

Aesthetics Transactions: Art et philosophie à l'état vif

Un projet porté par la Sorbonne se trouve à l'origine de cette exposition: organiser un colloque à l'occasion du vingtième anniversaire de la publication de mon livre *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art* (Blackwell, 1992), qui a été publié en France simultanément sous le titre *l'Art à l'état vif: la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire* (Minuit, 1992). Les organisateurs du projet, Richard Conte et Barbara Formis, ont eu l'idée géniale de compléter le colloque par une exposition d'art à la galerie de la Sorbonne --- la Galerie Michel Journiac --- et de mettre ainsi en valeur la dimension pragmatique de mon œuvre en exposant les connections entre théorie et pratique. Ils ont de plus proposé que je devienne le commissaire de cette exposition, qu'ils ont à l'origine intitulée « le vif état de l'art ». Bien qu'étant novice en la matière et doutant de ma capacité à me montrer à la hauteur de la tâche, je me suis senti obligé d'accepter leur proposition, non seulement par gratitude et curiosité, mais aussi du fait d'un engagement philosophique en faveur d'une ouverture expérientielle aux nouveaux défis d'un investissement dans des projets multidisciplinaires; car le pragmatisme, tel que je le pratique, défend l'expérimentation comme une dimension clé de sa philosophie de *l'expérience transactionnelle*.

La notion d'expérience transactionnelle possède une double signification. D'abord, elle souligne le fait que l'expérience ne se cantonne pas à l'intériorité de la conscience humaine mais implique ou incorpore nécessairement l'environnement du sujet, à la fois à travers un engagement actif et une absorption, davantage passive, des conditions et des énergies environnantes. L'expérience transactionnelle connote également l'idée d'expérimenter le dépassement des frontières disciplinaires, de transgresser les dichotomies enracinées et de transformer les concepts et les sujets bien établis, en même temps que l'idée que ces transactions peuvent permettre de faire progresser à la fois la théorie et la pratique, grâce aux expériences et leçons impliquées par de telles expérimentations. *l'Art à l'état vif* représente ma première incursion dans ce type de théorie transactionnelle, et remet en cause les dualismes familiers en esthétique: l'art opposé à la vie, la haute culture opposée à la culture populaire, l'esthétique opposée au pratique et au politique. C'est le chapitre sur l'apport esthétique du rap qui a le plus attiré l'attention des médias, notamment en Europe, en partie parce que ce genre (et son traitement philosophique) semblait emblématique de la vision activiste du livre en faveur d'une théorie et d'une expérience transactionnelles. A travers la réception transnationale du livre, j'ai vu ma propre identité intellectuelle, celle d'un philosophe anglo-américain *mainstream*, se transformer en celle d'un *Grenzgänger* ou d'un *passer culturel*-provocateur. Ces termes, avec leur évocation d'une traversée des frontières et d'une activité de contrebande pleines de risques, sont très durs à traduire en Anglais, et je les ai appris pour la première fois (avec bien d'autres choses) au travers de l'histoire complexe des quatorze traductions du livre dans une variété d'éditions aux formats divers.

La traduction est inévitablement transactionnelle et transfigurative. Les titres sont souvent particulièrement résistants à de bonnes traductions littérales; et, tout comme le titre original en Anglais *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art* a été transformé en un titre très différent en Français (et ensuite également en Allemand et dans d'autres langues), j'ai pris la liberté de transformer le titre français original de cette exposition en un titre anglais qui met en lumière le thème de l'esthétique transactionnelle, tout en conservant (dans le sous-titre de l'exposition) les notions de pragmatisme, d'art et de vie qui figurent dans le titre du livre à la fois en Français et en Anglais (et dans les nombreuses autres langues dans lesquelles il a été

publié). *Aesthetics Transactions* est une exposition structurée autour de deux des thèmes clés de *L'Art à l'état vif*: tout d'abord, l'expérience esthétique n'est pas une affaire passive, dénuée de but et vouée de contemplation désincarnée, mais implique plutôt l'engagement somatique actif d'une discrimination perceptive orientée. Les œuvres d'art ne sont pas seulement créées par une action somatique; leur réception implique également des actions sensorimotrices de perception et de réponse de la part du soma, ce qui inclut ses réactions affectives. Ce thème central permet d'expliquer l'émergence du projet d'une soma-esthétique comme conséquence logique de mon travail dans *L'Art à l'état vif* (où il y était déjà présent sous une forme embryonnaire). Le deuxième thème clé qui guide cette exposition est que le rôle le plus utile du philosophe en esthétique ne devrait pas être celui d'un spectateur distant et froid, d'un juge désintéressé, ou d'un consommateur jouissant d'un plaisir passif, mais devrait plutôt être celui d'un participant activement engagé, soucieux d'améliorer l'expérience esthétique en intensifiant la perception et en enrichissant la créativité et la signification. Par rapport à l'art, cela veut dire s'engager dans le processus complexe du fleurissement créatif de l'art à travers la réception critique, l'élaboration théorique, et la présentation curatoriale de l'art. Mais un tel engagement peut parfois s'étendre encore plus loin dans la collaboration vers la création effective d'œuvres d'art, et même au point d'un engagement physique dans leur création; et même, de fait, jusqu'à inscrire le propre corps du philosophe dans l'œuvre d'art. Les œuvres exposées ici de Luca Del Baldo (en peinture) et Yann Toma (en photographie et vidéo) illustrent cette alliance pragmatiste ultime entre théorie soma-esthétique et pratique artistique, là où mon propre soma philosophique (avec ses énergies expressives et sa forme culturelle) devient la substance d'une représentation artistique.

Même si mon soma est souvent absent des œuvres de cette exposition, elles ont toutes été réalisées par des artistes avec lesquels j'ai d'une certaine manière collaboré, grâce à leur intérêt pour mes théories en matière d'esthétique et de soma-esthétique pragmatistes, et grâce à ma fascination pour les manières envoutantes par lesquelles leur travail exprimait et approfondissait les idées que je me suis efforcé de formuler en termes conceptuels. Le fait que cette collaboration est née par le médium de la théorie illustre un aspect productif du pragmatisme expérientiel qui mérite d'être thématiqué dans cette exposition. L'idée est la suivante: une théorie pragmatiste transactionnelle implique une orientation vers l'ouverture et une sensibilité à la pratique qui enrichit et transforme à son tour la théorie. Dans mon cas, mes théories esthétiques pragmatistes m'ont mis en contact avec des artistes visuels attirés par ces théories, mais dont l'engagement collaboratif a étendu et transformé ma théorisation dans des directions significatives, notamment ce genre de sujets. De telles rencontres ont en fait réorienté ma théorie vers l'art contemporain.

L'Art à l'état vif n'étudie presque pas l'art contemporain, ou, de manière plus générale, les arts visuels. Les arts littéraires (particulièrement la poésie) et la musique (sous les formes populaires du rap et du rock) ont constitué ses cibles principales d'analyse esthétique. De plus, comme ses arguments émancipateurs en faveur d'une légitimation critique méliorative de l'art populaire impliquait une critique pluraliste des privilèges exclusifs accordés à la tradition de la haute culture liée à de coûteux objets (ce que Dewey surnommait de manière critique « la conception muséale de l'art »), la portée pragmatiste de l'ouvrage aurait pu sembler impropre à la continuation actuelle de la tradition de la haute culture par des artistes exposés dans les musées et les galeries d'art contemporain. Mais le thème central du livre, celui d'une expérience transactionnelle incarnée, a manifestement été source d'inspiration pour certains artistes, dont les dialogues ultérieurs avec moi ont orienté de plus en plus ma théorisation dans la direction des arts visuels. Certains, parmi les meilleurs de ces artistes, ont généreusement fourni les œuvres présentées dans cette exposition, et je saisis cette occasion pour les

remercier de nouveau pour leurs qualités artistiques, leurs idées théoriques, et leur amitié magnanime.

Cette exposition est évidemment très personnelle, et mon long dialogue professionnel avec la quête scientifique de la philosophie vers l'objectivité absolue et l'universalité me rend bien conscient de la suspicion que cette dernière nourrit envers l'approche personnelle ou l'accent sur l'individu. Mais il y a des exceptions évidentes, qui partent des *Confessions* d'Augustin, mènent aux *Essais* de Montaigne, puis à Nietzsche (qui soutenait que toute philosophie était une autobiographie déguisée), et vont même jusqu'aux expériences d'introspection psychologique de William James et aux carnets privés de Wittgenstein. Tout comme le « connais-toi toi-même » a formé la quête de définitions qui a inauguré la philosophie via l'interprétation socratique de la maxime delphique, Descartes (un champion de la certitude objective) a commencé par le contenu de sa propre conscience subjective. Quelle pourrait être la valeur d'une philosophie de l'expérience sans aucune perspective personnelle? De plus, est-ce que nos rencontres avec l'art pourraient autant inspirer et avoir autant de sens sans l'affectif et la poésie particulière de la subjectivité personnelle? L'art ne ressent assurément pas le besoin de s'excuser de mener une quête personnelle de la vérité et de la beauté, alors pourquoi la philosophie devrait le faire, surtout si on l'interprète pragmatiquement (comme Socrate l'a définie en premier) comme un art de vivre qui implique un soin critique et mélioratif du soi plutôt qu'une simple recherche de la vérité pour elle-même?

II

Puisque mon engagement dans le dialogue avec les sept artistes de cette exposition a enrichi mon expérience de la vie ainsi que ma pensée, il me semble approprié de structurer mon commentaire de leur travail en indiquant les contextes de notre collaboration. Carsten Höller a été le premier d'entre eux à me contacter, en 1996, porté par son intérêt pour les thèmes de *l'Art à l'état vif*, à savoir une expérience esthétique pleinement incarnée et participative, et l'effacement des oppositions établies entre la vie et l'art, l'esthétique et l'éthique, la connaissance et l'amusement. Il m'a demandé d'écrire le texte de la provocante *Maison pour cochons et humains*, qu'il était en train de créer avec Rosemarie Trockel pour Documenta X² (1997). Artiste à la pensée riche et profonde, soucieux de mettre en valeur la diversité, la complexité, et les pouvoirs multiples de l'expérience esthétique, Höller (avec son doctorat en agronomie) est aussi un maître en matière de création transactionnelle et multidisciplinaire, qui mêle l'art et la science dans des voies qui engagent la participation corporelle du public et qui divertissent (souvent avec un amusement ludique) quand elles instruisent, tout en mettant en valeur le fait que le soi-disant art visuel est toujours davantage que visuel, car il implique une multiplicité de sens somatiques. De fait, sa contribution drôlement instructive à cette exposition est pensée pour être expérimentée les yeux fermés. *L'effet Pinocchio* de Höller est une œuvre intrinsèquement interactive qui exploite notre sens de la proprioception (que les neurosciences identifient comme un sens soma-esthétique distinct). Cette œuvre est basée sur la recherche expérimentale portant sur une illusion proprioceptive de perception définie (en 1988) comme « l'illusion de Pinocchio » par James Lackner, dont les études ultérieures en proprioception sont mobilisées dans les arguments soma-esthétiques de mon livre *Conscience du corps* (Paris, L'éclat, 2007). *L'effet Pinocchio* implique que le participant applique un vibreur au tendon du biceps d'un bras, tout en tenant

son nez avec la main de ce même bras. Le vibreur stimule les fuseaux neuro-musculaires du biceps qui seraient normalement stimulés par l'étirement du bras, ce qui crée l'illusion kinesthésique que le bras s'éloigne du visage. Mais comme les doigts de cette main continuent de donner des sensations tactiles de contact avec le nez, le patient sent que son nez s'éloigne également de son visage et s'allonge ainsi de façon étonnante. En créant une expérience esthétique nouvelle qui est principalement proprioceptive, l'œuvre de Höller suggère aussi que les pouvoirs illusionnistes de l'art s'étendent également bien au-delà du visuel.

J'ai été présenté à Tatiana Trouvé lors de son exposition à la foire artistique de Miami-Basel au début du mois de décembre 2007, l'année où elle a remporté le prix Marcel Duchamp pour les jeunes artistes et une semaine après que le Monde a consacré une page entière à un commentaire de la traduction française de *Conscience du corps*². Tout de suite impressionné par la beauté exceptionnelle et l'intelligence singulière de son œuvre plurielle, j'ai été heureux d'accepter son invitation à explorer son œuvre à partir de ma perspective pragmatiste et soma-esthétique, en menant une conversation avec elle, qui a été publiée avec des essais de Robert Storr et de Catherine Millet dans son livre *Tatiana Trouvé* (Walther König, 2008). Notre conversation, menée en Français, était intitulée « Corps sans figure », car j'étais particulièrement fasciné par le fait que le soma est, de différentes manières, extrêmement central dans l'art de Trouvé sans qu'il y soit pourtant du tout représenté. Bien qu'il y soit quelques fois suggéré par la représentation de traces (comme une paire de chaussures qui dépasse derrière un panneau n'atteignant pas tout à fait le sol dans *Time Snares*), ou par une déduction indirecte via d'étranges engins qui pourraient suggérer un usage corporel, le soma est peut-être le plus puissamment présent dans l'expérience transactionnelle de ses installations *Polder* qui réduisent les espaces et le mobilier architecturaux et ainsi augmentent l'attention somatique en faisant ressentir son corps comme démesuré. Je trouve également que le soma est très fortement évoqué dans ses « arbres » sans titre, de métal, de cuir, de peinture époxy; deux d'entre eux se trouvent dans cette exposition. Leurs formes expressives verticales suggèrent les membres, la posture et les gestes du corps, alors que les couches de métal, cuir et peinture qui les composent évoquent la structure corporelle d'os recouverts de chair et de peau. De plus, leur beauté attirante et leur structure familière éveillent une sympathie somatique qui fait d'autant plus ressentir son propre corps. Ce sentiment est intensifié et complexifié par la compréhension de l'intense effort corporel investit dans la création de ces objets, ce qui inclut le travail approfondi mais méticuleusement détaillé d'enroulement et d'entrelacement du cuir qui couvre et en même temps révèle le squelette métallique.

Bien avant de rencontrer ORLAN pour la première fois à la foire 2008 de Miami-Basel, je la savais être une artiste du corps à l'originalité incroyablement audacieuse et à l'importance historique sur la scène mondiale; j'ai donc été heureux de découvrir son intérêt pour la soma-esthétique et de l'accueillir lors de certains événements dans ce domaine. La notion d'Art Charnel (Carnal Art), propre à ORLAN, converge avec la soma-esthétique pragmatiste dans son insistance sur le double rôle du soma, à la fois lieu des expériences esthétiques du plaisir et médium pour une transformation créative du soi. Ses opérations cosmétiques ne sont pas entreprises pour réaliser un résultat chirurgical précis, mais pour apprécier le processus transactionnel et expérientiel de modification du soi en tant qu'expression performative de la liberté individuelle. Les deux œuvres photographiques exposées ici sont tirées de la 5th *Surgery Performance, Operation-Opera* de Orlan, datée du 6 juillet 1991 à Paris. Elles ont fait auparavant partie d'une riche exposition monographique de ses *Surgery-Performance Photos* (la première a avoir été réalisée aux États-Unis) qui a été organisée par mon centre pour le corps, l'esprit et la culture (Center for Body, Mind, and Culture) à l'université Florida Atlantic en décembre 2010, en liaison avec le colloque international du centre sur les « Arts

du corps » dans lequel ORLAN a été une conférencière invitée⁴. *ORLAN Requests Silence from the Medical Team* montre l'artiste avec son chapeau d'Arlequin en train de lire de la littérature, montrant clairement son engagement en faveur d'une esthétique du processus performatif et du plaisir, qui est en même temps sérieuse et ludique, comme elle le dit dans son manifeste pour l'Art Charnel⁵. « L'Art Charnel ne s'intéresse pas au résultat de la chirurgie plastique, mais au processus de la chirurgie », et rejette ainsi « le refus chrétien du plaisir corporel » et sa « tradition de souffrance et de martyrs ». Bien que le manifeste d'ORLAN revendique « les travaux de l'artiste sur la représentation », il ne faudrait pas interpréter cette phrase, à mon avis, comme une limitation de ce travail à des images visuelles. Il y a une dimension profondément expérientielle dans l'art de vivre et la création de personnage réalisés par ORLAN, ce qui va bien plus loin que la surface représentationnelle ou la peau.

Pan Gongkai est un exemple brillant de ce que peut être un érudit confucéen aujourd'hui. Non content de multiplier les succès avec éclat dans les genres de la peinture, de l'installation, de la vidéo, et de l'architecture, il est aussi un maître confirmé dans les domaines pratiques de l'éducation artistique et de l'administration; et, depuis 2002, il a officié en tant que président de l'académie centrale des beaux arts chinoise, et il a guidé son développement remarquable. Pan se distingue également comme théoricien érudit, et nous avons consacré à Beijing bien des heures à des dialogues philosophiques sur l'art, dont quelques uns ont été publiés dans des revues d'art chinoises⁶. Un thème clé de ces discussions porte sur les relations entre l'art et la vie, ce qui inclut l'idée pragmatiste d'une éthique de l'art de vivre. J'ai d'abord développé cette idée dans *l'Art à l'état vif* à partir de la tradition occidentale, mais elle peut trouver des ressources particulièrement riches (comme je m'en suis de plus en plus rendu compte) dans la notion confucéenne classique d'une éthique de l'harmonie dans laquelle l'éducation éthique repose sur les deux piliers esthétiques jumeaux de l'art et du rituel.

Un autre thème pragmatiste clé que je partage avec Pan Gongkai est le pluralisme culturel. Pour lui comme pour moi, ce pluralisme, dans un environnement contemporain mondialisé, ne veut pas dire que les artistes ou les philosophes doivent fournir un travail complètement hybride qui mélange totalement les différentes traditions culturelles de l'Orient et de l'Occident et leurs différents vocabulaires, thèmes et images. Une telle fusion, universelle et hybride, pourrait produire une bouillie confuse qui risque de ruiner la beauté particulière de ces diverses traditions. Un pluralisme authentique autorise donc à travailler au sein de son propre vocabulaire traditionnel (pictural ou conceptuel) tout en étant conscient de ses différences avec les autres traditions. La passion artistique durable de Pan dans le développement du genre de la peinture de lotus à l'encre, genre qu'il aime et qui lui est propre, démontre la puissance d'un tel engagement, comme ses œuvres le montrent ici. L'une d'entre elles est une vidéo de son installation, *Snow melting in Lotus*, pour la Biennale de Venise 2011, qui démontre théâtralement son idéal d'un pluralisme culturel qui respecte la différence⁷. Sur la surface de deux immenses panneaux de lotus noirs peints à l'encre (rendus dans son style traditionnel-contemporain), Pan projette, sous la forme de neige, les lettres blanches de la traduction anglaise de son texte sur l'art et la théorie de l'art occidentaux modernes. Si cette œuvre suggère que l'art occidental et la théorie de l'art occidentale sont continuellement projetés sur la culture esthétique chinoise (lui apportant ainsi un nouvel éclat), elle implique également que de telles projections importées fondent dans la forme chinoise du lotus, qui continue d'être belle mais change constamment, et nourrissent ces lotus par leur humidité mais ne les enterrent pas, ne les tordent ou ne les déplacent pas. L'Occident et l'Orient coexistent dans une harmonie active et une beauté émouvante, sans séparation isolante, mais aussi sans fusion coercitive.

Thecla Schiphorst, une artiste des médias interactifs et une chercheuse dans le champ multidisciplinaire bourgeonnant de l'interaction humain-ordinateur, a apporté de façon similaire des harmonies dynamiques, à la beauté vibrante, face à une opposition peut-être aussi envahissante et problématique que la division Orient/Occident: l'opposition entre le corps et la technologie. Alors qu'il est parfois traité comme une machine et reconnu comme notre instrument primordial (et par là comme notre technologie la plus intime), le soma humain est typiquement mis en contraste avec les machines du fait de sa nature vivante, de ses matériaux et de sa composition organiques, et de sa subjectivité orientée. Mon projet soma-esthétique issu de *l'Art à l'état vif* cherche à remédier à cette opposition troublante (et aux dualismes associés, produits par la dichotomie traditionnelle entre le corps et l'esprit) par la reconnaissance et l'intégration de la nature double du soma, qui est à la fois l'instrument matériel pour l'action et la transformation du soi et la subjectivité percevante qui utilise ces matérialités instrumentales. Schiphorst se sert explicitement de la soma-esthétique comme le cadre théorique de son art des médias interactifs, et je suis tombé par hasard pour la première fois sur son œuvre grâce à son article de recherche « soft(n); Toward a Somaesthetics of Touch » qui décrit un projet de formes sculptées douces et interactives qui réagissent aux qualités du toucher et du mouvement humains par l'émission de différents sons (le chantonement, le soupir, le chant) et de différents modèles de lumière et de mouvements troubles⁸. Dans *Tendrils (Vrilles)* (exposé ici et créé en collaboration avec son ancienne étudiante Jinsil Hwaryoung Seo), Schiphorst développe sa recherche soma-esthétique transactionnelle dans la direction de l'art somatique central qu'est la mode. *Vrilles* est un objet d'art réactif, kinesthésique, fait pour être porté, un vêtement interactif qui répond quand on le touche, à la fois quand on le touche localement par contact direct sur la surface du vêtement et quand il est touché collectivement par des signaux transmis à distance par une application Iphone Touch qui sont émis via un réseau de bracelets portables reliés qui font partie du réseau de *Vrilles*. Le thème de la douceur high-tech est mis en valeur ici grâce à la soie douce et conductrice de l'organza du vêtement, et grâce à la forme du vêtement, à la fois délicatement fluide et réactive, comme si c'était une deuxième peau vivante, tendre et sensible dans ses propres réactions de frémissement et de tremblement, mais également incorporée à l'expérience somatique du porteur⁹.

Les capteurs tactiles de *Vrilles* sont cousus à la main, et son utilisation cruciale de la couture sur cette seconde peau le relie clairement aux œuvres des autres artistes féminines exposées ici: la suture de la peau est essentielle à la chirurgie de ORLAN, et elle est aussi suggérée dans les entrelacements de cuir des arbres somatiques chez Trouvé, dont les squelettes de métal, durs mais pliables, contrastent puissamment avec les doux tissus conjonctifs de *Vrilles*. Si la couture évoque plus généralement les arts domestiques féminins du tricotage et de l'ouatage, alors ces œuvres offrent également différents types de lectures ou de stratégies féministes, depuis l'affirmation sans détour d'ORLAN selon laquelle l'Art Charnel est féministe de façon militante, jusqu'à l'adhésion explicite et enthousiaste de Schiphorst pour « les choses radicalement douces » comme « un contrepoint, ou une critique, du dur », et enfin jusqu'au mélange de Trouvé, ensorcelant et nuancé, de formes doucement penchées avec des peaux de cuir impeccablement lacées qui mettent en valeur, plutôt qu'elles ne cachent, la beauté de leur dur cœur métallique. Quand j'ai commencé à sélectionner ces œuvres, je n'ai pas pensé un seul instant à les juxtaposer en terme d'interprétation féministe, mais les questions des femmes envahissent tout le champ de la soma-esthétique, parce que notre culture a si longtemps et si profondément identifié les femmes avec leur corps. Puisque son programme mélioratif implique une critique des normes corporelles oppressives, sans abandonner pour autant la quête d'une beauté et d'un plaisir somatiques, la soma-esthétique a souvent été adoptée comme un cadre pour la théorie féministe en dehors du domaine de l'art¹⁰.

Les hommes ont eux aussi des corps qui sont l'objet de regards critiques de désapprobation, de dérision, ou de désir; des corps qui sont souvent ressentis douloureusement comme le lieu de l'anxiété, de l'inconfort, de l'impuissance, et de la maladie; des corps qui vieillissent et se dégradent, qui souffrent et meurent; des corps que nous autres philosophes masculins, nous avons cherché traditionnellement à ignorer ou à fuir en identifiant le moi véritable avec l'esprit, tout en identifiant la vraie vie à la vie de la pensée (comme si une telle vie pouvait avoir un quelconque contenu ou une énergie réels sans le soma sensible). Les corps masculins ont aussi été les sujets de belles représentations artistiques, et ils sont évidemment essentiels pour les performances artistiques des artistes masculins et pour l'expérience esthétique des spectateurs masculins. Une esthétique transactionnelle pragmatiste exige ainsi une soma-esthétique pour tous les genres, comme tout art est créé et perçu par l'intermédiaire du corps.

De la même manière que *l'Art à l'état vif* m'a fait gagner, de façon inattendue, le statut controversé d'un philosophe du rap et d'un éditorialiste d'un fanzine de hip-hop (alias Rich Frosted^u), la recherche soma-esthétique que j'ai entreprise pour écrire *Conscience du corps* ne m'a pas simplement transformé en un philosophe du corps, mais aussi, plus étonnamment, en un éducateur et un thérapeute somatiques professionnels (selon la méthode Feldenkrais). Je me suis rendu compte qu'une bonne théorie pragmatiste est mieux nourrie par un vrai savoir-faire pratique, qui est mieux acquis grâce à un entraînement et une pratique professionnels. Mais les transformations soma-esthétiques, générées par la théorie, de mon identité sont évidemment allées encore plus loin, étendant mon image philosophique de moi-même dans des formes encore plus étranges que celle d'un thérapeute du corps. Yann Toma et Luca Del Baldo m'ont invité à participer dans leur processus créatif en collaborant comme modèle et acteur. Et comment un théoricien pragmatiste qui a insisté sur le fait de faire revenir le corps dans la philosophie et l'esthétique pourrait refuser cette invitation, surtout alors que j'ai argumenté en faveur d'une philosophie pratiquée comme un mode de vie incarné et transformateur? Si je parlais de la pratique, ne devrais-je pas aussi pratiquer mes paroles? De plus, quel meilleur moyen de répondre à la question, posée de manière récurrente par des artistes qui assistent à mes conférences et à mes séminaires, « quel est le lien entre la soma-esthétique et l'art contemporain? », que d'y répondre en faisant moi-même le lien, en mettant ma propre intelligence soma-esthétique au service de la création contemporaine et en insérant mon propre corps dans l'œuvre d'art?

Mon histoire avec Yann Toma est plus vieille et plus longue, mais commençons ici par Luca Del Baldo qui m'a contacté en décembre 2010 pour participer à son projet, qui consistait à peindre de petits portraits à l'huile de théoriciens influents de la culture. Ces portraits étaient basés sur des photos du visage fournies par le théoricien et complétés ensuite par un petit texte en réponse au portrait. Comme Del Baldo m'a inondé d'un flot continu de versions préliminaires de mon portrait, nourri de commentaires et de questions sur mes réactions à ce processus, nous avons développé un sens de la collaboration esthétique et de la camaraderie. En conséquence, quand la Sorbonne a proposé que je sois le commissaire d'une exposition liée à mon travail, j'ai mentionné le projet à Luca, qui a proposé que nous pensions à faire une œuvre nouvelle et spéciale pour elle. Plutôt qu'une autre tête, ne serait-il pas mieux, a-t-il argumenté, pour un philosophe du corps de présenter une plus grande partie du corps; et il a expliqué que « plus » ne voulait pas seulement dire inclure le torse, mais aussi le révéler, tel quel^u, dans une nudité frontale.

Nous avons collaboré pour choisir la pose du portrait (à partir d'un bataillon de photos que je lui ai envoyé, pris spécialement pour cette occasion) et plus tard pour sélectionner son ambiance colorée et son titre. Si le titre *A travers les arcades* évoque quelque chose de la

fantaisie bizarre et égarante d'*A travers le miroir*, mais déplacée de la Grande-Bretagne rustique du dix-neuvième siècle au labyrinthe contemporain des jeux vidéos d'arcade post-humains, il suggère également le flâneur curieux, errant, inquiet du célèbre projet des passages (*Arcades Project*) de Walter Benjamin, qui peut même savourer l'inconfort impliqué dans une traversée transactionnelle continue (peut-être forcée) des frontières qui sont spatiales, sociales, et mentales. La posture et l'expression faciale de cette œuvre sont, de façon similaire, mystérieusement vagues, peut-être parce qu'elles étaient des improvisations spontanées. Comme je n'étais pas habitué à poser nu, j'ai simplement levé mes mains comme un haussement d'épaules qui confessait une incertitude désarmée.

Les significations, cependant, abondent. Si la projection des mains les identifie comme les instruments cruciaux à la fois pour l'écriture du philosophe et pour la peinture de l'artiste, la configuration gestuelle des doigts a des connotations hiératiques; mais il est douteux de savoir s'il s'agit de la traditionnelle bénédiction juive du prêtre ou du salut futuriste des Vulcains dans *Star Trek*. Malgré l'ouverture nue, directement frontale de la silhouette, avec les bras et les mains levés et avec même les paumes ouvertement exposées de telle manière à ce que rien ne soit caché, la signification de cette pose demeure un mystère sans contexte narratif. Suis-je un prophète donnant des ordres (peut-être du mythique royaume naturaliste de l'Arcadie), ou un amant levant ses mains dans l'adoration admirative de sa beauté qui l'attend au lit, ou plutôt une victime prudente attaquée par un criminel de chambre, ou un homme adultère mélancolique surpris par une femme ou un mari en colère? Je me vois parfois simplement comme un philosophe nu, gêné de ne rien avoir dans les mains à donner au public, rien, à l'exception de ces cercles de lumière qui planent et promettent l'illumination et la complétude, et qui peuvent être aussi vides et fragiles que des bulles de savon. Plusieurs choses demeurent cependant ici: les valeurs pragmatistes de l'expérimentation et d'un effort mélioratif, l'expérience esthétique d'une collaboration créative, et même les gains cognitifs de l'exploration de nouvelles pratiques qui provoquent de nouvelles sensations, déclenchent de nouvelles énergies et attitudes, et sondent ainsi les limites actuelles de l'individu et les transcendent peut-être pour transformer le soi.

Mon travail avec Yann Toma est un parfait exemple de cette méthode expérientielle d'une enquête esthétique transactionnelle. L'expérience était de fait le thème de notre première rencontre en 2006, une brève interview filmée pour son projet en lien avec le Collège international de philosophie, pour lequel chaque philosophe sélectionné devait prononcer un commentaire improvisé sur un concept clé et central dans le travail de ce philosophe; j'ai choisi *l'expérience*. Les thèmes clés de Toma sont l'énergie et la lumière, qu'il traite de deux manières complémentaires. Premièrement, dans l'esprit de l'art conceptuel, il a acquis la propriété d'une compagnie d'électricité parisienne défunte, Ouest-Lumière, et lui a donné une nouvelle vie en tant que compagnie virtuelle pour de vraies interventions artistiques, comme le projet *Dynamo Fukushima* au Grand Palais (2011), à Paris, où dix-huit milles cyclistes ont pédalé sur des vélos immobiles dotés de dynamos pour créer de l'énergie envoyée symboliquement au Japon. La deuxième manière passe par la pratique du *Radiant Flux*, une forme d'écriture spatiale dans laquelle Toma essaye de capturer et de représenter visuellement l'aura invisible de la personne qui pose pour lui, une aura qu'il perçoit comme une force énergétique continuellement changeante et sensible au contexte, et qui émane du corps de la personne. Après avoir placé son sujet photographique dans un environnement complètement noir (normalement à l'intérieur), positionné son appareil photo sur un trépied et mis au point l'appareil pour une longue exposition, Toma, habillé en noir pour se rendre lui-même moins visible et tenant à la main une lampe, déclenche l'obturateur de l'appareil et s'approche du soma du sujet pour retracer son aura avec la lumière de la lampe, et retourne ensuite fermer

l'obturateur pour terminer la photo. La photographie obtenue montre le sujet encadré par des lignes énergétiques de lumière.

Comme il connaissait mon travail en soma-esthétique et mon tempérament expérimental, Toma m'a invité pour un week-end de photographies à la belle abbaye médiévale de Royaumont à la mi-juin 2010. Peu désireux de quitter le splendide soleil pour la pièce obscure où devaient être prises les photos, j'étais encore plus réticent pour mettre le body doré et brillant de lycra qui, Toma insistait là-dessus, rendrait mon aura plus perceptible et plus énergétique. Bien qu'il n'exige normalement pas cela de la plupart de ses modèles, il pensait que j'étais suffisamment mince et hardi pour habiter cette deuxième peau étincelante et, à ma grande surprise, il avait raison. Mais après une longue journée et une longue nuit de pose docile immobile dans l'obscurité, mes pulsions soma-esthétiques profondes, tournées vers la lumière du soleil et le mouvement, m'ont fait soudainement quitter à toute vitesse la pièce sombre pour la cours et les jardins, ensoleillés et parfumés par les fleurs, de l'abbaye. Saisissant sa caméra, Toma m'a pourchassé, filmant mon errance bondissante à travers les terrains et les ruines de l'abbaye, ce qui m'a ensuite incité à improviser des scénarios de danse et de gestuelle qui convenaient à mon humeur ludique et à mon environnement pittoresque, jusqu'à approcher un groupe de touristes, avant de retourner aux quartiers privés de l'abbaye pour dîner avec ses propriétaires (nos hôtes du week-end), qui, stupéfaits à la vue de mes vêtements, m'ont surnommé « l'homme en Or ». Ce nouveau personnage indiquait un changement réel dans nos expériences esthétiques transactionnelles que Toma a accueilli avec joie. Comme j'ai changé le cadre photographique, déterminé les poses, et même transformé le genre d'une photographie immobile en une vidéo me représentant en mouvement, j'étais devenu un vrai partenaire dans la création artistique. Nous avons décidé de continuer cette entreprise collaborative par des tournages nocturnes en extérieur à Paris, et ensuite dans d'autres lieux pittoresques, comme la ville, les remparts, et la côte de Cartagena (Colombie) et les plages du Sud de la Floride, ce qui a généré un genre distinct de *Somaflux* dans des photographies et des films, dont quelques-uns sont présentés ici.

Les significations artistiques des séries du *Somaflux*, comme je l'ai expliqué ailleurs, dépassent de très loin les images représentées, qu'elles soient imprimées ou se trouvent sur un écran¹⁴. Elles impliquent un art complexe d'un processus performatif et collaboratif, une danse changeante de communication intuitive (d'énergies, de sentiments, et d'intentions) et une improvisation collaborative qui débouche finalement sur des photographies imprimées ou une vidéo, mais qui est en elle-même extrêmement riche en expériences esthétiques partagées pour les personnes impliquées dans ce processus performatif et créatif. Mon expérience artistique en tant qu'*Homme en Or* soulève une question importante, qui émerge de la défense par l'esthétique pragmatiste de la philosophie comme d'un art de vivre: quelle est la relation entre l'art de vivre et l'art du monde de l'art? Cette question est trop complexe pour une réponse générale ici, mais je peux offrir cet exemple personnel. L'engagement dans mon art de vivre philosophique, via la perspective pragmatiste de l'expérience transactionnelle, est ce qui a généré ma transformation artistique en *L'Homme en Or*, tout comme il a généré les œuvres artistiques dans lesquelles il apparaît. A l'inverse, cette transformation artistique m'a moi-même aidé à me transformer en tant que philosophe, de deux manières: elle m'a procuré de nouvelles perspectives dans le processus performatif et l'expérience esthétique de la création artistique, que j'ai formulées par la suite dans des publications théoriques, et elle a étendu mon sentiment de l'identité personnelle en tant que philosophe transactionnel de l'art de vivre, pour inclure cet avatar doré et esthétique, à l'esprit libre, qui, en étendant mon expérience à de nouveaux rôles et à de nouveaux contextes, étend aussi mon moi et ma connaissance de soi. En d'autres mots, *L'Homme en Or* n'est pas une simple mascarade visant

à créer des images d'art qui cachent ou déguisent ma vraie identité; il est plutôt une projection incarnée de cette identité authentique, mais complexe et mouvante (continuellement en création), une extension incorporée qui aide à lui donner une forme, à l'enrichir, et à la transformer davantage. Si mon travail comme *L'Homme en Or* ne m'avait pas libéré de certaines gênes profondes, je n'aurais jamais pris en considération l'idée de poser nu pour un tableau comme celui de Del Baldo, ni eu le courage de l'exposer en public.

L'action de me dévoiler ainsi en public court le risque d'être accusée d'exhibitionnisme, mais elle poursuit aussi le projet pragmatiste d'esthétique transactionnelle dans un travail curatorial et dans des espaces artistiques publics, et l'intègre en même temps dans le projet philosophique de la connaissance de soi qui passe par la révélation de soi-même aux autres. M'exposer moi-même de cette façon à un public inconnu me mettra sûrement plus fortement à l'épreuve que le fait de poser pour deux artistes amis (j'essaie de ne pas m'imaginer ce qui m'attend ici). Mais comment peut-on avoir la connaissance de soi sans s'exposer soi-même? Nous avons besoin du point de vue de l'autre sur nous-mêmes pour voir nos angles morts et nous connaître nous-mêmes plus complètement. Socrate explique ainsi à Alcibiade que le soi a besoin d'une autre personne aimante pour se voir correctement lui-même, tout comme on peut voir son propre visage reflété dans les yeux de l'amant. Si l'art peut procurer de telles transactions réflexives par lesquelles un philosophe peut en venir à se voir et à se transformer lui-même grâce à l'auto-exposition, si une telle auto-exposition artistique peut attirer l'attention d'autres personnes dont les réactions peuvent enrichir davantage la connaissance philosophique de soi, pourquoi ne pas accueillir alors avec enthousiasme une telle expérimentation? Pourquoi ne pas risquer, en pratique, une union plus complète de ces anciens amants, souvent ennemis: l'art et la philosophie? Est-ce qu'un philosophe, pour maintenir son intégrité, doit continuer de traiter cruellement ses amours en ne s'occupant d'elles qu'avec une attention critique, qu'elle se traduise par une analyse interprétative fouillée ou par des verdicts impératifs de valeur? J'espère que l'expérience d'*Aesthetics Transactions* fournira à ces deux approches une alternative et un complément.

Richard Shusterman

Traduit de l'Anglais par Aurélien Allard

1En Français dans le texte (N.d.T.)

2Mon texte documenta « A House Divided » a été réimprimé dans C. Höller et R. Trockel, *A House for Pigs and People*, Köln, Walther König, 1997, pp. 31-35.

3Cette version française a été publiée plusieurs mois avant l'original anglais *Body Consciousness* (Cambridge, 2008), dont la publication a été retardée parce que je m'opposais à l'illustration de la couverture (une odalisque nue d'Ingres). Comme je ne pouvais pas convaincre mon éditeur anglais de la changer, j'ai décidé en conséquence, en plein milieu de la production du livre, de réécrire sa préface anglaise pour critiquer la couverture.

4L'exposition, dont Erica Ando a été la commissaire, a été intitulée *ORLAN Resurfacing: Surgery-Performance Photos and Recent Works*.

5Le manifeste est disponible sur <http://www.orlan.net/adriensina/manifeste/carnal.html>.

- 6 Voir, par exemple, Pan Gongkai et Richard Shusterman, « Dialogue on the Boundary of art » (en Chinois), *Poetry, Calligraphy, Painting*, Numéro 3 (2011), pp. 162-171.
- 7 Cette installation était l'une des cinq du pavillon chinois à l'exposition, lequel avait pour nom *Pervasion* et pour commissaire Peng Feng, un philosophe de l'art qui a traduit *l'Art à l'état vif* (et deux de mes autres livres) en Chinois et qui a expliqué comment son exposition à Venise s'inspirait largement de la soma-esthétique. Voir ses remarques dans *Art Press*, 379, Juin 2011, Venice Supplement, pp. 24-25.
- 8 Thecla Shiphorst, « soft(n): Toward a Somaesthetics of Touch », CHI 2009 (New York; ACM, 20), pp. 2427-2438.
- 9 Schiphorst décrit Vrilles comme « rappelant une peau active et intelligente », dans T. Schiphorst et J. Seo, « Tendrils: Exploring the Poetics of Collective Touch in Wearable art », *Proceedings of the fifth international conference on tangible, embedded, and embodied interaction*, New York, ACM, 2011, p. 398.
- 10 Voir, par exemple, Cressida Heyes, « somaesthetics for the Normalized Body », dans son *Self-Transformations*, Oxford, Oxford University Press, 2007, pp. 111-132.
- 11 Pour lire certains de ces articles sur le rap, voir <http://www.fau.edu/humanitieschair/art-music-crit.php>.
- 12 En Français dans le texte (N.d.T.).
- 13 Pour des compte-rendus plus détaillés de ce que j'ai appris de cette collaboration, voir Richard Shusterman, « A Philosopher in Darkness and Light », in Anne-Marie Ninacs (ed.), *Lucidité. Vues de l'intérieur / Lucidity. Inward Views: le Mois de la Photo à Montréal 2011*, Montréal, le Mois de la Photo à Montréal, 2011, pp. 280-287; « Photography as Performative Process », *Journal of aesthetics and Art Criticism*, numéro 70, 2012, pp. 67-78; et *Thinking through the Body: Essays in Somaesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, ch. 11.