

Les vertus de l'impureté

Marianne MASSIN

Résumé

On développera l'idée qu'une des difficultés (sans doute réversible) de la sensibilisation à l'art contemporain tient au fait que l'expérience esthétique y semble « impure ». Ludique ou déconcertante, elle mobilise nos attitudes ordinaires et nos automatismes, mais aussi la petite et la grande « histoire », ou encore nos associations oniriques et psychiques. L'interrogation, la déception, voire le malaise, peuvent se mêler à la découverte. On fera l'hypothèse que cette impureté peut être, dans le meilleur des cas, fructueuse et permettre un élargissement de la sensibilité.

Mots clés : expérience esthétique, propositions artistiques.

Abstract

This contribution examines the idea that one of the hindrances (which can undoubtedly be remedied) to developing a sensitivity to contemporary art is that the esthetic experience seems « impure ». Playful or disconcerting, it mobilizes our ordinary attitudes and our reflexes, our personal and collective history as well as our oniric and psychic associations. Questions, disappointment or even uneasiness can be mixed with the discovery. Perhaps this impurity, in the best case, could be fruitful and contribute to the enlargement of sensitivity.

Keywords: esthetic experience, artistic events.

Récemment, on pouvait voir une installation *in situ* de Michel Blazy au collège des Bernardins¹. Un échafaudage industriel de six mètres de haut sur huit de large occupait tout le mur du fond de la sacristie, des dizaines de grands bacs, de type jardinière, y étaient étagés où se formait très progressivement une mousse artificielle, légère et expansive. Tout au long de la journée, elle gonflait peu à peu, débordait des bacs par grappes floconneuses, puis se déversait en nappes verticales de plus en plus impressionnantes, jusqu'à recouvrir l'échafaudage entier d'un drapé de bulles, denses et périssables. Une fois ce paroxysme atteint en fin de journée, tout s'arrêtait ; la mousse se désagrègeait durant la nuit avant que le cycle ne recommence le lendemain. Sous le titre *Bouquet final*, l'artiste invitait à associer l'installation à la fois à la naturalité du processus végétal, et à la dimension

1. *Bouquet final*, installation à Paris, Collège des Bernardins, 10 mai au 15 juillet 2012.

éphémère d'un feu d'artifice. Il inversait aussi la portée de la comparaison et sa direction. Dans un ralentissement et un agrandissement démesurés des effets de mousse dans nos éviers et baignoires, les bulles s'accumulent pour retomber quasi imperceptiblement sur le sol de la sacristie, alors que le pyrotechnique bouquet final s'élance vers le ciel en explosions fulgurantes, terme spectaculaire d'un moment festif extraordinaire.

Une telle installation peut servir à la fois d'exergue et de fil conducteur pour ce texte. Installée dans la sacristie d'un lieu largement ouvert au public, elle s'insère dans le cadre d'une programmation de création contemporaine, « Questions d'artistes », conçue explicitement pour sensibiliser à l'art contemporain en multipliant les regards et en invitant à traverser les frontières. Une telle « traversée » est orchestrée depuis plusieurs années entre diverses manifestations que la programmation répartit toutefois par domaines, voire disciplines, arts vivants, arts plastiques, musique². Pourtant, à en croire les commentaires entendus devant l'installation, cette sensibilisation est partiellement inefficace et le public désorienté. De fait parler d'une « traversée des frontières » est sans doute trop peu dire encore, il semble plutôt qu'elles se dissolvent à l'image de la mousse volatile. Aérienne et temporaire, elle contraste avec l'architecture séculaire, la sacristie se remplit de textures savonneuses et d'odeurs de bains, le profane se superpose au sacré. Le volume en mouvement dans l'espace évoque à la fois le drapé des statues, le tulle sortant de métiers à tisser verticaux, et les marbres blancs ; ainsi se construit une sculpture qui bouge imperceptiblement et se décompose, la mousse s'accumulant au sol. Ce *Bouquet final* appelle sa disparition et sa résorption. L'artistique est esthétique et les matériaux quotidiens sont la substance même de l'œuvre³. Y a-t-il encore « œuvre » ? Au sens traditionnel, on peut en douter. Et, si le terme subsiste, il faut aussitôt préciser qu'elle demande ici à être refaite chaque jour comme une performance à réitérer. S'éprouve par ailleurs un brouillage de notre relation à l'art et à l'expérience de contemplation attendue. De là, le désarroi d'une partie des visiteurs.

Commentant les natures mortes de Chardin, Diderot les comparait à des effets de vapeur et d'écume : « On dirait que c'est une vapeur qu'on a

2. VAUBLANC (Hervé de), [« Éditorial »], « Multiplier les regards/traverser les frontières », *Questions d'artistes*, n° 3, janvier-juillet 2012, p. 1.

3. Michel Blazy utilise souvent la mousse comme matériau de création : *Le Clos des chutes*, 1994, Paris, Galerie Elisabeth Valleix ; *Les Grandes mousses*, 2006, Versailles, *Versailles off* ; *Les Fontaines de mousse et Falling garden* en 2007, à Montpellier et en Autriche. Il utilise par ailleurs beaucoup d'autres matériaux périssables issus du quotidien. BLAZY (Michel), « Entretien avec Valérie Da Costa et Alain Berland », *Questions d'artistes*, n° 3, *op. cit.*, p. 40-43.

soufflée sur la toile ; ailleurs une écume légère qu'on y a jetée⁴. » Il montrait aussi qu'elles exigeaient une expérience physique de réglage du regard — « Approchez-vous tout se brouille, s'aplatit disparaît. Éloignez-vous tout se recrée et se reproduit. » Pourtant, il se tenait encore devant une toile à la fois délimitée dans l'espace par un cadre et offerte au temps d'une contemplation ; cette contemplation impliquait une interrogation sur les techniques et sur le métier déployé dans un genre artistique : « On n'entend rien à cette magie, ce sont des couches épaisses de couleur appliquées les unes sur les autres, et dont l'effet transpire de dessous en dessus. » Ici, inversement, l'écume mousseuse modifie l'architecture, déborde son cadre et envahit l'espace du visiteur ; elle requiert de plus une perception du dispositif temporel et une grande disponibilité dans l'attente. La « magie » n'opère pas dans l'immédiateté de la rencontre mais dans la longue patience d'un regard attentif au minimal gonflement des flocons d'abord, puis au développement des volutes mousseuses. La transformation du volume se fait si lentement que, faute de cette patience, on passe indifférent ou l'on ressort agacé. L'installation brouille aussi les registres des métiers ; elle met en question les délimitations des sens (le visuel se fait olfactif et la mousse sonore) ; elle se prolonge encore par un questionnement sur les notions de genre et d'œuvre, sur l'idée même d'art, et le visiteur des Bernardins peut se demander s'il y a encore « art ».

Selon Yves Michaud, qui analyse le régime paradoxal d'un *Art à l'état gazeux*, on vit dans un monde où triomphe le souci esthétique (appliqué aux corps, aux environnements, aux objets, etc.), tandis que l'univers artistique se vide d'« œuvres » à contempler, remplacées par des installations, des performances, « des expériences esthétiques où il ne reste plus qu'un gaz, un éther, une buée artistique⁵ ». Parodiant le titre de ce livre, on pourrait dire que Michel Blazy propose un « art à l'état mousseux », un art en dissolution et en expansion dans l'espace public, un art devant lequel le visiteur désespéré (surtout en début de journée) pourrait estimer qu'il n'y a ni œuvre, ni même art, juste un échafaudage métallique mouillé, des bacs et de maigres bulles dans les premières heures ; il pourrait même juger qu'on se moque de lui, ou trouver inepte cette gabegie de produit moussant. En se distanciant de l'ouvrage de Michaud, et du premier regard porté sur l'installation, on soutient toutefois qu'il y a là une proposition artistique qui ne se réduit pas à une « buée » et qu'elle est susceptible

4. DIDEROT (Denis), « Salon de 1763 », dans *Ceuvres*, t. IV, *Esthétique-théâtre*, éd. Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », p. 265 ; *ibid.* pour les deux citations qui suivent.

5. MICHAUD (Yves), *L'Art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003, quatrième de couverture.

d'enrichir l'expérience esthétique. Défendre cette position oblige à mesurer les réticences et à préciser quelques dimensions propres à l'art contemporain pour s'y confronter sans être arrêté par des attentes déplacées ; on pourra ainsi souligner une impureté constitutive et en montrer les vertus.

S'il y a art, on commencera d'abord par reconnaître que c'est un art au bord de la dématérialisation, tant la matière est ici volatile et éphémère ; un art ensuite « dé-spécifié », le mur au long de la journée se fait tour à tour fresque de bulles, sculpture mouvante, textile déployé, participation à réinterpréter au matin ; enfin, un art « dé-défini » qui correspond en ce sens à l'analyse fameuse d'Harold Rosenberg : « La nature de l'art est devenue incertaine. Ou du moins elle est ambiguë. Nul ne peut dire avec certitude ce qu'est une œuvre d'art — ou plus important, ce que n'est pas une œuvre d'art⁶. » Cette incertitude, cette ambiguïté modifient nécessairement le regard et la place du traditionnel récepteur, elles sollicitent une expérience esthétique interrogative et renouvelée, inquiète ou jubilante, devant cet art hybride. Cette hybridité recèle aussi des mélanges et l'expérience esthétique se fait impure. Dans cette installation par exemple, l'art mêle l'artistique et l'esthésique, et encore les genres et les sensations, le profane et le sacré, le durable et le précaire, le solide et le mou. Dans d'autres propositions, il entrelace le ludique et l'esthétique, le divertissement et le jeu sur l'espace. Par exemple, le *Bâtiment* de Leandro Erlich semble d'abord une architecture sur laquelle d'intrépides acrobates s'exerceraient à défier les lois de la pesanteur⁷ ; en fait la façade est dessinée à l'horizontale au sol et reflétée par un gigantesque miroir qui la redresse à la verticale ; le public est invité à marcher sur l'œuvre, à inventer des postures et des chorégraphies, elles prennent une dimension insolite dans l'image réfléchie qui mêle le réel et le virtuel, modifie notre perception de l'environnement et sollicite des effets jouissants d'interaction collective.

Précisons l'usage qu'on veut faire de cette idée d'impureté. On emploie le terme dans son acception chimique pour désigner la possibilité de receler des particules en suspension qui brouillent et troublent la transparence et l'identification (est ainsi impure l'eau savonneuse dans l'installation de Blazy). Le choix de cette acception répond à plusieurs motifs. Il s'agit d'abord de ne pas impliquer dans l'impureté une idée de souillure

6. ROSENBERG (Harold), *La Dé-définition de l'art*, trad. par Christian Bounay, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, p. 10 (éd. orig. *The De-definition of Art*, New York, Collier Books, 1972).

7. ERLICH (Leandro), *Bâtiment*, créé pour la Nuit Blanche parisienne de 2004, proposé à Paris au « 104 » en 2011.

en termes moraux ou transgressifs — cette dimension, parfois présente et exhibée dans l'art contemporain, peut d'ailleurs être légitimement interrogée⁸, mais on ne le fera pas dans les limites de cet article. On veut ensuite se distancier d'une conception de l'impureté qui en ferait un décalque de la pureté, une entité stable et une contre-valeur polémique. Ce serait opposer une attitude esthétique « pure » correspondant à des œuvres identifiables comme telles, spécifiées dans leur appartenance à tel ou tel médium (et ainsi « pures » à leur tour), à celle éprouvée devant un art actuel qu'on caractériserait par l'impureté. On peut refuser une telle position pour deux motifs. D'une part, il ne faut pas homogénéiser trop vite un art dit « contemporain » en le rangeant sous la bannière d'un seul critère qui, fût-il négatif, redevient ainsi une entité positive et discriminante — on se démarque donc également de l'entreprise d'Alain Badiou proposant de penser le cinéma dans « sa force d'art contemporain », comme un « art impur », « le plus-un des arts⁹ ». D'autre part, on aimerait rappeler le fait que des expériences plus classiques contenaient déjà une potentielle impureté — si Diderot contemplant les natures mortes de Chardin, il écrivait aussi à propos du *Bocal d'olives* qu'« il n'y a qu'à prendre ces biscuits et les manger¹⁰ ». Il se « promenait » aussi, comme on le sait, dans les toiles de Vernet en pratiquant une écriture qu'on pourrait dire métaleptique¹¹ ; il recréait encore à sa guise *Corésus et Callirhoé* de Fragonard par une hypotypose hallucinée et très construite sous couvert d'onirisme ; et, devant la femme de Putiphar peinte par Deshayes, son cœur « palpitait » pour des motifs sensuels explicites qui lui faisaient préférer ce tableau à tous ceux du *Salon* de 1763¹². À sa manière,

8. Dans des perspectives très différentes, on peut mentionner, par exemple, les analyses de Paul Ardenne, Nathalie Heinich, Carole Talon-Hugon.

9. Dans un article important, André Bazin proposait de s'interroger sur la « gêne exquise » procurée par cet art impur du cinéma (« Pour un art impur », repris dans le livre posthume *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1962, rééd. en 1976). Alain Badiou transforme l'interrogation en affirmation : « Le cinéma est un art impur. Il est bien le plus-un des arts, parasite et inconscient. Mais sa force d'art contemporain est justement de faire idée, le temps d'une passe, de l'impureté de toute idée. » (« Le cinéma comme faux mouvement », conférence au Studio des Ursulines, 29 novembre 1993, *L'art du cinéma*, n° 4, mars 1994 [texte en ligne sur le site internet de la revue]). En dehors du cinéma, on peut aussi se référer à Guy SCARPETTA, *L'impureté*, Paris, Grasset, 1985.

10. DIDEROT (Denis), « Salon de 1763 », *op. cit.*, p. 265.

11. DIDEROT (Denis), « Salon de 1767 », *op. cit.*, p. 594-635. J'emprunte l'idée de métalepse à GENETTE (Gérard), *Métalepse : de la figure à la fiction*, Paris, Le Seuil, 2004.

12. « Cette femme a une jambe nue qui descend hors du lit. Ô l'admirable demi-teinte qui est là ! On ne peut pas dire que sa cuisse soit découverte ; mais il y a une telle magie dans ce linge léger qui la cache, ou plutôt qui la montre, qu'il n'est point de femme qui n'en rougisse, point d'homme à qui le cœur n'en palpité. Si Joseph eût été placé de ce côté, c'était fait de sa chasteté : ou la grâce qu'il invoquait ne serait point venue, ou elle ne serait venue que pour exciter son remords. [...] Si l'on me donne un tableau à choisir au Salon voilà le mien » (DIDEROT [Denis], « Salon de 1763 », *op. cit.*, p. 258).

il célébrait donc une expérience esthétique impure où le spectateur se fait jouisseur (jusqu'à la trace de cette « clef de montre imprimée sur les cuisses d'un plâtre voluptueux¹³ »), où il se fait acteur, voire créateur à son tour, porté par son plaisir, son appétit et sa curiosité.

Pourtant, il faut maintenir une différence d'importance entre ces transports diderotiens et l'expérience qu'on peut avoir d'installations contemporaines. Si, antérieurement, d'autres registres venaient parfois empiéter sur la sphère de la contemplation pure, l'impureté est devenue centrale dans maintes propositions contemporaines. Il ne s'agit donc plus d'empiètement aux marges et l'on assiste à une transformation substantielle de la relation esthétique, naguère distanciée et contemplative devant une œuvre d'art cadrée et délimitée. La promenade dans les toiles de Vernet est un plaisir d'écriture pour le critique des Salons, à l'inverse les figures acrobatiques qu'inventent les visiteurs sur le bâtiment de Leandro Erlich sont physiques et effectives. Pour autant, si l'on prend acte de cette impureté au lieu de la déplorer, alors on découvre des qualités intéressantes dans cet enchevêtrement troublant et parfois désorientant. Pour se garder derechef de donner une connotation morale à la notion d'impureté, redéfinie ici dans son sens chimique, dégageons les « vertus » de ces mélanges troubles. Renonçant à l'exhaustivité dans le cadre de cet article, on peut en déployer six.

La première vertu de cette impureté est de sensibiliser à la richesse plurielle et parfois hétérogène des propositions, d'appréhender les pratiques multiformes, la perméabilité des frontières de l'art et du « réel », ou de l'art et des instruments techniques ou scientifiques, l'enchevêtrement non seulement des médiums mais des genres, art majeur et mineur, art « haut » ou « bas » et même art et bricolage. On songe au réjouissant film de Fischli et Weiss, *Der Lauf der Dinge*¹⁴, suite improbable mais rigoureusement orchestrée de catastrophes consécutives, chacune entraînant la suivante par des processus inéluctables, mécaniques et chimiques : un pneu roule, qui fait tomber une échelle qui renverse un verre qui libère un produit qui déclenche une combustion qui libère un ballon qui percute un levier, etc. Tous les ustensiles quotidiens s'animent à contre-emploi dans une puissante chorégraphie d'objets ; le banal se fait levier de l'extraordinaire, les catastrophes, filmées de près, prennent des allures cosmiques (la combustion, par exemple).

13. DIDEROT (Denis), *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie pour faire suite aux Salons*, op. cit., p. 1021.

14. *Der Lauf der Dinge (Le Cours des choses)*, 1987, 30 mn, couleur, film 16 mm transféré en vidéo.

Une deuxième vertu corrélative de cette impureté est l'élargissement de la sphère de l'expérience esthétique dans le débordement du substantif sur son épithète qualificative. « L'expérience esthétique est toujours plus qu'esthétique » écrit John Dewey qu'on rejoint ici¹⁵ ; ce « toujours plus » tient au fait qu'elle est pleinement « une expérience », en insistant sur l'amplitude sémantique du terme lié aux mots grecs *peira* (l'expérience) et *peras* (la limite, l'extrémité), qui se rattachent à l'importante racine indo-européenne *per* (aller de l'avant, pénétrer dans) et à *periculum* (épreuve, risque)¹⁶. L'expérience est ainsi franchissement des limites et des frontières. *Bâtiment* procure un plaisir esthétique mais aussi, et en même temps, un plaisir kinesthésique et collectif comme on vient de l'écrire. Le *Paravent* de Marie-Ange Guilleminot procure un trouble non visuel mais tactile, esthésique et esthétique¹⁷, il faut introduire son pied dans un bâti percé d'ouvertures et se laisser masser ; le public est donc incité à une expérience étrange d'abandon à des mains inconnues : *panopticon* inversé (on ne voit pas la personne à l'intérieur qui ne voit que ce pied tendu), expérience de la partition (scission du corps, scission des sens) et d'une vision barrée au profit du seul contact. Expérience dérangement qui défait l'attente d'une contemplation esthétique « pure » et d'un jugement esthétique distingué de l'agrément sensoriel. Dans l'une et l'autre installation, les frontières de l'objet « œuvre » se dissolvent dans une interaction : on glisse son pied dans les fentes ménagées de l'une, on prend la pose sur l'architecture de l'autre pour inventer des guirlandes d'ornements humains dans l'hétérotopie du miroir¹⁸. Apprécier ces propositions, pouvoir goûter ces expériences insolites, c'est admettre cette dissolution des frontières et cette conjonction des domaines et des objets, c'est encore renoncer à une attente disjonctive. Pour le dire autrement, l'installation de Blazy n'est pas soit de l'art soit du savon moussant, elle est l'un par le jeu avec l'autre, dans l'interaction entre la pérennité de l'architecture et les volutes éphémères d'un drapé d'écume, entre le sacré et le profane, mais aussi entre ce profane et la réinvention de marbre volatile, entre les œuvres et la réitération d'un processus qui semble quasi autonome.

15. DEWEY (John), *L'Art comme expérience*, trad. sous la dir. de Jean-Pierre Cometti, « Préface » de Richard Shusterman, « Postface » de Stewart Buettner, Pau, Presses de l'Université de Pau/Éditions Farrago, *Cœuvres philosophiques*, t. III, 2006 ; Gallimard, « Folio essais », 2010, p. 522.

16. Voir REY (Alain) (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, rééd. 1998 ; CASSIN (Barbara) (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies*, Paris, Le Seuil/Le Robert, 2004.

17. GUILLEMINOT (Marie-Ange), *Skulptur, projekte in Münster*, Münster (Allemagne), Landesmuseum, 1997.

18. Sur le concept d'hétérotopie et la valeur du miroir, voir FOUCAULT (Michel), « Des espaces autres » [1967], *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2001, t. II, p. 1574-1577.

Ainsi elle élargit notre perception, subvertit les identités, les intérêts et les usages familiers.

Il y a là une troisième vertu de l'impureté. Le mélange peut créer un alliage inédit et insolite. Paradigmatique semble ici la série des *Masques* de Patrick Tosani¹⁹ : par un renversement tout à fait inhabituel, il photographie en surplomb des pantalons rigidifiés et encollés, gardant ainsi la forme du corps absent ; la compression optique de leurs volumes, vus d'en haut et vers l'intérieur vide, donne à voir d'étranges figures : la circonférence de la taille dessine l'ovale d'un visage, l'entrejambe l'ossature d'un nez, la cavité des jambes les yeux du masque. La sérialité de l'investigation confronte à une perspective déroutante : elle défait nos attentes, multiplie des visages vides et pourtant d'autant plus habités que leur confrontation les rend très différemment expressifs par les variantes de formes et de textiles. Ici encore, l'expérience esthétique s'enrichit d'être brouillée, impure et non disjonctive, on se trouve à la fois devant la présence et l'absence, l'intérieur et l'extérieur, le caché et l'exhibé, le corps et le visage, l'anonyme et le singulier, mais encore la tridimensionnalité et la bidimensionnalité. Parce que le vêtement usagé est un masque insolite, on prolonge l'épreuve de ce regard qui dépayse et rédime l'ordinaire. Dans la lignée kantienne, la beauté libre, *pulchritudo vaga*, était préférée à la beauté adhérente, ici l'expérience esthétique s'accomplit par le vacillement de « l'adhérence ». Grâce à ce vacillement, et par la simultanéité des dimensions, on porte attention à des virtualités esthétiques ignorées, à l'inquiétante étrangeté de ces objets familiers subvertis, de ces pantalons masqués, de ces visages qui nous fixent de leurs orbites creuses.

On comprend donc, et ce serait une quatrième vertu, que l'élargissement de l'expérience esthétique analysée plus haut comme deuxième vertu de l'impureté, ne dissout pas pour autant la dimension proprement esthétique ; elle l'intensifie au contraire par ce trouble. Ce n'est paradoxal qu'en apparence. De fait, l'impureté décuple l'effet d'« étranngisation » que Victor Chklovski théorisait sous le terme *ostranenie*, qu'on peut traduire par « étranngisation » ou « singularisation²⁰ ». Il opposait à l'usage prosaïque du langage un usage artistique qui présente le familier

19. TOSANI (Patrick), Série de *Masques*, 1998-1999 ; voir aussi ID., *Patrick Tosani*, Paris, Édition du Regard, 2001 et le site de l'artiste <<http://www.patricktosani.com/>>.

20. CHKLOVSKI (Victor), « L'art comme procédé » [1917], trad. et présenté par Tzvetan Todorov dans *Théorie de la littérature : textes des formalistes russes*, Paris, Le Seuil, 1965, p. 76-97 ; ou *L'Art comme procédé* (1917), trad. par Régis Gayraud, Paris, Allia, 2008. Todorov choisit de traduire *ostranenie* par « singularisation », Gayraud par « étranngisation » à l'instar de Michel Pétris pour un autre livre de CHKLOVSKI, *La Marche du cheval*, trad. par Michel Pétris, Paris, Champ libre, 1973.

sous un jour inhabituel (étrange et singulier à la fois) et rompt avec le « processus d'automatisation ».

Le but de l'art est de délivrer une sensation de l'objet, comme *vision* et non pas comme identification de quelque chose de déjà connu ; le procédé de l'art est le procédé « d'étrangisation » des objets, un procédé qui consiste à *compliquer la forme*, qui accroît la difficulté et la durée de la perception, car en art, le processus perceptif est une fin en soi et doit être *prolongé*²¹.

Par leur impureté, maintes installations d'art contemporain procurent cette « étrangisation », parce qu'elles « compliquent » non la forme, mais la reconnaissance et l'assignation d'un sens. Elles accroissent ainsi le processus esthésique et esthétique lui-même. L'expérience est alors pleinement esthétique en ce qu'elle est goûtée pour elle-même dans cette prolongation du processus perceptif, dans l'attention accordée à la singularité du sensible, dans ce vacillement « étrange », dans le temps suspendu et accordé à la durée requise. On a déjà noté qu'il fallait une longue patience pour apprécier *Bouquet final*, et que l'intérêt naissait des modifications infimes qui imperceptiblement transforment l'aspect du mur. Il tient aussi à la qualité d'expérience qu'on construit et à laquelle on devient sensible dans une prise de conscience réfléchie de sa propre expérience.

Une cinquième vertu de l'impureté en découle en retour, le processus perceptif ainsi aiguisé engendre un élargissement général de la sensibilité. Valéry écrivait que « l'art moderne tend à exploiter presque exclusivement la sensibilité sensorielle, aux dépens de la sensibilité générale ou affective et de nos facultés de construction, d'addition des durées et de transformation par l'esprit²² » ; s'y oublie la patience et la « sédimentation d'un passé par la lente thésaurisation de causes successives et semblables²³ ». Un certain nombre d'installations contemporaines paraissent prendre le contre-pied de cette réduction à la seule sensibilité sensorielle ; l'expérience esthétique ne peut se réduire à une immédiateté esthésique mais requiert une attention accrue aux changements minimes et répétés, aux variations et aux processus temporels. Cela contribue à renouveler cette sensibilité générale et cette capacité de méditation sur la durée et la temporalité.

Ces éléments réunis dessinent une sixième vertu de l'impureté. Parce que la proposition semble impure, opaque, parce qu'on ne peut l'assigner

21. CHKLOVSKI (Victor), *L'Art comme procédé*, op. cit., p. 23-24.

22. VALÉRY (Paul), « Degas danse dessin », *Œuvres*, t. II, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 1220.

23. VALÉRY (Paul), « Les Broderies de Marie Monnier », *Pièces sur l'art*, *Œuvres*, t. II, op. cit., p. 1244.

à une signification, elle sollicite une nécessaire disponibilité. Celui qui était, naguère, spectateur d'une œuvre est ici engagé non seulement dans la durée d'un effort perceptif mais aussi dans un processus heuristique pour reconnaître ou reconstituer la proposition qui lui est faite et ainsi y répondre, voire la co-construire. Ainsi Micha Ullman, au lieu d'ériger un monument sur la *Bebelplatz* de Berlin²⁴, la creuse pour rappeler l'autodafé qui y fut commis le 10 mai 1933. De jour, les nombreux passants de cette place très fréquentée remarqueraient à peine l'installation si de nombreux guides ou « *tour operators* » n'y arrêtaient les touristes. L'installation artistique semble d'abord minimale dans ce qu'elle propose. À la surface du sol, une simple dalle de verre. Elle laisse entrevoir une pièce souterraine dont les quatre murs portent des étagères sans livres, sur une plaque apposée plus loin sont inscrits les vers de Heinrich Heine : « *Dort, wo man Bücher verbrennt, verbrennt man am Ende auch Menschen*²⁵. » (Lorsque l'on brûle les livres, on finit par brûler les hommes). L'autodafé est ainsi sobrement évoqué. La nuit, une lueur s'échappe de la dalle ; répercutée par la blancheur des murs, elle emplit la vacuité des lieux et attire les passants qui font ainsi l'expérience esthésique et esthétique de l'absence²⁶. C'est alors à eux de remplir cette absence de manière significative pour prolonger l'installation par leur reconstitution. L'expérience ici encore est impure parce qu'elle ne peut se contenter de la contemplation esthétique de ce qui est donné à regarder et parce qu'elle engage une réélaboration mémorielle, un travail du « souvenir » — on songe à la dimension topologique du terme (sous/venir). Par-là, nous nous faisons les agents actifs du mémorable dans une responsabilité qu'on aimerait appeler esth-éthique ; elle témoigne de la productivité de l'impureté. Dans cette perspective et dans la lumière diurne, l'installation s'enrichit également, même si elle paraît moins « spectaculaire » et est, comme telle, souvent jugée décevante par les visiteurs pressés. Car le verre dépoli et parfois rayé par les talons, rendu ainsi impur, interdit d'abord la vision ; loin de n'être qu'une surface transparente, une vitre qui protégerait « l'œuvre » et la désignerait à la contemplation, il renvoie leurs images aux touristes qui se penchent sur lui. Il faut donc s'y arrêter pour scruter la vision de ce vide, de ce rappel d'une destruction passée, la scruter par-delà le brouhaha et les reflets des passants actuels, par-delà les éclairs

24. Elle se situe entre l'université Humboldt et l'Opéra.

25. HEINE (Heinrich), *Almansor*, Berlin, Dümmler, 1823, v. 243 (1^{re} éd., 1821).

26. Pierre Auboiron analyse le rôle de la lumière pour la mémoire et dans ce « monument », AUBOIRON (Pierre), « La lumière, un agent particulier de l'histoire des arts », BEAUFORT (Charlette) (dir.), « La lumière dans l'art depuis 1950 », *Figures de l'art*, n° 17, 2006, p. 249-257.

des flashes. Mais, en retour, ces impuretés qui brouillent la contemplation, ces reflets eux-mêmes et la distraction des passants pressés deviennent signifiants. Il y a peu à voir (et on voit mal ce peu), mais il y a beaucoup à méditer dans cette expérience proposée, à la fois différée par l'obstacle d'un affairement mondain et précisément réalisée dans la tension avec le divertissement superficiel ; sous les reflets qui la brouillent, l'expérience demande à être re/construite par le concours obstiné du passant. Au-delà de sa dimension esthétique, elle enjambe l'esthésie par le passage aux limites du sensible dans l'imagination, dans le dialogue du présent et du passé, dans le dialogue de ce souvenir passé et des spectateurs se penchant sur lui, mais, par là, elle se déploie en sollicitant les différents registres de notre sensibilité.

L'impureté paraît portée à son acmé dans certaines propositions artistiques contemporaines et dans l'expérience afférente. C'est sans doute une des raisons du désarroi et de la résistance du public. C'était sans doute partiellement vrai auparavant, on l'a suggéré par l'exemple diderotien et, plus largement, on peut soutenir que toute expérience esthétique est à la fois une rencontre et une transformation, une expérience immédiate et réfléchie, un précipité d'émotions, d'affects et de réflexions. Soit. Mais auparavant, l'œuvre était délimitée et définie ; elle s'adressait d'abord à notre regard ou à notre écoute, voire aux deux dans un rapport réglé (danse, théâtre, opéra). L'expérience actuelle sollicite fréquemment plusieurs dimensions sensorielles dans leurs dérèglements, elle englobe ou mobilise parfois l'ensemble de notre corps, elle peut se dérober dans le presque imperceptible ; elle lie aussi nos facultés lorsque le dispositif prend pour matériau nos produits ordinaires, nos vêtements ou nos déambulations, pour contenu nos attitudes, la petite et la grande « histoire ». Elle enchevêtre ces dimensions sans les départager. Elle est impure parce qu'elle mobilise nos sens et nos facultés de sensibilité, d'imagination, de mémoire, de connaissance et d'investigation. Elle est impure encore parce que l'interrogation, la déception, voire le malaise, peuvent se mêler au plaisir de l'heuristique, et que l'expérience elle-même peut être tramée d'interruptions et de césures, d'effets retard et de décalages. On n'agit plus dans la contemplation unifiée d'une œuvre harmonieuse, on éprouve des résistances énigmatiques ou agaçantes, on s'éprouve dans des écarts inattendus. On y expérimente de nouveaux possibles, on y fait l'expérience des conditions de l'expérience.

Pour toutes ces raisons, l'art contemporain « trouble ». Par là même, il nous trouble et infléchit nos perceptions et nos modalités de compréhension, au-delà du moment proprement « artistique » d'une installation,

d'une exposition ou d'un protocole d'immersion. On peut cependant soutenir qu'il le fait par la grâce de l'art, fût-il « moussieux ». Non seulement ses dispositifs nous proposent des distorsions à expérimenter et des virtualités à réactualiser, mais ils obligent à cette patience heuristique et à cette attention suspensive. On l'accorde à l'œuvre qu'on veut honorer, on se l'accorde dans la rencontre d'une œuvre. Aussi impure et trouble soit-elle, l'expérience esthétique reste ainsi d'une certaine manière « pure », puisqu'elle est épurée de toute sujétion à d'autres registres. En ce sens, John Dewey, qui refuse pourtant les dissociations, la qualifie d'« expérience pure » puisqu'« elle est une expérience libérée des forces qui entravent et embrouillent son développement en tant qu'expérience ; libérée, en d'autres termes, des facteurs qui subordonnent l'expérience directement éprouvée à une chose située au-delà d'elle²⁷ ». Elle est spécifique, lors même que s'y éprouvent nos affects ou nos gestes quotidiens, nos objets familiers et notre environnement.

En conséquence, si le public est parfois déconcerté par des manifestations qui ne lui semblent plus relever de l'art parce qu'elles brouillent les repères et les attentes d'une contemplation esthétique pure, on peut sans doute l'inciter à déplacer ces attentes pour prendre la mesure de ce qui est proposé et des mutations opérées. On peut l'y aider en soulignant d'abord que ces ruptures sont moins discontinues qu'elles ne paraissent, en insistant ensuite sur le fait qu'une telle impureté n'est pas négative mais recèle des vertus pour peu qu'on y s'attarde, en montrant encore que cela ne condamne pas à se défaire de tout jugement — l'impureté n'est pas confusion et, dans ce trouble, certains mélanges sont plus opérants que d'autres —, en indiquant enfin que l'impureté n'est pas contradictoire avec la spécificité de l'expérience esthétique, par son caractère suspensif et distinctif, par l'acuité stimulée de la perception et de la quête engendrée. Pour autant, on ne peut la délimiter par des frontières tranchées qui l'isoleraient dans un registre séparé de sa vie, ni la clore dans des bornes temporelles qui feraient d'elle le supplément esthétique du quotidien. Selon la forte formule de John Dewey, l'art ne doit pas être seulement « le salon de beauté de la civilisation²⁸ » ; prendre au sérieux une telle impureté permet sans doute d'élargir notre sensibilité et de mieux réaliser cette exigence.

27. DEWEY (John), *L'Art comme expérience*, *op. cit.*, p. 522 et 444.

28. *Ibid.*, p. 548.