologique, dont le principe initial est de partir des phénomènes eux-mêmes³³⁸. Dans cette optique, les analyses des œuvres minimalistes par Didi-Huberman, et dans une certaine mesure celles de Fried³³⁹, qui s'appuient sur l'expérience physique des objets, tendent à démontrer l'insuffisance des critères formalistes pour comprendre leur modalités de présence et les effets de sens qui s'en dégagent, de même que le jeu ambigu qui opère entre le discours des artistes et leurs œuvres; ce faisant, ces analyses offrent un point de vue critique sur les positions tranchées de Bonfand et de Marion, qui rabattent l'art minimal sur la seule question de l'objet – et donc sur le discours tautologique.

Le problème se pose en outre, chez ces deux penseurs, au plan du sens et du statut qu'ils donnent *a priori* à l'apparaître de l'art, c'est-à-dire à l'invisible en tant qu'il se rapporte à une dimension transcendante. L'orientation spirituelle de l'esthétique de Bonfand et les revendications théologiques de Marion ont pour effet d'accentuer l'« inflexion vers le

³³⁷ Jacinto Lageira, *L'esthétique traversée*, *op. cit.*, p. 266-267 (à propos de Merleau-Ponty) et p. 274 (au sujet de Michel Henry).

³³⁸ *Ibid.* p. 254-255. L'auteur prend appui, ici, sur *Le tournant théologique de la phénoménologie française* de Dominique Janicaud (*op. cit.*), qui constitue le « fonds critique » de son essai.

³³⁹ Même si le propos de Fried vise à disqualifier l'art minimal, trouvant des résonances dans les arguments de nos phénoménologues contemporains, sa description des objets rend compte d'une expérience complexe, marquée par une tension entre la spécificité formelle et la présence. Comme l'explique Didi-Huberman, « [...] Michael Fried aura commencé par voir sous la lumière crue, et donc par bien voir. Ce qu'il voit si bien [...], c'est le *paradoxe* même des objets minimalistes : un paradoxe qui n'est pas seulement théorique, mais presque instantanément, et *visuellement*, perceptible. » Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 45.

Transcendant » associée à la phénoménologie de l'art d'inspiration heideggerienne³⁴⁰ et de repositionner les enjeux de la croyance au sein du questionnement esthétique. Autrement dit, l'incidence théorique des paradigmes et des choix esthétiques se mesure ici à une forme explicite de « sacralisation de l'art ». Lageira abonde dans le même sens lorsqu'il demande « [...] pourquoi l'on nous parle de "véritable tableau", de "grand art", d'"œuvre supérieure" en décidant de reléguer d'autres arts ou pratiques dans le nihilisme, le matérialisme, le médiocre, l'étant, l'objet.³⁴¹ » Cela tient selon lui à la « religiosité » dans laquelle on place l'art, comme s'il fallait à tout prix préserver l'authenticité et l'autonomie de son domaine propre³⁴². Au reste, nos observations tendent à démontrer que l'existence d'un « art sacralisé » chez Bonfand et Marion relève autant du cadre spirituel dans lequel ils pensent leur paradigme que des gestes d'exclusions qui en découlent. La confrontation de leur position avec celle de Didi-Huberman permettra, en dernière analyse, de consolider cette idée et d'ouvrir sur quelques conclusions.

3.3 Comparaison et analyse des positions des auteurs : leur rapport à la phénoménologie

Au terme de notre démarche, il paraît utile de ramener en la précisant la question initiale de ce chapitre : comment des pensées partageant un même cadre philosophique et se déployant autour de thèmes communs peuvent-elles proposer des interprétations aussi différentes d'un même objet, en l'occurrence l'art minimal? Car si au départ les divergences entre Didi-Huberman et ses contemporains Marion et Bonfand semblaient évidentes, l'étude des textes a révélé d'importants points de rapprochement entre leurs théories. Le rapport que ces auteurs entretiennent avec la phénoménologie devient donc un enjeu essentiel dans la compréhension de leurs positions respectives.

C'est d'abord et surtout dans leur définition de l'expérience esthétique que ces auteurs se rejoignent. Comme nous l'avons vu, Didi-Huberman comme Marion et Bonfand accordent à cette dernière le sens d'un *événement*, terme qu'ils associent communément à la *rencontre* intersubjective entre l'œuvre et son spectateur. Rappelons aussi qu'ils conçoivent la structure

³⁴⁰ Jacinto Lageira, *L'esthétique traversée*, op. cit., p. 322.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 320.

³⁴² *Ibid.*, p. 337.

phénoménologique de cet événement comme une « inversion » de l'intentionnalité, par laquelle la présence de l'œuvre dans le visible s'exerce comme une visée adressée au spectateur³⁴³, c'est-à-dire comme un regard de l'objet retourné contre le sujet. La mise en valeur d'un effet d'altérité provoqué par cette expérience est donc commune aux phénoménologues et à l'historien de l'art. En revanche, le fait que Didi-Huberman perçoive cet effet dans l'art minimal alors que les autres le lui interdisent catégoriquement suggère des usages et des interprétations distinctes, voire opposées, de ces schèmes conceptuels.

Maud Hagelstein l'a constaté au sujet des divergences profondes qui séparent Marion et Didi-Huberman au-delà la proximité apparente de leurs propos. Partant du fait qu'ils abordent l'expérience esthétique selon des postures analogues, elle montre que celles-ci prennent cependant des orientations complètement différentes : en effet, alors que chez Marion, l'altérité de l'œuvre renvoie à quelque chose de divin ou de sacré, puisque l'image « authentique » se pense selon lui sur le mode de l'icône,

[à] l'inverse, dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, le regard de l'œuvre est rapporté à quelque chose de délibéré humain, autrement dit, il ne concerne que l'homme. Si le thème d'un regard de l'image rassemble les deux auteurs, Didi-Huberman est donc aux antipodes philosophiques d'une pensée comme celle de Marion.³⁴⁴

Contrairement à Didi-Huberman qui tente de vider l'expérience esthétique de ses origines sacrées – ou du moins de déplacer la question de la croyance, de la dialectiser –, Marion cherche à préserver le régime cultuel traditionnel de l'art, qu'il voit se raréfier avec l'évolution de la culture contemporaine³⁴⁵. En ce sens, l'approche anthropologique et psychanalytique de Didi-Huberman se confronte à la pensée théologique de Marion sur la base d'un déplacement et d'une redéfinition de l'altérité de l'œuvre. « La question : *qui nous regarde dans l'objet, sinon Dieu?* devient : *qui nous regarde dans l'objet, sinon nous-même en tant qu'autre?*³⁴⁶ », explique Hagelstein.

³⁴³ Nous reprenons ici les termes de Marion. *La croisée du visible*, op. cit., p. 45.

³⁴⁴ Maud Hagelstein, « Georges Didi-Huberman : vers une intentionnalité inversée? », *loc. cit.*, p. 33-34.

³⁴⁵ Selon Rudy Steinmetz, la condamnation massive de l'art contemporain par ce dernier est liée au fait « [qu'il] participe du vaste mouvement de libération de l'image et de la laïcisation qui l'accompagne. » Rudy Steinmetz, « L'icône du visible », *loc. cit.*, p. 119.

³⁴⁶ Maud Hagelstein, « Georges Didi-Huberman : vers une intentionnalité inversée? », *loc. cit.*, p. 37.

Cela dit, une nuance doit être amenée au sujet de Marion : on pourrait croire en effet que la soumission de l'expérience esthétique à une pensée de l'icône ne vise pas d'abord et uniquement à retrouver la présence de *Dieu* au sens littéral où l'entend Hagelstein³⁴⁷ – et ainsi à rabattre l'esthétique sur le strict champ de l'expérience religieuse –, mais à définir un « dispositif »³⁴⁸ ou un champ particulier d'expérience – calqué sur le modèle de la vénération ou de la contemplation –, au sein duquel la vocation transcendante de l'œuvre et son statut privilégié peuvent être préservés. Autrement dit, l'icône serait le dispositif trouvé par Marion pour expliquer la manière dont l'art a le pouvoir – et en quelque sorte le devoir – de s'affranchir des conditions normales de la perception afin de délivrer une connaissance « extatique » ou métaphysique, ce par quoi sa pensée se situe dans lignée du « romantisme » heideggerien. De plus, le modèle de l'icône privilégié par Marion se caractérise par une rupture radicale avec le statut d'objet de l'œuvre, puisqu'il repose sur la substitution ou la subversion du support visible et réel (la matérialité de l'œuvre) par un invisible transitant à travers celui-ci, ce qui transforme l'acte de voir en un pur acte de réception³⁴⁹. Il s'agit en somme d'une formulation particulière – et en quelque sorte poussée à l'extrême – de l'exigence phénoménologique d'un dépassement de l'objet physique dans l'expérience esthétique.

Ce constat reconduit à la question du « tournant théologique » posée par Dominique Janicaud en 1991. Par le biais d'une mise en perspective critique de la phénoménologie française, celui-ci a constaté chez certains philosophes contemporains, dont Jean-Luc Marion³⁵⁰, une radicalisation de la quête originaire ou transcendante menant à une rupture avec la phénoménalité immanente. « L'ouverture à l'invisible, à l'Autre, à une donation pure ou à une "archi-révélation" [...] »³⁵¹, transposée dans la sphère esthétique, s'exprime à travers un abandon de l'expérience sensible, ce qu'a critiqué Lageira à la suite de Janicaud. Chez

³⁴⁷ Il faut noter que l'auteure reprend l'interprétation Steinmetz sur cette question.

³⁴⁸ Marion définit lui-même l'icône comme un « dispositif » de jeu entre le visible et l'invisible, qui peut se tester devant chaque tableau : « [...] il n'est que d'y rechercher le ou les regards, et de s'interroger sur un seul point : ces regards s'offrent-ils à voir comme des objets (dans ce cas ils seront pris dans une perspective, comme tout autre objet), ou bien s'exercent-ils comme des visées adressées au spectateur (dans ce cas, ils transgressent toute mise en scène, perspectiviste ou non)? » Jean-Luc Marion, *La croisée du visible*, *op. cit.*, p. 45.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 106-109.

³⁵⁰ Les autres sont Emmanuel Lévinas, Jean-Louis Chrétien et Michel Henry.

³⁵¹ Dominique Janicaud, *Le tournant théologique de la phénoménologie française*, *op. cit.*, p. 8.

Marion, le problème est pleinement manifeste : « [...] plus la phénoménalité s'amincit jusqu'à s'anéantir, mieux l'absolu s'enfle et s'amplifie jusqu'à l'apothéose.³⁵² » Or la quête d'un invisible à teneur métaphysique, idéaliste ou spirituelle ne prédomine-t-elle pas depuis longtemps dans les recherches *esthétiques* de la phénoménologie? Le statut de l'œuvre d'art, dans le discours phénoménologique, n'a-t-il pas toujours été tiraillé entre sa dimension sensible et son essence transcendante ou sa vocation ontologique, qui bien souvent, prend le dessus? Maryvonne Saison considère d'ailleurs le tournant théologique comme un prolongement des enjeux de la phénoménologie de l'art, où les thèmes de l'invisible, de l'être, de l'originaire et de la révélation occupent déjà une place prépondérante, en tant que composantes essentielles de son paradigme esthétique³⁵³.

Dans cette perspective, la pensée de Marion peut être perçue comme une forme de radicalisation des tendances spiritualistes décelée dans les travaux inauguraux des phénoménologues (en particulier Heidegger et Merleau-Ponty), qu'il porte à leur limite; la « théologisation » de son esthétique n'entraîne donc pas une rupture avec la phénoménologie, comme on pourrait le croire *a priori*, mais traduit un renforcement de certaines conceptions sur l'art permettant de reconsidérer l'arrière-plan romantique de cette tradition, de même que son rapport problématique au sensible. En d'autres termes, le déplacement des discussions sur le terrain de la croyance a pour conséquence d'accentuer certaines tensions inhérentes à l'esthétique phénoménologique. La structure de co-présence à partir de laquelle est pensée l'expérience de l'œuvre en serait un enjeu important puisqu'elle mobilise des attitudes opposées. De toute évidence, la vision croyante revendiquée par Marion sur la base de cette expérience va à l'encontre de l'approche « dialectique » de Didi-Huberman, bien que la question du sacré ne soit pas absente de ses réflexions.

En ce sens, Hagelstein a raison de préciser que « [...] c'est surtout les *effets* de leurs pensées qui diffèrent. En effet, la distinction la plus fondamentale tient à leurs conceptions respectives de l'art contemporain, qui s'opposent radicalement.³⁵⁴ » Sans revenir sur cette distinction, longuement étayée dans les pages précédentes, il est maintenant possible d'en

³⁵² *Ibid.*, p. 49.

³⁵³ Maryvonne Saison, « Le tournant esthétique de la phénoménologie », *loc. cit.*

³⁵⁴ Maud Hagelstein. « Georges Didi-Huberman : vers une intentionnalité inversée? », *loc. cit.*, p. 34. C'est nous qui soulignons.

proposer quelques explications à la lumière des réflexions élaborées depuis le début. La différence profonde qui sépare la position de Didi-Huberman de celles de Marion et Bonfand tient en premier lieu à l'usage que ces philosophes font des outils phénoménologiques et à la direction qu'ils donnent à la réflexion esthétique. Un retour sur la notion d'événement, centrale pour chacun de ces auteurs, permet de l'illustrer.

Au point précédent, nous avons mis l'accent sur la définition de l'événement comme *rencontre* en pointant les divergences quant au sens donné à l'altérité de l'œuvre impliquée dans ce type d'expérience, laissant entrevoir le problème relatif à une surdétermination de cette altérité. Or l'événement esthétique se conçoit en outre, chez nos trois auteurs, comme une figure d'*apparition*, qui suppose une transformation du visible, une forme de révélation ou une dimension d'excès. Les auteurs s'entendent d'ailleurs pour concevoir l'événement esthétique en fonction de son *intensité*, lui accordant de ce fait un caractère d'exception en regard de la phénoménalité commune. Là où ils divergent cependant, c'est dans le sens à donner à cet événement et dans la nature de ce qui s'y révèle, à savoir l'invisible en jeu dans l'expérience des œuvres. Comme l'écrit Maryvonne Saison :

La volonté de dépasser la question de l'apparaître de l'étant pour poser celle de l'apparaître comme tel ne mène pas les phénoménologues à des certitudes partagées; si le thème de la surprise et de l'événement est commun à tous, quelle qu'en soit la formulation [...], les divergences interviennent lorsqu'il s'agit de définir l'être ou l'originaire.³⁵⁵

Pour Marion et Bonfand, l'événement esthétique, pensé selon le concept de donation, a d'abord une valeur hautement positive, ce dont témoigne les vocables qui lui sont associés : « grâce », « appel » ou « miracle ». L'attitude qu'il prescrit chez le spectateur est donc une pure réceptivité ou une pur ravissement face à l'éblouissement sans norme de la donation de l'œuvre – qui s'oppose à la « cécité » de l'objet lorsque celle-ci s'interdit au regard ou qu'elle se retire après-coup³⁵⁶. Ainsi s'affirme la force ou l'autorité de l'expérience esthétique : à travers une « transfiguration » ou une « transsubstantiation » qui rend possible une apparition radicale de l'œuvre dans toute sa « gloire »³⁵⁷. La terminologie religieuse employée par ces

³⁵⁵ Maryvonne Saison, « Le tournant esthétique de la phénoménologie », *loc. cit.*, p. 130.

³⁵⁶ Alain Bonfand, *L'expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie. op. cit.*, p. 7.

³⁵⁷ Jean-Luc Marion, *La croisée du visible, op. cit.*, p. 77.

auteurs contribue d'ailleurs à donner un sens élevé à cette révélation, conçue comme un événement tout à fait exceptionnel.

Différemment, chez Didi-Huberman, l'événement se définit comme quelque chose de profondément *inquiétant*. Le dessaisissement ou le choc de l'apparition de l'œuvre renvoie moins à son rayonnement unique qu'à son caractère d'étrangeté, qui provoque chez le regardeur l'effet d'une atteinte ou d'un trouble qui interdit l'adoption d'une simple posture contemplative ou d'un rapport purement harmonieux avec l'objet³⁵⁸. Le caractère bouleversant et contingent de l'apparition constitue, dans ce cas, une *déchirure* qui engage un travail du regard et de la pensée plutôt qu'un moment de grâce dans lequel le sujet s'abandonne à la passivité, dans l'accueil d'une présence ou dans l'attente d'une révélation par essence imprévisible³⁵⁹. Si l'idée d'un excès de l'objet dans l'expérience esthétique est donc commune aux auteurs, le cas de l'art minimal permet de révéler des divergences profondes quant au sens à donner à ce surcroît, mais aussi, au lieu de sa manifestation. Ainsi, le problème de l'art minimal pour la phénoménologie tient en partie au fait que la transcendance de l'œuvre se loge au cœur de l'objet (et non au-delà de cet objet) et qu'elle n'apparaît qu'au terme d'une relation intime et prolongée avec celui-ci.

La position de nos auteurs sur cette question renvoient donc à des champs d'expériences et de savoir tout à fait distincts. En effet, si d'une part comme de l'autre le questionnement esthétique se rapporte à des expériences profondes et existentielles, la quête philosophique de Didi-Huberman opère dans un tout autre registre que la sphère spirituelle et métaphysique à laquelle se réfèrent Marion et Bonfand, bien que ces derniers la développe dans des voies différentes³⁶⁰. Cela dit, il faut souligner que l'interprétation de Didi-Huberman met aussi en œuvre une conception particulière de l'expérience esthétique. Il serait donc faux de croire que la valeur positive que l'historien accorde à l'art contemporain écarte d'emblée la question d'un paradigme esthétique ou celle d'un régime perceptif privilégié. Ses analyses sont aussi

³⁵⁸ Maud Hagelstein, « Georges Didi-Huberman : vers une intentionnalité inversée? », *loc. cit.*, p. 38.

³⁵⁹ À ce sujet, voir Henri Maldiney, « Vers quelle phénoménologie de l'art? », *loc. cit.*, p. 264.

³⁶⁰ Bonfand affirme sa distance avec Marion au sujet de la confusion des catégories esthétiques et théologiques. Il est pour lui essentiel de maintenir un écart entre le regard croyant et le regard profane, et donc de ne pas soumettre la question du tableau à une pensée de l'icône, même si celui-ci est marqué par un arrière-plan spirituel. Alain Bonfand, *L'expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie*, *op. cit.*, p. 37.

orientées par des choix qui délimitent un ensemble particulier d'œuvres visuelles, tant anciennes qu'actuelles, caractérisées par un même horizon philosophique ou affectif. Cette idée rejoint la lecture faite par Yves Michaud du travail de Didi-Huberman sur le minimalisme. En dépit de la dureté de son propos à l'égard de l'historien, l'identification de ce problème chez ce dernier nous paraît ici essentielle. Selon Michaud, « Didi-Huberman fonde l'herméneutique des œuvres dans une phénoménologie de la perception qui se concentre sur *certaines* expériences du voir.³⁶¹ ». Le régime d'expériences qu'il choisit d'investir a de fait une forte valeur ontologique ou existentielle, se rapportant aux thèmes de la mort, de l'absence, de la disparition et du vide³⁶². Une tendance à la mélancolie est aussi perçue dans le choix des œuvres et du vocabulaire qui alimentent son travail³⁶³. Pour Michaud, la dépendance du discours de Didi-Huberman à des corpus artistiques particuliers présente une situation semblable à celle qui relie les réflexions de Merleau-Ponty à la peinture de Cézanne³⁶⁴; on peut en déduire qu'il s'agit là d'un trait particulier de l'esthétique phénoménologique que l'on retrouve tant chez Bonfand, par exemple, que chez Didi-Huberman – et ce, malgré leur divergence profonde à l'égard du statut ontologique de certains objets. Par conséquent, les différences ne se situent pas au plan de la structure générale de leurs pensées, mais dans le sens précis donné à leur quête, qui devient déterminant dans l'interprétation des figures esthétiques retenues ou exclues par le propos.

D'autre part, l'écart entre les conceptions esthétiques des penseurs est lié à la divergence des postures méthodologiques et épistémologiques adoptées par chacun, ce qui renvoie à leurs champs de savoir respectifs – l'esthétique phénoménologique et l'histoire de l'art. Il convient en effet de croire que leur compréhension et leur application de la phénoménologie est largement infléchie par la spécificité de leurs horizons théoriques et discursifs. Dans cette

³⁶¹ Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain*, Quadrige (Essais/débats) / Presses universitaires de France, 2005 [1997], p. 183.

³⁶² *Ibid.*, p. 181.

³⁶³ Tristan Trémeau, « Soudain, les fantômes théologiques de l'image vinrent à ma rencontre », *L'Art Même*, n° 27 (2005). ©Ministère de la Communauté française de Belgique [En ligne]. <http://www.cfwb.be/lartmeme/no027/pages/page2.htm> (Page consultée le 3 mai 2007).

³⁶⁴ « [...] de même que les réflexions de Merleau-Ponty dans *L'Œil et l'esprit* étaient totalement dépendantes de la considération des dernières peintures de Cézanne [...], sa théorie de la perception est concentrée sur des expériences de présence et de perte, d'apparition et de disparition qui sont aussi importantes existentiellement qu'elles sont spécifique. » Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain*, *op. cit.*, p. 183-184.

perspective, l'appartenance des théories de Marion et Bonfand au champ de la phénoménologie de l'art ne tient pas uniquement au fait qu'ils s'inscrivent dans le cadre thématique de cette tradition par un prolongement de ses questions directrices, mais également au fait qu'ils adhèrent à ses fondements méthodologiques. Tel qu'évoqué précédemment, l'esthétique phénoménologique prescrit une attitude radicalement différente de celle qui préside à l'élaboration du discours de l'histoire de l'art. En effet, dans l'expérience décrite par Bonfand et Marion, le sujet n'a pas pour but de constituer des objets – de les connaître, de les classer ou de les analyser –, mais de répondre à des événements – donc d'en accueillir l'effet³⁶⁵. Comme l'écrit Bonfand, « [...] tel tableau ne serait donc à cet égard pas le même pour l'historien de l'art et pour le phénoménologue.³⁶⁶ » Le regard de l'un concerne l'œuvre d'art dans l'horizon de l'objet, alors que l'autre la reçoit comme événement, dans l'horizon de la donation. Bien que Bonfand défende l'importance de l'histoire de l'art et la nécessité de développer une connaissance des objets, il maintient tout de même une coupure franche entre le travail de cette discipline et la position esthétique de la phénoménologie. Par surcroît, cette coupure est rabattue sur la dualité des modes d'apparaître de l'œuvre d'art, ce qui ajoute, encore ici, à la portée de cette problématique. Pour Marion, comme pour Henri Maldiney notamment, la tâche de la phénoménologie est supérieure puisqu'elle se donne les moyens d'atteindre l'œuvre en tant qu'œuvre et non en tant qu'objet.

La situation est différente chez Didi-Huberman, qui intègre le point de vue de la phénoménologie aux méthodes de l'histoire de l'art. L'enjeu épistémologique de cet amalgame théorique se situe dans la tension observée entre deux expériences distinctes : la sensation vécue dans l'immédiat du rapport à l'œuvre et une quête de connaissance qui exige de confronter l'événement – relevant de l'effet et du « non-savoir » – avec un système de signification ou un savoir structuré à l'intérieur de la discipline³⁶⁷. L'articulation de ces deux points de vue, que Didi-Huberman associe respectivement aux champs phénoménologique et sémiologique³⁶⁸, repose sur une exigence dialectique semblable à celle qui affecte l'expérience du voir, partagée entre ce que nous voyons et ce qui nous regarde. En revanche,

³⁶⁵ Jean-Luc Marion, *Étant donné*, op. cit., p. 72.

³⁶⁶ Alain Bonfand, *L'expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie*, op. cit., p. 39.

³⁶⁷ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, op. cit., p. 9-17 pour la mise en place du problème.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 309-310.

il faut souligner, à l'instar de Maud Hagelstein, que sa compréhension et son usage de la phénoménologie a aussi ses limites. Dans son étude sur le minimalisme, Didi-Huberman l'utilise comme une structure de pensée ou une attitude particulière vis-à-vis son objet, qui fonde son questionnement, mais qui ne l'achève en rien. On pourrait rétorquer que la phénoménologie se définit justement, au départ, comme un regard ou une méthode – plutôt que comme une doctrine philosophique. Or l'un des problèmes identifiés par Hagelstein est que Didi-Huberman réduit souvent cette « méthode » à la simple description du visible ou de l'apparaître (dans leur immanence), reléguant ailleurs la question du sens³⁶⁹. Son analyse est balisée par un *schéma* phénoménologique, mais la substance extraite de cette posture analytique est renvoyée à différents champs de pensées parmi lesquels la psychanalyse occupe une place privilégiée, d'où l'intérêt pour des œuvres à caractère « inquiétant ». Il faut donc admettre que Didi-Huberman entretient un rapport ambigu avec la phénoménologie. Il ne s'y réfère d'ailleurs que de manière implicite ou très discrète, l'influence de la pensée post-husserlienne étant pourtant bien présente dans ses textes³⁷⁰. Selon Hagelstein, il faut en conclure que

[...] si le modèle qui donne ses lignes de force à son travail semble rester en substance phénoménologique, il est davantage psychanalytique; ce qui indique qu'encore une fois, les limites de l'approche phénoménologique de l'œuvre d'art se trouvent, chez Didi-Huberman, là où la pensée freudienne entre en scène.³⁷¹

Conclusion : possibilités et limites de l'approche phénoménologique

En somme, la confrontation des points de vue de l'histoire de l'art et de la phénoménologie autour du nœud critique et réflexif que constitue l'art minimal permet d'ouvrir un questionnement sur les possibilités et les limites de l'approche esthétique étudiée. Elle montre que les opérations conceptuelles faites au nom de cette approche sont toujours motivées par des conceptions philosophiques et esthétiques spécifiques, qui déterminent tout autant le type de regard posé sur les œuvres que le régime d'expériences investi en tant que ce qui est *vraiment* significatif en art. Aussi, ces regards phénoménologiques opposés mettent en évidence le rôle fondamental joué par la problématique des corpus d'œuvres dans la

³⁶⁹ Maud Hagelstein, *Georges Didi-Huberman : une esthétique du symptôme*, op. cit., p. 31-32.

³⁷⁰ *Id.*, « Art contemporain et phénoménologie », loc. cit., p. 134.

³⁷¹ *Id.*, « Georges Didi-Huberman : vers une intentionnalité inversée? », loc. cit., p. 33.

compréhension des motifs philosophiques qui oriente chacun des discours. À la lumière de notre étude de cas au sujet de l'art minimal, on peut conclure ici que l'exclusion ou la condamnation de certains objets est aussi significative – sinon plus – que l'édification de certains autres. Elle engage une mise à l'épreuve des modèles en cause et un questionnement épistémologique essentiel. La dimension critique de l'art minimal s'est avérée, à cet égard, des plus fécondes.

De plus, bien qu'elles entretiennent des rapports très différents avec la phénoménologie, menant à des positions esthétiques divergentes au sujet de l'art contemporain, les pensées discutées dans ce chapitre participent communément à un retour de la question du sacré en art et en esthétique, ce que l'on pourrait attribuer à une forme de nostalgie dans la pensée contemporaine. Il est par ailleurs intéressant de constater que chacun des auteurs développe cette question du point de vue de l'expérience des œuvres, ce qui vient appuyer l'idée selon laquelle la fécondité de l'approche phénoménologique se manifeste dans la mise en forme de dispositifs de regard et d'expérience – ce que sont en substance *l'aura* chez Didi-Huberman, *l'invisible* chez Bonfand et *l'icône* chez Marion. Les limites de telles conceptions apparaissent par contre dans le cercle restreint des objets répondant au mode d'accès propre à ces dispositifs, ce qui a surtout été observé chez Bonfand et Marion.

Il convient d'ailleurs de voir dans la posture dialectique de Didi-Huberman l'effet d'une ouverture ou d'une dynamisation de l'approche phénoménologique – même si cela n'est pas l'intention première de l'auteur – qui fournit une alternative critique aux positions « classiques » de certains phénoménologues en matière d'art. Son actualisation des questions de transcendance et d'*aura* dans l'art moderne et contemporain, de même que son traitement de la problématique œuvre-objet, associée à une ambiguïté fondamentale du minimalisme, montrent qu'une juste prise en compte de l'art contemporain peut mener à un élargissement du regard de la phénoménologie. Enfin, cette confrontation des interprétations de l'art minimal renforce la nécessité de complexifier les postures discursives et de tenir compte des mouvements critiques opérant à même les œuvres, ainsi que dans les espaces qui se créent entre elles, leurs discours et les dispositifs avec lesquels on en fait l'expérience.

CONCLUSION

À la lumière de toutes ces analyses, il convient finalement de revenir sur la démarche poursuivie, par la synthèse et l'évaluation des différentes étapes de la réflexion. Une mise en perspective des éléments étudiés permettra d'esquisser quelques réponses à la problématique et d'ouvrir des pistes de recherche en vue de travaux futurs. L'objectif de cette étude était double : d'une part, il s'agissait de dégager un « modèle esthétique » au cœur de la phénoménologie de l'art – associée à une figure particulière de sa tradition – en retraçant les enchaînements théoriques reliant les références historiques de ce courant aux recherches de certains penseurs contemporains; d'autre part, nous voulions mettre en évidence le problème des corpus artistiques résultant des conceptions de l'œuvre d'art et de l'expérience esthétique à la base de ce modèle. L'hypothèse d'une tension essentielle à l'intérieur du discours phénoménologique sur l'art était au cœur de notre enquête. Vu l'ampleur de ces questions, il a été nécessaire de circonscrire notre objet à un cas précis, l'art minimal, dont les enjeux théoriques et critiques du point de vue de l'histoire de l'art se sont avérés des plus intéressants pour notre réflexion. Qui plus est, cette étude de cas a permis d'ouvrir un espace de réflexion dynamique entre la phénoménologie et l'histoire de l'art, prenant part au décloisonnement théorique observé depuis quelques temps dans chacun de ces domaines de savoir³⁷².

Rappelons que notre recherche ne prétendait pas dresser un portrait exhaustif et unifié de l'esthétique phénoménologique, mais de mettre en évidence un aspect central et récurrent de celle-ci. Il est donc important de comprendre que les conceptions sur l'art discutées ici ne sauraient être généralisées à l'ensemble de ce champ de pensée, qui déborde largement, dans la diversité de ses problématiques, l'éclairage qui en a été donné dans ces pages. L'angle d'analyse choisi, à partir des écrits contemporains, a révélé l'importance cruciale du modèle heideggerien dans les recherches françaises, tant au plan de la définition de l'œuvre d'art comme phénomène transcendant que dans la mise en place d'une logique normative

³⁷² Le renouvellement des recherches esthétiques en phénoménologie se manifeste surtout à partir des années 1990, tel qu'il en a été question en introduction. Le « tournant interdisciplinaire » de l'histoire de l'art remonte aux années 1970 et coïncide avec l'abandon des modèles formalistes et modernistes. À ce sujet, voir Jonathan Harris, *The New Art History*, *op. cit.*

déterminant les choix et exclusions faits au nom de principes ontologiques, spirituels ou métaphysiques. À cet égard, la pensée merleau-pontienne a aussi constitué une référence essentielle dans le développement des idées concernant le sens et la structure de l'expérience esthétique. En outre, si le recours à la philosophie husserlienne nous a permis d'ancrer la réflexion d'un point de vue généalogique, nous avons pu constater qu'elle demeure en grande partie étrangère à la tendance romantique de la phénoménologie initiée par Heidegger. C'est cette tendance que nous avons vu s'accroître, du reste, dans les considérations spiritualistes de Jean-Luc Marion et Alain Bonfand.

Un lien étroit s'établit en ce sens entre le premier et le dernier chapitre. Ce lien structure la démonstration par l'activation d'un double mouvement : dans un sens, les fondements esthétiques posés au départ permettent de situer l'origine du questionnement contemporain décrit à la fin, alors que dans l'autre sens, les directions prises par ce dernier permettent de comprendre certaines tensions inhérentes au discours qui le fonde et de réexaminer le corpus historique à la lumière des problèmes que posent certaines pensées actuelles. Bien qu'elles soient, en fin de compte, peu citées dans ce travail, les analyses critiques de la phénoménologie française par Dominique Janicaud ont été une inspiration cruciale dans l'élaboration de cette méthodologie. De fait, le constat d'une fécondité des études phénoménologiques françaises liée à ses orientations singulières dans les dernières décennies, qui incluent la question du « tournant théologique », a donné lieu, chez ce philosophe, à une investigation historique qui a révélé certaines difficultés dans la réception de Husserl, Sartre, Merleau-Ponty et Heidegger³⁷³. C'est une voie semblable que nous avons voulu suivre en débutant avec un tour d'horizon historique et thématique de la phénoménologie de l'art. La filiation entre Heidegger et Marion, de même que l'arrière-plan métaphysique de leurs pensées, nous ont aussi été suggérés par Janicaud.

Ainsi, le premier chapitre a servi à esquisser, en partant de trois figures fondatrices de la phénoménologie, une conception particulière de l'œuvre d'art et de l'expérience esthétique. Située dans le cadre de la tradition romantique, avec une primauté logique donnée à la philosophie heideggerienne, l'œuvre a été caractérisée comme phénomène pur et

³⁷³ Dominique Janicaud, *Le tournant théologique de la phénoménologie française*, op. cit., p. 7-24.

transcendant, porteur d'un savoir fondamental par lequel elle accède à un statut supérieur et se voit assigner un rôle privilégié eu égard au projet phénoménologique. Le rattachement de cette conception esthétique à la tradition romantique s'est exprimé à travers un certain refus de la matérialité des œuvres et par la nécessité d'isoler celles-ci dans une sphère d'expériences à part, distincte du monde de la pratique, de l'intellect et de l'affect, afin de marquer la distinction d'essence qui les sépare des autres objets. On peut en déduire que l'art revendiqué par la phénoménologie est un art affranchi de toute relation d'extériorité, c'est-à-dire de toute origine extrinsèque qui pourrait nuire à sa manifestation authentique. L'œuvre est considérée comme étant pleinement autonome dans sa constitution et son expérience (elle se révèle elle-même), relevant d'un principe *interne* qui définit à la fois son appartenance à des questions d'essence et de pureté et son caractère actif, qui est inscrit dans l'objet esthétique et ne dépend que de lui. La valeur de l'œuvre tient alors à sa capacité à se tenir en elle-même et à produire autour d'elle cette sorte de rayonnement par laquelle elle apparaît en *excès* par rapport à elle-même. Ces questions de valeur et d'autonomie, retrouvées en force dans l'esthétique moderniste de Michael Fried, peuvent d'ailleurs expliquer une partie du problème de l'art minimal, qui se développe dans le sens d'une conception inclusive et hétéronome de l'expérience esthétique. Au reste, le dialogue entre Fried et la phénoménologie, mis en forme dans le deuxième chapitre, a permis de consolider l'appartenance de cette pensée au champ de l'esthétique philosophique, auquel se rattache explicitement le modernisme, et de sentir avec plus de force les relents métaphysiques de chacun autour de la notion de *présence*.

De plus, la théorisation de l'expérience esthétique en termes d'*événement* et de temporalité, c'est-à-dire comme réception immédiate d'un surcroît de présence ayant le pouvoir de neutraliser l'objet, contribue à préserver la conception traditionnelle de celle-ci, envisagée selon le modèle de la contemplation, avec les résonances qu'elle trouve dans l'expérience spirituelle ou sacrée. Cette hypothèse a pu être vérifiée au moyen des idées de Jean-Luc Marion et Alain Bonfand, qui insistent sur la « donation » excessive de l'œuvre – ce qu'on pourrait mettre en parallèle avec la notion de « presentness » chez Fried –, pensée selon un arrière-plan théologique. Par surcroît, cet horizon philosophique privilégié est trouvé dans des courants artistiques particuliers – correspondance qui prend une forme significative

chez Bonfand. Parallèlement, la notion d'invisible qui est au cœur de cette théorie de l'expérience esthétique définit un régime perceptif privilégié qui tend à maintenir l'art et son expérience dans un univers de croyance.

Force est donc de constater que la conception de l'œuvre d'art véhiculée par la phénoménologie est une conception très restreinte. Elle délimite un horizon d'attentes à la fois élevées et spécifiques eu égard à l'expérience esthétique, dont les conditions et la vocation sont définies au préalable sur la base d'une quête philosophique en quelque sorte commune aux auteurs. En effet, si les recherches esthétiques des phénoménologues empruntent des voies multiples et suscitent différentes problématiques, la structure du questionnement est presque toujours la même : elle se rapporte à la tension œuvre-objet présentée ici en tant que schéma interne de l'œuvre et comme modèle de l'expérience esthétique. D'après nos observations, la problématique œuvre-objet permet d'articuler l'ensemble des éléments décrits précédemment; en exprimant la nécessité d'un dépassement de l'objet compris dans sa matérialité et comme corrélat d'une subjectivité constituante, elle offre un support au paradigme visuel et temporel de la phénoménologie de l'art, qui s'établit à partir d'un régime esthétique fortement ontologique. D'une part, l'irréductibilité de l'œuvre à son donné factuel (matériel et visible) permet d'expliquer « l'hégémonie de l'invisible » que l'on perçoit dans les discours d'inspiration phénoménologique³⁷⁴ et à mettre en relation la duplicité du visible et de l'invisible (ou le rapport présence-absence) avec la fonction *révélatrice* de l'art. D'autre part, on conçoit aisément comment ce schéma structure le rapport de l'œuvre à la temporalité en opposant l'événement, surgissement contingent et immédiat, à une expérience de la durée sollicitant l'observation ou l'analyse de l'objet (vision objective), ou encore ce qui est perçu comme une forme de subjectivisme esthétique mettant l'accent sur l'expérience du spectateur plutôt que sur l'œuvre, ce vers quoi tend l'art minimal et qui pose problème aux yeux de Fried.

Conséquemment, si ce modèle esthétique est à la base articulé par une tension, il est aussi appelé à prendre la forme d'une dichotomie, identifiable dans la relation qui s'établit entre les éléments discursifs et les corpus artistiques privilégiés. La prégnance de la dialectique œuvre-

³⁷⁴ Maryvonne Saison, « Le tournant esthétique de la phénoménologie », *loc. cit.*, p. 128.

objet dans les discours esthétiques étudiés ici nous autorise à penser qu'elle joue un rôle crucial dans la sélection des références artistiques invoquées et édifiées par le courant phénoménologique. Il faut comprendre, dès lors, que le modèle esthétique étudié ne se réduit pas à la conception de l'art qu'il définit; il encadre et oriente aussi les enquêtes esthétiques dans leur rapport à l'Histoire de l'art – non pas la discipline, mais l'ensemble des œuvres, de différentes époques, mises à leur disposition. À titre d'exemple, on peut citer la place prépondérante donnée à la tradition picturale abstraite, initiée au début du siècle dernier par des artistes tels Kandinsky, Mondrian et Malevitch, qui repose sur un principe d'épuration formelle et sur un rejet de l'objectivité au profit de l'affirmation d'un langage spécifique à l'art. L'arrière-plan spirituel de ces recherches plastiques, connu par les écrits des artistes, fait écho à la croyance phénoménologique en un contenu invisible, ineffable, énigmatique ou originaire délivré par l'art³⁷⁵, ce qui motive également l'intérêt de Heidegger pour l'art grec et celui de Merleau-Ponty pour Cézanne. Les positions de Bonfand sur cette question ont permis d'établir un lien fondamental entre la polarité œuvre-objet et la logique déterminant la distinction entre l'art authentique et l'art inauthentique, problématique définie par Heidegger. Les correspondances établies par Fried entre modernisme et art de qualité/ littéralisme (minimalisme) et non art ou objectivité ont posé les bases du problème de l'art minimal face à ce dilemme théorique, que Didi-Huberman a critiqué au profit d'une pensée dialectique.

On peut aussi conclure que le recours à la notion d'*événement* pour caractériser le mode de donation de l'œuvre sert à définir une vision absolument contraire à celle de l'objet. En ce sens, la théorisation de la phénoménalité esthétique demeure en grande partie tributaire du paradigme de l'objet, car même si celui-ci sert essentiellement de contre-pied à la définition de son « événementialité », il ne peut jamais être totalement récusé, ni dans sa fonction structurale de « support » ni comme manière d'être possible de l'œuvre. Un schéma de pensée semblable se dégage d'ailleurs du propos de Fried, pour qui la qualité d'une œuvre plastique (moderniste) tient à sa capacité à transcender l'objet dans lequel elle s'incarne. En fait, tout se passe comme si l'« excès » de l'œuvre, son surgissement authentique, ne pouvait se concevoir qu'en opposition et en tension par rapport à l'évidence de son existence matérielle et objective. Si cette tension paraît nécessaire, elle comporte par ailleurs des

³⁷⁵ Jacinto Lageira, *L'esthétique traversée*, op. cit., p. 339.

difficultés que les développements contemporains ont permis d'exposer. Une distinction trop marquée entre l'objet et son dépassement dans l'expérience risque d'inciter les phénoménologues à surévaluer le sens de l'*événement* de l'œuvre en contraste avec la neutralité de l'objet, limitant considérablement leur champ d'application. Le rejet de pans entiers de l'histoire de l'art, chez Marion et Bonfand, en est une illustration éloquent. Les tendances métaphysiques et romantiques décelées au sein de leur tradition philosophique tendent en effet à une surdétermination de cette notion et, corrélativement, à la constitution d'une sphère privilégiée de phénomènes. Ainsi, les limites de l'approche phénoménologique s'expriment principalement dans le choix de ses objets, et, par extension, dans les exclusions que cela suppose. L'une des conclusions à laquelle nous sommes arrivées dans ce travail touche l'exigence d'une ouverture de l'esthétique phénoménologique à d'autres objets et à d'autres corpus d'analyse. Une attention à l'art contemporain permettrait sans doute de dynamiser ses outils conceptuels, d'élargir son regard et de revenir à ses fondements méthodologiques.

Dans cette optique, il faut voir que si la confrontation de ses discours avec l'expérience de l'art minimal a été essentielle dans la mise en évidence de ces difficultés, elle engage aussi une réflexion sur les possibilités de cette esthétique. En effet, l'examen de l'expérience du minimalisme par Fried et Didi-Huberman ont mis de l'avant une compréhension différente de l'altérité de l'œuvre qui permet de reconsidérer le problème du rapport sujet-objet, central pour la phénoménologie. L'idée d'une co-présence de l'objet et du spectateur qui structure l'expérience minimaliste et fonde sa dimension relationnelle rejoint la nécessité de dépasser ce rapport frontal au profit d'une conception « englobante » de la subjectivité et de l'objectivité, sur laquelle Merleau-Ponty a fortement insisté en lien avec sa théorie de la perception. L'interprétation de la phénoménologie à l'intérieur du champ de l'art, axée sur ce schéma perceptif et sur les paramètres spatio-temporels de l'expérience, a ainsi révélé son caractère opératoire pour la pratique artistique et le discours critique : on le perçoit notamment dans l'inclusion du corps et de la subjectivité au sein du processus interprétatif et par une attention renouvelée à ce qui « apparaît » dans l'expérience au-delà de ce qui est objectivement présenté, tel que mis en œuvre dans la lecture phénoménologique de Didi-Huberman. En reformulant la tension œuvre-objet dans les termes d'une ambiguïté profonde

trouvée dans les œuvres minimales, ce dernier fournit des outils pour repenser le rapport de la phénoménologie à l'art contemporain. Ainsi, le déplacement du questionnement sur le terrain de l'art dans le deuxième chapitre a rendu possible la démonstration d'usages multiples de la phénoménologie et a donné un aperçu des possibilités offertes par son appareil conceptuel, libéré des présupposés qui restreignent sa vision de l'art.

L'objet du deuxième chapitre était aussi de circonscrire le rôle historique de l'art minimal, tant du point de vue de l'esthétique, par le biais d'un changement dans le mode de réception des œuvres, que du point de vue de la phénoménologie, dans la redéfinition de la dialectique œuvre-objet. D'après notre analyse de « Art and objecthood », le minimalisme marque un moment charnière dans le développement de cette problématique. En effet, les transformations qui s'opèrent, autour de ce « courant », au plan des conditions d'expérience et de présence esthétiques sont perçues par Fried comme un point de départ pour le développement d'un art de l'objet n'ayant rien à voir avec les qualités esthétiques valorisées par ce dernier à l'instar des phénoménologues. La place occupée par ce corpus dans les discours phénoménologiques actuels, en tant que paradigme de l'inauthenticité de l'art contemporain, peut donc s'expliquer à la lumière des positions de Fried. Bien que nous n'ayons sondé que quelques aspects de son texte, il a été possible d'en saisir la richesse problématique, qui justifie son importance dans l'histoire de la pensée esthétique au 20^e siècle. Qui plus est, le fait de quitter le champ de réflexion phénoménologique, dans ce chapitre, pour nous concentrer sur les enjeux théoriques et critiques de l'art minimal a permis d'établir un échange dynamique entre les différents discours qu'il fait converger et qui, dans leur juxtaposition ou leur confrontation, s'éclairent entre eux.

L'étude comparative effectuée dans le dernier chapitre s'inscrivait de plain pied dans cette démarche. La divergence des positions esthétiques de Didi-Huberman et de Marion et Bonfand au sujet de l'art minimal, élaborées autour de problématiques communes (l'événement, l'invisible, le regard de l'œuvre), a mené à une réflexion de nature méthodologique et épistémologique sur le rapport de ces auteurs à la phénoménologie, ainsi que sur les motifs philosophiques au cœur de leurs discours. D'un côté comme de l'autre, l'interprétation du minimalisme a son origine dans un *regard* phénoménologique posé sur les œuvres, mais semble se consolider à l'intérieur d'autres champs référentiels (psychanalyse,

théologie), ce qui porte à réfléchir sur le statut de méthode ou d'attitude philosophique de cette pensée. En dépit de ce qui était prévu au départ, cette question épistémologique n'a pas pu faire l'objet d'un développement substantiel dans ce mémoire et mériterait d'être approfondie dans un autre travail. Par ailleurs, cette analyse comparative a permis de renforcer l'idée d'un régime perceptif privilégié dans les recherches d'inspiration phénoménologiques, de même que celle d'une ambivalence profonde eu égard au statut de l'œuvre, qui renvoie à l'articulation complexe et ambiguë de ses dimensions immanente et transcendante conçues du point de vue de l'expérience sensible. Une recherche plus étendue concernant le type d'œuvre appelé par ce régime perceptif – dans lequel se rencontrent, sur certains plans, phénoménologues et historiens de l'art – reste toutefois à faire.

En somme, l'approche méthodologique empruntée dans ce mémoire, fondée sur une confrontation du discours philosophique et d'un objet artistique entretenant des rapports harmonieux et conflictuels avec ce dernier, s'est avérée relativement efficace pour démontrer la correspondance entre le modèle esthétique associé à la phénoménologie, que nous avons résumé à la dialectique œuvre-objet, et la constitution de ses corpus artistiques. Aussi, le rôle critique et réflexif donné à la figure historique du minimalisme montre que l'art peut constituer un lieu de réflexion fertile pour mettre en évidence certaines tensions du discours philosophique. La confrontation du discours et de son objet crée en effet une situation dynamique qui ouvre à une auto-réflexivité de la pratique philosophique. C'est en ce sens que nous avons interrogé l'esthétique phénoménologique, dans une sensibilité aux possibilités offertes par cette approche et dans une prise de conscience à l'égard de son potentiel d'ouverture. Nous espérons que cette vision fondamentale du sujet était palpable dans la position critique de ce mémoire.

BIBLIOGRAPHIE

ASSELIN, Olivier. 1998. « L'art philosophique ». In *Définitions de la culture visuelle III. Art et philosophie*, p. 29-39. Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal.

BARBARAS, Renaud. 1998. « Sentir et faire. La phénoménologie et l'unité de l'esthétique. ». In *Phénoménologie et esthétique*, Actes du colloque tenu à l'Université de Paris XII-Val de Marne, les 26 et 27 mars 1998. p. 21-39. La Versanne, Encre marine.

BATTCKOCK, Gregory (dir.). 1995 [1968]. *Minimal Art : a Critical Anthology*. Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 454 p.

BENJAMIN, Walter. 2000 [1935]. « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique (première version) ». In *Œuvres III*, trad. de l'allemand par Maurice de Candillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, p. 67-113. Paris, Gallimard (folio/essais).

———. 2000 [1940]. « Sur quelques thèmes baudelairiens ». In *Œuvres III*, trad. de l'allemand par Maurice de Candillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, p. 329-390. Paris, Gallimard (folio/essais).

BOIS, Yve-Alain. 1991. « L'inflexion ». In *Donald Judd*, cat. d'expo., Paris, Galerie Lelong, n. p.

———. 1991. « The Limit of Almost ». In *Ad Reinhardt*, cat. d'expo., p. 11-33. New York, Rizzoli.

BONFAND, Alain. 1994. *L'art abstrait*. Paris, Presses universitaires de France (Que sais-je?), 127 p.

———. 1995. *L'expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie : la tristesse du roi*. Paris, Presses universitaires de France, 125 p.

BUCHLOH, Benjamin. 1998. « L'espace ne peut que mener au paradis ». Entretien de Corinne Diserens avec Benjamin Buchloh, réalisé à New York en mars 1998. In *50 espèces d'espaces*, cat. d'expo., p. 123-139. Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Éditions de la Réunion des musées nationaux.

BUCHLOH, Benjamin et. al. 1987. « Theories of Art after Minimalism and Pop » (Discussion entre Michael Fried, Rosalind Krauss et Benjamin Buchloh). In *Discussions in Contemporary Culture*, Hal Foster (éd.), vol. 1, p. 55-87. Seattle, Bay Press.

CABESTAN, Philippe. 2001. « Les mots clés ». *Magazine littéraire*, n° 403 (novembre 2001), dossier : « La phénoménologie aujourd'hui », p. 27-28.

CAVELL, Stanley. 2003 [1969]. *Must We Mean What We Say? A Book of Essays*. édition revue et augmentée, Cambridge, Cambridge University Press. 365 p.

CHEETHAM, Mark A. 1991. *The Rhetoric of Purity. Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting*. Cambridge, Cambridge University Press, 194 p.

COMETTI, Jean-Pierre. 1997. « Esthétiques et ontologies de la pureté ». *Pratiques. Réflexions sur l'art*, n° 3/4 (automne 1997), p. 78-92.

CRICQUI, Jean-Pierre. 1987. « Trictrac pour Tony Smith ». *Artstudio*, n°6 (automne 1987), p. 38-50.

CUSSET, François. 2003. *French theory : Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis*. Paris, La Découverte, 267 p.

DASTUR, Françoise. 1990. *Heidegger et la question du temps*. Paris, Presses universitaires de France (Philosophies), p. 111.

———. 1991. « Husserl et la neutralité de l'art ». *La part de l'œil*, dossier : « Art et phénoménologie », n° 7 (1991), p. 19-29.

———. 1997. « Pour une phénoménologie de l'événement : l'attente et la surprise ». *Études phénoménologiques*, n° 25 (1997), p. 59-75.

———. 1998. « Esthétique et herméneutique. La critique de la conscience esthétique chez Gadamer ». In *Phénoménologie et esthétique*, Actes du colloque tenu à l'Université de Paris XII-Val de Marne, les 26 et 27 mars 1998. p. 41-60. La Versanne, Encre marine.

DE DUVE, Thierry. 1987 [1980]. « Performance ici et maintenant : l'art minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre ». In *Essais datés I 1974-1986*, p. 159-205. Paris, La Différence (essais).

DEKENS, Olivier. 2006. *La philosophie française contemporaine*. Paris, Ellipses (philo), 191 p.

DERRIDA, Jacques. 1972. *Marges de la philosophie*. Paris, Les Éditions de Minuit (« critique »), 396 p.

———. 1998 [1967]. *La voix et le phénomène : introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*. Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 117 p.

———. 2000. *Le toucher, Jean-Luc Nancy*. Paris, Galilée (Incises), 349 p.

DE TIENNE, André. 2000. « Quand l'apparence (se) fait signe : la genèse de la représentation chez Peirce ». *Recherches sémiotiques*, vol. 20 (2000), n°s 1-2-3, dossier : « Histoire de la sémiotique », p. 95-144.

DIDI-HUBERMAN, Georges. 1990. *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris, Les Éditions de Minuit (« critique »), 322 p.

———. 1992. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris, Les Éditions de Minuit (« critique »), 208 p.

———. 1998. « Supposition de l'aura. Du Maintenant, de l'Autrefois et de la modernité ». *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 64 (été 1998), p. 94-115.

———. 2000. *Devant le temps : histoire et anachronisme des images*. Paris, Les Éditions de Minuit (« critique »), 286 p.

———. 2001. *L'homme qui marchait dans la couleur*. Paris, Les Éditions de Minuit (fable du lieu), 93 p.

DUFRENNE, Mikel. 1967. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Paris, Presses universitaires de France (Épiméthée), 2 vol., 692 p.

ÉLIE, Maurice. 2000. « Peinture et philosophie : regard sur l'esthétique phénoménologique ». *Revue d'esthétique*, dossier : « Esthétique et phénoménologie », n° 36 (janvier 2000), p. 149-155.

EMERLING, Jae. 2005. *Theory for Art History*. New York, Routledge, 244 p.

ESCOUBAS, Éliane. 1991. « Liminaire ». *La part de l'œil*, dossier : « Art et phénoménologie », n° 7 (1991), p. 8-11.

———. 1998. « Essai d'une phénoménologie de l'espace pictural ». In *Art et philosophie : définition de la culture visuelle III*, Actes du colloque tenu au Musée d'art contemporain de Montréal, les 16, 17 et 18 octobre 1997. p. 67-75. Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal.

———. 2004. *L'esthétique*. Paris, Ellipses (philo), 234 p.

ESCOUBAS, Éliane (dir.). 1994. *L'Art au regard de la phénoménologie*. Actes du colloque tenu à l'École des beaux-arts de Toulouse, les 25, 26 et 27 mai 1993, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, École des Beaux-Arts, 253 p.

ÉTUDES PHÉNOMÉNOLOGIQUES. 2005. *Questions actuelles pour une phénoménologie du jugement esthétique*. Caroline Combronde et Danielle Lories (dir.), numéro spécial des *Études phénoménologiques*, n°s 41-42 (2005), 280 p.

FÉDIER, François. 1995. *Regarder voir*. Paris, Les Belles Lettres, 360 p.

FOSTER, Hal. 2005 [1986]. « L'enjeu du minimalisme ». In *Le retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde*, trad. de l'anglais par Yves Cantraine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht, p. 63-95. Bruxelles, La Lettre volée.

FRIED, Michael. 1987 [1967]. « Art and Objecthood » (1967). trad. de l'anglais par Nathalie Brunet et Catherine Ferbos, présenté par Luc Lang, *Artstudio*, n° 6 (automne 1987), p. 7-27.

———. 1998. *Art and Objecthood : Essays and Reviews*. Chicago, University of Chicago Press, 333 p.

———. 2007. *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*. trad. de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard (nrf essais), 288 p.

GADAMER, Hans-Georg. 1996 [1960]. *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. éd. intégrale revue et complétée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Paris, Seuil (l'ordre philosophique), 553 p.

———. 2002 [1960]. « La vérité de l'œuvre d'art ». In *Les chemins de Heidegger*. trad. de l'allemand par Jean Grondin, p. 97-111. Paris, J. Vrin (Bibliothèque des textes philosophiques).

GINTZ, Claude (dir.). 1979. *Regards sur l'art américain des années soixante*. Paris, Éditions Territoires, 140 p.

GINTZ, Claude. 1999. « Apologie du presque rien ». *L'architecture d'aujourd'hui*, n° 323 (juillet 1999), p. 26-28.

GLASER, Bruce. 1979 [1964]. « Questions à Stella et Judd ». In *Regards sur l'art américain des années soixante*, Claude Gintz (dir.), p. 53-64. Paris, Éditions Territoires.

GREENBERG, Clement. 1946 [1940]. « Toward a Newer Laocoon ». In *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism*, vol. 1 : *Perception and Judgment 1939-1944*, John O'Brian (éd.), p. 23-38. Chicago et Londres, The University of Chicago Press.

———. 1974 [1961]. « La peinture moderniste ». trad. de l'anglais par Anne-Marie Lavagne, *Peinture, Cahiers théoriques*, no 8-9 (1974), p. 33-39.

———. 1995 [1967]. « Recentness of Sculpture ». In *Minimal Art: A Critical Anthology*, Gregory Battcock (éd.), p. 180-186. Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press.

———. 1997 [1940]. « Vers un nouveau Laocoon ». trad. de l'anglais par Annick Baudoin, sous la direction de Anne Bertrand et Annie Michel, in *Art en Théorie 1900-1990*, Charles Harrison et Paul Wood (dir.), p. 614-620. Paris, Hazan.

GRONDIN, Jean. 1996. « L'herméneutique dans *Sein und Zeit* ». In *Heidegger 1919-1929. De l'herméneutique de la facticité à la métaphysique du Dasein*, Jean-François Courtine (dir.), p. 179-192. Paris, Vrin.

HAAR, Michel. 1985. *Le chant de la terre : Heidegger et les assises de l'histoire de l'être*. Paris, Éditions de l'Herne, 298 p.

———. 1994. *L'œuvre d'art : essai sur l'ontologie des œuvres*. Paris, Hatier (Optiques), 79 p.

HAGELSTEIN, Maud. 2003. *Georges Didi-Huberman : une esthétique du symptôme*. Mémoire, Liège, Université de Liège, 138 p.

———. 2005. « Art contemporain et phénoménologie : réflexion sur le concept de lieu chez Georges Didi-Huberman ». *Études phénoménologiques*, n^{os} 41-42 (2005), dossier : « Questions actuelles pour une phénoménologie du jugement esthétique », p. 133-164.

———. 2006. « Georges Didi-Huberman : vers une intentionnalité inversée? ». *La part de l'œil*, n^{os} 21-22 (2006-2007), dossier : « Esthétique et phénoménologie en mutation », p. 32-40.

HARRIS, Jonathan. 2001. *The New Art History : A Critical Introduction*. Londres, Routledge, 302 p.

HEIDEGGER, Martin. 1962 [1935-1936]. « L'origine de l'œuvre d'art ». In *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. de l'allemand par Wolfgang Brokmeier, p. 13-98. Paris, Gallimard.

HENRY, Michel. 1988. *Voir l'invisible : sur Kandinsky*. Paris, Éditions François Bourin, 248 p.

HUSSERL, Edmund. 1950 [1913]. *Idées directrices pour une phénoménologie*. trad. de l'allemand par Paul Ricœur, Paris, Gallimard (tel), 567 p.

———. 1970 [1907]. *L'idée de la phénoménologie. Cinq leçons*. trad. de l'allemand par Alexandre Lowit, Paris, Presses universitaires de France (Épiméthée), 136 p.

———. 1991 [1907]. « Lettre de Husserl à Hofmannsthal ». trad. de l'allemand par Éliane Escoubas, *La part de l'œil*, dossier : « Art et phénoménologie », n^o 7 (1991), p. 13-14.

JANICAUD, Dominique. 1991. *Le tournant théologique de la phénoménologie française*. Combas, L'éclat (« tiré à part »), 95 p.

———. 1997. *Chronos : pour l'intelligence du partage temporel*. Paris, Grasset (Le collège de philosophie), 283 p.

———. 1998. *La phénoménologie éclatée*. Combas, L'éclat (« tiré à part »), 119 p.

———. 2005. *Heidegger en France*. Paris, Hachette (littératures), 2 vol.

JONES, Amelia. 1998. *Body Art : Performing the Subject*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 349 p.

———. 1999. « Art history / art criticism: Performing meanings ». In *Performing the body / performing the text*, Amelia Jones et Andrew Stephenson (dir.), p. 39-55. Londres et New York, Routledge.

———. 2003. « Meaning, Identity, Embodiment. The Uses of Merleau-Ponty's Phenomenology in Art History ». in *Art and Thought*, Dana Arnold et Margaret Iversen (éd.), p. 71-90. Malden, Blackwell Publishing (New Interventions in Art History).

JONES, Caroline A. 2000. « The Modernist Paradigm : The Artworld and Thomas Kuhn ». *Critical Inquiry*, vol. 26, n° 2 (printemps 2000), p. 488-528.

JUDD, Donald. 1979 [1965]. « Specific Objects ». In *Regard sur l'art américain des années soixante*, Claude Gintz (dir.), p. 84-92. Paris, Éditions Territoires.

KRAUSS, Rosalind. 1988. « The Im/pulse to see ». In *Vision and Visuality*, vol. 2 de *Discussions in Contemporary Culture*, Hal Foster (éd.), p. 51-78. Seattle, Bay Press.

———. 1993 [1985]. « Richard Serra II ». In *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. de l'anglais par Jean-Pierre Criqui, p. 319-334. Paris, Macula (Vues).

———. 1997 [1977]. *Passages: une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*. éd. révisée par l'auteur, trad. de l'anglais par Claire Brunet, Paris, Macula, 1997 [1977], 312 p.

———. 2002 [1993]. *L'inconscient optique*, trad. de l'anglais par Michèle Veubret, Montreuil, Au même titre, 469 p.

LAGEIRA, Jacinto. 2005. « Minimal (art) ». In *Encyclopaedia Universalis*, éd. 2005, 4 p.

———. 2007. *L'esthétique traversée : psychanalyse, sémiotique et phénoménologie à l'œuvre*. Bruxelles, La Lettre volée (essais), 370 p.

LA PART DE L'ŒIL. 1991. *Art et phénoménologie*. numéro spécial de *La part de l'œil*, n°7 (1991), 271 p.

———. 2006-2007. *Esthétique et phénoménologie en mutation*. Lucien Massaert (dir.), numéro spécial de *La part de l'œil*, n°s 21-22 (2006-2007), 296 p.

L'ATELIER D'ESTHÉTIQUE. 2002. *Esthétique et philosophie de l'art : repères historiques et thématiques*. Bruxelles, De Boeck (Le Point philosophique), 349 p.

LEFEBVRE, Luce. 2005. *Le questionnement de la rationalité dans l'art minimal et le déplacement de l'esthétique au politique à partir de Deleuze et Adorno*. Thèse, Montréal, Université du Québec à Montréal, 289 p.

LESSING, Gotthold Ephraim. 1990 [1766]. *Laocoon*. trad. française de Courtin (1866), Paris, Hermann, 239 p.

MALDINEY, Henri. 1973. *Regard, parole, espace*, Lausanne, L'Age d'Homme, 323 p.

———. 1991. « Vers quelle phénoménologie de l'art? ». *La part de l'œil*, dossier : « Art et phénoménologie », n° 7 (1991), p. 247-264.

———. 1993. « Esquisse d'une phénoménologie de l'art ». In *L'art au regard de la phénoménologie*. Actes du colloque tenu à l'École des beaux-arts de Toulouse, les 25, 26 et 27 mai 1993. p. 195-250. Toulouse, Presses universitaires du Mirail, École des Beaux-Arts.

———. 1993. *L'art, l'éclair de l'être : traversées*. Seyssel, Éditions Comp'Act (Scalène), 399 p.

———. 2003 [1985]. *Art et existence*. Paris, Klincksieck (collection d'esthétique), 244 p.

MARION, Jean-Luc. 1992. « Le phénomène saturé ». In *Phénoménologie et théologie*. Jean-François Courtine (dir.), en collaboration avec Jean-Louis Chrétien, Michel Henry et Paul Ricoeur, p. 79-128. Paris, Critérian.

———. 2001. *De surcroît : étude sur les phénomènes saturés*. Paris, Presses universitaires de France (Perspectives critiques), 2001, 207 p.

———. 2005 [1997]. *Étant donné : essai d'une phénoménologie de la donation*. Paris, Quadrige (Essais/débats) / Presses universitaires de France, 452 p.

———. 2006. « Les fondements de la distinction des phénomènes en objets et événements ». Conférence prononcée le 23 octobre 2006 à l'École normale supérieure dans le cadre de la série *Positions et Arguments*, thème : *L'existence*. [En ligne] <http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=1580> (page consultée le 19 juin 2008).

———. 2007 [1991]. *La croisée du visible*. Paris, Quadrige (Essais/débats) / Presses universitaires de France, 155 p.

MELVILLE, Stephen. 1981. « Notes on the Reemergence of Allegory, the Forgetting of Modernism, the Necessity of Rhetoric, and the Conditions of Publicity in Art and Criticism ». *October*, vol. 19 (hiver 1981), p. 55-92.

———. 1998. « Phenomenology and the limits of hermeneutics ». In *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives*, Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly et Keith Moxey (dir.), p. 143-154. Cambridge, Cambridge University Press.

MERLEAU-PONTY, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard (tel), 531 p.

———. 1964. *Le visible et l'invisible* suivi de *Notes de travail*. Paris, Gallimard (tel), 359 p.

———. 1964. *L'Œil et l'Esprit*. Paris, Gallimard (folio/essais), 93 p.

———. 1965 [1948]. « Le doute de Cézanne ». In *Sens et non-sens*, p. 15-45. Paris, Nagel.

MEYER, James. 2001. *Minimalism : Art and Polemics in the Sixties*. New Haven et Londres, Yale University Press, 340 p.

MICHAUD, Yves. 2005 [1997]. *La crise de l'art contemporain*. Quadrige (Essais/débats) / Presses universitaires de France, 285 p.

MICHELSON, Annette. 1969. « Robert Morris – An Aesthetics of Transgression ». In *Robert Morris*, cat. d'expo., p. 7-79. Washington D. C., Corcoran Gallery of Art.

MORRIS, Robert. 1979 [1966]. « Notes on Sculpture », In *Regards sur l'art américain des années soixante*, Claude Gintz (dir.), p. 65-72. Paris, Éditions Territoires.

NANCY, Jean-Luc. 1994. « Pourquoi y a-t-il plusieurs arts plutôt qu'un seul? (Entretien sur la pluralité des mondes) ». In *Les muses*, p. 11-70. Paris, Galilée.

PAYOT, Daniel. 1990. *Anachronies de l'œuvre d'art*. Paris, Galilée (La philosophie en effet), 223 p.

RASKIN, David. 2004. « Judd's Moral Art ». In *Donald Judd*, cat. d'expo., Nicholas Serota (éd.), p. 79-95. Londres, Tate Publishing.

REINHARDT, Ad. 1975. *Art as Art : the Selected Writings of Ad Reinhardt*. Barbara Rose (dir.), New York, Viking Press (The documents of 20th century art), 236 p.

REVUE D'ESTHÉTIQUE. 2000. *Esthétique et phénoménologie*. dossier de la *Revue d'esthétique*, n° 36 (janvier 2000), 208 p.

RICHIR, Marc. 2000. « Commentaire de *Phénoménologie de la conscience esthétique* ». *Revue d'esthétique*, dossier : « Esthétique et phénoménologie », n° 36 (janvier 2000), p. 15-23.

ROBERT, Franck. 2005. *Phénoménologie et ontologie : Merleau-Ponty lecteur de Husserl et Heidegger*. Paris, L'Harmattan (ouverture philosophique), 356 p.

RODRIGO, Pierre. 2001. « Le phénomène esthétique ». *Magazine littéraire*, n° 403 (novembre 2001), dossier : « La phénoménologie aujourd'hui », p. 60-63.

———. 2001. *L'étoffe de l'art*. Paris, Desclée de Brouwer (Philosophie), 184 p.

———. 2003. « La décapitation de l'art. Interrogations phénoménologiques sur l'art contemporain : essence, référence, histoire ». *Études phénoménologiques*, n°s 37-38 (2003), p. 197-219.

ROMANO, Claude. 1998. *L'événement et le monde*. Paris, Presses universitaires de France (épiméthée), 293 p.

———. 1999. *L'événement et le temps*. Paris, Presses universitaires de France (épiméthée), 313 p.

ROSE, Barbara. 1979 [1965]. « ABC Art ». In *Regards sur l'art américain des années soixante*, Claude Gintz (dir.), p. 73-83. Paris, Éditions Territoires.

SAISON, Maryvonne. 2000. « Le tournant esthétique de la phénoménologie ». *Revue d'esthétique*, n° 36 (janvier 2000), dossier : « Esthétique et phénoménologie », p. 125-140.

SCHAEFFER, Jean-Marie. 1992. *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*. Paris, Gallimard (nrf essais), 444 p.

———. 1994. « La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité ». In *Histoire et théories de l'art : de Winckelmann à Panofsky*, p. 195-207. Paris, Presses universitaires de France (Revue germanique internationale).

STEINMETZ, Rudy. 2000. « L'icône du visible ». *Études phénoménologiques*, n°s 31-32 (2000), p. 103-124.

———. 2005. « Husserl : du désintéressement kantien au désintérêt de la photographie ». *Études phénoménologiques*, n°s 41-42 (2005), dossier : « Questions actuelles pour une phénoménologie du jugement esthétique », p. 81-109.

———. 2006. « Liminaire ». *La part de l'œil*, n° 21/22 (2006-2007), dossier : « Esthétique et phénoménologie en mutation », p. 6-7.

STEINER, George. 1991 [1989]. *Réelles présences : les arts du sens*. trad. de l'anglais par Michel R. de Pauw, Paris, Gallimard (nrf essais), 286 p.

TALON-HUGON, Carole. 2004. *L'esthétique*. Paris, Presses universitaires de France (Que sais-je?), 127 p.

TAMINIAUX, Jacques. 1991. « L'origine de *L'Origine de l'œuvre d'art* ». In *Mort de Dieu, fin de l'art*, Daniel Payot (dir.), p. 175-194. Paris, Cerf.

———. 2005. *Art et événement : spéculation et jugement des Grecs à Heidegger*. Paris, Belin (l'extrême contemporain), 250 p.

TRÉMEAU, Tristan. 2005. « Soudain, les fantômes théologiques de l'image vinrent à ma rencontre ». *L'Art Même*, n° 27 (2005). ©Ministère de la Communauté française de Belgique [En ligne]. <http://www.cfwb.be/lartmeme/no027/pages/page2.htm> (Page consultée le 3 mai 2007).

———. 2006. « De quelques effets idéologiques : le mythe phénoménologique dans l'art », *La part de l'œil*, n°s 21-22 (2006-2007), dossier : « Esthétique et phénoménologie en mutation », p. 146-165.

VAN GELDER, Hilde. 2004. « The Fall from Grace. Late Minimalism Conception of the Intrinsic Time of the Artwork-as-Matter ». *Interval(le)s – I*, n° 1 (automne 2004), p. 83-103.

VICKERY, Jonathan. 2003. « Art and the Ethical. Modernism and the Problem of Minimalism ». In *Art and Thought*, Dana Arnold et Margaret Iversen (éd.), p. 111-128. Malden, Blackwell Publishing (New Interventions in Art History).

WOLLHEIM, Richard. 1995 [1968]. « Minimal Art » (1965). In *Minimal Art: A Critical Anthology*, Gregory Battcock (éd.), p. 389-399. Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press.