

PROFIL

769

NOTIONS PHILOSOPHIQUES

Textes expliqués • Sujets analysés

L'art

DOMINIQUE OTTAVI

P H I L O S O P H I E



HATIER

Dominique Ottavi

L'art

Textes expliqués, sujets analysés, glossaire.
Collection dirigée par Laurence Hansen-Løve



PhiloSophie, © janvier 2019

Introduction

L'art, aujourd'hui, semble s'adresser à tous ; la conviction, largement partagée, qu'il concerne la société dans son ensemble s'allie aux moyens de communication de masse pour le rendre accessible même à ceux qui ne le rechercheraient pas spontanément.

Toutefois, l'art, dans ses formes contemporaines, est souvent réputé éloigné du public, d'accès difficile et réservé à des initiés.

En fait, ces deux aspects entretiennent peut-être secrètement un rapport. La facilité apparente de l'accès aux œuvres d'art, qui répond à un souhait égalitaire, ne garantit pas que la perception et l'abord en soient plus aisés, dès que l'on quitte cette appréciation quantitative pour s'intéresser à la réalité des réactions individuelles.

Faut-il se féliciter sans réserve du succès, mesuré en nombre d'entrées, de certaines grandes expositions ou de certains concerts, du mécénat d'entreprise ou du fait que les musées sont devenus des lieux pédagogiques ? Cette surenchère de bonne volonté est peut-être source de malentendus : alors que l'œuvre d'art est toujours censée être le reflet d'une individualité qui exprime ainsi son originalité, on lui demande, sans doute de manière contradictoire, de plaire à un public de plus en plus large. Certains historiens de l'art ont d'ailleurs souligné dans l'art contemporain un « culte du nouveau », c'est-à-dire une fuite en avant dans la recherche systématique de l'inédit ; comme si les formes devenaient périmées dès qu'elles ne choquent plus l'opinion, la provocation risquant de devenir la seule finalité de l'art. Les artistes n'ont-ils le choix qu'entre l'affirmation exacerbée d'une singularité qui les conduirait à produire « n'importe quoi » et le fait de se conformer au goût majoritaire ? Ici s'ouvre la question de savoir quelles sont les finalités de l'art et ce qui justifie la pratique artistique.

Quant au public pressé et à l'amateur désorienté, deux attitudes les guettent : le relativisme, qui s'en tient à l'idée que tout se vaut, et, par conséquent, que rien ne vaut, et le scepticisme, pour qui nous sommes condamnés à l'ignorance, ce qui rejette l'activité artistique dans le domaine de la futilité : l'art n'est-il pas de façon privilégiée le domaine de l'irrationnel ?

L'art doit être pensé

Le secours de l'érudition, les savoirs concernant l'art, qu'il s'agisse de l'histoire ou de la critique esthétique, peuvent-ils permettre de lever ces difficultés ? Peuvent-ils constituer une médiation entre l'artiste et son public ? Comment la philosophie doit-elle se situer par rapport à eux ?

Les connaissances sur l'art développent bien entendu la réflexion. La connaissance de la genèse d'une œuvre, de son contexte historique, son étude formelle ou la restitution des techniques employées permettent de mieux la comprendre et, souvent, de mieux l'apprécier. Mais ces connaissances s'édifient autour d'objets auxquels on reconnaît valeur et beauté avant de justifier ce jugement par une parole savante. C'est pourquoi, dans certains cas, on peut tout autant soutenir que cet accompagnement est parasitaire et que, loin de faciliter le rapport aux œuvres, il le rend plus superficiel.

La philosophie aura, par exemple, pour tâche d'interroger l'expérience qui se trouve au fondement de cette reconnaissance. Le sentiment esthétique, l'expérience du beau constituent, à côté de ce qui peut concerner l'art sous un aspect déterminé, un domaine d'interrogation de portée générale.

Sans ignorer les sciences de l'art, la philosophie ne doit donc pas s'y substituer. En effet, celles-là traitent d'objets particuliers, alors que la tâche de la philosophie est plutôt d'explorer la signification de l'activité artistique en général. Elle tentera d'en dégager le

« pourquoi » et d'explicitier les notions qui y sont appliquées, à commencer, par exemple, par le goût, dont la prétendue souveraineté justifie la dérive des opinions.

Il faut donc distinguer l'esthétique au sens de commentaire exercé à propos des œuvres d'art de l'esthétique philosophique, qui, soit qu'elle s'oriente de manière privilégiée vers l'étude du sentiment de la beauté, ou qu'elle tende à devenir, comme chez Hegel, une science de l'art, une science des œuvres, recherche l'intelligible au cœur même de cette activité humaine qui semble échapper à la rationalité.

Loin de devoir rester impensé et finalement insignifiant, l'art, qui invite à penser, doit être considéré comme une partie de la conscience et de la lucidité conquises par l'humanité. Ainsi, l'historicité de l'art ne vient pas seulement de ce qu'il porte la marque de son époque et en témoigne, mais de ce qu'il l'exprime, de ce qu'il en révèle des aspects essentiels à l'esprit attentif. L'interrogation sur les productions artistiques en tant que porteuses de signification nous permet de nous connaître nous-mêmes, en effectuant au besoin un détour par ce que nous a légué le passé.

En ce sens, il n'y a pas à isoler une partie de la philosophie qui serait la philosophie de l'art, pourvue d'une certaine autonomie du simple fait qu'elle s'attacherait à un domaine particulier. Bien plutôt, la philosophie s'exerce à propos de l'art, pensée incarnée qui s'exprime dans la matière et les formes plutôt que dans des concepts.

Le sentiment esthétique

L'expérience du beau est le phénomène irréductible sur lequel se fonde notre interrogation. Ce caractère est de nature à compromettre la réflexion : questionner cette expérience, n'est-ce pas porter atteinte au point d'appui le plus sûr de l'individu et raisonner inutilement sur une certitude qui naît dans la particularité intime de chaque être ? Si les beaux-arts se donnent à travers les œuvres, pourquoi y ajouter des

mots, alors que la contemplation suffit à leurs vrais amateurs ?

Faut-il en arriver à une attitude obscurantiste ? Faut-il, ne voulant rien savoir de ce sentiment, accepter sans discussion qu'en matière de goût l'opinion majoritaire puisse prétendre à la légitimité ?

Stendhal prétendait au contraire, à la fin de *La Chartreuse de Parme*, que son roman était réservé aux *happy few*, c'est-à-dire à des destinataires, à la fois heureux et peu nombreux, qu'il imaginait dispersés en d'autres points de l'espace et à d'autres époques, mais toujours capables d'en saisir la subtile signification en même temps que la beauté.

Les œuvres doivent souvent leur notoriété, et leur survie matérielle en dépend également, à ce type de rencontre. Bien que singulière, l'expérience esthétique est éminemment partageable et crée une sorte de communauté des esprits. Qu'il s'agisse de *happy few* ou non, le nombre n'ajoute rien à la valeur de ce sentiment ni à celle de l'œuvre qui l'a suscité.

Le texte extrait du dialogue *Ion* de Platon (texte 1) nous procurera d'abord une description de l'effet d'une œuvre d'art sur un public, d'autant plus intéressante qu'elle émane d'un auteur qui se défie de l'art et des artistes. Il comporte aussi une analyse de la relation, par nature ambiguë, entre l'artiste et son public. Notons que ce texte antique n'aborde pas le sentiment esthétique en termes individuels, comme nous sommes spontanément portés à le faire aujourd'hui. C'est une émotion collective qui est décrite, des effets de comportement sont pris en compte et non des modifications de l'intériorité. C'est métaphoriquement que l'individu est présent, d'une manière impersonnelle, comme maillon d'une chaîne...

L'analyse du sentiment esthétique comme modification intime, exprimée en termes subjectifs, aura lieu chez Kant, dans la *Critique de la faculté de juger*. Là, plus de mythe, plus de métaphore. Le sentiment n'a plus besoin du surnaturel, puisque nos facultés de connaître dans leur libre jeu suffisent à l'expliquer, loin de s'y opposer. Encore faut-il montrer que c'est bien une liberté qui est à l'œuvre, et

non une détermination, auquel cas le sentiment esthétique serait une simple pathologie. D'où la distinction du beau et de l'agréable (texte 2).

On pourrait dire que, dans l'esthétique subjective de Kant, la contemplation est privilégiée au détriment de la création, qu'une esthétique de la sensibilité se substitue à la prise en compte des œuvres. L'art n'est qu'un cas particulier de ce qui peut provoquer le sentiment du beau.

La réflexion ne saurait s'en tenir à cet objet du sentiment, et laisser de côté le problème de la création. Pour cette raison, Hegel met en évidence les limites de cette esthétique, même s'il n'en dénie pas totalement la pertinence (texte 3). Mais elle doit être complétée par une approche du sensible lui-même et non seulement de la sensibilité ; la source du sentiment, l'œuvre d'art, ne doit pas être tenue pour indifférente. Contrairement à ce que suggère l'esthétique orientée vers la sensibilité, il y a plus de contenu dans une œuvre de l'homme que dans la nature, qui peut pourtant, elle aussi, faire naître une émotion esthétique et même nous inspirer le sentiment du sublime. Voilà qui nous oriente vers le problème de la création.

La création artistique

Quelle est la différence entre production et création, s'il y en a une ? La notion de génie a-t-elle un sens ? Est-ce à l'inspiration, comme le suggère Platon, que l'on doit principalement les belles œuvres ?

L'art et le travail

Tout d'abord, les beaux-arts conservent quelque chose de l'art au sens de technique, d'artisanat, de travail, bref d'habileté mise au service d'une fin. Les interrogations surgies de la modernité peuvent d'ailleurs trouver là des réponses provisoires : l'art véritable n'est-il pas d'abord un travail bien fait ? L'artiste ne doit-il pas être d'abord un

homme de métier ? La conception de la beauté comme résultat d'une maîtrise fait pendant à la fuite en avant qui se propose la rupture comme idéal. La peinture académique du XIX^e siècle, tombée dans l'oubli après le succès de l'impressionnisme, a joui récemment d'un regain de faveur accompagné de ce type d'arguments. Apprécier un savoir-faire objectivement défini permet en apparence de se préserver de l'erreur de jugement, mais est-ce suffisant ?

Au cœur de cette question se trouve le problème des règles de l'art : les beaux-arts peuvent-ils être, comme d'autres savoir-faire, régis par des règles qui édictent des normes, fixent des idéaux et permettent du même coup leur transmission sous forme d'enseignement (texte 7) ?

Nous invitent à lever une alternative un peu simplificatrice i entre un art qui serait fait de règles et s'absorberait dans une technique et un art qui rejeterait radicalement toute contrainte, au risque de tomber dans le « n'importe quoi », Aristote nous montre que, dans le travail humain, y compris celui qui trouve sa justification dans l'utile, il y a une part de liberté et de création, et qu'il n'y a pas de travail sans pensée (texte 5). L'artisan est de toute façon un créateur ; son action se substitue à celle de la nature pour faire surgir des formes ; l'art, en ce sens, imite la nature dans son processus de création.

Mais, que l'art soit l'expression de l'intelligence doit justement nous amener à relativiser cette analogie : même sans en connaître la fonction, nous identifions, dit Kant, un produit de l'art, nous ne le confondons pas avec un produit de la nature, parce que nous y voyons la marque de la liberté qui s'y est exprimée. L'esprit peut à bon droit s'étonner de trouver dans la nature des merveilles qui font pâlir l'art des hommes. Mais il s'agit du résultat d'un déterminisme, et, en ce sens, la nature ne « crée » pas, mais produit simplement des effets (texte 6).

Le travail, cependant, peut-il toujours être décrit comme le libre épanouissement des facultés humaines ? On doit aussi le considérer sous l'angle de l'aliénation que la vie collective fait subir à l'individu, de la limitation que ses contraintes imposent à ses capacités virtuelles.

Georges Bataille envisage la recherche du beau comme une émancipation des contraintes de l'utile, de la vie matérielle, des pesanteurs de l'organisation sociale (texte 8). L'humanité ne se sépare pas, pour lui, du pouvoir de transgresser des normes et des règles qui sont pourtant son œuvre et sans lesquelles elle ne saurait vivre. Ce conflit du beau et de l'utile fait-il de l'art une activité antisociale ? Nous verrons que la subversion qui en résulte n'est pas contraire aux intérêts supérieurs de la société.

On peut même dire que cette vision de l'art comme fonction sociale le fait apparaître comme un instrument de régulation plutôt que comme une activité autonome, se justifiant par elle-même. L'ethnologue Claude Lévi-Strauss nous incite à penser qu'elle est réductrice. Retrouvant par-delà les siècles la pensée d'Aristote, c'est dans la patiente contrainte du travail utile qu'il voit le germe des beaux-arts, sans qu'il y ait de conflit fondamental entre l'activité productrice et la recherche de la beauté (texte 9).

L'art est la création du génie

Le génie désigne ce talent particulier qui permet de faire émerger la beauté et l'énigme aussi qui entoure la genèse d'une œuvre exceptionnelle. En quoi et comment le génie créateur dépasse-t-il le savoir-faire ? Cette notion, au fond, est-elle pertinente, ou n'aurait-elle que l'utilité négative de désigner une ignorance ?

Kant, nous rappelant ainsi l'approche platonicienne de l'inspiration, fait du génie un être qui recèle dans sa nature le pouvoir de créer, alors que d'autres n'ont que celui, proprement nommé le talent, de refaire ce qui a déjà été fait (texte 10). Cela ne signifie pas que le génie refuse toute règle : simplement, il forge ces règles, il les donne, il en est l'origine. Il n'en reste pas moins que la supériorité du génie demeure ainsi inexplicée : Nietzsche dénonce là le refus de pousser assez loin l'interrogation. Il nous mène à penser de nouveau la création en termes de travail ; mais il s'agit cette fois du travail en tant que volonté, acharnement. Là où la majorité se contente de ce qui existe déjà, l'artiste éprouve la nécessité de créer d'autres formes, qu'il

se contraint à produire. Plutôt que ses facultés, c'est sa détermination qui le rend effectivement différent (texte 11).

Ce que Nietzsche envisage sous l'angle de l'effort de la volonté est présenté par Bergson comme la nécessité d'une maturation : le travail de création demande avant tout du temps (texte 12). Il ne s'agit pas ici du temps passé à une table de travail : le temps, c'est aussi la constitution progressive de l'individualité, la vie même. La création artistique est avant tout un engagement de la personnalité.

Art et représentation

Dans quel but certains individus s'imposent-ils un tel effort ? L'œuvre d'art est-elle d'abord une fiction, une apparence qui nous détourne de la réalité et qui est formée pour la fuir, la rêver ? Ne serait-elle pas plutôt une œuvre de conscience ? (Voir le dernier chapitre.)

Platon développe à l'extrême la première proposition. Lorsqu'il nous dit que l'œuvre d'art est un simulacre, il ne faut pas s'arrêter à une interprétation superficielle ; Platon ne pense pas, bien qu'il s'entende à le laisser croire, que quiconque puisse prendre une apparence figurée pour la réalité (texte 13). Si la représentation de la réalité peut « faire croire », c'est au sens où elle provoque une réaction émotionnelle, comme nous l'avons vu précédemment. En cela, elle est une antipédagogie, elle forme l'homme, ou plutôt le déforme, dans un sens que Platon ne souhaite pas lui voir prendre. N'excluons pas trop rapidement cette position qui paraît intenable : on a pu tenter d'utiliser l'art à des fins de domination. On est parfois obligé de juger l'œuvre d'art au nom du bien et pas seulement du beau.

Élève de Platon, Aristote s'est fait sur ce point son contradicteur : pour lui, la représentation n'est pas du côté de l'illusion (texte 14). On dit souvent de la philosophie d'Aristote qu'elle pense la nature sur le modèle de l'art parce qu'elle y fait intervenir la notion de finalité. On

pourrait soutenir aussi l'inverse car l'art y est vu comme quelque chose de naturel, les arts de la représentation y compris. Là, l'homme exerce pleinement sa liberté, il produit quelque chose qui est à la fois inutile et indispensable. Aristote garde quelque chose du médecin lorsqu'il considère ainsi la présence de l'œuvre d'art comme le résultat de l'épanouissement normal de la vie humaine.

Représentation vraie ou représentation fausse supposent toutes deux une aptitude à représenter, comme Aristote le souligne. Hegel approfondit ce point de vue : peu importe ce que l'art représente, l'important est ce qu'il donne à connaître, à savoir, avant tout, une intériorité. Cette intériorité ne se contemple pas à la manière de Narcisse, en s'épuisant dans l'auto-examen stérile de ses particularités. L'œuvre d'art témoigne d'un détour : *se reproduire*, c'est, à travers soi, mieux comprendre l'ensemble de la réalité et le présent auquel nous devons faire face, et donner forme à cette conscience (texte 15).

La lucidité, la conscience que l'art nous apporte ne sont pas de l'ordre du reflet : Bergson nous apprend que, malgré ce que suggère un naïf bon sens, la représentation n'est pas donnée, et que nous pouvons vivre sans que la réalité existe vraiment pour nous (texte 16). L'artiste est un éducateur, dans la mesure où il nous permet de construire cette représentation et où il fournit les symboles nécessaires pour lire l'expérience.

L'art en question

La modernité a vu naître le sentiment que l'art, dans ses transformations rapides, ne produisait plus ni beauté ni signification. Claude Lévi-Strauss, encore, exprime clairement cette opinion (texte 19). Il faut analyser cette remise en cause et, au besoin, la nuancer.

Platon avait inauguré la pensée de l'art par une critique au nom de la recherche de la vérité ; soupçonner l'activité artistique n'est pas une innovation. Mais ce thème a connu une reviviscence à la faveur

notamment des recherches sur les processus inconscients, qu'il ne faut d'ailleurs pas limiter à la psychanalyse. Nietzsche (texte 11) exprime déjà ce doute (l'art ne tourne-t-il pas délibérément le dos à la réalité ?), et nous verrons que, pour conserver à l'art sa valeur, il faut passer par cette épreuve.

Du point de vue psychanalytique, l'œuvre d'art se prête, comme le rêve, à un décryptage, elle s'offre comme une énigme pourvue d'indices à interpréter. Au fond, la réflexion de Freud s'apparente à celle de Nietzsche ou encore de Schopenhauer, qui y voient l'action d'une volonté ressemblant par bien des aspects aux forces de l'inconscient. Toutefois, le problème que Freud se propose de résoudre concerne plutôt la connaissance des mécanismes de la pensée inconsciente que la création artistique (texte 17).

Des remarques analogues peuvent être faites à propos de la sociologie d'inspiration marxiste de Pierre Bourdieu (texte 18), à l'origine elle aussi d'un certain type d'interprétation : l'art est considéré comme un moyen pour la rivalité sociale de s'exercer sur un plan symbolique, c'est-à-dire dans le monde des signes (texte 18).

L'œuvre d'art, dont nous avons dit qu'elle faisait penser, est-elle ennemie de la conscience ? Le beau n'est-il décidément qu'illusion ? Il faut à la fois prendre en considération les points de vue précédents et bien voir qu'ils concernent avant tout dans l'art ce qui ne lui appartient pas en propre. Il y a bien d'autres moyens que celui-là pour faire jouer la violence sociale ou exprimer l'inconscient. Comme Freud le reconnaissait d'ailleurs, interpréter ne veut pas dire épuiser le sens de l'œuvre. Dans un dernier texte de Nietzsche (texte 20), nous verrons que, par l'art, il est possible d'atteindre une lucidité qui ne mène pas au pessimisme.

Un autre phénomène menace notre rapport à l'art, comme création ou contemplation, mais situé de toute façon du côté de ce que Walter Benjamin appelle la *réception* des œuvres (texte 21). Cela concerne la place que nos sociétés occidentales contemporaines accordent aux œuvres d'art et à la beauté ; parce que, comme l'objet industriel,

l'œuvre d'art est devenue reproductible, son statut ne peut que changer par rapport à ce qu'elle fut dans le passé. Il n'y a pas lieu de se réjouir sans nuances du fait que la reproduction la met à la portée du plus grand nombre. Comme nous l'avions aperçu plus haut, l'accès n'y étant plus ménagé ni préparé le chemin à parcourir avant que l'individu puisse connaître un véritable face-à-face avec elle est d'autant plus long et aléatoire.

1. Le sentiment esthétique

Le **sentiment esthétique** est le fait d'éprouver un plaisir particulier : en ce qu'il ne se rattache à aucun avantage présent ou futur pour le sujet qui l'éprouve, il est désintéressé. Difficile à cerner, matière à controverse, il est un défi à l'explication rationnelle. C'est d'ailleurs sous le signe de l'irrationalité qu'il est mis en avant par Platon, sous la forme de l'**enthousiasme**, c'est-à-dire, au sens premier, d'une révélation qui ne passe pas par la raison mais qui est l'œuvre d'un dieu. L'enthousiasme suscité par l'œuvre d'art étant véritablement conçu comme une inspiration divine, le sujet s'y efface devant un ordre de réalité supérieur. Cependant, s'il y a vraiment ravissement par un dieu, ce n'est pas en tant que théologien que Platon recourt à cette explication. La notion d'enthousiasme souligne en même temps qu'elle essaie de la surmonter la difficulté de penser l'action propre de l'œuvre d'art, alors que l'on ne peut éviter de la constater.

C'est au contraire à l'intérieur du sujet pensant lui-même que Kant trouvera de quoi rendre compte de cette expérience : c'est lui, si l'on excepte son prédécesseur, Baumgarten, qui fondera l'**esthétique** proprement dite. Toutefois, le sens généralement accordé à ce terme aujourd'hui est quelque peu différent de celui dans lequel l'entend Kant. Par *esthétique* on désigne une réflexion sur l'art, ou, dans un emploi encore plus courant mais peu précis, l'esthétique désigne la beauté d'un objet quelconque. L'esthétique, qui vient du grec *aisthesis*, qui signifie sensation, désigne pour Kant l'étude du sentiment du beau et du jugement d'appréciation relatif au beau. Cette étude est donc tout entière centrée sur le sujet qui l'éprouve et le jeu de ses facultés. D'un autre côté, le sentiment du beau peut très bien exister devant le spectacle de la nature. Il faut alors se demander si le sentiment de la beauté inspiré par la nature est identique à celui que suscitent les

œuvres d'art.

D'autre part, si l'on s'en tient à l'idée que la subjectivité est la seule voie vers la beauté et qu'en tout état de cause elle est le seul guide dans l'appréciation d'une œuvre d'art, on peut se trouver devant la difficulté du **relativisme**, qui, parce que le jugement esthétique est subjectif, l'assimile à l'arbitraire, aucune opinion dans ce domaine ne pouvant alors se prétendre plus légitime qu'une autre. La juxtaposition d'appréciations diverses et indifférentes en découle. Nous verrons comment Kant ou Platon nous invitent à penser qu'il y a dans l'expérience du beau autre chose que l'expression d'une aussi vaine liberté.

Cette difficulté n'est qu'apparente si, comme Hegel nous invite à le penser, nous considérons qu'il y a, au fondement du sentiment esthétique, une réalité objective. Le beau artistique opposé au beau naturel est porteur d'un contenu spirituel que la nature ne saurait recéler. C'est pourquoi, critiquant l'attention exclusive portée aux conditions subjectives de la reconnaissance du beau, Hegel envisage la question de la **formation du goût**. L'art s'adresse au sensible, et des raisons objectives de ressentir et de juger peuvent apparaître à la faveur d'une culture qui peut du moins éclairer certaines conditions du jugement de goût. Mais l'esthétique philosophique demande davantage : l'art n'est décidément pas qu'une affaire de goût et, au-delà du sensible, il faut comprendre le sens des œuvres d'art.

Texte 1: L'enthousiasme, Platon (v. 427-v. 347 av. J. - C.)

Platon met en scène dans l'un de ses premiers dialogues, le personnage d'Ion, qui est un rhapsode¹, et celui de Socrate, le sage, qui essaie de faire comprendre à ce dernier quelle est la véritable signification de son art. Il approfondit ici la comparaison entre la fascination exercée par les poètes et les artistes et l'action de la pierre

Magnétis, c'est-à-dire de l'aimant, avec son pouvoir d'attacher par une force mystérieuse.

Le rhapsode ne récite pas à proprement parler les œuvres des poètes, il se livre à des improvisations où la musique joue un grand rôle, il est à la fois acteur, chanteur, compositeur.

Ion : (...) Je les vois, à chaque fois, du haut de mon estrade, en train de pleurer, de lancer de terribles regards, tout frappés de stupeur, en m'entendant parler. Car il faut que je fasse attention à eux, et même très attention ! En effet, si je les fais pleurer, c'est moi qui serai content en recevant mon argent, mais si je les fais rire, alors c'est moi qui vais pleurer, en pensant à l'argent que j'aurai perdu !

Socrate : Sais-tu donc que le spectateur dont tu parles est le dernier de ces anneaux dont je disais qu'ils tirent leur puissance de la pierre d'Héraclée et se la transmettent les uns aux autres ? L'anneau du milieu, c'est toi, le rhapsode et l'acteur. Le premier anneau, c'est le poète lui-même. Mais, par l'intermédiaire de tous ces anneaux, c'est le dieu qui tire l'âme des hommes jusqu'où il veut, car c'est bien sa puissance qui passe au travers de ces anneaux qui sont suspendus l'un à l'autre. (...) Ainsi, comme c'est le cas avec la pierre que j'ai mentionnée, il se forme une chaîne fort longue de choreutes, de maîtres et de sous-maîtres de chœur, rattachés latéralement aux anneaux suspendus qui dépendent de la Muse. En fait, tel poète dépend de telle Muse, tel autre d'une autre Muse – nous disons alors que le poète est « possédé », ce qui est tout près de la vérité, puisqu'il est tenu par sa Muse. Ainsi, de ces premiers anneaux que sont les poètes d'autres hommes dépendent, chacun étant suspendu à tel ou tel poète et inspiré par lui. Certains dépendent d'Orphée, les autres de Musée, mais la plupart sont possédés d'Homère et sont tenus par lui. Toi, Ion, tu es un de ceux-là, je veux dire que tu es un possédé d'Homère. Ainsi, chaque fois qu'on chante un autre poète, tu te mets à dormir et tu ne trouves rien à dire, mais dès qu'on te fait entendre un air de ce poète, aussitôt te voilà réveillé, ton âme se met à danser, et tu trouves facilement quoi dire.

Pour mieux comprendre le texte

On peut distinguer dans cet extrait une description par Ion de l'action de l'artiste sur les spectateurs, puis la reprise de ses propos par Socrate, qui compare son action à celle de la pierre d'Héraclée. Le lien de l'**interprète** à ses spectateurs est modifié à la lumière de cette comparaison. Il envisage enfin la relation privilégiée qui destine en quelque sorte tel interprète à tel artiste.

Commençons par la déclaration de Ion. La manière dont elle est rapportée par Platon n'est pas dépourvue d'ironie. La description des spectateurs transportés contraste en effet avec la distance affichée par l'artiste qui vante son métier, qui évoque sa **maîtrise** de l'effet provoqué, et son réalisme, son souci du gain.

C'est donc en dépit du ton désinvolte de cette déclaration que Socrate rend justice à l'art de l'artiste, qu'il ne faut pas confondre avec l'art du technicien : de celui-ci, il fait le résultat d'une possession. Comme la pierre qui, par une force cachée, fait tenir ensemble des éléments que rien ne relie en apparence, il est dans la nature de l'art dramatique, ou, comme ici, de l'art du rhapsode, et peut-être dans celle de tout art, de lier des individus par une force qui les domine tous. Les artistes, les poètes ne choisissent pas véritablement ce qu'ils font et sont incapables d'en rendre compte. Sous l'empire d'une Muse, ou divinité inspiratrice, ils enchantent d'autres individus qui se font leurs interprètes, c'est-à-dire littéralement des intermédiaires ; ces interprètes à leur tour font partager leur **enthousiasme** aux auditeurs, qui sont donc le dernier maillon de la chaîne. Cela ne diminue en rien leur importance car, sans cette communication, que serait l'art ? Cependant, le désir de plaire au public n'est pas la cause de l'œuvre, elle n'est pas faite « pour » plaire, mais l'enthousiasme éprouvé par l'artiste est à l'origine de l'interprétation qu'il offre au public.

Rien n'est dit, au fond, du mystère par lequel Orphée et Musée, poètes légendaires, laissent Ion indifférent, alors qu'en présence d'Homère son « âme se met à danser ». Quoi qu'il en soit, son art ne se

laisse pas réduire aux règles d'un savoir-faire codifié. Malgré sa certitude d'être un homme de métier, il doit admettre que faire partager la beauté n'est pas un savoir-faire comme un autre. D'autre part, l'art s'oppose à la connaissance : l'artiste ne sait pas définir et justifier son amour de la poésie et son désir de communiquer. Ignorant de lui-même, du processus dont il est l'agent, il apparaît comme l'opposé du philosophe.

Texte 2 : Le beau n'est pas l'agréable, E. Kant (1724-1804)

Alors que le texte précédent décrivait les effets de l'œuvre d'art, nous trouverons ici une interrogation sur la nature du sentiment esthétique lui-même, en tant qu'il s'exprime par un jugement. La forme de ce jugement permet d'avoir une idée précise de la spécificité du sentiment en question et d'éviter ainsi de faux débats.

Pour ce qui est de *l'agréable*, chacun reconnaît que le jugement par lequel il déclare qu'une chose lui plaît, étant fondé sur un sentiment particulier, n'a de valeur que pour sa personne. C'est pourquoi, quand je dis que le vin des Canaries est agréable, je souffre volontiers qu'on me reprenne et qu'on me rappelle que je dois dire seulement qu'il m'est agréable ; et cela ne s'applique pas seulement au goût de la langue, du palais et du gosier, mais aussi à ce qui peut être agréable aux yeux et aux oreilles de chacun. Pour celui-ci la couleur violette est douce et aimable, pour celui-là elle est terne et morte. Tel aime le son des instruments à vent, tel autre celui des instruments à corde. Ce serait folie de prétendre contester ici et accuser d'erreur le jugement d'autrui lorsqu'il diffère du nôtre, comme s'ils étaient opposés logiquement l'un à l'autre ; en fait d'agréable, il faut donc reconnaître ce principe que *chacun a son goût particulier* (le goût de ses sens).

Il en est tout autrement en matière de beau. Ici, en effet, ne serait-il pas ridicule qu'un homme, qui se piquerait de quelque goût, crût avoir tout décidé en disant qu'un objet (comme, par exemple, cet édifice, cet

habit, ce concert, ce poème soumis à notre jugement) est beau *pour lui* Car il ne doit pas appeler beau ce qui ne plaît qu'à lui. Beaucoup de choses peuvent avoir pour moi de l'attrait et de l'agrément, personne ne s'en inquiète ; mais lorsque je donne une chose pour belle, j'attribue aux autres la même satisfaction ; je ne juge pas seulement pour moi, mais pour tout le monde, et je parle de la beauté comme si c'était une qualité des choses. Aussi dis-je que la *chose* est belle, et si je m'attends à trouver les autres d'accord avec moi dans ce jugement de satisfaction, ce n'est pas que j'ai plusieurs fois reconnu cet accord, mais c'est que je crois pouvoir *l'exiger* d'eux. Jugent-ils autrement que moi, je les blâme, je leur refuse le goût, tout en exigeant pourtant d'eux qu'ils le possèdent. On ne peut donc pas dire ici que chacun a son goût particulier. Cela reviendrait à dire qu'il n'y a point de goût, c'est-à-dire qu'il n'y a point de jugement esthétique qui puisse légitimement réclamer l'assentiment universel.

Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, (1790), § 7, in *Analytique du beau*, trad. J. Barni revue par O. Hansen-Love, coll. « Profil Textes philosophiques », Hatier, 1983, p. 65.

Pour mieux comprendre le texte

Dire qu'un objet est beau, c'est exprimer un **jugement esthétique**, fondé sur un sentiment de plaisir éprouvé par un individu. Ce sentiment suffit-il à fonder un véritable jugement, comme lorsqu'on applique une règle à un cas particulier ? Ou faut-il renoncer à la possibilité du jugement esthétique en disant : « À chacun son goût » ?

Il est trop facile d'en appeler à la diversité arbitraire des goûts pour sortir de la difficulté devant laquelle nous place l'existence du jugement de goût. Kant distingue l'agréable du beau pour montrer que c'est légitimement que ce jugement prétend à l'assentiment d'autrui, c'est-à-dire à l'universalité.

Tout d'abord, l'expression du caractère agréable d'une chose qui nous procure un certain plaisir, un certain confort, est absolument indiscutable parce qu'indifférente : le plaisir des sens, le sentiment de notre intérêt ne concernent que nous, et, d'une manière générale, ces

considérations sont l'objet d'un échange, mais non de véritables discussions animées par le désir d'argumenter et de convaincre. Il ne s'agit d'ailleurs que d'un intérêt potentiel, la préférence affichée n'ayant pas de conséquences pratiques qui demanderaient alors l'intervention de la notion de bien. Dans le premier paragraphe, Kant ne parle d'ailleurs que de sons et de couleurs. Il ne s'agit pas là de musique ou de peinture, mais seulement d'impressions sensorielles. En revanche, juger beau un objet, c'est forcément estimer que cette affirmation peut être universelle, c'est-à-dire qu'elle peut valoir pour tout autre, comme si l'on portait ce jugement en vertu d'une règle appliquée aux objets qui tombent sous nos sens. Bien que la justification du jugement de goût, qui permet d'escompter l'assentiment d'autrui, n'en soit que le sentiment subjectif, on ne saurait le tenir pour arbitraire.

Il n'y a là nulle contradiction C'est la **prétention à l'assentiment d'autrui** qui caractérise ce jugement ; mais, en même temps, l'obtention de cet assentiment n'obéit à aucune nécessité, il faut s'attendre, dans les faits, à voir persister des désaccords, même si, souvent, des appréciations convergentes suggèrent qu'il existe un « bon goût » objectif. Il est légitime de s'attendre à voir partager un jugement subjectif s'il n'est pas déterminé par le cercle étroit de nos intérêts.

Texte 3 : Le beau est aussi une propriété des œuvres, G. -W. F. Hegel (1770-1831)

La reconnaissance du caractère spécifique du sentiment esthétique, ainsi que nous venons de le voir, est indispensable. Toutefois, la réflexion sur l'art ne saurait s'épuiser dans l'analyse des sentiments provoqués par les œuvres, comme la mauvaise critique nous en donne trop souvent l'illustration. Le sentiment du beau peut aussi avoir un fondement objectif.

En s'engageant à propos de l'art dans l'étude des sentiments, on se

heurte à des généralités dépourvues de contenu. Le contenu propre de l'œuvre d'art doit rester en dehors de ces considérations, sous peine de ne pas être ce qu'il doit être.

En disant que chaque forme de sentiment a son contenu, on n'énonce rien sur la nature essentielle et précise du sentiment, lequel reste un état purement subjectif, un milieu des plus abstraits dans lequel la chose concrète disparaît. Le point principal est celui-ci : le sentiment est subjectif, mais l'œuvre d'art doit avoir un caractère d'universalité, d'objectivité. En la contemplant, je dois pouvoir m'y plonger, jusqu'à m'oublier moi-même ; mais le sentiment a toujours un côté particulier, et c'est pourquoi les hommes ressentent si facilement. L'œuvre d'art doit, comme la religion, nous faire oublier le particulier pendant que nous sommes en train de l'examiner ; en l'examinant à la lumière du sentiment, nous ne considérons pas la chose en elle-même, mais nous-mêmes avec nos particularités subjectives. Du fait que l'attention se trouve concentrée sur les petites particularités du sujet, un pareil examen devient une occupation fastidieuse, désagréable.

Une réflexion qui se rattache à ce que nous venons de dire est celle-ci : l'art a un but qui lui est commun avec beaucoup d'autres manifestations de l'esprit et qui consiste à s'adresser aux sens et à éveiller, susciter des sentiments. Et pour être plus précis, on ajoute que l'art est fait pour éveiller en nous le *sentiment du beau*. Ce sens ne serait pas inhérent à l'homme, en tant qu'instinct, ou comme quelque chose qui lui serait imparté par la nature et qu'il posséderait dès sa naissance, comme il possède ses organes, l'œil par exemple. Non, il s'agirait d'un sens qui a besoin d'être formé et qui, une fois formé, deviendrait ce qu'on appelle le goût.

G. -W. Friedrich Hegel, *Introduction à l'Esthétique* (1835), coll. « Champs », Aubier-Montaigne, 1964, p. 83-84, © Hegel G. W. F., trad. S. Jankélévitch.

Pour mieux comprendre le texte

Il convient de distinguer dans cet extrait deux aspects : la mise en garde contre une pseudo-réflexion sur l'art qui consiste à étudier les

sentiments subjectifs en oubliant la chose elle-même ; une théorie du **goût** qui fait ressortir son insuffisance et annonce un dépassement de l'esthétique (voir texte précédent) vers une philosophie de l'art.

Le rôle de l'esthétique ne peut être seulement de rendre compte du sentiment subjectif. Quel intérêt cela peut-il avoir, de détailler le pourquoi de telle préférence ? La raison d'être peut s'en trouver dans les hasards d'une existence, il est possible d'exprimer les mille facettes du sentiment éprouvé, mais cela n'apprendra rien sur ce qui, dans l'œuvre, du côté **objectif**, et non subjectif, au sens de particulier, justifie ce sentiment, et qui est, pour Hegel, l'essentiel. Pour cette raison, l'artiste commet une erreur fatale en se réglant sur le désir supposé d'un public pour réaliser son œuvre : « Le contenu propre de l'œuvre d'art doit rester en dehors de ces considérations. » Loin d'être exaltée, la particularité du sentiment individuel disparaît dans la contemplation de l'œuvre. Celle-ci abolit la limite que représentent pour chacun son histoire personnelle et l'étroite sphère de ses préoccupations pour le faire accéder à un sentiment d'une valeur universelle : c'est ce qui justifie la comparaison entre l'art et la religion.

Accéder à cette valeur universelle de l'œuvre d'art suppose d'ailleurs autre chose que la simple capacité d'éprouver des sentiments, à laquelle le goût ne saurait se réduire. Si c'était le cas, on n'aurait du reste pas besoin de l'art : « les hommes ressentent si facilement »... Comme Kant l'avait déjà indiqué d'ailleurs, le goût demande à être formé. On peut admettre qu'il existe un sens du beau, une capacité de reconnaître la beauté, qui procède d'une culture de la sensibilité. Cependant, le fondement de ce sens du beau reste obscur, et il convient de se méfier de sa superficialité. Des connaissances spécifiques, comme l'histoire de l'art, l'érudition, cherchent à pallier cette difficulté ; malgré leur utilité, elles n'en échouent pas moins devant l'explication du beau lui-même. L'esthétique de Hegel cherchera, à travers la recherche d'une véritable science des œuvres et non du sentiment, « ce qu'est le beau en général² ».

Texte 4 : Beauté naturelle et beauté artistique, G. -W F. Hegel (1770-1831)

L'émotion esthétique ne naît pas exclusivement des produits de l'art, mais aussi du spectacle de la nature. La beauté naturelle ne serait-elle pas supérieure à celle de l'art, qui ne pourrait alors que tenter de l'égaliser ? Contre cette idée, Hegel introduit une hiérarchie entre beauté naturelle et beauté artistique.

L'esprit étant supérieur à la nature, sa supériorité se communique également à ses produits, et par conséquent à l'art. C'est pourquoi le beau artistique est supérieur au beau naturel. Tout ce qui vient de l'esprit est supérieur à ce qui existe dans la nature. La plus mauvaise idée qui traverse l'esprit d'un homme est meilleure et plus élevée que la plus grande production de la nature, et cela justement parce qu'elle participe de l'esprit et que le spirituel est supérieur au naturel. En examinant de près le contenu du beau naturel, le Soleil, par exemple, on constate qu'il constitue un moment absolu, essentiel, dans l'existence, dans l'organisation de la nature, tandis qu'une mauvaise idée est quelque chose de passager et de fugitif. Mais, en considérant ainsi le Soleil du point de vue de sa nécessité et du rôle nécessaire qu'il joue dans l'ensemble de la nature, nous perdons de vue sa beauté, nous en faisons pour ainsi dire abstraction, pour ne tenir compte que de sa nécessaire existence. Or, le beau artistique n'est engendré que par l'esprit, et c'est en tant que produit de l'esprit qu'il est supérieur à la nature.

Il est vrai que « supérieur » est un qualificatif vague. Aussi bien, en disant que le beau artistique est supérieur au beau naturel convient-il de préciser ce que nous entendons par là ; le comparatif « supérieur » ne désigne qu'une différence quantitative ; autant dire qu'il ne signifie rien. Ce qui est au-dessus d'une autre chose ne diffère de cette autre chose qu'au point de vue spatial et peut lui être égal par ailleurs. Or, la différence entre le beau artistique et le beau naturel n'est pas une simple différence quantitative. Le beau artistique tient sa supériorité

du fait qu'il participe de l'esprit et, par conséquent, de la vérité, si bien que ce qui existe n'existe que dans la mesure où il doit son existence à ce qui lui est supérieur et n'est ce qu'il est et ne possède ce qu'il possède que grâce à ce supérieur. Le spirituel seul est vrai. Ce qui existe n'existe que dans la mesure où il est spiritualité. Le beau naturel est donc un réflexe de l'esprit.

G. -W. Friedrich Hegel, *Introduction à l'Esthétique* (1835), coll. « Champs », Aubier-Montaigne, 1964, p. 10-11, © Hegel G. W. F., trad. S. Jankélévitch.

Pour mieux comprendre le texte

C'est de manière volontairement paradoxale que Hegel exprime l'opposition de la **nature** et de l'**esprit**. Il peut en effet sembler inacceptable au bon sens que « la plus mauvaise idée qui traverse l'esprit d'un homme » soit meilleure que « la plus grande production de la nature ». Pour soutenir un tel jugement, Hegel introduit à la fin du texte une importante mise au point concernant l'emploi du comparatif « supérieur ».

Malgré le sentiment de la beauté que paraissent engendrer de manière égale la nature et l'art, il convient de séparer radicalement deux types de beauté qui n'ont pas la même origine, en les hiérarchisant et en montrant que la **beauté naturelle** n'est qu'un effet de la **beauté artistique**.

Les créations de l'esprit participent d'une histoire qui est celle de la vérité : celle-ci, loin de se livrer d'un seul coup à l'esprit pensant, apparaît progressivement dans le long travail des générations et se manifeste dans les œuvres de l'esprit. La vérité ne se présente pas seulement à travers les concepts de la philosophie et de la science, mais aussi à travers les œuvres d'art : celles-ci sont la manifestation sensible du vrai. C'est pourquoi Hegel lit dans l'histoire de l'art un progrès de la conscience.

Contrairement à l'esprit, qui se cherche et se trompe, et passe par différentes formes de connaissance, la nature est ce qu'elle est, expression dans son changement même d'une nécessité immuable ; en ce sens, elle est un absolu. Ceci, malgré les apparences, ne lui confère

aucune supériorité : il lui manque cette partie de l'être que sont la pensée et la conscience de soi, ainsi que la liberté.

Au-delà du fait qu'il est un être naturel remarquable, le Soleil, animant le temps d'un mouvement cyclique, illustre cette opposition. Malgré la fascination qu'il nous inspire et son importance, on peut le dire inférieur à l'esprit en ce qu'il n'est qu'un effet des lois physiques. Les sciences, qui considèrent la nature comme un mécanisme, traitent de façon adéquate du Soleil, en renonçant à l'appréhender comme beau pour le rendre compréhensible.

Lorsque Hegel dit que le beau artistique est supérieur au beau naturel, il souligne que cette comparaison n'est pas d'ordre quantitatif et qu'elle ne concerne pas la nature même de ce qui est comparé. Il ne les hiérarchise pas eu égard à leur grandeur, mais en fonction d'une antériorité logique, dans la mesure où le beau naturel est conditionné par le beau artistique : sans la capacité de l'esprit humain à se reconnaître dans des œuvres, sans son pouvoir de les créer, la nature ne pourrait être perçue comme belle. C'est parce qu'il existe des œuvres d'art que nous sommes enclins à trouver la beauté dans la nature ; celle-ci n'est belle que par notre regard, accoutumé à trouver l'esprit dans les objets sensibles : « Le beau naturel est donc un réflexe de l'esprit. »

2. Art et travail

Nous avons pu voir que l'interrogation sur le sentiment esthétique était fondamentale mais insuffisante : l'œuvre qui provoque ce sentiment nous invite aussi à comprendre son élaboration, sa production, à nous demander quelle est la nature de l'activité artistique. À cet égard, la notion d'inspiration représente un véritable défi pour la réflexion. Inversement, intégrer l'art à la rationalité et dire que l'œuvre d'art manifeste l'esprit, qu'elle a un rapport à la vérité, accorde un sens à l'œuvre mais ne nous renseigne pas directement sur le processus de création.

En effet, la dimension sensible de l'art, le fait qu'il se déploie dans le domaine matériel, nous invite à envisager la création artistique comme un **travail**, quitte à pratiquer entre ces deux notions les distinctions qui conviennent. L'art suppose la maîtrise d'une matière pliée à un certain dessein, une habileté conquise par l'artiste, l'invention de moyens pour parvenir à la réalisation. N'a-t-on pas souvent l'impression que ce qui fait l'œuvre d'art est la qualité de l'**artisanat** qui s'y laisse voir, comme une sorte de performance ? Ce serait alors le résultat d'un apprentissage, d'une persévérance, de **techniques** patiemment reproduites et améliorées. Cependant, nous avons spontanément le sentiment que toutes les œuvres soignées ne relèvent pas de l'art au même titre, ne sont pas belles dans le même sens ; pour savoir si ce sentiment est fondé, il faudra examiner les notions de technique et d'artisanat, et essayer de dépasser peut-être l'opposition rigide entre ce qui relève de l'art et ce qui n'en relève pas. Aristote nous y aidera, en nous proposant une conception de la technique et de la production qui inclut une part de création : il y a dans le savoir-faire et dans l'intention fabricatrice quelque chose qui appartient en même temps à l'artisan et à l'artiste. Kant, qui souhaite dans les beaux-arts la dissimulation et l'oubli du travail, ne dénie pas

pour autant son importance. Il nous suggère cependant que le travail n'est pas la valeur à laquelle se réfère le jugement esthétique

Un autre type de difficulté vient du fait que l'invention et l'habileté humaines ne semblent pas être les seules sources de la perfection formelle.

Quelle œuvre humaine peut rivaliser avec certains produits de la **nature**, qui semble se plaire à nous déconcerter par des performances que seul le déterminisme de ses lois peut en principe expliquer ? L'animal est-il susceptible de produire, et de produire des œuvres d'art, même involontairement ? Oui, si l'on ne regarde que le résultat, nous dit encore Kant ; mais non, si l'on considère par quel processus l'objet contemplé est venu à l'existence. Les émotions issues du spectacle de la nature ne doivent pas être source de confusion.

Cette distinction entre art et nature conduit à s'interroger sur la dimension anthropologique de l'art ; cette activité spécifiquement humaine ne doit pas être considérée isolément mais être comprise comme un aspect de la vie sociale. Que l'homme crée, fabrique et cherche la beauté à travers certaines de ses créations indique, pour Georges Bataille, un conflit entre deux types de travail que s'impose l'homme : celui qui est lié aux contraintes de la survie et celui dont la fonction est de dépasser, de **transgresser** cette contrainte. Art et travail s'opposent ici dans une liaison intime ; contrainte et rigueur d'un côté, émancipation et plaisir de l'autre ne se contredisent pas mais se complètent.

Cependant, on peut se demander si faire de l'art un cas particulier de la transgression n'est pas un peu réducteur : l'art ne vaut-il que par sa fonction sociale, par la nécessité de transfigurer et, finalement, de fuir le réel ? Revenant d'une certaine manière au point de vue d'Aristote, Claude Lévi-Strauss considère qu'il n'y a pas antinomie entre le travail et ! a création artistique, l'homme cherchant dans son activité productrice une réconciliation avec le monde ; celui-ci n'est Pas seulement pesanteur et contrainte, mais invitation à comprendre, à connaître. La notion de **modèle réduit**, qu'il entend dans un sens

plus large que celui auquel l'usage nous a habitués, articule les deux dimensions. Ici, la création n'est plus Pensée dans le cadre d'un conflit entre des formes de travail ; Sous toutes ses formes, artisanales ou proprement artistiques, l'œuvre d'art témoigne d'une expérience du réel et invite ses contemplateurs à la partager.

Texte 5 : L'agir et la création, Aristote (384-322 av. J. -C.)

Aristote propose ici une définition de l'art qui s'applique à toute forme de production, aussi bien à celles qui, pour nous, relèvent de l'artisanat qu'aux œuvres d'art ; c'est que l'art est d'abord une manière d'agir, l'exercice d'une liberté.

Pour ce qui est des choses susceptibles d'être autrement, il en est qui relèvent de la création (*poïesis*), d'autres de l'action (*praxis*), création et action étant distinctes (...). Aussi la disposition accompagnée de raison (*logos*) et tournée vers l'action est-elle différente de la disposition, également accompagnée de raison, tournée vers la création ; aucune de ces notions ne contient l'autre ; l'action ne se confond pas avec la création, ni la création avec l'action. Puisque l'architecture est un art (*technè*) –, que cet art se définit par une disposition accompagnée de raison et tournée vers la création ; puisque tout art est une disposition accompagnée de raison et tournée vers la création, et que toute disposition de cette sorte est un art (*technè*) –, l'art et la disposition accompagnée de la raison conforme à la vérité se confondent. D'autre part, tout art a pour caractère de faire naître une œuvre et recherche les moyens techniques et théoriques de créer une chose appartenant à la catégorie des possibles et dont le principe réside dans la personne qui exécute et non dans l'œuvre exécutée. Car l'art ne concerne pas ce qui est ou ce qui se produit nécessairement, non plus que ce qui existe par un effet de la seule nature – toutes choses ayant en elles-mêmes leur principe. Du moment que création et action sont distinctes, force est que l'art se

rapporte à la création, non à l'action proprement dite. Et en une certaine mesure, art et hasard s'exercent dans le même domaine, selon le mot d'Agathôn : « L'art aime le hasard, le hasard aime l'art. »

Donc, ainsi que nous l'avons dit, l'art est une disposition susceptible de création, accompagnée de raison vraie ; par contre, le défaut d'art est cette disposition servie par un raisonnement erroné dans le domaine du possible.

Aristote, *Éthique à Nicomaque*, livre VI, § 5-6, trad. Voilquin, Garnier-Flammarion, 1965.

Pour mieux comprendre le texte

La création, ou *poïesis*, d'où vient d'ailleurs le mot *poésie*, diffère de la *praxis*, d'où vient cette fois le mot *pratique* ; il convient de se méfier de la résonance trop familière de ces mots, qui désignent en grec des catégories de l'action.

Toute **action** s'exerce dans le domaine de la contingence, c'est-à-dire des choses ou des événements qui peuvent exister de différentes manières, contrairement à celles qui adviennent nécessairement, c'est-à-dire qui ne peuvent être autrement qu'elles ne sont. Une telle distinction peut paraître inutile car trop évidente ; elle nous rappelle pourtant que certaines choses sont hors de notre pouvoir, sont déterminées à l'avance, inévitables, ou fixées par la nature : distinguer le possible de l'impossible est un préalable à l'exercice de la liberté.

Les types d'actions sont ici distingués par leur fin : la *praxis* a sa fin en elle-même, c'est-à-dire que l'action droite doit être recherchée sans autre justification que l'amélioration de celui qui la pratique ; ainsi, le citoyen qui exerce ses responsabilités doit faire passer l'intérêt de la cité avant le sien propre, ou bien il ne mérite pas d'être dit libre. La *poïesis* est au contraire la production d'une œuvre extérieure à son auteur, qui peut être utile, comme celle de l'artisan, ou procurer la satisfaction par sa beauté. Elle suppose la possession de l'art, au sens de *technè*, qui là encore ne recouvre que partiellement le terme moderne de **technique**, lequel désigne aujourd'hui l'ensemble des procédés d'un métier ou la science appliquée. Ici, l'exemple de l'architecture montre que l'art comporte d'abord une part d'habileté,

une aptitude à produire, une « disposition », mais que cette capacité, ce souhait de réalisation doivent être soutenus par la raison, qui distingue le réel et le possible.

La justesse du raisonnement est également indispensable pour mener à bien la création : en dépit du fait qu'il manifeste une disposition à créer, celui à qui ce type de raisonnement fait défaut sera dit « sans art ».

Par l'art, l'homme se rend donc capable d'agir, d'exercer sa liberté, d'une manière différente que par l'action morale ou politique. Par ce pouvoir d'agir sur le monde extérieur, il se fait le rival de la nature : la pierre est naturelle, et son érosion dépend du hasard mais, sous l'empire de la raison et du travail, elle devient temple ou statue.

Texte 6 : Les abeilles exercent-elles un art ? E. Kant (1724-1804)

Nous venons de voir qu'il ne convient pas de séparer la fabrication de la création ; Kant précise la relation du travail et de la liberté, en nous invitant à nous défier de l'analogie entre l'œuvre d'art et les perfections naturelles.

L'art est distingué de la nature comme le « faire » (*facere*) l'est de l'« agir » ou du « causer » en général (*agere*), et le produit ou la conséquence de l'art se distingue en tant qu'œuvre (*opus*) du produit de la nature en tant qu'effet (*effectus*).

En droit, on ne devrait appeler art que la production par liberté, c'est-à-dire par un libre arbitre (*Willkür*), qui met la raison au fondement de ses actions. On se plaît à nommer une œuvre d'art (*Kunstwerk*) le produit des abeilles (les gâteaux de cire régulièrement construits), mais ce n'est qu'une analogie avec l'art ; en effet, dès que l'on songe que les abeilles ne fondent leur travail sur aucune réflexion proprement rationnelle, on déclare aussitôt qu'il s'agit d'un produit de leur nature (de l'instinct), et c'est seulement à leur créateur qu'on

l'attribue en tant qu'art.

Lorsqu'en fouillant un marécage on découvre, comme il est arrivé parfois, un morceau de bois taillé, on ne dit pas que c'est un produit de la nature, mais de l'art ; la cause productrice de celui-ci a pensé à une fin, à laquelle l'objet doit sa forme. On discerne d'ailleurs un art en toute chose qui est ainsi constituée qu'une représentation de ce qu'elle est a dû, dans sa cause, précéder sa réalité (même chez les abeilles), sans que toutefois cette cause ait pu penser l'effet (*ohne dass doch die Wirkung von ihr eben gedacht sein dürfe*) ; mais quand on nomme simplement une chose une œuvre d'art pour la distinguer d'un effet naturel, on entend toujours par là une œuvre de l'homme.

Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* (1790), § 43, trad. A. Philonenko, Vrin, 1974, p. 134-135.

Pour mieux comprendre le texte

Parler des œuvres de la nature est, en toute rigueur, impropre pour Kant : la nature ne produit que des effets, c'est-à-dire que la volonté, le libre choix guidé par la raison n'y interviennent pas. Pourtant, les productions de la nature ressemblent quelquefois à des **œuvres d'art**, et l'on est tenté d'utiliser les mêmes mots pour désigner des choses différentes. La géométrie des gâteaux de miel des abeilles est l'une de ces merveilles de la nature qui font pâlir l'art humain : il faut « y songer » pour remettre les choses à leur place et y voir d'abord un produit de l'instinct.

L'instinct n'est-il pas alors l'égal de l'intelligence humaine ? Du point de vue de ses réalisations, il peut même être considéré comme supérieur à celle-ci. Mais justement, c'est extérieurement que l'art et le produit de la nature se ressemblent ; l'analogie entre les deux n'est légitime que si l'on a conscience qu'il s'agit d'une analogie seulement.

Si l'on s'intéresse à la nature de l'action et non à son résultat, il apparaît que l'instinct est infallible justement parce qu'il est automatique, que le choix n'y prend pas ou très peu de part. Cette sûreté de l'instinct n'est pas présentée ici selon la théorie de l'évolution, comme une adaptation progressive des conduites innées

de l'organisme au moyen de la sélection naturelle, mais comme explicable par la providence divine : si les êtres naturels manifestent une adaptation, une harmonie avec le monde où ils vivent, c'est qu'une intelligence les a conçus ainsi. La nature entière peut être vue comme l'œuvre d'un artisan suprême. De ce point de vue seulement, il serait possible de parler d'un art chez des êtres naturels.

Kant accorde cependant qu'une **représentation** puisse précéder la réalisation même chez l'animal. Il faut l'entendre comme une image de l'objet, sans laquelle les efforts seraient sans cohérence ; mais, chez l'homme, le travail est guidé à la fois par une représentation et par la **réflexion**. Ainsi, un objet très modeste et qui peut même se confondre au premier regard avec un objet naturel quelconque, sera néanmoins identifiable comme un produit de l'art humain parce qu'il manifeste une conscience de l'action, une prévision et des choix. L'exploitation des tourbières révèle fortuitement des objets de bois très anciens, que l'immersion ininterrompue a préservés de la dégradation. Même si l'usage en est oublié, un tel objet laisse voir qu'il a été pensé avant d'être fabriqué, que l'artisan avait en vue une fin qui nous échappe et que, pour cela, il a choisi sa forme et son matériau. L'œuvre d'art révèle que l'homme est vraiment cause de son action, qu'il n'est pas déterminé à « faire » telle ou telle chose, mais qu'il en décide, qu'il est libre.

Texte 7 : Les règles de l'art, E. Kant (1724-1804)

Kant examine ici les conditions dans lesquelles l'art parvient à susciter le sentiment esthétique. Bien que les merveilles de la nature diffèrent des œuvres d'art, l'art doit d'une certaine manière prendre modèle sur la nature.

Devant une production des beaux-arts, on doit avoir conscience que c'est de l'art et non de la nature, mais il faut aussi que la finalité dans la forme de l'œuvre paraisse aussi libre de toute contrainte de règles arbitraires que si c'était un produit pur et simple de la nature.

C'est sur ce sentiment de liberté – liberté jointe à la finalité -que repose la sorte de plaisir qui est seule universellement communicable, sans cependant se fonder sur des concepts. La nature était belle quand elle avait l'aspect d'une œuvre d'art ; l'art à son tour ne peut être appelé beau que si, tout en nous laissant conscients qu'il est de l'art, il nous offre pourtant l'aspect de la nature.

En effet, qu'il s'agisse d'art ou de nature, nous pouvons dire en général : *est beau ce qui plaît dans le simple jugement* (non dans la sensation ni par un concept). Or, l'art a toujours un certain dessein : produire quelque chose. Si c'était une simple sensation (purement subjective) qui soit accompagnée de plaisir, cette production ne plairait dans le jugement que par l'intermédiaire de la sensibilité. Si le dessein était de produire un objet déterminé, l'objet produit par l'art ne plairait qu'au moyen de concepts : ce ne serait plus l'un des beaux-arts, mais un art mécanique.

Ainsi la finalité dans les productions des beaux-arts, quoique produite à dessein, ne doit pas le paraître ; autrement dit, l'art doit avoir *l'apparence* de la nature, bien que l'on ait conscience qu'il est de l'art. Or, une production de l'art paraît naturelle à la condition que les règles, qui seules lui permettent d'être ce qu'elle doit être, aient été observées *exactement*, mais que cet accord ne soit pas acquis *péniblement*, qu'il ne laisse pas soupçonner que l'artiste avait la règle sous les yeux et les facultés de son âme entravées par elle.

Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* (1790), § 45, trad. A. Philonenko, Vrin, 1974, p. 137-138.

Pour mieux comprendre le texte

Les beaux-arts atteignent leur but, provoquent le plaisir esthétique, quand ils parviennent à faire oublier les contraintes et les procédés dont l'œuvre procède et le travail concret de l'artiste, même si ces contraintes sont indispensables. **L'œuvre d'art** doit paraître naturelle, la beauté suppose un oubli de l'artifice.

C'est en ce sens que l'art doit prendre modèle sur la nature ; « la sorte de plaisir qui est seule universellement communicable, sans

cependant se fonder sur des concepts » est atteinte, nous l'avons vu (texte 2), dans la contemplation libérée de l'intérêt et des contraintes logiques, quand l'objet n'est pas appréhendé du point de vue des sens ni de la connaissance. Cependant, nos facultés de connaître sont sollicitées dans le plaisir esthétique : l'imagination, grâce à laquelle nous nous représentons les choses, et l'entendement, qui les pense à l'aide de concepts, s'exercent sans aboutir à définir objectivement la raison du plaisir éprouvé. Dans l'**objet technique**, au contraire, l'objet produit par les « arts mécaniques », la satisfaction sera conditionnée par des concepts, des notions d'usage, d'utilité, la correspondance à une fin déterminée. Toute œuvre d'art ne vise pas le beau.

Or, la **nature** peut plaire esthétiquement quand elle se donne à contempler, quand elle donne l'impression qu'une liberté s'y est exprimée (voir texte 6). L'œuvre d'art doit ressembler à la nature en donnant également cette impression de liberté, lorsqu'elle fait oublier les contraintes du travail et de la raison, même si ces contraintes ont été choisies par l'homme lui-même. L'œuvre d'art ne doit pas laisser voir qu'elle a comme dessein de produire le beau, elle ne doit pas, dans cet esprit, laisser soupçonner que l'artiste a travaillé, qu'il a voulu bien faire, qu'il s'est imposé des contraintes. L'œuvre doit se laisser contempler comme la nature, sans que l'idée du but poursuivi et des moyens employés viennent perturber le libre jeu des facultés. Autant la maîtrise de l'artisan et l'adéquation de son œuvre à une idée préalable sont satisfaisantes, autant, dans les beaux-arts, il est pénible de percevoir d'abord le métier et le désir de plaire.

Texte 8 : L'art est une forme de la fête, G. Bataille (1897-1962)

C'est en insistant sur la dimension de contrainte qui intervient dans le travail que l'écrivain Georges Bataille théorise ici la fonction de l'art : lié à la fête et au jeu, l'art serait l'une des conditions

d'existence de la société.

Les formes de l'art n'ont d'autre origine que la fête de tous les temps, et la fête, qui est religieuse, se lie au déploiement de toutes les ressources de l'art. Nous ne pouvons imaginer un art indépendant du mouvement qui engendre la fête. Le jeu est en un point la transgression de la loi du travail : l'art, le jeu et la transgression ne se rencontrent que liés, dans un mouvement unique de négation des principes présidant à la régularité du travail. Ce fut apparemment un souci majeur des origines – comme il l'est encore dans les sociétés archaïques – d'accorder le travail et le jeu, l'interdit et la transgression, le temps profane et les déchaînements de la fête en une sorte d'équilibre léger, où sans cesse les contraintes se composent, où le jeu lui-même prend l'apparence du travail, et où la transgression contribue à l'affirmation de l'interdit. Nous avançons avec une sorte d'assurance qu'au sens fort, la transgression n'existe qu'à partir du moment où l'art lui-même se manifeste et qu'à peu près, la naissance de l'art coïncide, à l'Âge du renne, avec un tumulte de jeux et de fête, qu'annoncent au fond des cavernes ces figures où éclatent la vie, qui toujours se dépasse et qui s'accomplit dans le jeu de la mort et de la naissance.

La fête, de toute façon, pour la raison qu'elle met en œuvre toutes les ressources des hommes et que ces ressources y prennent la forme de l'art, doit en principe laisser des traces. En effet, nous avons ces traces à l'Âge du renne, alors qu'à l'âge antérieur, nous n'en trouvons pas. Elles sont, comme je l'ai dit, fragmentaires, mais si nous les interprétons dans le même sens que les préhistoriens (ils admettent l'existence de la fête à l'époque des peintures des cavernes), elles donnent à l'hypothèse que nous formons un caractère si accentué de vraisemblance que nous pouvons nous appuyer sur elle. Et même à supposer que la réalité diffère de la reconstitution que nous tentons, elle n'en put différer qu'assez peu et si, un jour, quelque vérité nouvelle apparaissait, je gage qu'avec peu de variantes je pourrais redire ce que j'ai dit.

La réalité de la transgression est indépendante des données

précises. Si nous nous efforçons de donner d'une œuvre une explication particulière, nous pouvons avancer par exemple – on l'a fait – qu'une bête fauve gravée dans une caverne l'avait été dans l'intention d'éloigner les esprits. Chaque fait relève toujours d'une intention pratique particulière, s'ajoutant à cette intention générale que j'ai voulu saisir en décrivant les conditions fondamentales du passage de l'animal à l'homme que sont l'interdit et la transgression par laquelle l'interdit est dépassé.

Georges Bataille, *Lascaux ou la Naissance de l'art*, © 1955 et © 1980 by Éditions d'Art Albert Skira SA, Genève, p. 38.

Pour mieux comprendre le texte

Georges Bataille se livre ici à une réflexion anthropologique : l'art s'y trouve impliqué dans la définition même de "humanité. Lié à la fête et au jeu, il n'est qu'en apparence superflu ; ces activités permettent à la société humaine de durer en dépit des contraintes et des renoncements qu'elle impose aux individus. La **fête** est la notion générale à laquelle sont rapportées les deux autres ; il ne faut pas la considérer comme un moment de réjouissance et de distraction apportant simplement un repos. Son fondement est la transgression, par quoi l'humanité se distingue de l'animalité.

En effet, la vie en commun procure une sécurité réciproque mais demande une organisation qui implique le renoncement à la jouissance immédiate. Le respect de règles et de lois, l'organisation du temps sont des contraintes artificielles auxquelles l'homme ne s'adapte jamais tout à fait.

La transgression serait-elle un mal inévitable, la marque de l'imperfection de l'organisation ? Au contraire, elle forme avec la contrainte un « équilibre léger » auquel nous devons les belles réalisations de l'humanité. Elle n'est pas un retour incontrôlé de la sauvagerie, mais l'occasion d'affirmer la civilisation.

Dans le moment transgressif, le moment de fête, la transgression permet la réaffirmation de l'**interdit** : par exemple, l'échange des rôles sociaux pendant le carnaval réaffirme les caractéristiques

symboliques de ces rôles, les mime en tant que conventions, ce qui permet un meilleur retour aux conditions ordinaires de la vie. Le jeu « prend l'apparence du travail », car il arrive que ce type de manifestation requière plus de talent, de savoir-faire, d'énergie, que le travail lui-même.

L'art relève de la même explication : il est une forme de fête, et Georges Bataille saisit ce lien au moment où s'invente l'art, dans la grotte de Lascaux, ornée il y a à peu près quinze mille ans. L'art préhistorique nous parle en dépit de l'éloignement irrémédiable de la culture qui l'a produit ; le réduire à son intérêt archéologique, ou s'en tenir aux informations qu'il nous donne sur la vie des hommes d'autrefois, manque l'essentiel. En effet, les peintures peuvent illustrer une croyance (éloigner les esprits), mais l'essentiel est que les hommes, dès cette époque, aient attaché la plus grande importance à une activité gratuite, nous aient transmis ce témoignage de moments de fête. Il y ont consacré leur temps, leur savoir, leurs ressources, parce qu'ils trouvaient dans l'art la même joie que nous.

Texte 9 : L'œuvre d'art comme modèle réduit C. Lévi-Strauss (1908-2009)

Contrairement à ce que suggère le texte précédent, où l'art apparaît comme une échappée nécessaire du monde de la contrainte, pour l'ethnologue Claude Lévi-Strauss l'art est un moyen pour l'homme de s'approprier la réalité, matériellement et intellectuellement. La notion de modèle réduit permet de rendre compte de cette appropriation.

La question se pose de savoir si le modèle réduit, qui est aussi le « chef-d'œuvre » du compagnon, n'offre pas, toujours et partout, le type même de l'œuvre d'art. Car il semble bien que tout modèle réduit ait vocation esthétique – et d'où tirerait-il cette vertu constante, sinon de ses dimensions mêmes ? Inversement, l'immense majorité des œuvres d'art sont aussi des modèles réduits. On pourrait croire que ce

caractère tient d'abord à un souci d'économie, portant sur les matériaux et sur les moyens, et invoquer à l'appui de cette interprétation des œuvres incontestablement artistiques, bien que monumentales. Encore faut-il s'entendre sur les définitions : les peintures de la chapelle Sixtine sont un modèle réduit en dépit de leurs dimensions imposantes, puisque le thème qu'elles illustrent est celui de la fin des temps. Il en est de même avec le symbolisme cosmique des monuments religieux. D'autre part, on peut se demander si l'effet esthétique, disons d'une statue équestre plus grande que nature, provient de ce qu'elle agrandit un homme aux dimensions d'un rocher, et non de ce qu'elle ramène ce qui est d'abord, de loin, perçu comme un rocher aux dimensions d'un homme. Enfin, même la « grandeur nature » suppose un modèle réduit, puisque la transposition graphique ou plastique implique toujours la renonciation à certaines dimensions de l'objet : en peinture, le volume ; les couleurs, les odeurs, les impressions tactiles, jusque dans la sculpture ; et, dans les deux cas, la dimension temporelle, puisque le tout de l'œuvre figurée est appréhendé dans l'instant.

Quelle vertu s'attache donc à la réduction, que celle-ci soit d'échelle, ou qu'elle affecte les propriétés ? (...)

À l'inverse de ce qui se passe quand nous cherchons à connaître une chose ou un être en taille réelle, dans le modèle réduit *la connaissance du tout précède celle des parties*. Et même si c'est là une illusion, la raison du procédé est de créer ou d'entretenir cette illusion, qui gratifie l'intelligence et la sensibilité d'un plaisir qui, sur cette seule base, peut déjà être appelé esthétique.

Nous n'avons jusqu'ici envisagé que des considérations d'échelle, qui, comme on vient de le voir, impliquent une relation dialectique entre grandeur – c'est-à-dire quantité – et la qualité. Mais le modèle réduit possède un attribut supplémentaire : il est construit, *man mode*, et, qui plus est, « fait à la main ». Il n'est donc pas une simple projection, un homologue passif de l'objet : il constitue une véritable expérience sur l'objet ; or, dans la mesure où le modèle est artificiel, il devient possible de comprendre comment il est fait, et cette

appréhension du mode de fabrication apporte une dimension supplémentaire à son être ; de plus – nous l’avons vu à propos du bricolage, mais l’exemple des « manières » des peintres montre que c’est aussi vrai pour l’art –, le problème comporte toujours plusieurs solutions. Comme le choix d’une solution entraîne une modification du résultat auquel aurait conduit une autre solution, c’est donc le tableau général de ces permutations qui se trouve virtuellement donné, en même temps que la solution particulière offerte au regard du spectateur, transformé de ce fait – sans même qu’il le sache – en agent. (...) Autrement dit, la vertu intrinsèque du modèle réduit est qu’il compense la renonciation à des dimensions sensibles par l’acquisition de dimensions intelligibles.

Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Pion, 1962, p. 34-36.

Pour mieux comprendre le texte

En montrant que l’art, à la fois au sens de beaux-arts et au sens de fabrication, lie l’activité intellectuelle au travail concret, Claude Lévi-Strauss nous renvoie à la pensée d’Aristote (texte 5) ; le « **modèle réduit** » nous conduit au seuil des beaux-arts, où cette production vaut plus par ce qu’elle apporte au développement des facultés intellectuelles que par l’objet extérieur qui est produit. Ceci vaut pour l’activité productrice, mais également pour le contemplateur des œuvres d’art.

La notion de modèle réduit est ici prise dans un sens étendu par rapport à l’usage courant. Il peut s’agir du chef-d’œuvre de l’artisan, réalisé, au premier abord, dans le but de prouver son métier ; mais toute œuvre d’art peut être considérée comme un modèle réduit dans la mesure où elle opère, par rapport à la réalité qui l’a inspirée, la suppression de certaines qualités. Cette suppression est analogue à la réduction d’échelle qui est au principe du « vrai » modèle réduit. Il faut noter que cette réduction peut avoir un sens symbolique, comme lorsqu’il s’agit d’une église, donnée comme un équivalent terrestre d’une réalité céleste. Elle peut provoquer une analyse de la réalité, comme lorsque le peintre propose à notre seule vue l’équivalent, sur un espace plan, du spectacle d’une réalité concrète dont la plupart des

attributs ont alors disparu.

L'activité artistique est donc d'abord une interprétation plastique d'une réalité matérielle ou spirituelle : elle vise à nous en donner un équivalent imaginativement maîtrisé, à l'inverse de la connaissance, qui avance pas à pas dans une réalité qui nous résiste. Mais cette illusion est l'occasion d'une **expérience**, au sens où le « faire » permet une compréhension de la réalité. C'est pourquoi l'art existe dans l'effort pour reproduire en réduction une œuvre de maître, car cette reproduction n'est servile qu'en apparence, comme dans l'art du peintre qui nous donne à voir sa « manière », sa « solution » vis à vis d'une réalité plus vaste qu'il cherche lui aussi à dominer.

Ceci nous conduit à dire que ce qui est **perçu** dans une œuvre représente beaucoup plus que ce que les sens peuvent appréhender, cette perception est aussi une expérience imaginaire et intellectuelle. Le contemplateur peut entrer dans le cheminement de la pensée du créateur, percevoir les choix qui ont été faits, reconstituer les alternatives qui furent les siennes, comprendre pourquoi et avec quel avantage la « réduction » a été effectuée dans ce sens. La **contemplation** n'est donc aucunement une attitude passive ; l'expression banale et imprécise de « comprendre une œuvre d'art » peut ici recevoir un sens : si celui qui contemple voit vraiment une œuvre, il doit être capable d'effectuer ce cheminement auquel l'invite l'artiste.

3. La création artistique

Le prestige dont jouit la création artistique n'est pas toujours de bon aloi ; l'excès des discours à la gloire de la créativité produit quelquefois l'effet inverse de celui qui est recherché : la création apparaît comme une prétention injustifiée à la reconnaissance, à moins qu'elle ne se dilue en quelque sorte, chacun étant censé pouvoir trouver au fond de lui-même une inspiration artistique capable de briser la monotonie du quotidien.

Un génie, dans le même ordre d'idées, passe pour une personnalité excentrique dont le talent le plus visible est de déconcerter le sens commun, à la manière de Salvador Dali, qui s'est plu à incarner ce stéréotype.

Les questions sous-jacentes à ce constat sont cependant sérieuses : la notion de génie a-t-elle un sens ? Faut-il, si on l'accepte, l'expliquer par quelque don surnaturel, c'est-à-dire s'incliner devant son caractère inexplicable ? Le génie n'est-il qu'une apparence, auquel cas le terme même devrait être proscrit de l'usage ? Est-il assimilable à un talent développé par l'apprentissage et des conditions favorables ? Dans quelle mesure est-il légitime de penser que chacun a la capacité de créer ?

Ces questions nous invitent à reprendre le problème des rapports de l'art et du travail, en essayant de cerner la notion de génie créateur.

Nous avons examiné l'aspect créateur du travail, et vu qu'il ne fallait pas opposer de manière figée l'activité dont le but est utilitaire, ou technique, à celle qui n'aurait comme fin que le beau. La différence entre elles n'aurait-elle donc aucune raison d'être ? Nous avons déjà pu voir que la fin du travail de l'artiste n'était pas assignable, au sens où le beau est une notion ouverte : viser le beau ne désigne pas par

avance la forme dans laquelle il se réalisera. Comment, dans ces conditions, l'artiste se dirige-t-il, trouve-t-il ce que l'objet doit être ? Nous avons aussi exploré la dimension du « faire », et rencontré l'idée que dans l'expérimentation que suppose la création se déploie la liberté de l'artiste.

Cela suggère que l'artiste, s'il ne se distingue pas, par bien des côtés, du technicien ou de l'artisan, s'en éloigne dans la mesure où il s'affranchit de la répétition ; inversement, on pourrait dire, si l'on veut fixer, même provisoirement, la terminologie dans ce sens, que l'artisan qui s'affranchit de la répétition devient artiste. En effet, il est dans la nature de la technique, même si elle invente, de permettre la répétition d'un produit dans la mesure où elle est maîtrise, savoir-faire, réflexion appliquée. Le travail de l'artisan tire sa valeur du renouvellement d'une fabrication dont, par ailleurs, la valeur augmente en vertu des irrégularités du « fait main ». Sans mépriser ce charme du produit artisanal, on peut dire que, à partir du moment où la fidélité au type de produit considéré limite cette inventivité, il doit être distingué de la création artistique, qui se donne au contraire pour priorité l'invention formelle.

On peut donc voir le passage du travail à l'art comme une transition graduée, ainsi que nous y invitait Claude Lévi-Strauss ; on peut aussi penser qu'il y a une rupture entre les deux attitudes. C'est ainsi que Kant, insistant sur le fait que le génie emprunte des voies qui lui sont propres, le rapporte à la nature et au don, qui permettent l'originalité dans la création. Cette manière de définir le génie par son originalité absolue jette une ombre sur bien des aspects de la création ; c'est ce que lui reproche Nietzsche, qui porte sur la glorification du génie un regard soupçonneux. Il ne souhaite pas que l'on passe sous silence ce qu'il considère comme étant le travail propre de la création, à savoir la persévérance dans une direction, une sorte d'obstination que la seule considération du résultat dissimule. Cependant, cette obstination peut être considérée d'abord comme un travail sur soi-même, elle implique un cheminement de la pensée et de la sensibilité de l'individu créateur. C'est pourquoi la création artistique ne doit pas

être artificiellement isolée des autres manifestations de la disposition créatrice ; elle relève plus d'une attitude générale devant la vie et la réalité, qui consiste à ne pas se contenter de ce qui est donné, d'un simple savoir-faire.

Le génie créateur travaille autant sur lui-même que sur les choses, c'est également ce que Bergson suggère en examinant le processus de création à travers le temps qui lui est nécessaire. La nouveauté, l'invention, cette caractéristique principale de la création, s'oppose à la répétition du déjà-là à partir du moment où nous acceptons le temps comme une dimension où se déploie la vie, et non comme une donnée de la rationalité utilitaire. En ce sens, on peut considérer que, si la création artistique est, pour beaucoup de raisons, hors de portée de la majorité des gens, il n'est peut-être pas absurde de supposer que chacun recèle le pouvoir de redonner valeur au temps vécu et d'atteindre par là une des vertus du créateur.

Texte 10 : Le génie, E. Kant (1724-1804)

Le terme de génie désigne le privilège de celui à qui l'on reconnaît le pouvoir de produire la beauté. Kant montre ici que le génie n'obéit pas à une inspiration aveugle, mais est le créateur des contraintes qu'il s'impose.

Le génie est le talent (don naturel) qui donne des règles à l'art. Puisque le talent, comme faculté productive innée de l'artiste, appartient lui-même à la nature, on pourrait s'exprimer ainsi : le génie est la disposition innée de l'esprit (*ingenium*) par laquelle la nature donne des règles à l'art.

Quoi qu'il en soit de cette définition, qu'elle soit simplement arbitraire, ou qu'elle soit ou non conforme au concept que l'on a coutume de lier au mot de *génie* (ce que l'on expliquera dans le paragraphe suivant), on peut toutefois déjà prouver que, suivant la signification en laquelle ce mot est pris ici, les beaux-arts doivent j

nécessairement être considérés comme des arts du *génie*.

Tout art, en effet, suppose des règles sur le fondement desquelles un produit est tout d'abord représenté comme possible, si on doit l'appeler un produit artistique. Le concept des beaux-arts ne permet pas que le jugement sur la beauté de son produit soit dérivé d'une règle quelconque, qui possède comme principe de détermination un *concept*, et, par conséquent, il ne permet pas que l'on pose au fondement un concept de la manière dont le produit est possible. Aussi bien les beaux-arts ne peuvent pas en eux-mêmes concevoir la règle d'après laquelle ils doivent réaliser leur produit. Or, puisque, sans une règle qui le précède, aucun produit ne put jamais être dit un produit de l'art, il faut que la nature donne la règle à l'art dans le sujet (et cela, par la concorde des facultés de celui-ci) ; en d'autres termes, les beaux-arts ne sont possibles que comme produits du génie.

On voit par là : 1) que le génie est un *talent*, qui consiste à produire ce dont on ne saurait donner aucune règle déterminée ; il ne s'agit pas d'une aptitude à ce qui peut être appris d'après une règle quelconque ; il s'ensuit que *l'originalité* doit être sa première propriété ; 2) que, l'absurde aussi pouvant être original, ses produits doivent en même temps être des modèles, c'est-à-dire *exemplaires*, et, par conséquent, que sans avoir été eux-mêmes engendrés par l'imitation, ils doivent toutefois servir aux autres de mesure ou de règle du jugement ; 3) qu'il ne peut décrire lui-même ou exposer scientifiquement comment il réalise son produit, et qu'au contraire c'est en tant que *nature* qu'il donne la règle ; c'est pourquoi le créateur d'un produit qu'il doit à son génie ne sait pas lui-même comment se trouvent en lui les idées qui s'y rapportent, et il n'est pas en son pouvoir ni de concevoir à volonté ou suivant un plan de telles idées, ni de les communiquer aux autres dans des préceptes qui les mettraient à même de réaliser des produits semblables.

Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* (1790), § 46, trad. A. Philonenko, Vrin, 1974, p. 138-139.

Pour mieux comprendre le texte

Paradoxalement, pour rendre compte du **génie** artistique, Kant en attribue l'origine à la nature. En effet, bien qu'étant une production et relevant de l'art dans le sens général défini précédemment (texte 5), la création artistique ne partage pas certaines caractéristiques du métier, dont elle doit donc être soigneusement distinguée ; la nature seule peut alors expliquer le pouvoir du génie. Il ne faudrait pas ici entrer dans une discussion anachronique concernant l'inné et l'acquis ; la psychologie différentielle cherche à préciser les raisons pour lesquelles des individus manifestent plus que d'autres des talent artistiques. Ici, il s'agit de préciser la nature du génie sans s demander ce qui le conditionne chez les individus (un tel questionnement préalable est d'ailleurs trop souvent omis dans les discussions sur les différences d'aptitude).

Le génie s'oppose au savoir-faire : l'art au sens de technique peut se transmettre par un apprentissage, or, bien qu'une telle transmission se pratique également dans le domaine des beaux-arts, en toute rigueur la capacité de crée la beauté n'est pas issue de cet apprentissage. En effet, le : **beaux-arts**, à la différence des **arts**, ne peuvent « concevoir la règle d'après laquelle ils doivent réaliser leur produit » Ceci contredit à la définition même de l'art, comme ensemble de moyens matériels et intellectuels au service de la réalisation concrète d'une idée, et ruine au passage toute véritable possibilité d'enseignement des beaux-arts par l'explicitation d'une telle règle.

Or, il y a bien un produit, c'est un fait, on a l'expérience de la beauté à travers certains produits de l'art (voir le premier chapitre). La production qui correspond à cette fin manifeste qu'elle n'est pas une fantaisie gratuite, donc qu'elle obéit à une règle : dans l'artiste, quelque chose d'autre que son savoir-faire, ou que l'acquis, agit, et c'est ce que Kant désigne par **nature**. Étant ainsi à l'origine de quelque chose d'inédit, il montre une originalité, qui ne doit d'ailleurs pas être une fin en elle-même. L'**originalité** ne saurait rien enseigner, mais elle apporte des **exemples** de la beauté qui permettront à d'autres d'exercer leur jugement et de trouver, peut-être, la voie de leur propre originalité.

Texte 11 : L'illusion de la facilité, F. Nietzsche (1844-1900)

Le texte qui suit peut être opposé au précédent dans la mesure où il analyse de façon critique la notion de génie, ou plutôt une certaine manière d'en user. Le génie est quelquefois sacralisé, mais Nietzsche décèle sous cette admiration excessive une malhonnêteté.

Comme nous avons bonne opinion de nous-mêmes, mais sans aller jusqu'à nous attendre à jamais pouvoir faire même l'ébauche d'une toile de Raphaël ou une scène comparable à celles d'un drame de Shakespeare, nous nous persuadons que pareilles facultés tiennent d'un prodige vraiment au-dessus de la moyenne, représentent un hasard extrêmement rare, ou, si nous avons encore des sentiments religieux, une grâce d'en haut. C'est ainsi notre vanité, notre amour-propre qui nous poussent au culte du génie : car il nous faut l'imaginer très loin de nous, en vrai *miraculum*, pour qu'il ne nous blesse pas (même Goethe, l'homme sans envie, appelait Shakespeare son étoile des altitudes les plus reculées ; on se rappellera ce vers : « Les étoiles, on ne les désire pas »). Mais, compte non tenu de ces insinuations de notre vanité, l'activité du génie ne paraît vraiment pas quelque chose de foncièrement différent de l'activité de l'inventeur mécanicien, du savant astronome ou historien, du maître en tactique ; toutes ces activités s'expliquent si l'on se représente des hommes dont la pensée s'exerce dans une seule direction, à qui toutes choses servent de matière, qui observent toujours avec la même diligence leur vie intérieure et celle des autres, qui voient partout des modèles, des incitations, qui ne se lassent pas de combiner leurs moyens. Le génie ne fait rien non plus que d'apprendre d'abord à poser des pierres, puis à bâtir, que de chercher toujours des matériaux et de toujours les travailler ; toute activité de l'homme est une merveille de complication, pas seulement celle du génie : mais aucune n'est un « miracle ». – D'où vient alors cette croyance qu'il n'y a de génie que chez l'artiste, l'orateur et le philosophe ? Qu'eux seuls ont de l'« intuition » ? (Ce qui revient à leur attribuer une sorte de lorgnette

merveilleuse qui leur permet de voir directement dans l'« être » !) Manifestement, les hommes ne parlent de génie que là où ils trouvent le plus de plaisir aux effets d'une grande intelligence et où, d'autre part, ils ne veulent pas éprouver d'envie. Dire quelqu'un « divin » signifie : « Ici, nous n'avons pas à rivaliser. » Autre chose : on admire tout ce qui est achevé, parfait, on sous-estime toute chose en train de se faire ; or, personne ne peut voir dans l'œuvre de l'artiste comment elle *s'est faite* ; c'est là son avantage car, partout où l'on peut observer une genèse, on est quelque peu refroidi ; l'art achevé de l'expression écarte toute idée de devenir ; c'est la tyrannie de la perfection présente. Voilà pourquoi ce sont surtout les artistes de l'expression qui passent pour géniaux, et non pas les hommes de science ; en vérité, cette appréciation et cette dépréciation ne sont qu'un enfantillage de la raison.

Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain* (1878), §162, éd. Colli-Montinari, trad. R. Rovini, Gallimard, 1987, t. 1, p. 127-128.

Pour mieux comprendre le texte

Rapporter le génie à la nature, le définir par son originalité peut conduire à ériger une véritable barrière entre le créateur et les autres. Nietzsche s'élève contre une telle conséquence : reconnaître le génie ne doit pas empêcher de se mesurer à lui ; c'est par une sorte de paresse que l'on accepte de le considérer comme miraculeux. Ce qui est humain doit être compréhensible aux hommes, sauf s'ils trouvent un intérêt dans l'ignorance.

C'est bien ce qui se produit dans le phénomène du « **culte du génie** » Contrairement à ce qu'on pourrait attendre, ce n'est pas la bonne opinion de l'artiste qui en est la première source, mais l'amour-propre de celui qui le sacralise : il est désagréable et désavantageux de se comparer au génie, il est donc plus confortable d'ignorer sa part d'humanité, qui rend la comparaison possible. Au-delà de la sacralisation du génie, c'est un réel mépris qui se fait jour : « nous n'avons pas à rivaliser » veut dire aussi que l'homme supérieur peut exister hors du monde, sans que nous nous sentions concernés par ce qu'il fait.

C'est pourquoi l'accent est porté sur l'objet de ce déni, à savoir le **travail**, qui permet à l'être dit génial de dépasser les limites ordinaires de l'expérience et de la pensée, travail de genèse, par lequel se constituent, loin de surgir miraculeusement, les idées et les œuvres. Ce travail peut en fait ne pas en avoir l'apparence et se confondre avec une biographie : celle d'un homme « dont la pensée s'exerce dans une seule direction, à qui toutes choses servent de matière ».

La genèse, l'activité se distinguent de l'effet : le philosophe, qui prétend détenir le sens de l'être, l'orateur, dont le talent est justement celui de l'effet, l'artiste même, en tant qu'il est pourvoyeur d'un plaisir que Nietzsche juge superficiel, accaparent à tort l'admiration que l'on doit à tout créateur.

Texte 12 : Le temps de la création, H. Bergson (1859-1941)

Bergson considère ici la création du point de vue du temps, qui n'est pas seulement une dimension homogène où se déploie nécessairement l'action, mais aussi une composante de la subjectivité.

Quand l'enfant s'amuse à reconstituer une image en assemblant les pièces d'un jeu de patience, il y réussit de plus en plus vite à mesure qu'il s'exerce davantage. La reconstitution était d'ailleurs instantanée, l'enfant la trouvant toute faite, quand il ouvrait la boîte au sortir du magasin. L'opération n'exige donc pas un temps déterminé, et même, théoriquement, elle n'exige aucun temps. C'est que le résultat en est donné. C'est que l'image est créée déjà et que, pour l'obtenir, il suffit d'un travail de recomposition et de réarrangement, – un travail qu'on peut supposer allant de plus en plus vite, et même infiniment vite au point d'être instantané. Mais, pour l'artiste qui crée une image en la tirant du fond de son âme, le temps n'est plus un accessoire. Ce n'est pas un intervalle qu'on puisse allonger ou raccourcir sans en modifier le contenu ; la durée de son travail fait partie intégrante de son travail. La contracter ou la dilater serait modifier à la fois l'évolution

psychologique qui la remplit et l'invention qui en est le terme. Le temps d'invention ne fait qu'un ici avec l'invention même ; c'est le progrès d'une pensée qui change au fur et à mesure qu'elle prend corps. Enfin c'est un processus vital, quelque chose comme la maturation d'une idée.

Le peintre est devant sa toile, les couleurs sont sur la palette, le modèle pose ; nous voyons tout cela, et nous connaissons aussi la manière du peintre : prévoyons-nous ce qui apparaîtra sur la toile ? Nous possédons les éléments du problème ; nous savons, d'une connaissance abstraite, comment il sera résolu, car le portrait ressemblera sûrement au modèle et sûrement aussi à l'artiste ; mais la solution concrète apporte avec elle cet imprévisible rien qui est le tout de l'œuvre d'art, et c'est ce rien qui prend du temps. Néant de matière, il se crée lui-même comme forme. La germination et la floraison de cette forme s'allongent en une irrépressible durée, qui fait corps avec elles.

Henri Bergson, *L'Évolution créatrice* (1907), PUF, 1969, p. 339-340.

Pour mieux comprendre le texte

Le **temps** est habituellement considéré comme l'ordre de la succession, toute activité demandant un certain temps ; cette vision uniquement quantitative et abstraite du temps peut être dite dominante, notre civilisation étant marquée par le souci de gagner du temps, de le mesurer, de le rentabiliser. Elle est en fait une simplification assez naïve : l'enfant, par jeu, recherche légitimement la performance qui consiste à gagner du temps, et ce n'est pas plus qu'un jeu car dans ce temps indéfiniment rétréci, jusqu'à disparaître, ne se déploie aucune activité véritable.

La création artistique montre que le temps passé n'est pas forcément perdu ; pour révéler un autre aspect du temps, – quand il n'est plus un accessoire indifférent mais se confond avec l'évolution psychologique de l'artiste, Bergson emploie le terme de « **durée** ». Le temps n'y est plus seulement la succession mais un mouvement de transformation, de maturation, par lequel le nouveau naît de l'ancien :

le temps d'invention ne fait qu'un ici avec l'invention pure. Quand le peintre trouve « sa solution », et crée, à partir du projet de faire un portrait, quelque chose d'imprévisible qui n'appartient qu'à lui (voir le texte 9), c'est du mouvement même de peindre, des étapes de son travail, qu'il tire d'autres idées, d'autres désirs, qui vont enrichir le projet initial. On ne peut concevoir l'achèvement de l'œuvre sans les étapes intermédiaires, même si elles n'ont pas été conservées : l'œuvre témoigne non d'un temps passé, mais d'une durée. Le temps mesuré est indifférent : ce qui compte, c'est le processus qualitatif de la durée, par quoi non seulement l'œuvre mais aussi son auteur se transforment. Le temps peut se réduire quand tout est prévisible, comme dans un objet industriel ; la création a lieu quand la durée entraîne l'**imprévisible**.

4. Art et représentation

Quel rapport, en tant qu'image ou apparence, l'œuvre d'art doit-elle entretenir avec le réel ? Quelle place doivent occuper dans la création artistique l'imagination de l'artiste et la fidélité aux éléments fournis par la réalité extérieure à l'esprit du créateur ?

On entend souvent dire que les arts **représentent** le réel, c'est-à-dire qu'ils en donnent une image qu'on peut supposer élaborée par l'artiste, mais qui prend corps dans une œuvre. Précisons que la représentation peut être comprise comme une **imitation** de la nature ou d'un modèle, ou bien encore, si elle équivaut à la représentation intérieure, à l'idée que l'artiste s'est faite de la réalité : cela signifie que l'image, la figuration ou la forme qu'il crée révèle ce que ce réel représente pour sa conscience.

En ce sens, il y a des arts que l'on peut appeler « arts de la représentation » ou arts d'imitation, et d'autres qui ne le sont pas ou le sont moins : la peinture propose des images, le théâtre également, mais la musique ou l'architecture n'adressent aux sens que des constructions pures qui ne renvoient à rien de préexistant, sauf dans le cas où elles sont délibérément imitatives, comme lorsque la musique intègre la reproduction de chants d'oiseaux.

Mais faut-il opposer de manière rigide ce qui fait appel à la représentation au sens d'imitation et ce qui n'y fait pas appel ? Il vaut mieux se demander dans quelle mesure il fait intrinsèquement partie de la démarche artistique d'imiter, et les raisons pour lesquelles l'imitation est recherchée. En même temps, si cette démarche suscite des objections, il faudra aussi en préciser les raisons.

On peut évoquer ici le problème de l'abstraction (voir aussi chapitre 5) : quand les arts dits d'imitation renoncent à donner un

équivalent identifiable du réel, comme lorsque la peinture est abstraite ou non figurative, une difficulté apparaît. Il ne semble plus y avoir de critère pour apprécier la réussite d'une œuvre, elle ne peut plus être jugée à l'aune de la représentation. D'un autre côté, un tel critère risque de nous égarer, et de conduire à une vision trop schématique de la figuration artistique.

En effet, si l'art doit avant tout représenter au sens de copier, l'idéal de la peinture sera le trompe-l'œil. Or, si ce dernier peut constituer un genre qui présente toujours un attrait de curiosité, il est difficile de prétendre qu'il constitue l'achèvement de cet art. Il ne faut pas oublier, par exemple, que la peinture hollandaise du XVII^{ème} siècle, qui excella dans la représentation réaliste d'objets quotidiens, ne saurait se réduire à la prouesse de l'exactitude de la représentation, et doit aussi sa beauté à la méditation sur les séductions du monde sensible dont elle témoigne.

Ce que l'art représente, quelles que soient ses formes et ses styles, est toujours au-delà du monde visible et tangible que nous croyons réel : le vrai dans l'art, si l'on peut s'autoriser l'emploi de ce terme souvent réduit à désigner le réalisme, vient, plus que de l'habileté à produire une illusion, de la pensée, des valeurs, des choix qui sont à la source de la représentation : plus qu'une image de la réalité, celle-ci est la présentation d'une manière de la vivre et de l'appréhender. Penser que l'art consiste à produire une représentation, au sens de copie du réel, est réducteur ; en revanche, il faut préciser la place de l'imitation dans la représentation et, si représenter n'est pas uniquement copier, ce qui est en question dans la démarche de représentation.

Représenter, c'est produire un artifice. C'est justement cette capacité que possède l'art de produire un équivalent illusoire du réel qui est visée par Platon. La présentation qu'il propose de l'imitation comme copie du réel est faussement naïve, puisqu'il ne conteste pas le pouvoir de l'artiste, mais met en évidence, à l'aide de cette notion, certaines conséquences de l'émotion esthétique. L'art détourne de la froide réflexion pour céder à la séduction de l'irrationnel. La célèbre

condamnation de l'artiste, que Platon souhaite exclure de sa cité idéale, vient du lien qu'il établit entre la représentation du sensible et l'illusion : le philosophe souhaite détourner les hommes des satisfactions illusoires d'un monde sensible opposé au monde intelligible que révèle la recherche de la vérité. Aussi l'artiste, qui se complaît dans la représentation de ce monde, est-il l'antithèse du philosophe.

Nous poursuivrons l'examen de la notion d'imitation par la critique formulée par Aristote de cette vision négative, dévalorisée, de l'art. Il accorde pour sa part une grande valeur au plaisir. Le plaisir provoqué par l'imitation s'explique par l'activité intellectuelle : cette copie, qui s'écarte du modèle en même temps qu'elle l'imité, fait penser. Ainsi, le spectateur lui-même acquiert par la contemplation d'une imitation une attitude créatrice.

C'est dans la réalité intérieure, et non plus dans le monde sensible extérieur à l'esprit, que Hegel et Bergson, d'une manière différente, verront la source de la représentation. On pourrait dire que Hegel diminue l'importance de la part concrète et sensible de l'art pour privilégier ce qu'il implique de conscience et de réflexion : la représentation est ici une étape menant vers la transparence de l'esprit. Bergson, en [revanche, considère que la perception est elle-même susceptible de progrès, d'éducation : l'artiste est un médiateur dans le monde sensible, il donne forme à l'expérience que nous en avons, et la perception doit donc être elle-même ! pensée comme créée par l'art : cela ne signifie pas qu'elle est illusoire, mais, au contraire, qu'elle peut assurer un rapport plus intime au réel.

Texte 13 : L'artiste imitateur, Platon (v. 427-v. 347 av. J. -C.)

S'entretenant avec Glaucon, Socrate oppose l'homme sage et 1 i modéré qui sait faire appel à sa raison devant l'adversité et, en général, devant ce qui l'affecte à celui qui reste soumis à la passion et

en est victime. L'art, ou du moins certains types d'art, nuisent, pour I lui, à l'exercice de la raison.

Socrate : Or, c'est, dirons-nous, le meilleur élément de nous-mêmes qui veut suivre la raison.

Glaucon : Évidemment.

S. : Et celui qui nous porte à la ressouvenance du malheur et aux plaintes, dont il ne peut se rassasier, ne dirons-nous pas que c'est un élément déraisonnable, paresseux, et ami de la lâcheté ?

G. : Nous le dirons, assurément.

S. : Or, le caractère irritable se prête à des imitations nombreuses et variées, tandis que le caractère sage et tranquille, toujours égal à lui-même, n'est pas facile à imiter, ni, une fois rendu, facile à comprendre, surtout dans une assemblée en fête, et pour les hommes de toute sorte qui se trouvent réunis dans les théâtres ; car l'imitation qu'on leur offrirait ainsi serait celle de sentiments qui leur sont étrangers.

G. : Certainement.

S. : Dès lors, il est évident que le poète imitateur n'est point porté par nature vers un pareil caractère de l'âme, et que son talent ne s'attache point à lui plaire, puisqu'il veut s'illustrer parmi la multitude ; au contraire, il est porté vers le caractère irritable et divers, parce que celui-ci est facile à imiter.

G. : C'est évident.

S. : Nous pouvons donc à bon droit le censurer et le regarder comme le pendant du peintre ; il lui ressemble en ce qu'il ne produit que des ouvrages sans valeur, au point de vue de la vérité, et il lui ressemble encore du fait qu'il a commerce avec l'élément inférieur de l'âme, et non avec le meilleur. Ainsi, nous voilà bien fondés à ne pas le recevoir dans un État qui soit régi par des lois sages, puisqu'il réveille, nourrit et fortifie le mauvais élément de l'âme, et ruine de la sorte l'élément raisonnable, comme cela a lieu dans une cité qu'on livre aux méchants en les laissant devenir forts, et en faisant périr les hommes

les plus estimables ; de même, du poète imitateur nous dirons qu'il introduit un mauvais gouvernement dans l'âme de chaque individu, en flattant ce qu'il y a en elle de déraisonnable, ce qui est incapable de distinguer le plus grand du plus petit, qui, au contraire, regarde les mêmes objets comme tantôt grands, tantôt comme petits, qui ne produit que des fantômes et se trouve à une distance infinie du vrai.

Platon, *République*, livre X, 604d-605d, trad. R. Baccou, Garnier-Flammarion, 1966, p. 370.

Pour mieux comprendre le texte

L'art, ou plutôt les arts d'**imitation**, c'est-à-dire ceux qui donnent une image, une représentation de la réalité, entravent la réflexion et éloignent de la sagesse. Platon, qui présente dans la *République* le modèle d'une société idéale, ne souhaite pas y faire entrer les artistes, comme l'indique la fin de ce texte. Plus l'imitation est réussie, plus dangereuse elle est, pour le philosophe.

Une lecture superficielle pourrait faire croire que Platon, par la voix de Socrate, adresse aux arts un reproche absurde, en comparant l'incomparable, l'émotion d'une part et la réflexion de l'autre. Nous sommes en effet habitués à juger compatibles et même harmonieusement liés l'amour du beau et la réflexion théorique. Si déroutante que soit la position de Platon, elle fournit une critique d'un certain rapport à l'art.

La conception platonicienne de l'homme, qui explique cette critique, apparaît à travers la notion de tempérament. L'âme humaine est composée de différentes parties, que la sagesse hiérarchise en fonction de leur valeur : ainsi les **passions**, au sens de sentiments irraisonnés de joie ou de peine, doivent être soumises à la raison. Certains individus sont dominés par leurs passions la plupart du temps ; et comme ils ne trouvent pas le bonheur en suivant leurs désirs changeants, Platon appelle leur tempérament « bigarré », ce qui évoque la versatilité et l'incohérence. Le sage, au contraire, obéit en premier lieu à son intelligence et s'efforce d'agir en fonction des connaissances qu'il a acquises.

L'**art imitatif**, et particulièrement le théâtre, qui mime les actions humaines, provoque la tristesse et la joie, séduit par la représentation de ces états où l'on se complaît facilement, faiblesse envers soi-même que dissiperait la réflexion. La voie qui mène à la sagesse est obstruée par une sensibilité flattée par le spectacle, et la fascination exercée par les œuvres d'art contredit l'ambition philosophique de rationalité et de maîtrise de soi.

Texte 14 : Le charme de l'imitation, Aristote (384-322 av. J. -C.)

Aristote soutient ici que l'art, y compris dans son aspect imitatif, fait partie des conditions d'une vie harmonieuse, parce qu'il est une virtualité que la vie humaine doit réaliser pour être complète. Ces propos peuvent être lus comme une critique de la position de son maître Platon.

La poésie semble bien devoir en général son origine à deux causes, et deux causes naturelles. Imiter est naturel aux hommes et se manifeste dès leur enfance (l'homme diffère des autres animaux en ce qu'il est très apte à l'imitation et c'est au moyen de celle-ci qu'il acquiert ses premières connaissances) et, en second lieu, tous les hommes prennent plaisir aux imitations.

Un indice est ce qui se passe dans la réalité : des êtres dont l'original fait peine à la vue, nous aimons à en contempler l'image exécutée avec la plus grande exactitude ; par exemple, les formes des animaux les plus vils et des cadavres.

Une raison en est encore qu'apprendre est très agréable aux philosophes, mais pareillement aussi aux autres hommes ; seulement ceux-ci n'y ont qu'une faible part. On se plaît à la vue des images parce qu'on apprend en les regardant, et on déduit ce que représente chaque chose, par exemple que cette figure c'est un tel. Si on n'a pas vu auparavant l'objet représenté, ce n'est plus comme imitation que

l'œuvre pourra plaire, mais à raison de l'exécution, de la couleur ou d'une autre cause de ce genre.

L'instinct d'imitation étant naturel en nous, ainsi que la mélodie et le rythme (car il est évident que les mètres ne sont que des parties des rythmes), dans le principe ceux qui étaient le mieux doués à cet égard firent petit à petit des progrès, et la poésie naquit de leurs improvisations.

Aristote, *Poétique*, 1448b, trad. J. Hardy, Les Belles Lettres, 1969, p. 33.

Pour mieux comprendre le texte

Aristote traite ici de la poésie ; cependant, l'argumentation, dans un premier temps, se développe à propos de l'imitation par l'image.

Tout d'abord, Aristote porte sur l'homme un regard de biologiste : il le compare aux autres animaux. Comme eux, il possède une nature et sa perfection consiste dans l'achèvement de cette nature, conçue comme harmonieuse, non contradictoire.

La propension à l'**imitation**, loin de flatter de bas instincts, fait partie des potentialités que l'homme se doit de réaliser. C'est pourquoi, avant d'être considérée dans son résultat, comme une image de la réalité, l'imitation est présentée comme une activité : son premier résultat est l'**apprentissage**, l'enfant apprend en imitant les adultes. Cette activité est volontaire car suivre un penchant naturel est agréable.

Cependant, le plaisir pris à l'imitation est aussi celui de la contemplation : mais la contemplation n'est pas ici un entraînement passif, elle est aussi une activité. En effet, tout en sachant que ce que nous percevons n'est pas la réalité même, nous identifions ce qui est représenté, nous exerçons à son propos une activité intellectuelle, autre expression de la nature humaine : « on déduit ce que représente chaque chose ». N'oublions pas, en effet, que l'artifice, malgré son pouvoir d'évoquer une réalité, en est intrinsèquement très éloigné (voir texte 9). Il ne s'agit donc pas simplement d'identifier un sujet de la représentation, mais de jouir de l'imitation et de ses procédés, du

point de vue qu'elle nous donne sur la réalité. Aristote envisage d'ailleurs le cas d'objets désagréables par eux-mêmes et dont on peut faire une belle représentation ; il évoque aussi la situation d'un individu qui découvre une représentation sans avoir vu l'original.

Le don de créer, qui se traduit à l'origine, avant l'existence d'un savoir-faire codifié, par la faculté d'improvisation, est réservé à certains, mais la même disposition naturelle, possédée à un degré moindre, permet néanmoins d'apprécier les œuvres d'art.

Texte 15 : L'art est un besoin 19 de l'esprit G.-W. F. Hegel (1770-1831)

La création de formes par l'art n'est pas seulement ici le résultat d'un amour de l'imitation, mais s'inscrit dans le devenir de la conscience. L'esprit devient dans l'histoire conscient de lui-même, à travers ses réalisations, en modifiant le monde sensible. L'art est un moment de cette histoire, exprimant une lutte entre l'esprit et la matière, dans laquelle celui-ci veut se reconnaître, et Hegel cherche à saisir cette attitude sous son aspect originel.

L'universalité du besoin d'art ne tient pas à autre chose qu'au fait que l'homme est un être pensant et doué de conscience. En tant que doué de conscience, l'homme doit se placer en face de ce qu'il est, de ce qu'il est d'une façon générale, et en faire un objet pour soi. Les choses de la nature se contentent d'être, elles sont simples, ne sont qu'une fois, mais l'homme, en tant que conscience, se dédouble : il est une fois, mais il est pour lui-même. Il chasse devant lui ce qu'il est ; il se contemple, se représente lui-même. Il faut donc chercher le besoin général qui provoque une œuvre d'art dans la pensée de l'homme, puisque l'œuvre d'art est un moyen à l'aide duquel l'homme extériorise ce qu'il est.

Cette conscience de lui-même, l'homme l'acquiert de deux manières : théoriquement, en prenant conscience de ce qu'il est

intérieurement, de tous les mouvements de son âme, de toutes les nuances de ses sentiments, en cherchant à se représenter lui-même, tel qu'il se découvre par la pensée, et à se reconnaître dans cette représentation qu'il offre à ses propres yeux. Mais l'homme est également engagé dans des rapports pratiques avec le monde extérieur, et, de ces rapports, naît également le besoin de transformer ce monde, comme lui-même, dans la mesure où il en fait partie, en lui imprimant son cachet personnel. Et il le fait, pour encore se reconnaître lui-même dans la forme des choses, pour jouir de lui-même comme d'une réalité extérieure. On saisit déjà cette tendance dans les premières impulsions de l'enfant : il veut voir des choses dont il soit lui-même l'auteur, et, s'il lance des pierres dans l'eau, c'est pour voir ces cercles qui se forment et qui sont son œuvre, dans laquelle il retrouve comme un reflet de lui-même.

Ceci s'observe dans de multiples occasions et sous les formes les plus diverses, jusqu'à cette forme de reproduction de soi-même qu'est l'œuvre d'art.

G. -W. Friedrich Hegel, *Introduction à l'Esthétique* (1835), coll. « Champs », Aubier-Montaigne, 1964, p. 80-81, © Hegel G. W. F., trad. S. Jankélévitch.

Pour mieux comprendre le texte

Hegel met en évidence la première manifestation de l'attitude créatrice, première au sens où elle est le moment de la plus simple confrontation de l'esprit et de la matière. L'esprit perçoit la modification qu'il lui fait subir, entrant ainsi dans un rapport pratique avec le monde extérieur.

Malgré les apparences, c'est bien lui-même que l'homme contemple dans cette réalité extérieure modifiée. Il ne contemple pas son image au sens de copie, mais il perçoit la marque de son pouvoir. La conscience de soi est donc pratique, par opposition à une attitude d'auto-contemplation, dite théorique, qui a son prix mais ne donne pas naissance à une œuvre : agir et créer sont des moyens de se connaître à certains égards supérieurs à la contemplation « théorique ». Cette dernière peut faire penser ici au mythe de

Narcisse, abîmé dans son reflet. Une telle opération suffirait si la nature humaine était statique, si l'on pouvait en construire une image fixe. En fait, la conscience se manifeste aussi dans l'action, dans la domination pratique de la réalité, dans le fait que l'homme ne subit pas, comme d'autres êtres, des conditions d'existence données, mais qu'il les crée. Il prend conscience de son action et de son pouvoir, donc de lui-même, mais sur un plan pratique, et du changement qu'il provoque dans un monde dont il devient en partie l'auteur.

À partir du moment où il transforme le monde, non pour organiser sa vie concrète, mais « pour tirer une jouissance de la forme des choses », cette attitude annonce la création artistique. Nous retrouvons ici l'idée que le jeu enfantin n'est pas gratuit (voir texte 14) : les ronds dans l'eau sont la marque d'une intention, d'une liberté, l'expérimentation d'un pouvoir sur les choses. L'artiste saura donner à des œuvres une valeur d'expression de sa conscience, de ses sentiments et, au-delà, de son époque. L'homme ne prend pas conscience de lui-même dans une auto-contemplation stérile, mais dans la « reproduction de soi-même », par laquelle il représente cette réalité qu'est son propre esprit.

Texte 16 : L'art : une perception étendue H. Bergson (1859-1941)

Notre univers familier n'est pas, contrairement à notre certitude première, véritablement perçu. Nous le croyons sans mystère parce que nous en faisons usage, mais il revient à l'art de nous en donner l'image vraie, l'artiste ne nous donne pas accès à un double fictif de la réalité, mais à la réalité même, beaucoup plus étrangère à la conscience usuelle que nous ne le croyons spontanément.

À quoi vise l'art, sinon à nous montrer, dans la nature et dans l'esprit, hors de nous et en nous, des choses qui ne frappaient pas explicitement nos sens et notre conscience ? Le poète et le romancier qui expriment un état d'âme ne le créent certes pas de toutes pièces ;

ils ne seraient pas compris de nous si nous n'observions en nous, jusqu'à un certain point, ce qu'ils nous disent d'autrui. Au fur et à mesure qu'ils nous parlent, des nuances d'émotion et de pensée nous apparaissent, qui pouvaient être représentés en nous depuis longtemps, mais qui demeuraient invisibles : telle l'image photographique qui n'a pas encore été plongée dans le bain où elle se révélera. Le poète est ce révélateur. Mais nulle part la fonction de l'artiste ne se montre aussi clairement que dans celui des arts qui fait la plus large place à l'imitation, je veux dire la peinture ; les grands peintres sont des hommes auxquels remonte une certaine vision des choses qui est devenue ou qui deviendra la vision de tous les hommes. Un Corot, un Turner, pour ne citer que ceux-là, ont aperçu dans la nature bien des aspects que nous ne remarquons pas. – Dira-t-on qu'ils n'ont pas vu, mais créé, qu'ils nous ont livré des produits de leur imagination, que nous adoptons leurs inventions parce qu'elles nous plaisent, et que nous nous amusons simplement à regarder la nature à travers l'image que les grands peintres nous en ont tracée ? – C'est vrai dans une certaine mesure ; mais, s'il en était uniquement ainsi, pourquoi dirions-nous de certaines œuvres – celles des maîtres – qu'elles sont vraies ? Où serait la différence entre le grand art et la pure fantaisie ? Approfondissons ce que nous éprouvons devant un Turner ou un Corot : nous trouverons que si nous les acceptons et les admirons, c'est que nous avons déjà perçu quelque chose de ce qu'ils nous montrent. Mais nous avons perçu sans apercevoir. C'était, pour nous, une vision brillante et évanouissante, perdue dans la foule de ces visions également brillantes, également évanouissantes, qui se recouvrent dans notre expérience comme des *dissolving views* et qui constituent par leur interférence réciproque, la vision pâle et décolorée que nous avons habituellement des choses. Le peintre l'a isolée ; il l'a si bien fixée sur la toile que, désormais, nous ne pourrions nous empêcher d'apercevoir dans la réalité ce qu'il y a vu lui-même.

Henri Bergson, *Matière et Mémoire* (1896), PUF, 1968, p. 148 sq.

Pour mieux comprendre le texte

La **conscience** n'est pas un simple miroir où se déposerait le reflet

de la réalité. Elle comporte des degrés, et la plupart du temps, nous demeurons à la surface des choses. C'est-à-dire, comme le précise la fin du texte, que notre perception et notre sensibilité en restent à une sorte d'image moyenne de la réalité, un équivalent « pâle » des notions abstraites que nous utilisons pour la décrire, la penser : un arbre perçu n'est qu'un exemplaire d'arbre auquel nous ne prêtons pas attention.

C'est ainsi que ce qui est représenté est en réalité beaucoup plus vaste que ce que le langage peut décrire et que ce que la raison, qui distingue et sépare les choses, peut identifier de la réalité. Notre conscience englobe en fait la totalité de l'instant vécu, avec son cortège d'émotions et de sentiments ; simplement, son contenu demeure à l'arrière-plan du psychisme, nous ne pourrions pas définir ce que nous percevons. L'artiste a le pouvoir de nous le révéler, et contempler une œuvre, c'est, par l'intermédiaire du talent d'autrui, déployer notre propre sensibilité au monde.

Bergson utilise, pour faire comprendre la nature du travail artistique, la métaphore de la plaque photographique : celle-ci contient une représentation virtuelle, elle existe elle aussi, sans être visible. Une opération supplémentaire est nécessaire pour révéler cette représentation. De même, l'artiste joue le rôle d'un révélateur ; le peintre fixe sur sa toile quelque chose qui échappe ainsi à l'indifférence habituelle du perçu, il nous oblige d'une certaine manière à y faire attention. Si le spectateur n'avait pas en lui la même impression, on pourrait dire que l'artiste invente ; mais apprécier l'œuvre d'art revient à reconnaître en face d'elle la réalité que l'artiste a jugée digne d'être représentée, à la faire revivre. Seul ce qui est déjà connu peut être « révélé ».

L'exemple de la peinture est propre à montrer que, même dans le cas où il y a imitation, les choix de l'artiste font « **apercevoir** », s'approprier par la conscience, des représentations plus « vraies », plus complètes, de la réalité.

L'artiste est comme l'éducateur des autres hommes, dans la mesure où, loin de leur imposer sa vision des choses, il révèle en eux,

développe des aspects ignorés de leur perception et de leur conscience.

5. L'art en question

Nous avons vu que l'art est une activité liée à des valeurs positives, qu'il procure à l'homme un plaisir ou une augmentation de sa liberté et de sa conscience ; il est même pensé comme une approche du divin, à travers la notion d'enthousiasme (texte 1), ou lorsqu'il est lié au sacré (texte 8). Souvenons-nous toutefois que Platon a critiqué l'activité artistique au nom de ses effets, en lui reprochant de stimuler les passions (texte 13).

De manière différente, l'art s'est trouvé mis en question par la modernité ; les sciences humaines, mettant de côté l'interrogation directement morale et politique sur l'action pour tenter de la soumettre à un regard objectif, ont tenté d'absorber la singularité de l'activité artistique dans des théories explicatives plus larges. Sans prononcer à proprement parler de condamnation, de telles approches ont pu laisser entendre que l'art, avant d'être l'expression d'un amour du beau ou d'une disposition créatrice, devait son existence à des **déterminismes** sociaux ou psychologiques. Ou encore que l'art, avant d'être en lui-même porteur de signification, pouvait être considéré comme un **symptôme**, comme le révélateur de processus cachés, à interpréter du point de vue de l'objectivité scientifique.

Nous aurons à examiner les conséquences éventuellement **réductrices** de ce type d'approche, qui consiste à chercher dans l'art un sens qui lui vienne de ce qu'il révèle ou trahit. L'art ne serait-il qu'apparence, ses productions une fois décryptées perdant leur raison d'être ? Si des processus jugés plus fondamentaux en rendent compte, il faut se demander si l'on explique ainsi intégralement le sentiment esthétique ou la création...

C'est ainsi que la psychanalyse jette une lumière nouvelle sur la création artistique ; Freud propose tout d'abord une définition de la

configuration psychologique de l'artiste, puis une lecture de l'œuvre d'art comme étant marquée par des troubles affectifs. Il renoue ainsi avec la vision platonicienne de l'art : l'art flatte nos passions pour Platon (voir texte 13) ; pour Freud, il exprime le pôle pulsionnel et inconscient de la personnalité, sur lequel la raison ne peut pas exercer sa critique. L'abus de ce type d'approche risque de faire perdre de vue les œuvres elles-mêmes, puisqu'il en réduit la signification à l'expression de particularités individuelles. Cependant, menée avec circonspection, l'analyse psychologique des œuvres peut au contraire mettre l'accent sur leur intérêt universel, en éclairant le message inconscient qu'elles adressent à leurs contemplateurs.

L'interprétation sociologique de l'art remet en cause plus radicalement, puisqu'elle mine jusqu'à cette rencontre, cette complicité de l'artiste et de ceux à qui il s'adresse. Pierre Bourdieu vise particulièrement le sentiment d'élection qui peut en résulter dans sa critique de « **l'amour de l'art** ». Alors même qu'ils se croient libres dans leurs jugements, les individus obéiraient à un dressage dicté par des intérêts : l'art est interprété comme un champ d'activité apparemment éloigné des préoccupations économiques et du pouvoir, mais où s'exercent en réalité des conflits et des rapports de force.

Qu'en est-il de la valeur de l'art si ses ambitions sont subordonnées à ces rapports de force ? N'est-ce pas là, quoique d'une manière différente de Platon, rejeter l'art dans le domaine des apparences trompeuses ?

D'une manière moins radicale, Claude Lévi-Strauss estime devoir remettre en cause la valeur de la peinture contemporaine ; cette dernière est interprétée, là encore, comme un symptôme, l'expression d'un malaise caractérisant la modernité. Alors que, de tout temps, l'humanité s'est enrichie des traditions, notre époque serait fascinée par l'attrait du nouveau, de la **rupture**. L'art ne serait que l'un des aspects les plus visibles de la fuite en avant qui en résulte.

Faut-il étendre la portée de ces critiques à l'art en général ? Il peut exister d'autres moyens de traduire les tensions sociales que l'amour

artificiel de l'art dénoncé par Bourdieu ; le rejet du passé peut expliquer en partie, une crise de l'art contemporain, une phase d'interrogation plus que de réelle création. Mais il découle de ces constats que si l'art est utilisé comme moyen de valorisation, c'est sur la base d'une croyance en sa valeur réelle ; si l'on déplore un tarissement de la création, c'est par rapport à une attente, à l'idée qu'une civilisation ne peut s'en passer.

Nietzsche met en évidence le besoin fondamental auquel répond l'existence de l'art, et plus particulièrement dans la **modernité**. Devant le recul du sacré et de l'idée qu'une providence assure l'ordre du monde ; devant la difficulté de croire au progrès dans l'histoire ; alors, au lieu d'être le symptôme et la traduction de différents maux, l'art est une manifestation de santé. Il ne faut pas prendre dans un tel contexte la santé pour un état de bien-être : il s'agit plutôt d'une volonté d'affirmation et d'acceptation de la vie, avec ses difficultés, ses conflits.

Cependant, l'art aujourd'hui doit affronter un autre défi, qui réside dans un changement en apparence purement technique, mais qui modifie les rapports de l'œuvre d'art et de son public. Bien souvent, aujourd'hui, les œuvres sont connues par l'intermédiaire d'une **reproduction**. Alors que les problèmes rencontrés précédemment (chapitre 4) concernaient le rapport des images au réel, à présent la possibilité de reproduction indéfinie des œuvres amène Walter Benjamin à se demander si la contemplation de l'œuvre et celle de sa reproduction sont équivalentes. Au-delà de cette question, la reproduction modifie les formes de l'art, et la démocratisation du rapport aux œuvres qui en est issue modifie peut-être le sentiment esthétique lui-même. Un film universellement diffusé ne se prête pas à la contemplation au même titre qu'un tableau dans une église.

Texte 17 : Pouvoirs de l'inconscient, S. Freud (1856-1939)

La création d'une œuvre d'art, pour Freud, relève en partie de la vie affective et inconsciente. L'adaptation à la réalité sociale et la poursuite de buts utilitaires fait passer l'imaginaire au second plan pour la majorité des individus. L'artiste, au contraire, met au second plan la réalité commune au profit de l'expression de fantasmes, de pulsions. Que l'artiste soit comparé au névrosé ne doit toutefois pas faire penser que l'art s'identifie à une forme de pathologie.

Tout cela invitait à entreprendre, à partir de là, l'analyse de la création littéraire et artistique en général. On s'aperçut que le royaume de l'imagination était une « réserve » qui avait été ménagée lors du passage, ressenti comme douloureux, du principe de plaisir au principe de réalité, afin de fournir un substitut à des satisfactions pulsionnelles auxquelles on avait dû renoncer dans la vie réelle. À l'instar du névrosé, l'artiste s'était retiré de la réalité insatisfaisante dans ce monde imaginaire, mais, à la différence du névrosé, il savait trouver le chemin qui permettait d'en sortir et de reprendre pied dans la réalité. Ses créations, les œuvres d'art, étaient des satisfactions fantasmatiques de vœux inconscients, tout comme les rêves, avec lesquels elles avaient également en commun le caractère de compromis car elles aussi devaient éviter d'entrer en conflit ouvert avec les puissances du refoulement ; mais à la différence des productions du rêve, asociales et narcissiques, elles étaient conçues pour que d'autres hommes y participassent, elles pouvaient susciter et satisfaire chez ceux-ci les mêmes motions de désirs inconscients. En outre, elles se servaient du plaisir que procure la perception de la beauté formelle comme d'une « prime de déduction ». L'apport spécifique de la psychanalyse pouvait consister à reconstruire, par recoupement des impressions vécues, des destinées fortuites et des œuvres de l'artiste, sa constitution et les motions pulsionnelles qui étaient à l'œuvre en elle, soit ce qu'il y avait en lui d'universellement humain ; c'est dans une telle intention que j'ai pris par exemple Léonard de Vinci comme objet d'une étude qui repose sur un seul souvenir d'enfance communiqué par lui-même, et qui vise pour l'essentiel à expliquer son tableau *La Vierge, l'Enfant Jésus et Sainte Anne*. Mes amis et élèves ont ensuite entrepris un grand nombre

d'analyses semblables sur des artistes et leurs œuvres. Il n'est point arrivé que le plaisir pris à l'œuvre d'art fût gâté par l'intelligence analytique ainsi obtenue. Mais il faut confesser au profane, qui attend peut-être ici trop de l'analyse, qu'elle ne jette aucune lumière sur deux problèmes qui sont sans doute ceux qui l'intéressent le plus. L'analyse ne peut rien dire qui éclaire le problème du don artistique, de même que la mise au jour des moyens avec lesquels l'artiste travaille, soit de la technique artistique, ne relève pas de sa compétence.

Sigmund Freud, *Sigmund Freud présenté par lui-même* (1925), trad. Fernand Cambon, Gallimard, 1984, p. 109-111.

Pour mieux comprendre le texte

L'**imagination** n'est pas une fantaisie gratuite qui se développerait en marge de la réalité. Son existence est rapportée à l'économie du psychisme : des pulsions l'animent, que l'éducation et la culture transforment. Mais de cette transformation peut résulter une souffrance : le névrosé et l'artiste l'expriment chacun à leur manière. Le développement de l'imagination chez le second résout d'une façon harmonieuse le problème du renoncement à certaines satisfactions.

Les **pulsions** peuvent être pensées comme une énergie, à la frontière du psychique et du biologique, poussant l'individu à rechercher la satisfaction immédiate de besoins ou de désirs. Renvoyant aux fonctions vitales et à la sexualité, elles peuvent connaître d'autres formes, liées à l'histoire personnelle du sujet. Elles demeurent en tout cas les sources de l'action, la force qui permet de poursuivre certains buts.

Mais vivre n'est pas seulement rechercher la satisfaction, c'est aussi accepter la réalité extérieure, qu'elle soit naturelle ou sociale ; il faut un équilibre entre le principe de plaisir et le principe de réalité. En ce sens, le **refoulement**, processus inconscient par lequel les pulsions acquièrent une forme compatible avec la réalité, est normal et nécessaire.

Cependant, certains individus ne se satisfont pas de la réalité : c'est le cas du névrosé et de l'artiste. Faut-il donc considérer l'artiste

comme une sorte de fou, un être du moins anormal ? En fait, le **névrosé** trouve une satisfaction paradoxale dans sa maladie car son énergie s'oriente vers sa propre destruction. En effet, ses symptômes expriment sous forme de maladie un sens dont la clé se trouve dans l'inconscient de l'individu.

En revanche, l'**artiste** contourne la réalité dans la création de belles formes, issues de son imagination et de ses désirs, et, en même temps, il gratifie autrui d'un plaisir. On peut nommer **sublimation** cette attitude par laquelle des pulsions potentiellement destructrices deviennent le moteur de buts élevés. Si dans un premier temps la création artistique est bien le palliatif d'une certaine inadaptation à la réalité, il est bien plus juste de considérer que l'art renforce le lien social, en fournissant à la civilisation l'une de ses plus hautes valeurs.

L'interprétation psychanalytique du tableau de Léonard de Vinci, *La Vierge, l'Enfant Jésus et Sainte Anne*, a été donnée par Freud : le choix et la représentation du sujet seraient liés aux effets psychiques d'une particularité biographique de Léonard. Mais Freud lui-même nous met en garde contre toute interprétation **réductrice** des œuvres d'art : la psychanalyse n'éclaire la création qu'*a posteriori* et de manière partielle. Elle ne rend pas compte de sa valeur esthétique, et n'explique pas son caractère génial.

Texte 18 : Un amour suspect, P. Bourdieu (né en 1930)

Le sociologue Pierre Bourdieu analyse ici ce qu'il nomme de manière assez ironique et critique l'amour de l'art, en faisant du goût et de la fréquentation des œuvres d'art une marque d'appartenance à une classe sociale : le bon goût, censé provenir d'un amour du beau, serait en réalité déterminé par le désir d'afficher une supériorité personnelle et incontestable vis-à-vis d'autrui.

La mise entre parenthèses des conditions sociales qui rendent

possible la culture et la culture devenue nature, la nature cultivée, dotée de toutes les apparences de la grâce et du don et pourtant acquise, donc « méritée », est la condition de possibilité de l'idéologie charismatique qui permet de conférer à la culture et en particulier à l'« amour de l'art » la place centrale qu'ils occupent dans la sociodicée bourgeoise. Ne pouvant invoquer le droit du sang (que sa classe a historiquement refusé à l'aristocratie), ni les droits de la Nature, arme autrefois dirigée contre les distinctions nobiliaires qui risquerait de se retourner contre la « distinction » bourgeoise, ni les vertus ascétiques qui permettraient aux entrepreneurs de première génération de justifier leur succès par leur mérite, l'héritier des privilèges bourgeois peut en appeler à la nature cultivée et à la culture devenue nature, à ce que l'on appelle parfois « la classe », par une sorte de lapsus révélateur, à l'éducation, à la « distinction », grâce qui est mérite et mérite qui est grâce, mérite non acquis qui justifie les acquis non mérités, c'est-à-dire l'héritage. Pour que la culture puisse remplir sa fonction de légitimation des privilèges hérités, il faut et il suffit que soit *oublié* ou *nié* le lien à la fois patent et caché entre la culture et l'éducation.

Pierre Bourdieu *et al.*, *L'Amour de l'art*, Éditions de Minuit, 1969, p. 164-165.

Pour mieux comprendre le texte

Pierre Bourdieu reprend, en lui faisant subir quelques inflexions, la représentation marxiste de la société capitaliste : celle-ci ne doit pas être considérée comme une totalité harmonieuse ou pouvant l'être, issue de l'addition des individus qui la composent, de leurs talents et de leurs intérêts. Elle doit, au contraire, être pensée comme conflictuelle, composée de **classes** dont les intérêts sont opposés, les uns disposant du capital et des fruits du travail, les autres subissant leur domination.

L'accent est mis par Pierre Bourdieu sur l'aspect **symbolique** de la domination plus que sur son aspect économique : celle-ci s'exerce au moyen de signes, se légitime par des justifications arbitraires. Quoi de plus propre à justifier une position dominante que la possession de qualités personnelles qui sont l'apanage d'une minorité ?

L'amour de l'art et, de façon plus générale, la **distinction** que confère la culture de l'esprit pourraient donc ne pas être l'expression des goûts, des sentiments ou des penchants qui singularisent une personne, mais celle du désir de distinction, au sens de différence et de supériorité, qui caractérise sa classe sociale. Le phénomène de la **reproduction sociale** s'en trouverait renforcé ; on entend par reproduction sociale la tendance de tout individu à demeurer dans la classe sociale dont il est issu. Du point de vue économique, la condition de salarié tend à se perpétuer de génération en génération, mais Bourdieu entend mettre en évidence d'autres mécanismes, comme la reproduction des comportements, des jugements de valeur, qui caractérisent l'appartenance à une classe. Aptitudes, goûts, dispositions, malgré leur apparence spontanée, seraient transmis aux individus par l'éducation et par leur environnement social, d'une manière quasi inconsciente : les individus eux-mêmes sont intimement convaincus de la sincérité de leur amour de l'art, alors même qu'ils reproduisent une attitude de classe.

Le discours de **légitimation** de la bourgeoisie (sociodictée) ne peut qu'en être renforcé. Il s'entretient de l'oubli du lien entre culture et éducation car, autrement, les critères de distinction comme l'amour de l'art apparaîtraient pour ce qu'ils sont : le résultat d'une imprégnation et, par certains côtés, d'un dressage, et les différences s'avéreraient artificielles. Nous insisterons sur les conséquences réductrices d'une telle analyse, même si elle éclaire les usages sociaux de l'art. Il serait périlleux de réduire le sentiment esthétique à l'amour de l'art tel que l'entend Bourdieu. Le sentiment authentique de la beauté artistique n'est pas réservé à ceux qui le miment par intérêt ou en ont hérité, mais à ceux qui font la démarche de cultiver leur sensibilité (voir chapitre 1).

Texte 19 : Innovation et tradition, C. Lévi-Strauss (1908-2009)

L'ethnologue Claude Lévi-Strauss entend nous mettre en garde contre les dangers de l'innovation considérée comme une valeur ; l'exemple de l'art montre les inconvénients de l'abandon de la tradition et de l'imitation en règle générale (voir texte 9).

Les grands novateurs sont, certes, nécessaires à la vie et à l'évolution des sociétés : outre qu'un tel talent pourrait – mais nous n'en savons rien – avoir des bases génétiques (excluant qu'il existe à l'état latent chez tout le monde), on doit aussi s'interroger sur la viabilité d'une société qui voudrait que tous ses membres fussent des novateurs ; il apparaît fort douteux qu'une telle société puisse se reproduire et moins encore progresser, car elle s'emploierait d'une manière permanente à dissiper son acquis.

Peut-être avons-nous assisté à un phénomène de cet ordre dans certains secteurs de notre propre culture, celui des arts plastiques en particulier. Affolés par les deux innovations majeures que constituèrent, en peinture, l'impressionnisme et le cubisme, se succédant coup sur coup dans le laps de quelques années, hantés surtout par le remords de les avoir d'abord méconnues, nous nous sommes donné pour idéal, non ce que des innovations fécondes pourraient encore produire, mais l'innovation elle-même. Non contents de l'avoir en quelque sorte divinisée, nous l'implorons chaque jour pour qu'elle nous octroie de nouveaux témoignages de sa toute-puissance. On connaît le résultat : une cavalcade effrénée de styles et de manières, jusque dans l'œuvre de chaque artiste. En fin de compte, c'est la peinture comme genre qui n'a pas survécu aux pressions incohérentes exercées sur elle pour qu'elle ne cesse pas de se renouveler. D'autres domaines de la création souffrent le même sort : tout l'art contemporain est présentement aux abois. Que l'évolution récente de la peinture pèse si lourd sur les méthodes pédagogiques qui veulent libérer l'enfant et stimuler ses dons créateurs est bien pour inspirer quelque méfiance à l'égard de celle-ci.

Claude Lévi-Strauss, *Le Regard éloigné*, Pion, 1983, p. 367-368.

Pour mieux comprendre le texte

Le sentiment qu'éprouve Claude Lévi-Strauss devant les développements de l'art moderne est qu'une perte de repères, une absence de but en compromettent l'existence même. À partir de ce constat, il plaide pour une continuité des traditions, contre la surestimation de l'idée de création, notamment dans le domaine de la pédagogie, l'enseignement assumant en principe la tâche de transmettre l'héritage du passé.

Claude Lévi-Strauss admet la nécessité de l'innovation ; et d'ailleurs, les civilisations traditionnelles la connaissent, il ne faudrait pas s'imaginer qu'elles sont statiques. Leurs arts, leurs techniques, leurs mythologies montrent qu'elles ont la capacité d'inventer et d'évoluer. Pour autant, l'innovation ne doit pas être en elle-même une valeur. Elle secrète alors le danger d'une rupture sans contrepartie avec la tradition, et l'idée de poursuivre comme une fin la rupture avec la tradition est une véritable contradiction pour une civilisation, quelle qu'elle soit.

En effet, une innovation, pour être utile ou simplement avoir un avenir, doit être transmise ; à cette condition, elle peut provoquer la survenue d'autres progrès. Cela suppose que le « saut » qu'elle représente soit l'objet d'une appropriation collective. La tradition est aussi importante que l'innovation, la culture a besoin de la tradition comme de l'innovation. Le talent de transmettre et de reproduire, le soin qu'on y apporte garantissent la durée et le progrès de cette dernière.

Les beaux-arts ont pâti, de même que l'éducation, du culte de l'innovation et de l'originalité absolue (voir texte 10). Il ne s'agit pas de contester l'intérêt de véritables innovations, comme le cubisme ou l'impressionnisme. Mais se sentir, pour un artiste, et peut-être aussi pour l'enfant, condamné à *ne pas* faire ce qui a déjà été fait pour être reconnu, être sommé d'innover, sans autre motivation que cette nécessité d'être différent, ne peut que conduire à la stérilité et à une recherche de nouveauté purement formelle, ce qui revient pour Lévi-Strauss à une répétition dans la variété même.

Texte 20 : Une illusion salutaire, F. Nietzsche (1844-1900)

Nietzsche nous propose ici une apologie de l'art en forme de paradoxe. L'art permet au penseur d'échapper au pessimisme, sans tomber dans l'ignorance ou la mauvaise foi, qui sont les corollaires de l'optimisme lorsque celui-ci comporte une certaine lâcheté, un refus de considérer la réalité. Même si l'art relève de l'illusion, il ne convient pas de l'interpréter comme un symptôme (voir textes 17 et 18).

Notre dernière gratitude envers l'art. – Si nous n'avions pas approuvé les arts, si nous n'avions pas inventé cette sorte de culte de l'erreur, nous ne pourrions pas supporter de voir ce que nous montre maintenant la science : l'universalité du non-vrai, du mensonge, et que la folie et l'erreur sont conditions du monde intellectuel et sensible. La loyauté aurait pour conséquence le dégoût et le suicide. Mais à notre loyauté s'oppose un contrepoids qui aide à éviter de telles suites : c'est l'art, en tant que bonne volonté de l'illusion ; nous n'interdisons pas toujours à notre œil de parachever, d'inventer une fin : ce n'est plus dès lors l'imperfection, cette éternelle imperfection, que nous portons sur le fleuve du devenir, c'est une déesse dans notre idée, et nous sommes enfantinement fiers de la porter. En tant que phénomène esthétique, l'existence nous reste supportable, et l'art nous donne les yeux, les mains, surtout la bonne conscience qu'il faut pour pouvoir faire d'elle ce phénomène au moyen de nos propres ressources. Il faut de temps en temps que nous nous reposions de nous-mêmes, en nous regardant de haut, avec le lointain de l'art, pour rire ou pour pleurer sur nous : il faut que nous découvriions le héros et aussi le fou qui se dissimulent dans notre passion de connaître ; il faut que nous soyons heureux, de temps en temps, de notre folie, pour pouvoir demeurer heureux de notre sagesse ! Et c'est parce que, précisément, nous sommes au fond des gens lourds et sérieux, et plutôt des poids que des hommes, que rien ne nous fait plus de bien que la marotte : nous en avons besoin vis-à-vis de nous-mêmes, nous avons besoin de tout art

pétulant, flottant, dansant, moqueur, enfantin, bienheureux, pour ne pas perdre cette *liberté qui nous place au-dessus des choses* et que notre idéal exige de nous. Ce serait pour nous un *recul*, – et précisément en raison de notre irritable loyauté – que de tomber entièrement dans la morale et de devenir, pour l’amour des super-sévères exigences que nous nous imposons sur ce point, des monstres et des épouvantails de vertu. Il faut que nous *puissions* aussi nous placer au-dessus de la morale ; et non pas seulement avec l’inquiète raideur de celui qui craint à chaque instant de faire un faux pas et de tomber, mais avec l’aisance de quelqu’un qui peut planer et se jouer au-dessus d’elle ! Comment pourrions-nous en cela nous passer de l’art et du fou ?

(...) Et tant que vous aurez encore, en quoi que ce soit, honte de vous, vous ne sauriez être des nôtres.

Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir* (1882), trad. Alexandre Vialatte, coll. « Idées », Gallimard, 1972, p. 151.

Pour mieux comprendre le texte

La lucidité mène au **pessimisme** : ainsi peut être résumé le premier volet de l’argumentation de Nietzsche : accepter de voir la réalité de ce que nous ne souhaitons pas est une forme de loyauté. Or, à celui qui accepte de savoir, de contempler le monde sans le masque de la croyance en un autre monde, au progrès, à la providence, il apparaît que celui-ci est gouverné par la folie et l’erreur, et que l’injustice y domine.

Comment, dans ces conditions, vivre encore, supporter la réalité ? Celui qui a la passion de connaître est un héros et un fou, il s’impose la torture de cette interrogation qui, théorique au départ, devient éminemment pratique. Quel type d’action peut correspondre à ce constat ?

Faut-il, comme le disait le maître de Nietzsche, Schopenhauer, renoncer à la vie en s’en retirant le plus possible, en pratiquant une ascèse, voire en se suicidant ? Faut-il devenir un « épouvantail de vertu », chercher à incarner à soi seul une perfection qui manque au

monde, espérant qu'ainsi il ne sera plus ce qu'il est ? Cela revient pour Nietzsche à s'enfermer dans la morale, à agir sans cesse au nom d'un bien qui n'est que la terreur du mal, à se vouloir parfait parce qu'on s'éprouve défaillant.

L'attitude de l'**artiste**, préférable, est au-delà du bien et du mal : elle comporte à la fois une acceptation de la réalité et un refus de cette réalité, puisque l'art la transfigure. Sans vouloir la changer, l'artiste institue vis-à-vis d'elle une distance, grâce à laquelle la vie peut être non seulement supportable mais désirable. Comme les dieux païens, la beauté existe parce que l'homme le veut, et elle s'allie avec le jeu, la « marotte », pour la construction d'une fiction reconnue comme telle, en vue du plaisir. La beauté permet de supporter la **connaissance**. Là est la « bonne volonté », qui n'est pas la volonté du bien, mais qui consiste à montrer que l'homme n'est pas absolument misérable.

Texte 21 : Peut-on reproduire une œuvre d'art ? W. Benjamin (1892-1940)

La reproductibilité technique de l'œuvre d'art est apparemment sans conséquence, si ce n'est de faciliter l'accès du plus grand nombre à des œuvres autrefois réservées à quelques-uns. Mais la modification qu'elle apporte dans les rapports de l'œuvre d'art à son public est en réalité beaucoup plus profonde : la reproduction modifie les conditions de la contemplation, et le changement de destination de l'œuvre rejaillit sur sa forme même.

La réception des œuvres d'art se fait avec divers accents, et deux d'entre eux, dans leur polarité, se détachent des autres. L'un porte sur la valeur culturelle de l'œuvre, l'autre sur sa valeur d'exposition. La production artistique débute par des images qui servent au culte. On peut admettre que la présence même de ces images a plus d'importance que le fait qu'elles soient vues. L'élan que l'homme figure sur les parois d'une grotte, à l'âge de pierre, est un instrument magique. On l'expose sans doute aux regards des autres hommes, mais

il est destiné avant tout à des esprits. Plus tard, c'est précisément cette valeur culturelle, comme telle, qui pousse à garder l'œuvre d'art au secret ; certaines statues de dieux ne sont accessibles qu'au prêtre dans la *cella*³. Certaines Vierges restent couvertes presque toute l'année, certaines sculptures de cathédrales gothiques sont invisibles lorsqu'on les regarde du sol. À mesure que les œuvres d'art s'émancipent de leur usage rituel, les occasions deviennent plus nombreuses de les exposer. Un buste peut être envoyé ici ou là ; il est plus exposable, par conséquent, qu'une statue de dieu, qui a sa place assignée à l'intérieur d'un temple. Le tableau est plus exposable que la mosaïque ou la fresque qui l'ont précédé. Et s'il se peut qu'en principe une messe fût aussi exposable qu'une symphonie, la symphonie cependant est apparue en un temps où l'on pouvait prévoir qu'elle serait plus exposable que la messe.

Les diverses techniques de reproduction ont renforcé ce caractère dans de telles proportions que, par un phénomène analogue à celui qui s'était produit aux origines, le déplacement quantitatif entre les deux formes de valeur propre à l'œuvre d'art est devenu un changement qualitatif, qui affecte sa nature même. Originellement, la prépondérance absolue de la valeur culturelle avait fait avant tout un instrument magique de cette œuvre d'art, qui ne devait être, jusqu'à un certain point, reconnue comme telle que plus tard ; de même, aujourd'hui, la prépondérance absolue de sa valeur d'exposition lui assigne des fonctions tout à fait neuves, parmi lesquelles il se pourrait bien que celle dont nous avons conscience – la fonction artistique – apparût par la suite comme accessoire. Il est sûr que, dès à présent, la photographie et, plus encore, le cinéma témoignent très clairement en ce sens.

Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, in *Essais* (1955), trad. de l'allemand, Denoël-Gonthier, 1983, t. II, p. 98 sq.

Pour mieux comprendre le texte

Quel est le destinataire des œuvres d'art ? Il serait superficiel de considérer que l'œuvre existe indépendamment de sa destination, que le regard porté sur elle est indifférent. C'est pourquoi Walter Benjamin

s'intéresse à la **réception** de l'œuvre.

La majorité des œuvres d'art héritées du passé ne furent pas d'abord perçues comme telles, mais furent au départ considérées comme des objets sacrés. Nous avons de la peine à nous représenter cet état de choses, à admettre qu'il ait existé des statues ou des peintures non visibles ; car les œuvres d'art ont changé de fonction (voir texte 8).

Qu'elles s'offrent à notre contemplation dans les musées, que nous cherchions à les mettre en valeur, à les restaurer, à les voir, justement, pour elles-mêmes signale leur désacralisation et la nouvelle valeur qui leur est accordée : ce que Walter Benjamin nomme la valeur d'exposition, par opposition à la valeur culturelle. On peut considérer comme un progrès cette justice rendue à des œuvres qui, autrefois, n'étaient pas considérées pour elles-mêmes, mais dans leur liaison à un culte. Pourtant, ce progrès est-il univoque, n'entraîne-t-il pas une modification insoupçonnée de l'art même ?

Les possibilités techniques de **reproduction** inconnues du passé rencontrent et amplifient cette nouvelle destination des œuvres, qui est d'être vues ou écoutées du plus grand nombre. La photographie et le cinéma sont des arts de masse, dont l'essence est une indéfinie reproduction, dont on ne peut dire qu'ils comportent des originaux, en dehors du réel même sur lequel ils proposent un certain regard. Cependant, en même temps qu'elle permet cette démultiplication démocratique de l'œuvre, la reproduction voue à l'oubli l'original authentique, l'œuvre elle-même. Il n'est pas équivalent, en effet, de contempler l'objet comme événement unique et, en fait, irréproductible ou ses images, qui le trahissent et le dévaluent. L'« ici et maintenant » de l'œuvre authentique, pour reprendre une expression de Walter Benjamin, ainsi que la méditation à laquelle elle nous invite individuellement sont irremplaçables. Il y demeure une part de sa *magie* originelle.

Sujets analysés

Premier sujet : Devant une œuvre d'art, peut-on dire : « à chacun son goût ? »

- Problème La diversité des goûts et la possibilité de porter un jugement sur les œuvres d'art ; le relativisme peut découler de l'idée que toutes les opinions dans ce domaine sont également légitimes ; le problème de la formation du goût, de l'existence ou non d'un « bon goût ».

- Formulations voisines :

- « Comment convaincre quelqu'un de la beauté d'une œuvre d'art ? ».

- « La sensibilité aux œuvres d'art demande-t-elle à être éduquée ? »

- Chapitres du livre concernés :

- Chapitre 1 ;

- chapitre 2 ;

- chapitre 3 : texte 10 ;

- chapitre 4 : textes 14, 15, 16 ;

- chapitre 5 : texte 18.

- Glossaire : beau, contemplation, esthétique, goût, sentiment esthétique.

- Éclaircissements :

A. Il s'agit tout d'abord d'établir le constat de la diversité des goûts. L'appréciation des œuvres d'art donne lieu à des discussions infinies, qui ne semblent pas pouvoir se conclure : le beau est si difficile à définir ! Est-ce une raison pour renvoyer chacun au silence et admettre qu'en face des œuvres d'art une seule attitude est possible ; *accepter cette* diversité en disant : à *chacun* son goût ?

Lorsqu'une œuvre d'art nous paraît partiellement belle, il n'est pas aisé de se contenter de ce relativisme. L'accepter, n'est-ce pas vouer l'art à l'insignifiance, en faire un amusement qui n'engage à rien ? L'analyse du sentiment esthétique et du jugement de goût par Kant nous montre les limites de ce relativisme. Tout d'abord, il existe bien un domaine où les goûts ne se discutent pas c'est celui de l'agréable. Il ne convient pas de discuter une préférence personnelle, ni l'idée que chacun peut avoir de son propre intérêt. En revanche, le sentiment esthétique ne renvoie à aucun intérêt, il est affaire de contemplation. Cependant, la préférence subjective prend alors la forme d'un jugement : la chose est dite belle, comme s'il y avait un critère sûr de cette beauté, comme si l'on disposait d'un concept à quoi la rapporter ; en fait, le jugement esthétique appelle la reconnaissance d'autrui, alors même qu'il est l'expression d'un sentiment particulier ; il requiert approbation comme s'il était rationnel. Sa prétention à l'universalité, en dépit de l'impossibilité de conclure une discussion, le distingue des préférences particulières et insignifiantes. En toute rigueur, on ne peut pas dire : à chacun son goût.

B. Qu'en est-il cependant si, comme le fait Pierre Bourdieu, on remet en cause ce caractère désintéressé du jugement de goût, pour insister sur les déterminismes sociaux dont ils procèdent, sur les rapports de pouvoir que la fréquentation des œuvres d'art permet à la fois d'affirmer et de dissimuler ? La conviction intime de la beauté d'une chose devient alors le signe d'une appartenance sociale ou du désir d'occuper une certaine place vis-à-vis d'autrui. L'appréciation et la discussion ne sont alors que le moyen d'affirmer des opinions socialement légitimes par opposition à d'autres qui ne le sont pas ; le bon goût est lié au désir de domination. Alors, refusant ce

déterminisme pour affirmer de nouveau une liberté, ne faut-il pas dire définitivement : à chacun son goût ?

C. Si l'on considère le problème de la formation du goût, cette attitude doit être dépassée. En effet, si le goût est l'expression de la pure spontanéité et demeure en dehors de l'éducation, il faut s'en tenir à l'idée que la confrontation des points de vue est sans valeur. En revanche, si, comme Kant ou Hegel le montrent, le goût se cultive, on peut admettre que l'intérêt de cette confrontation et des discussions qui en découlent, même si elles n'aboutissent pas à trancher entre bon et mauvais goût, légitimité ou non du jugement, est d'affiner la sensibilité individuelle et d'augmenter le plaisir et la liberté liés au jugement esthétique. La culture du goût n'équivaut pas, comme le voudrait la sociologie, à un dressage social ou au snobisme, mais peut être à un aspect de l'accomplissement personnel de l'individu, à condition, toutefois, de ne pas confondre culture du goût et apprentissage d'un savoir sur l'art, qui, à lui seul, ne concerne pas le sentiment esthétique.

Deuxième sujet : Une œuvre d'art nous invite-t-elle à nous évader du monde ou à mieux le regarder ?

- Problème : Il s'agit de définir la fonction de l'art, en critiquant le point de vue superficiel selon lequel l'art procurerait une évasion qui serait une fuite de la réalité. Le rapport de l'art à l'apparence ne doit pas faire penser qu'il nous détourne du réel, mais qu'il nous y ramène.

- Formulations voisines :

- « L'œuvre d'art nous éloigne-t-elle ou nous rapproche-t-elle du réel ? »

- « En quel sens peut-on dire d'une œuvre d'art qu'elle est vraie ? »

- Chapitres du livre concernés :

- Chapitre 1 ;

- chapitre 2 : textes 8 et 9 ;
 - chapitre 3 : textes 11 et 12 ;
 - chapitre 4 ;
 - chapitre 5 : textes 17,20 et 21.
- Glossaire : artiste, création, génie, imitation, sentiment esthétique.
 - Éclaircissements :

A. Que l'art et les œuvres d'art ne présentent pas d'utilité directe conduit aisément à considérer qu'ils ne doivent leur existence qu'à un besoin de distraction, d'évasion, qu'ils apportent un plaisir qui compense les difficultés de la vie « réelle ». Il s'agit là d'un point de vue superficiel. En effet, l'art ne remplit que très imparfaitement cette fonction de distraction : peut-on sérieusement dire qu'un tableau comme *La Guerre* du Douanier Rousseau nous distrait ? Faut-il alors rejeter l'art qui interroge, qui provoque une pensée désagréable ? Ceci nous invite à nous demander si la fonction de l'art est bien l'évasion, et quel rapport il entretient avec le réel.

D'une certaine manière, Platon considérait bien que l'art détournait du réel et lui en faisait d'ailleurs le reproche. Il est vrai qu'il considérait que le réel était d'abord le monde découvert par la pensée rationnelle, loin des apparences sensibles où l'art se complaît en cherchant à produire des imitations de la réalité sensible. Mais l'art est-il si éloigné de la pensée ? L'opposition entre l'apparence et la réalité est loin d'être toujours aussi tranchée. À quel type de réalité l'œuvre d'art renvoie-t-elle ?

B. Si l'art n'était qu'un divertissement ou ne devait son existence qu'au souci de donner une image exacte des choses, il n'aurait pas d'intérêt en effet. Hegel considère au contraire que l'œuvre d'art rend sensible une vérité, qu'elle recèle un sens spirituel, exprimé, non de manière discursive, rationnelle, mais de manière sensible. La production artistique fait partie des moyens que l'esprit met en œuvre

pour se connaître lui-même en se donnant des formes extérieures.

Justement, du point de vue de la sensibilité, et sans même expliquer l'œuvre d'art par sa signification, on peut considérer que l'art nous ouvre la voie vers une meilleure appréhension du réel. Bergson ne dit-il pas que l'artiste nous initie à sa propre perception, que l'œuvre forme notre image du réel ? C'est parce que Corot a peint ses paysages que nous les voyons dans la nature, et non parce que la nature est telle que le peintre l'a représentée.

Enfin, on reproche souvent à l'art moderne de sacrifier volontiers le plaisir de la contemplation à une certaine provocation. Mais contre la consommation de masse d'un art ravalé à sa fonction de distraction, comme les films que l'on regarde pour se délasser mais qui finissent peut-être par détruire la possibilité même de contempler, n'est-il pas légitime de vouloir détruire le piège du plaisir facile, de la séduction ? L'art authentique augmente notre perception et notre intelligence du réel, loin de nous en détourner.

Glossaire

Artisan : voir **artiste**.

Artiste

En règle générale, l'artiste est l'individu capable de créer une œuvre* dont la finalité est le beau*. L'artisan partage avec lui l'aptitude fabricatrice, mais son œuvre ne relève pas des beaux-arts, elle est réputée viser l'utile, une telle distinction laissant d'ailleurs souvent dans l'hésitation quand il s'agit de classer telle œuvre particulière selon ces critères. Pour Nietzsche, il est préférable de définir l'artiste par son attitude lucide et en même temps positive devant la réalité, par sa volonté de dépasser les sentiments pessimistes que sa seule contemplation inspire.

Beau

Un être vivant ou un objet qui portent à un haut degré leurs qualités intrinsèques sont dits beaux. Mais le beau est aussi ce qui fait naître un sentiment particulier, dit « esthétique ». Des règles et des idéaux ont pu être formulés dans le domaine des beaux-arts, pour produire une définition objective du beau. Mais la modernité a approché cette notion à travers l'expérience subjective : Kant, définissant le beau comme « ce qui plaît universellement sans concept », souligne ce fondement subjectif du beau, tout en le distinguant de l'agréable, qui renvoie à un intérêt. Avec la philosophie hégélienne, le beau est de nouveau objectivement défini en ce qu'il est « la manifestation sensible du vrai », les différentes formes d'art aux différentes époques de l'histoire exprimant des moments de la conscience universelle. Pour cette raison, seul le beau artistique, opposé au beau naturel, mérite vraiment cette qualification.

Contemplation

La contemplation est l'attitude du spectateur, du destinataire de l'œuvre d'art. Elle consiste en une certaine disponibilité, une réceptivité qui rend possible le sentiment esthétique*. Il serait insuffisant, cependant, de l'assimiler à une attitude passive. Outre que cette réceptivité ne va pas de soi, la contemplation est une activité intellectuelle lorsqu'elle comporte un haut degré d'attention, une réflexion, et cette attitude est une forme de participation à la démarche créatrice de l'artiste.

Création

Créer, c'est, pour l'artiste*, innover, amener à l'existence une forme qui comporte un changement important par rapport à ce qui précède. On peut distinguer la création de la fabrication, cette dernière comportant l'idée d'une forme établie à l'avance. Cependant, il ne faut pas opposer de manière trop rigide travail et création. Le travail comporte une part de création, et il faut surtout opposer celle-ci à un travail contraint et répétitif. Par ailleurs, l'innovation poursuivie pour elle-même, la recherche de l'originalité* à tout prix est un danger pour la création, tandis que l'inscription d'une œuvre dans une forme ou un genre déjà existants ne l'empêche pas d'être originale sous un autre rapport. Ainsi, le fait d'illustrer le thème de la Vierge à l'Enfant n'interdit pas à un peintre d'être un créateur.

Esthétique

L'esthétique désigne de façon courante le discours savant sur l'art, les connaissances sur l'art. Plus rigoureusement, ce terme réunit théorie de l'art et théorie de la sensibilité. Kant applique ce terme au jugement d'appréciation du beau. En effet, c'est le sentiment subjectif qui justifie que l'on juge beau un objet de l'art ou de la nature : l'étude du beau passe donc par celle de la sensibilité. Les limites de cette approche sont mises en évidence par l'*Esthétique* de Hegel, pour qui la science du beau doit avant tout être l'étude des œuvres, dans le but d'en saisir la signification spirituelle.

Génie

Faculté créatrice proprement dite, le génie se distingue du simple talent en ce que celui-ci consiste, dans le domaine des arts, à faire ce que d'autres pourraient faire également : on peut être bon peintre, et tout le monde ne peut pas l'être, sans être pour autant génial. Le talent propre du génie est la capacité d'innover, d'inventer ; c'est pourquoi il est irréductible à tout apprentissage et peut être considéré comme un don. Le rejet moral de cette notion, qui postule une inégalité entre les individus, a abouti, d'une part à lui conférer une certaine illégitimité, d'autre part à vouloir l'expliquer de manière quelquefois réductrice. Nietzsche, cependant, le considère comme une certaine qualité de la volonté, ce qui l'« explique » en lui reconnaissant son caractère exceptionnel.

Goût : voir sentiment esthétique.

Imagination

Pour la psychologie, l'imagination est la faculté des images, ce qui suppose une reproduction mentale et intérieure du réel sensible. Cette notion en est presque venue à désigner le contraire de ce sens originel, car elle s'entend plutôt aujourd'hui au sens de monde intérieur distinct du réel, fantaisie, invention. L'imagination de l'artiste ne se réduit cependant pas à la fantaisie arbitraire. Si l'artiste prend de la distance par rapport au réel et même le fuit en développant son imagination, c'est pour mieux le comprendre et se l'approprier : c'est pourquoi les fictions issues de son imagination sont communicables et ont une valeur pour autrui.

Imitation

L'imitation de la nature, ou d'un modèle, paraît être une des sources principales de la création* artistique. Elle occupe une place importante dans la pensée de l'Antiquité : Platon dénonce l'imitation comme un procédé qui détourne l'esprit de la vérité pour le rendre captif des apparences ; Aristote estime au contraire qu'une imitation maîtrisée ne saurait égarer la pensée. Le problème de l'imitation est relativisé à partir du moment où l'on considère que l'artiste, même quand il s'efforce de copier le réel extérieur, a toujours une autre

intention. Même le réalisme ou l'illusionnisme, qui recherchent apparemment la fidélité de l'imitation, renvoient au problème de la valeur et de la signification accordée à cette juste représentation.

Œuvre d'art

L'œuvre d'art désigne de façon privilégiée le produit des beaux-arts (traditionnellement : architecture, art décoratif, gravure, musique, peinture et sculpture) ; toutefois, on nomme aussi légitimement œuvre d'art un objet fabriqué qui manifeste une grande intelligence pratique, une grande habileté et qui, sans provoquer à proprement parler le sentiment esthétique*, suscite l'admiration. C'est pourquoi lorsque l'art contemporain propose des œuvres déroutantes par leur volonté de rupture avec la tradition, il est fréquent d'entendre demander s'il crée encore des œuvres d'art. Mais il faut se souvenir alors que le beau* ne se confond aucunement avec l'agréable, et que la création artistique ne s'identifie pas au savoir-faire artisanal. En outre, toute production d'ordre symbolique, et qui témoigne d'un style, peut être tenue pour une œuvre d'art, quand bien même le terme de « beau » n'est pas le plus approprié pour la qualifier. Belles ou non, une poésie, une composition musicale sont des œuvres lorsqu'elles témoignent d'une libre spiritualité et nous arrachent de cette manière à l'empire de la nécessité.

Originalité

À la différence d'autres objets dont l'idéal est la correspondance à un type, l'œuvre d'art se définit par son originalité, c'est-à-dire le fait d'être une origine, de constituer elle-même un type auquel d'autres pourront se référer. Pour que cela soit possible, il ne faut pas que cette qualité lui vienne du seul désir de l'artiste de se distinguer. Comme Kant le fait remarquer, l'absurde aussi peut être original. Ainsi, l'œuvre originale est unique : par rapport à ce qui la suit et l'imité, elle demeure l'original. La notion d'originalité rencontre ici celle d'authenticité.

Relativisme

Attitude qui consiste à affirmer que tous les jugements se valent parce qu'il n'y a pas de critère du beau* ou parce que le sentiment esthétique* est subjectif.

Sentiment esthétique.

Le sentiment esthétique est une forme d'émotion ou de plaisir suscitée par le beau, qu'il s'agisse du beau naturel ou du beau artistique. Ce sentiment est subjectif mais conduit cependant à former des jugements, dits jugements de goût, c'est-à-dire à affirmer que telle chose est belle comme s'il s'agissait d'une opération de l'entendement, d'un jugement fondé sur des concepts, alors qu'il n'en est rien. À la différence du goût au sens de préférence personnelle pour • une chose agréable, le goût ainsi affirmé s'accompagne de la certitude d'être le « bon » goût, de devoir être également valable pour autrui. À la différence de Kant, le sociologue Pierre Bourdieu voit dans le sentiment esthétique l'intériorisation d'une convention sociale.

Technique

La technique (dans le domaine de la création artisanale ou artistique) est constituée de l'ensemble des moyens qui permettent la production d'une œuvre, ou la fabrication d'un objet utile. Elle suppose la connaissance de certains procédés et l'habileté requise pour les mettre en œuvre. Dans la technique au sens moderne, la connaissance des moyens et leur mise au point peuvent exister séparément : un procédé industriel échappe à celui qui en assure l'exécution. En ce sens, l'artiste* demeure souvent un artisan, car il possède la maîtrise de sa propre production ; toutefois, certains artistes contemporains ont voulu s'approprier certaines techniques industrielles. À propos des œuvres d'art, on oppose souvent la technique qui a permis de les produire et l'inspiration ou l'idée qu'elles sont censées traduire. Or, la réflexion sur la technique et le choix qui en est fait font partie intégrante de la création artistique ; cette opposition est donc souvent artificielle.

À propos de cette édition électronique

1. Élaboration de ce livre électronique :

Edition, corrections, conversion numérique et publication par le site : [PhiloSophie](#)

Responsable de publication : [Pierre Hidalgo](#)

2. Les formats disponibles

1. PDF (Adobe), sans doute le plus universel, lisible avec Adobe Reader et tous ses dérivés avec un très bon confort de lecture sur les ordinateurs.
2. ePub, format destiné aux liseuses de type Kobo mais aussi aux smartphones, ainsi qu'aux tablettes comme l'iPad d'Apple. Les fichiers ePub se gèrent très bien sur ordinateur avec le logiciel [Calibre](#).
3. Mobi, format utilisé par le Kindle D'Amazon exclusivement. Calibre permet de convertir facilement un ePub dans ce format. Il est lisible aussi par les smartphones et tablettes via des logiciels dédiés.

Bien que réalisés avec le plus grand soin, les livres numériques sont livrés tels quels sans garantie de leur intégrité parfaite par rapport à l'original. Si vous trouvez des erreurs, fautes de frappe, omissions ou autres, n'hésitez pas à me contacter.

3. Textes sous copyright

Ce texte est sous copyright, c'est-à-dire qu'il n'est pas libre de droits. Chaque acquéreur peut donc en faire un usage personnel mais

en aucun cas le céder à un tiers ni le distribuer sur internet en dehors des sites autorisés. Le cas échéant tout contrevenant est passibles des poursuites prévues par la loi.

Notes

[← 1]

« La fonction du rhapsode contemporain de Platon, récitant officiel d'Homère, était de rendre la poésie d'Homère accessible et émouvante plusieurs siècles après le moment probable de sa composition. » Monique Canto, Introduction à *Ion*, Garnier-Flammarion, p. 13.

[← 2]

Introduction à l'Esthétique, Aubier-Montaigne, p. 105.

[←3]

Cella : partie d'un temple où se déroulent des rites inaccessibles au public.