

L'ART

BIBLIOGRAPHIE :

ADORNO, *Théorie esthétique*.

ALAIN, *Système des beaux-arts*.

ARENDT, *La crise de la culture*, VI : « La crise de la culture : sa portée sociale et politique ».

ARISTOTE, *Métaphysique A ; Z, 7 sv ; Poétique ; Ethique à Nicomaque*, VI, (sur les vertus intellectuelles et, en particulier, chapitre 4 : définition de l'art) ; *Les Politiques*, livre VIII (sur la place de l'art dans l'éducation des hommes libres et le rôle de la musique) ; *Physique*, livre II, chapitre 8 (sur le rapport de l'art et de la nature).

BAUMGARTEN, *Esthétique*.

BENJAMIN, *Ecrits français* (« L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », Gallimard, « bibliothèque des idées », p. 139-171 et 187-189).

BERGSON, *Le Rire ; La Pensée et le mouvant*, V : « La perception du changement ».

DIDEROT, *Essais sur la peinture ; Paradoxe sur le comédien*.

FOUCAULT, *Les Mots et les choses*, notamment la très belle étude sur Les ménines de Vélasquez au chapitre I : « Les suivantes » ; *La peinture de Manet* (conférence donnée à Tunis en 1971) ; *Ceci n'est pas une pipe* (analyse du tableau de Magritte 1973) ; *Dits et Ecrits*, volume I : « Débat sur le roman », 1964 ; « Débat sur la poésie », 1964 ; « Les mots et les images », 1967 ; « Qu'est-ce qu'un auteur ? », 1969 ; « La peinture photogénique », 1975 (texte consacré au peintre Gérard Fromanger).

FREUD, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, « Le Moïse de Michel-Ange » ; *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci ; Délire et rêve dans la Gradiva de Jensen*.

GADAMER, *Vérité et méthode*, I, 2 : « L'ontologie de l'œuvre d'art et sa signification herméneutique ».

HEGEL, *L'Esthétique ; La Phénoménologie de l'Esprit* (VII : La religion, et notamment B : La religion et l'art, et C : La religion manifeste) ; *Encyclopédie des sciences philosophiques, Philosophie de l'esprit*, tome III, « L'esprit absolu », §§ 556 à 563.

HEIDEGGER, *Chemins qui ne mènent nulle part* : « L'origine de l'œuvre d'art » ; *Essais et conférences* : « La question de la technique » ; « L'homme habite en poète... ».

HUME, *Essais d'esthétique* (notamment : « De la naissance et du progrès des arts et des sciences » ; « De la règle du goût »).

KANT, *Critique de la faculté de juger*, tout particulièrement § 43 et suivants ; *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*.

MARCUSE, *La dimension esthétique*.

MARX, *Introduction générale à la critique de l'économie politique*, IV : Productions, moyens de production et..., 1 : « En ce qui concerne l'art... ».

MERLEAU-PONTY, *Signes*, « Le langage indirect et les voix du silence » ; *La prose du monde* : « Le langage indirect » ; *Sens et non-sens* : « Le doute de Cézanne » ; *L'œil et l'esprit*.

NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie ; Considérations inactuelles*, IV : « Richard Wagner à Bayreuth » ; *Le crépuscule des idoles*, « Flâneries inactuelles », § 24 : « L'art pour l'art » ; *Humain trop humain*, I, 4 : « De l'âme des artistes et des écrivains » ; *Le cas Wagner ; La volonté de puissance*, ed. Bianquis, livre II, ch. 6 : « Physiologie de l'art » ; et livre III, ch. 2 : « Le problème de la modernité », « L'art moderne », ch. 5 : « Le problème de la vérité », en particulier les §§ 557, 582, 610, 614, sv, livre IV, « Midi et éternité », Introduction, § 8 sv, ch. 5 : « L'humanisme qui vient », « Le type classique », « Qu'est-ce que le tragique ? » ; *Le Gai savoir*, II, § 77 sv ; *Par-delà*

le bien et le mal, « Peuples et patries », §§ 246, 248 et 256 ; *La Généalogie de la morale*, III, « Que signifient les idéaux acétiques ? », §§ 1 à 6.

PLATON, *Ion* ; *La République*, II, 376e, sv ; III, 386a, sv et 405a, sv ; X ; *Phèdre*, notamment 266c, sv ; 269c, sv ; 274b, sv ; *Gorgias*, 449d, sv ; 462b, sv ; *Euthydème*, 288d, sv ; *Sophiste*, notamment 235d, sv ; *Timée*, notamment 27d- 29d ; *Philèbe*, 55c, sv.

RICOEUR, *Temps et récit*, notamment I, 3 : « Temps et récit : la triple mimesis », et III, 2 : « Poétique du récit, histoire, fiction, temps ».

ROUSSEAU, *L'Emile*, livre II (contre les fables : examen des Fables de La Fontaine, Pléiade, p. 351-357), livre IV (les fables sans maxime morale doivent venir après les faits, p. 534-542 ; luxe et mauvais goût, p. 671-674 ; l'éloquence, spectacle, poésie, langues, p. 674-678) ; *Discours sur les sciences et les arts* ; *Lettre à d'Alembert* ; *Narcisse ou l'amant de lui-même*, Préface ; *Essai sur l'origine des langues*, ch. XII, XIII et XIV ; *Lettre sur la musique française* ; *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*.

SAINT-AUGUSTIN, *Traité de la musique*.

SARTRE, *L'imaginaire* (tout particulièrement la conclusion) ; *Qu'est-ce que la littérature ?*

SCHELLING, *Textes esthétiques*.

SCHILLER, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*.

SCHOPENHAUER, *Le monde comme volonté et comme représentation*, livre III et supplément au livre III ; *Parerga* (Métaphysique du beau et de l'esthétique, De l'intéressant, Du style et de l'écriture).

SIMONDON, *Du mode d'existence des objets techniques*, notamment III, ch. 2.

Textes pour compléter et approfondir votre réflexion sur l'art :

BALZAC, *Le chef d'œuvre inconnu*.

Charles BAUDELAIRE, *Critique d'art* ; *Critique musicale* ; *Les Fleurs du mal*, « La beauté », « L'idéal », « Hymne à la beauté » ; *Le Spleen de Paris*, « Le confiteur de l'artiste », « Laquelle est la vraie ? ».

Pierre BOURDIEU, (en collaboration avec Alain DARBEL) *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public* ; *Un art moyen. Essais sur les usages sociaux de la photographie* ; *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire* ; *La distinction : critique sociale du jugement* ; *Manet, une révolution symbolique* (cours au Collège de France 1998-2000).

André BRETON, *Le Manifeste du surréalisme* ; *Le surréalisme et la peinture*.

Claire BRUNET, « Art et poésie », dans les *Notions de philosophie*, tome III, p. 368-444.

CAMUS, *Jonas ou l'artiste au travail*.

CASSIRER, *La philosophie des Lumières*, ch. VII : « Les problèmes fondamentaux de l'esthétique ».

CLAUDEL, *L'œil écoute*.

DAMISCH, *L'origine de la perspective*.

Arthur DANTO, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*.

DUBOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*.

Mikel DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*.

FOCILLON, *La vie des formes*.

Pierre FRANCASTEL, *Art et technique aux XIXème et XXème siècles*.

Nelson GOODMAN, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*.

Marc JIMENEZ, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*

Vassily KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*.

Paul KLEE, *Théorie de l'art moderne*.

André MALRAUX, *Le musée imaginaire*.

MICHAUX, *L'art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*.

PANOVSKY, *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les « arts visuels »* ; *Idea*.

POUIVET, *Esthétique contemporaine, art représentation et fiction ; Ce que l'art nous apprend : les valeurs cognitives dans les arts.*

Marcel PROUST, *Le temps retrouvé.*

Edgar POE, « Le portrait ovale », in *Nouvelles histoires extraordinaires.*

Paul VALERY, *Degas, danse, dessin ; Variété, in Œuvres complètes*, tome 1, La Pléiade : « Etudes littéraires », « Lettre sur Mallarmé ».

CHOIX DE TEXTES :

ARISTOTE, *Ethique à Nicomaque*, VI, 4, trad. Richard Bodéüs, GF, p. 299 à 302.

« [Par ailleurs,] ce qui peut être autrement comprend notamment une sorte de chose qui peut être produite et exécutée.

Mais il y a une différence entre production et action. Nous pouvons d'ailleurs faire crédit là-dessus, même aux arguments extérieurs. Par conséquent, l'état qui porte rationnellement à l'action est aussi une chose différente de l'état qui porte rationnellement à la production. Et il n'y a pas non plus inclusion de l'un par l'autre. L'action n'est pas en effet une production ni la production, action.

Or le fait est que la capacité de bâtir est une technique particulière et par essence un état particulier qui porte rationnellement à la production ; un fait aussi qu'il n'y a pas de technique, quelle qu'elle soit, qui ne soit un état portant rationnellement à la production, ni non plus d'état de ce genre qui ne soit une technique. Il s'ensuit qu'on peut identifier technique et état accompagné de raison vraie qui porte à la production.

Par ailleurs, toute technique met en jeu une création. Autrement dit, exercer une technique, c'est également voir à ce que soit générée l'une des choses qui peuvent être ou n'être pas et dont l'origine se trouve dans le producteur, mais pas dans le produit. Les choses en effet qui sont ou deviennent par nécessité ne relèvent pas de la technique, ni non plus celles qui adviennent naturellement, car elles contiennent en elles-mêmes leur principe. Cependant, dès lors que production et action diffèrent, nécessairement la technique vise la production, mais pas l'action.

De plus, ce sont d'une certaine façon les mêmes choses qui sont matières à la fortune et à la technique, ainsi que le déclare Agathon : « La technique apprécie la fortune et la fortune la technique. »

La technique est donc, comme on l'a dit, un certain état accompagné de raison vraie qui porte à la production, tandis que le manque de technique, au contraire, est un état qui, avec une raison fautive, porte à la production, leur objet étant ce qui peut être autrement. »

BERGSON, *La Pensée et le mouvant*, « La perception du changement », éd. Félix Alcan, p. 170 à 172.

« A 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 pas 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 représentées 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 usuelle 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.

L'art suffirait donc à nous montrer qu'une extension des facultés de percevoir est possible. Mais comment s'opère-t-elle ? Remarquons que l'artiste a toujours passé pour un « idéaliste ». On entend par là qu'il est moins préoccupé que nous du côté positif et matériel de la vie. C'est, au sens propre du mot, un « distrait ». Pourquoi, étant plus détaché de la réalité, arrive-t-il à y voir plus de choses ? On ne le comprendrait pas, si la vision que nous avons ordinairement des objets extérieurs et de nous-mêmes n'était une vision que notre attachement à la réalité, notre besoin de vivre et d'agir, nous a amenés à rétrécir et à vider. De fait, il serait aisé de montrer que, plus nous sommes préoccupés de vivre, moins nous sommes enclins à contempler, et que les nécessités de l'action tendent à limiter le champ de la vision. »

HEGEL, *Encyclopédie des sciences philosophiques*, III : Philosophie de l'esprit, § 562, trad. Bernard Bourgeois, Vrin, p. 349-350.

« Au sujet de la connexion étroite de l'art avec les religions, il faut faire cette remarque plus précise, que l'art du *beau* ne peut appartenir qu'aux religions dans lesquelles est principe la *spiritualité concrète* devenue libre en elle-même, mais non encore absolue. Dans les religions où l'Idée n'est pas encore devenue manifeste et sue en sa libre détermination, se fait bien jour le besoin de l'art, pour amener à la conscience, dans l'intuition et l'activité de l'imaginaire, la représentation de l'*essence*, - qui plus est, l'art est même le seul organe dans lequel le contenu abstrait, en lui-même sans clarté, fait du mélange d'éléments naturels et spirituels, peut chercher à se faire accéder à la conscience. Mais cet art est défectueux ; parce qu'il a une teneur si défectueuse, la forme l'est aussi ; car cette teneur est telle du fait qu'elle n'a pas la forme [comme] immanente en elle-même. La présentation conserve un côté d'absence de goût et d'esprit, parce que l'intérieur lui-même est encore affecté d'absence d'esprit, par conséquent n'a pas la puissance de pénétrer librement l'extérieur pour lui faire acquérir signification et figure. L'art du *beau*, par contre, a pour condition la conscience de soi de l'esprit libre, par là la conscience de la non-subsistance-par-soi de l'être sensible et simplement naturel face à l'esprit libre, il réduit totalement cet être à une simple expression de celui-ci ; c'est la forme intérieure qui n'extériorise qu'elle-même. A cela se rattache la considération ultérieure, plus élevée, selon laquelle l'apparition de l'art indique le déclin d'une religion encore liée à une extériorité sensible. En même temps, en semblant donner à la religion la suprême transfiguration, expression et splendeur, l'art l'a hissée au-dessus de son être borné. Dans la divinité sublime dont l'expression est atteinte par l'œuvre d'art, le génie de l'artiste et des spectateurs est, avec son esprit propre et sa sensation propre, chez soi, satisfait et libéré ; l'intuition et conscience de l'esprit libre est procurée et atteinte. L'art du beau a, de son côté, effectué la même chose que la philosophie, - purifier l'esprit de la non-liberté. Cette religion évoquée ci-dessus, dans laquelle le besoin de l'art du beau s'engendre tout d'abord et précisément

pour cette raison, a dans son principe un au-delà privé de pensée et sensible ; les images vénérées avec *dévotion* sont les idoles sans beauté, en tant que talismans faiseurs de miracles, qui visent une objectivité sise dans l'au-delà dépourvue d'esprit, et des ossements rendent le même service, que de telles images. Mais l'art du beau est seulement un degré de libération, non la libération suprême elle-même. L'objectivité vraie, qui n'est que dans l'élément de la *pensée*, l'élément dans lequel seul l'esprit pur est pour l'esprit, [et] la libération en même temps accompagnée de la vénération, manque aussi dans le beau d'espèce sensible de l'œuvre d'art, plus encore dans cet être-sensible extérieur, dépourvu de beauté, qu'on a évoqué ci-dessus. »

KANT, Critique de la faculté de juger, § 43 : « De l'art en général », trad. A. Philonenko, Vrin, p. 134 à 136.

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

En droit on ne devrait appeler art que la production par liberté, c'est-à-dire par un libre-arbitre, qui met la raison au fondement de ses actions. On se plaît à nommer une œuvre d'art le produit des abeilles (les gâteaux de cire régulièrement construits), mais ce n'est qu'en raison d'une analogie avec l'art ; en effet, dès 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 précisément *penser* l'effet ; 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.

2. L'art, comme habileté de l'homme, est aussi distinct de la *science* (comme *pouvoir* l'est de *savoir*), que la faculté pratique est distincte de la faculté théorique, la technique de la théorie (comme l'arpentage de la géométrie). Et de même ce que l'on *peut*, dès qu'on *sait* seulement ce qui doit être fait, et que l'on connaît suffisamment l'effet recherché, ne s'appelle pas de l'art. Seul ce que l'on ne possède pas l'habileté de faire, même si on le connaît de la manière la plus parfaite, relève de l'art. Camper décrit très exactement comment la meilleure chaussure doit être faite, mais il ne pouvait assurément pas en faire une.

3. L'art est également distinct du *métier* ; l'art est dit *libéral*, le métier est dit *mercenaire*. On considère le premier comme s'il ne pouvait obtenir de la finalité (réussir) qu'en tant que jeu, c'est-à-dire comme une activité en elle-même agréable ; on considère le second comme un travail, c'est-à-dire comme une activité qui est en elle-même désagréable (pénible) et qui n'est attirante que par son effet (par exemple le salaire), et qui par conséquent peut être imposée de manière contraignante. Pour résoudre la question de savoir si dans la hiérarchie des corps de métier les horlogers doivent être considérés comme des artistes et les forgerons, en revanche, comme des artisans, il faudrait un autre point de vue pour juger que celui que nous adoptons ici ; il faudrait en effet considérer la proportion des talents, qui doivent se trouver au fondement de l'une ou l'autre de ses activités. Je ne veux pas non plus traiter la question de savoir si entre les sept arts libéraux certains ne devraient pas être rangés parmi les sciences et d'autres comparés à des métiers. Il n'est pas inutile de faire souvenir que dans tous les arts libéraux il faut qu'il y ait une certaine contrainte, ou, comme on le dit, un *mécanisme*, sans lequel l'*esprit*, qui dans l'art doit être libre et qui seul anime l'œuvre, n'aurait aucun corps et s'évaporerait complètement (par exemple dans la poésie, l'exactitude et la richesse de la langue ainsi que la prosodie et la métrique), puisque beaucoup de

nouveaux éducateurs croient contribuer le plus à un art libéral, tandis qu'ils en ôtent toute contrainte et le transforment de travail en un pur jeu. »

KANT, Critique de la faculté de juger, § 48 : « Du rapport du génie au goût », ibid., p. 141 à 143.

« Pour juger d'objets beaux comme tels, il faut du goût ; mais il faut du génie pour les beaux-arts eux-mêmes, c'est-à-dire pour la production de tels objets.

Si l'on considère le génie comme le talent pour les beaux-arts (ce qui est la signification propre du mot) et si l'on désire analyser à ce point de vue les facultés qui doivent s'unir pour constituer un pareil talent, il est nécessaire de déterminer exactement la différence entre la beauté naturelle, dont le jugement n'exige que le goût, et la beauté artistique, dont la possibilité exige le génie (chose dont il faut tenir compte lorsqu'on juge un tel objet).

Une beauté naturelle est une *belle chose* ; la beauté artistique est la *belle représentation* d'une chose.

Afin de juger une beauté naturelle comme telle, il n'est pas nécessaire que je possède au préalable un concept de ce que l'objet doit être en tant que chose ; en d'autres termes il ne m'est pas nécessaire de connaître la finalité matérielle (la fin), mais au contraire la simple forme, sans connaissance de la fin, plaît pour elle-même dans le jugement. Mais quand l'objet est donné comme un produit de l'art et doit être déclaré beau comme tel, il faut, puisque l'art suppose toujours une fin dans la cause (et en sa causalité), qu'un concept de ce que la chose doit être soit préalablement mis au fondement ; et puisque l'harmonie du divers en une chose avec une destination interne de celle-ci en tant que fin constitue la perfection de la chose, il faut dans le jugement sur la beauté artistique tenir compte en même temps de la perfection de la chose, alors qu'il n'en est pas du tout question dans le jugement sur une beauté naturelle (comme telle). Sans doute dans l'appréciation des objets de la nature, surtout de ceux qui sont animés, par exemple, l'homme, un cheval, on a l'habitude de considérer aussi la finalité objective, afin d'en juger la beauté ; mais en ce cas le jugement n'est pas un jugement esthétique pur, c'est-à-dire un simple jugement de goût. La nature n'est plus alors jugée comme ayant l'apparence de l'art, mais dans la mesure même où elle est réellement de l'art (bien que surhumain) ; et le jugement téléologique sert de fondation et de condition au jugement esthétique, qui doit en tenir compte. Dans un tel cas, lorsqu'on dit par exemple : « Voici une belle femme », on ne pense en fait rien d'autre que ceci : dans sa forme la nature représente d'une belle manière les fins de la constitution féminine ; en effet on doit outre la simple forme s'appuyer sur un concept, afin que l'objet soit ainsi pensé par un jugement esthétique logiquement conditionné.

Les beaux-arts montrent leur supériorité précisément en ceci qu'ils donnent une belle description de choses, qui dans la nature seraient laides ou déplaisantes. Les furies, les maladies, les dévastations de la guerre, etc., peuvent, en tant que choses nuisibles, être décrites de très belle façon et peuvent même être représentées par des peintures ; une seule forme de laideur ne peut être représentée de manière naturelle sans anéantir toute satisfaction et par conséquent toute beauté artistique : c'est celle qui excite le *dégoût*. En effet comme en cette singulière sensation, qui provient de la pure imagination, l'objet est représenté comme s'il s'imposait à la jouissance, tandis que nous lui résistons avec force, la représentation artistique de l'objet n'est plus en notre sensation distincte de la nature même de l'objet et il est donc impossible qu'on la tienne pour belle. Aussi puisque dans ses productions l'art est presque confondu avec la nature, la sculpture a exclu de ses créations la représentation immédiate d'objets laids ; en revanche il est permis de représenter, mais d'une manière seulement indirecte grâce à la médiation d'une interprétation de la raison et qui ne s'adresse pas simplement à la faculté de juger esthétique, par exemple la mort (sous les traits d'un beau génie), la vertu guerrière (avec l'aspect de Mars) par une allégorie ou des attributs d'apparence agréable.

C'est là ce que nous avons à dire de la belle représentation d'un objet, qui n'est en fait que la forme de la présentation d'un concept, grâce à laquelle celui-ci est communiqué universellement. Afin de donner cette forme aux produits des beaux-arts, seul est nécessaire le goût, sur lequel l'artiste, après l'avoir exercé ou corrigé suivant de nombreux exemples de l'art ou de la nature, se guide pour réaliser son œuvre trouvant, souvent après maintes recherches pénibles, la forme qui le satisfait : c'est pourquoi celle-ci n'est pas pour ainsi dire affaire d'inspiration ou d'un libre élan des facultés de l'âme, mais résulte d'une lente et même pénible amélioration, qui vise à la rendre conforme à la pensée, sans pour autant nuire à la liberté dans le jeu des facultés de l'âme.

Le goût n'est qu'une faculté de juger et non une faculté productive et c'est pourquoi ce qui lui est conforme n'est pas encore une œuvre des beaux-arts ; il peut s'agir d'une production relevant des arts utilitaires et mécaniques et même de la science d'après des règles déterminées qui peuvent être apprises et qui doivent être exactement exécutées. La forme agréable qu'on donne à l'œuvre n'est que le véhicule de la communication et il s'agit pour ainsi dire d'une manière de l'exposé, par rapport à laquelle on demeure libre dans une certaine mesure, même si par ailleurs elle est liée à une fin déterminée. Aussi bien veut-on qu'un service de table, ou bien une dissertation morale, un sermon même possèdent cette forme donnée à l'art, sans toutefois qu'elle semble avoir été *recherchée* ; on ne les nommera point cependant pour cela des œuvres d'art. Dans les œuvres d'art on compte un poème, un morceau de musique, une galerie de tableaux..., etc. ; et souvent dans une œuvre, qui prétend être une œuvre d'art, on peut percevoir du génie sans goût, comme dans une autre on trouvera du goût sans génie. »

NIETZSCHE, *Le Gai Savoir*, § 107 : « Notre dernière reconnaissance envers l'art », traduction Henri Albert, Hachette, p. 144-145.

« Si nous n'avions pas approuvé les arts et inventé cette sorte de culte du non-vrai : la compréhension de l'universalité du non-vrai et du mensonge que nous procure maintenant la science – cette compréhension de l'illusion et de l'erreur comme conditions du monde intellectuel et sensible – ne serait absolument pas supportable. La *probité* aurait pour conséquence le dégoût et le suicide. Or, à notre probité, s'oppose une puissance contraire qui nous aide à échapper à de pareilles conséquences : l'art, en tant que *consentement* à l'illusion. Nous n'empêchons pas toujours notre regard d'arrondir et d'inventer une fin ; alors ce n'est plus l'éternelle imperfection que nous portons sur le fleuve du devenir – alors nous nous imaginons porter une *déesse*, et ce service nous rend fiers et enfantins. En tant que phénomène esthétique, l'existence nous semble toujours *supportable*, et, au moyen de l'art, nous sont donnés l'œil et la main et avant tout la bonne conscience pour *pouvoir* créer, de par nous-mêmes, un pareil phénomène. Il faut de temps en temps nous reposer de nous-mêmes, en nous regardant de haut, avec le lointain de l'art, pour rire, pour pleurer *sur* nous : il faut que nous découvriions le *héros* et aussi le *fou* que cache notre passion de la connaissance ; il faut, de-ci de-là, nous réjouir de notre folie pour pouvoir rester joyeux de notre sagesse. Et c'est précisément parce que nous sommes au fond des hommes lourds et sérieux, et plutôt encore des poids que des hommes, que rien ne nous fait autant de bien que la *marotte* : nous en avons besoin devant nous-mêmes – nous avons besoin de tout art pétulant, flottant, dansant, moqueur, enfantin et bienheureux pour ne pas perdre cette *liberté qui nous place au-dessus des choses* et que notre idéal exige de nous. Ce serait un *recul* pour nous de tomber tout à fait dans la morale, précisément avec notre probité irritable, et, à cause des exigences trop sévères qu'en cela nous avons pour nous-mêmes, de finir par devenir nous-mêmes des monstres et des épouvantails de vertu. Nous devons aussi *pouvoir* nous placer *au-dessus* de la morale : et non seulement nous y placer, avec la raideur inquiète de quelqu'un qui craint à chaque moment de glisser et de tomber, mais aussi pouvoir planer et jouer au-dessus d'elle ! Comment

pourrions-nous pour cela nous passer de l'art, nous passer des fous ? – et tant que vous aurez encore *honte* de vous-mêmes, en quoi que ce soit, vous ne pourrez pas être des nôtres ! »

ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues*, ch. XIII : « De la mélodie », GF, p. 106 et 107.

« Supposez un pays où l'on n'aurait aucune idée du dessin, mais où beaucoup de gens, passant leur vie à combiner, mêler, nuer des couleurs, croiraient exceller en peinture. Ces gens-là raisonneraient de la nôtre précisément comme nous raisonnons de la musique des Grecs. Quand on leur parlerait de l'émotion que nous causent de beaux tableaux et du charme de s'attendrir devant un sujet pathétique, leurs savants approfondiraient aussitôt la matière, compareraient leurs couleurs aux nôtres, examineraient si notre vert est plus tendre, ou notre rouge plus éclatant ; ils chercheraient quels accords de couleurs peuvent faire pleurer, quels autres peuvent mettre en colère. Les Burette de ce pays-là rassembleraient sur des guenilles quelques lambeaux défigurés de nos tableaux ; puis on se demanderait avec surprise ce qu'il y a de si merveilleux dans ce coloris.

Que si dans quelque nation voisine on commençait à former quelque trait, quelque ébauche de dessin, quelque figure encore imparfaite, tout cela passerait pour du barbouillage, pour une peinture capricieuse et baroque, et l'on s'en tiendrait, pour conserver le goût, à ce beau simple, qui véritablement n'exprime rien, mais qui fait briller de belles nuances, de grandes plaques bien colorées, de longues dégradations de teintes sans aucun trait.

Enfin peut-être à force de progrès on viendrait à l'expérience du prisme. Aussitôt quelque artiste célèbre établirait là-dessus un beau système. Messieurs, leur dirait-il, pour bien philosopher, il faut remonter aux causes physiques. Voilà la décomposition de la lumière, voilà toutes les couleurs primitives, voilà leurs rapports, leurs proportions ; voilà les vrais principes du plaisir que vous fait la peinture. Tous ces mots mystérieux de dessin, de représentation de figure, sont une pure charlatanerie des peintres français qui, par leurs imitations, pensent donner je ne sais quels mouvements à l'âme, tandis qu'on sait qu'il n'y a que des sensations. On vous dit des merveilles de leurs tableaux, mais voyez mes teintes.

Les peintres français, continuerait-il, ont peut-être observé l'arc-en-ciel, ils ont pu recevoir de la nature quelque goût de nuance et quelque instinct de coloris. Moi, je vous ai montré les grands, les vrais principes de l'art ! De tous les arts, Messieurs, de toutes les sciences. L'analyse des couleurs, le calcul des réfractions du prisme vous donnent les seuls rapports exacts qui soient dans la nature, la règle de tous les rapports. Or, tout dans l'univers n'est que rapport. On sait donc tout quand on sait peindre, on sait tout quand on sait assortir les couleurs.

Que dirions-nous du peintre assez dépourvu de sentiment et de goût pour raisonner de la sorte, et borner stupidement au physique de son art le plaisir que nous fait la peinture ? Que dirions-nous du musicien qui, plein de préjugés semblables, croirait voir dans la seule harmonie la source des grands effets de la musique ? Nous enverrions le premier mettre en couleur des boiseries, et nous condamnerions l'autre à faire des opéras français.

Comme donc la peinture n'est pas l'art de combiner des couleurs d'une manière agréable à la vue, la musique n'est pas non plus l'art de combiner des sons d'une manière agréable à l'oreille. S'il n'y avait que cela, l'une et l'autre seraient au nombre des sciences naturelles, et non pas des beaux-arts. C'est l'imitation seule qui les élève à ce rang. Or, qu'est-ce qui fait de la peinture un art d'imitation ? C'est le dessin. Qu'est-ce qui de la musique en fait un autre ? C'est la mélodie. »

SARTRE, *L'imaginaire*, conclusion, II : « L'œuvre d'art », folio-essais, p. 362 à 364.

« Les remarques qui vont suivre concerneront essentiellement le type existentiel de l'œuvre d'art. Et nous pouvons dès maintenant formuler la principale : l'œuvre d'art est un irréel.

Cela nous est apparu clairement déjà lorsque nous considérons par exemple, dans une toute autre intention, le portrait de Charles VIII. Nous avons compris d'abord que ce Charles VIII était un objet. Mais ce n'est pas, bien entendu, le même objet que le tableau, la toile, les couches réelles de peinture. Tant que nous considérerons la toile et le cadre pour eux-mêmes, l'objet esthétique « Charles VIII » n'apparaîtra pas. Ce n'est pas qu'il soit caché par le tableau, c'est qu'il ne peut pas se donner à une conscience réalisante. Il apparaîtra au moment où la conscience, opérant une conversion radicale qui suppose la néantisation du monde, se constituera elle-même comme imageante. Il en est ici comme de ces cubes qu'on peut voir à son gré cinq ou six. Il ne conviendrait pas de dire que lorsqu'on les voit cinq, on se *masque* l'aspect du dessin où ils paraîtraient six. Mais plutôt on ne peut pas les voir à *la fois* cinq et six. L'acte intentionnel qui les appréhende comme étant cinq se suffit à lui-même, il est complet et *exclusif* de l'acte qui les saisissait comme six. Ainsi de l'appréhension du Charles VIII en image qui est figuré sur le tableau. Il est forcément corrélatif, ce Charles VIII figuré, de l'acte intentionnel d'une conscience imageante. Et comme ce Charles VIII, qui est un *irréel*, en tant que saisi *sur* la toile, est précisément l'objet de nos appréciations esthétiques (c'est de lui que nous dirons qu'il est « émouvant », « peint avec intelligence, avec puissance, avec grâce », etc.), nous sommes amenés à reconnaître que, dans un tableau, l'objet esthétique est un *irréel*. Cela est d'une assez grande importance si l'on songe à la confusion ordinairement faite entre le réel et l'imaginaire dans l'œuvre d'art. Il est fréquent en effet d'entendre dire que l'artiste a d'abord une idée en image qu'il *réalise* ensuite sur la toile. L'erreur vient ici de ce que le peintre peut, en effet, partir d'une image mentale qui est, comme telle, incommunicable et de ce que, à la fin de son travail, il livre au public un objet que chacun peut contempler. On pense alors qu'il y a eu passage de l'imaginaire au réel. Mais cela n'est point vrai. Ce qui est réel, il ne faut pas se lasser de l'affirmer, ce sont les résultats des coups de pinceau, l'empâtement de la toile, son grain, le vernis qu'on a passé sur les couleurs. Mais précisément tout cela ne fait point l'objet d'appréciations esthétiques. Ce qui est « beau », au contraire, c'est un être qui ne saurait se donner à la perception et qui, dans sa nature même, est isolé de l'univers. Nous montrions justement tout à l'heure qu'on ne peut point *éclairer*, par exemple en projetant sur la toile un pinceau lumineux : c'est la toile qu'on éclaire et non lui-même. En fait le peintre n'a point *réalisé* son image mentale : il a simplement constitué un analogon matériel tel que chacun puisse saisir cette image si seulement on considère l'analogon. Mais l'image ainsi pourvue d'un analogon extérieur demeure image. Il n'y a pas réalisation de l'imaginaire, tout au plus pourrait-on parler de son *objectivation*. Chaque touche de pinceau n'a point été donnée *pour elle-même* ni même pour constituer un ensemble *réel* cohérent (au sens où l'on pourrait dire que tel levier dans une machine a été conçu pour l'ensemble et non pour lui-même). Elle a été donnée en liaison avec un ensemble synthétique irréel et le but de l'artiste était de constituer un ensemble de tons *réels* qui permettent à cet irréel de se manifester. Ainsi le tableau doit être conçu comme une chose matérielle *visitée* de temps à autre (chaque fois que le spectateur prend l'attitude imageante) par un irréel qui est précisément *l'objet peint*. »

MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'Esprit*, folio-essais, p. 68 à 71.

« Comme on voit, [avec la couleur] il ne s'agit plus d'ajouter une dimension aux deux dimensions de la toile, d'organiser une illusion ou une perception sans objet dont la perfection serait de ressembler autant que possible à la vision empirique. La profondeur picturale (et aussi bien la hauteur et la largeur peintes) viennent on ne sait d'où se poser ; germer sur le support. La vision du peintre n'est plus regard sur un *dehors*, « relation physique-optique »¹ seulement avec le monde. Le monde n'est plus devant lui par représentation : c'est plutôt le peintre qui naît sans les choses comme par concentration et venue à soi du visible, et le tableau finalement ne se rapporte à quoi que ce soit parmi les choses empiriques qu'à condition d'être d'abord « auto-figuratif » ; il

¹ P. Klee, *Journal*.

n'est spectacle de quelque chose qu'en étant « spectacle de rien »², en crevant « la peau des choses »³ pour montrer comment les choses se font choses et le monde monde. Apollinaire disait qu'il y a dans un poème des phrases qui ne semblent pas avoir été *créées*, qui semblent s'être *formées*. Et Henri Michaux que quelques fois les couleurs de Klee semblent nées lentement sur la toile, émanées d'un fond primordial, « exhalées au bon endroit »⁴ comme une patine ou une moisissure. L'art n'est pas construction, artifice, rapport industriel à un espace et à un monde du dehors. C'est vraiment le « cri inarticulé » dont parle Hermès Trismégiste, « qui semblait la voix de la lumière ». Et, une fois là, il réveille dans la vision ordinaire des puissances dormantes un secret de préexistence. Quand je vois à travers l'épaisseur de l'eau le carrelage au fond de la piscine, je ne le vois pas malgré l'eau, les reflets, je le vois justement à travers eux, par eux. S'il n'y avait pas ces distorsions, ces zébrures de soleil, si je voyais sans cette chair la géométrie du carrelage, c'est alors que je cesserais de le voir comme il est, où il est, à savoir : plus loin que tout lieu identique. L'eau elle-même, la puissance aqueuse, l'élément sirupeux et miroitant, je ne peux pas dire qu'elle soit *dans* l'espace : elle n'est pas ailleurs, mais elle n'est pas dans la piscine. Elle l'habite, elle s'y matérialise, elle n'y est pas contenue, et si je lève les yeux vers l'écran des cyprès où joue le réseau des reflets, je ne puis contester que l'eau le visite aussi, ou du moins y envoie son essence active et vivante. C'est cette animation interne, ce rayonnement de visible que le peintre cherche sous les noms de profondeur, d'espace, de couleur. »

SUJETS ET ELEMENTS DE CORRIGE :

NIETZSCHE, *Le Crépuscule des idoles*, « Flâneries inactuelles », § 24, trad. H. Albert (modifiée), GF, p. 143 à 145.

« L'ART POUR L'ART. – La lutte contre la fin en art est toujours une lutte contre les tendances *moralisatrices* dans l'art, contre la subordination de l'art à la morale. *L'art pour l'art* veut dire : « Que le diable emporte la morale ! » Mais cette inimitié même trahit encore la puissance prépondérante du préjugé. Lorsque l'on a exclu de l'art le but de moraliser et d'améliorer les hommes, il ne s'ensuit pas encore que l'art doive être absolument sans fin, sans but et dépourvu de sens, en un mot, *l'art pour l'art* – un serpent qui se mord la queue. « Être plutôt sans but que d'avoir un but moral ! » ainsi parle la passion pure. Un psychologue demande au contraire : Que fait toute espèce d'art ? Ne loue-t-elle point ? Ne glorifie-t-elle point ? Ne privilégie-t-elle point ? Ne dégage-t-elle point ? Avec tout cela l'art *fortifie* ou *affaiblit* certaines évaluations... N'est-ce là qu'un côté accessoire, un hasard ? Quelque chose à quoi l'instinct de l'artiste ne participerait pas du tout ? Ou bien n'est-ce pas plutôt la condition pour que l'artiste ait un *pouvoir*..., L'instinct le plus profond de l'artiste va-t-il à l'art, ou bien n'est-ce pas plutôt au sens de l'art, à la vie, à un *idéal de vie* ? – L'art est le grand stimulant de la vie : comment pourrait-on le comprendre comme étant sans fin, sans but, comme étant *l'art pour l'art* ? – Il reste une question : l'art ne fait-il pas paraître beaucoup de choses qu'il emprunte à la vie, laides, dures, douteuses ? Ne semble-t-il pas, par là, vouloir éteindre la passion de la vie ? – En effet, il y a eu des philosophes qui lui prêtèrent ce sens : « s'affranchir de la volonté », voilà l'intention que Schopenhauer prêtait à l'art, « disposer à la résignation », voilà pour lui la grande utilité de la tragédie qu'il vénérât. – Mais ceci, je l'ai déjà donné à entendre, c'est l'optique d'un pessimiste, c'est le « mauvais œil » : il faut en appeler aux artistes eux-mêmes. *L'artiste tragique, que nous communique-t-il de lui-même* ? N'affirme-t-il pas précisément l'absence de crainte devant ce qui est terrible et incertain ? Cet état lui-même est un

² Ch. P. Bru, *Esthétique de l'abstraction*.

³ H. Michaux, *Aventures de lignes*.

⁴ H. Michaux, *ibid.*

idéal supérieur ; celui qui le connaît l'honore des plus grands hommages. Il le communique, il faut qu'il le communique, en admettant qu'il soit artiste, génie de la communication. La bravoure et la liberté du sentiment, devant un ennemi puissant, devant un sublime revers, devant un problème qui éveille l'épouvante – c'est cet état victorieux que l'artiste tragique privilégie, qu'il glorifie. Devant la tragédie, ce qui est guerrier dans notre âme célèbre ses saturnales ; celui qui est habitué à la souffrance, celui qui cherche la souffrance, l'homme héroïque, célèbre son existence dans la tragédie – c'est à lui seul que l'artiste tragique offre la coupe de cette cruauté, la plus douce. »

Les analyses qui suivent sont empruntées à Jean GRANIER dans son livre *Le problème de la vérité dans la philosophie de Nietzsche*, Livre II, troisième partie, chapitre 2 : « Le jeu de l'art et de la vérité originaire. Le symbolisme de Dionysos », p. 511 à 557, éditions du Seuil, 1966. Je me suis contentée de sélectionner les passages les plus utiles pour éclairer le texte du *Crépuscule des idoles* que nous avons travaillé, en les articulant autour de trois thèmes essentiels ici : l'art, la vérité et la vie.

Il faut partir de l'idée que la vérité est dangereuse pour la vie. Une connaissance de la véritable nature des choses serait insoutenable. Le réel, c'est le devenir qui soumet toutes choses à des variations infinies, à la contradiction, à la souffrance. L'affrontement de la vérité apparaît comme une épreuve inhumaine qui réclame la plus grande puissance et le courage le plus héroïque. A la question de savoir si l'homme peut survivre au déracinement que lui impose un projet de vérité absolue, Nietzsche répond que non. Quand on a compris l'inutilité du vrai dans la vie et la nécessité vitale de l'illusion perspectiviste, il faut admettre que vouloir la connaissance, non au service de la vie, mais pour elle-même est quelque chose de dangereux. Comme le mensonge et l'illusion sont inhérents à la vie, une probité intellectuelle irréprochable aboutirait à un sabotage de la vie elle-même. Vouloir le vrai, c'est vouloir mourir. C'est pourquoi le refuge où s'abriter de la menace du vrai est l'apparence.

Or, cette apparence protectrice, Nietzsche l'identifie à l'art : « La seule guérison est dans l'apparence telle qu'elle règne dans l'art » / « Seule vie possible : dans l'art. Autrement, on se détourne de la vie » (NT). A propos de l'art tel que Nietzsche le comprend, Granier insiste sur deux points qui permettent de séparer la conception nietzschéenne de l'art des conceptions habituelles : a) Nietzsche refuse de confondre l'art avec les beaux-arts. Les beaux-arts, comme résultat du travail humain, ne sont jamais pour lui que l'imitation, au plan de la culture humaine, de l'activité esthétique propre à la nature. C'est la nature qui est l'artiste par excellence, l'artiste exemplaire. b) Nietzsche refuse d'envisager l'art en se plaçant du seul point de vue du spectateur et il reproche aux philosophes de méconnaître foncièrement l'activité artistique pour cette raison, justement, qu'ils ne s'intéressent qu'au point de vue du spectateur et négligent le point de vue essentiel, celui du créateur. C'est cette négligence fatale qui a irrémédiablement obscurci la question de la beauté, les philosophes s'acharnant à définir le beau par les caractères de l'universalité et de l'impersonnalité et à interpréter l'expérience esthétique par la notion, toute morale, du désintéressement. Ainsi, Schopenhauer a célébré l'art, en fonction de cette idée de désintéressement comme suspension du vouloir-vivre, donc comme délivrance des tortures que nous inflige la vie. Pour Schopenhauer, lorsque l'homme adopte l'attitude contemplative, c'est-à-dire lorsqu'il renonce à posséder le monde pour le traiter comme un pur spectacle qui ne sollicite plus notre concupiscence, la « roue d'Ixion » de la volonté s'arrête, l'homme est libéré de la douleur qui s'attache au désir. L'art, selon Schopenhauer, fait accéder l'homme à une connaissance supérieure, parce qu'il réalise la perfection de l'attitude théorique, le « *théôrein* » étant déjà, dans son principe, la contestation du vouloir-vivre (*Le Monde...*, III, § 33 et § 36).

Pour Nietzsche, au contraire, quand l'art ne vaut plus qu'à titre de divertissement, de diversion, qui nous soulage de la peine d'exister, quand nous attendons de lui qu'il nous procure une quiétude euphorique analogue à celle que procurent les narcotiques, on doit conclure que

l'art est foncièrement corrompu. En fait, *l'art médité dans sa signification immédiate, est un principe d'œuvre, il est essentiellement productivité. C'est pourquoi Nietzsche n'hésite pas à qualifier d' « art » toute création de formes en général. Il y a « art » partout où nous assistons à l'organisation d'une « matière », donc partout où nous voyons une force en train de s'assimiler le réel grâce à la construction d'un système organisé de figures. Nous arrivons alors à cette idée capitale que l'art, chez Nietzsche, s'identifie rigoureusement avec l'activité plastique de la volonté de puissance, activité qui, caractérisée en termes de connaissance, correspond au pragmatisme vital (Voir l'idée que, pour Nietzsche, l'art se manifeste d'abord dans la nature, au niveau de la physiologie des animaux ; l'instinct, par exemple, représente une puissance esthétique ; notre perception elle-même est poétique : la représentation du monde phénoménal est une œuvre d'art).*

Reprenons, pour finir le rapport art/vérité. L'art est illusion et mensonge, parce qu'il ne fait qu'un avec le dynamisme créateur de la volonté de puissance qui arrache un monde de formes resplendissantes à l'obscur chaos du devenir et façonne ainsi un univers habitable pour l'homme. Mais ce mensonge de l'art est radicalement différent du mensonge idéaliste en ce qu'il favorise la vie, tandis que le mensonge idéaliste a pour but d'étayer la foi en un au-delà suprasensible qui condamne la vie. Il y aurait quelque chose comme une « bonne illusion », c'est-à-dire une illusion qui serait fidélité à la terre, accord de la volonté de puissance avec les conditions concrètes de son expansion. Le mensonge esthétique est légitime parce qu'il implique une compréhension au moins tacite de la vérité originaire. *L'art transfigure l'existence*, il est la manifestation glorieuse de la transcendance humaine ; l'idéalisme, lui, défigure le réel pour se venger de la vie.

Je vous invite à lire l'intégralité de ce chapitre. Vous pouvez aussi consulter *Le vocabulaire de Nietzsche* par Patrick Wotling, chez ellipses (plus particulièrement les articles suivants : « Apollinien », « Apparence », « Art », « Dionysiaque », « Vérité » et « Vie »). Il reste cependant indispensable de lire les textes de Nietzsche lui-même, *La Naissance de la tragédie*, tout d'abord, et plus particulièrement l' « Essai d'autocritique ». Vous pouvez aussi lire d'autres § du *Crépuscule des idoles*, toujours dans les « Flâneries inactuelles » : § 8, « A propos de la psychologie de l'artiste », sur l'idée d'ivresse ; § 9, sur Pascal l'anti-artiste, celui qui dit non à la vie, le chrétien ; § 10, sur l'apollinien et le dionysiaque, et le § 21 sur le nihilisme de Schopenhauer ou comment utiliser l'art contre la vie. Je vous renvoie aussi à *Humain trop humain*, IV, le § 145 sur le génie ; le § 151 qui affirme : « L'art rend supportable le spectacle de la vie en plaçant dessus le voile de la pensée indécise » ; le § 154 : « Par l'art seul la misère même pouvait devenir jouissance » ; § 212 : sur l'influence morale de l'art, la catharsis, Platon ; et le § 222 : « Ce qui reste de l'art ». Dans *Le Gai savoir*, lire plus particulièrement au livre II : § 89 : « Nous autres artistes », et § 107 : « Notre dernière reconnaissance envers l'art ». Pour *La Généalogie de la morale*, consulter, dans la troisième partie, les § 5 et 6. Pour les autres textes de Nietzsche consacrés à l'art, je vous renvoie à la bibliographie.

SARTRE, *L'imaginaire*, conclusion, II : « L'œuvre d'art », folio-essais, p. 362 à 364.

« Les remarques qui vont suivre concerneront essentiellement le type existentiel de l'œuvre d'art. Et nous pouvons dès maintenant formuler la principale : l'œuvre d'art est un irréel.

Cela nous est apparu clairement déjà lorsque nous considérons par exemple, dans une toute autre intention, le portrait de Charles VIII. Nous avons compris d'abord que ce Charles VIII était un objet. Mais ce n'est pas, bien entendu, le même objet que le tableau, la toile, les couches réelles de peinture. Tant que nous considérerons la toile et le cadre pour eux-mêmes, l'objet esthétique « Charles VIII » n'apparaîtra pas. Ce n'est pas qu'il soit caché par le tableau, c'est qu'il ne peut pas se donner à une conscience réalisante. Il apparaîtra au moment où la conscience, opérant une conversion radicale qui suppose la néantisation du monde, se constituera elle-même

comme imageante. Il en est ici comme de ces cubes qu'on peut voir à son gré cinq ou six. Il ne conviendrait pas de dire que lorsqu'on les voit cinq, on se *masque* l'aspect du dessin où ils paraîtraient six. Mais plutôt on ne peut pas les voir à la fois cinq et six. L'acte intentionnel qui les appréhende comme étant cinq se suffit à lui-même, il est complet et *exclusif* de l'acte qui les saisissait comme six. Ainsi de l'appréhension du Charles VIII en image qui est figuré sur le tableau. Il est forcément corrélatif, ce Charles VIII figuré, de l'acte intentionnel d'une conscience imageante. Et comme ce Charles VIII, qui est un *irréel*, en tant que saisi *sur* la toile, est précisément l'objet de nos appréciations esthétiques (c'est de lui que nous dirons qu'il est « émouvant », « peint avec intelligence, avec puissance, avec grâce », etc.), nous sommes amenés à reconnaître que, dans un tableau, l'objet esthétique est un *irréel*. Cela est d'une assez grande importance si l'on songe à la confusion ordinairement faite entre le réel et l'imaginaire dans l'œuvre d'art. Il est fréquent en effet d'entendre dire que l'artiste a d'abord une idée en image qu'il *réalise* ensuite sur la toile. L'erreur vient ici de ce que le peintre peut, en effet, partir d'une image mentale qui est, comme telle, incommunicable et de ce que, à la fin de son travail, il livre au public un objet que chacun peut contempler. On pense alors qu'il y a eu passage de l'imaginaire au réel. Mais cela n'est point vrai. Ce qui est réel, il ne faut pas se lasser de l'affirmer, ce sont les résultats des coups de pinceau, l'empâtement de la toile, son grain, le vernis qu'on a passé sur les couleurs. Mais précisément tout cela ne fait point l'objet d'appréciations esthétiques. Ce qui est « beau », au contraire, c'est un être qui ne saurait se donner à la perception et qui, dans sa nature même, est isolé de l'univers. Nous montrions justement tout à l'heure qu'on ne peut point *éclairer*, par exemple en projetant sur la toile un pinceau lumineux : c'est la toile qu'on éclaire et non lui-même. En fait le peintre n'a point *réalisé* son image mentale : il a simplement constitué un analogon matériel tel que chacun puisse saisir cette image si seulement on considère l'analogon. Mais l'image ainsi pourvue d'un analogon extérieur demeure image. Il n'y a pas réalisation de l'imaginaire, tout au plus pourrait-on parler de son *objectivation*. Chaque touche de pinceau n'a point été donnée *pour elle-même* ni même pour constituer un ensemble *réel* cohérent (au sens où l'on pourrait dire que tel levier dans une machine a été conçu pour l'ensemble et non pour lui-même). Elle a été donnée en liaison avec un ensemble synthétique irréel et le but de l'artiste était de constituer un ensemble de tons *réels* qui permettent à cet irréel de se manifester. Ainsi le tableau doit être conçu comme une chose matérielle *visitée* de temps à autre (chaque fois que le spectateur prend l'attitude imageante) par un irréel qui est précisément l'*objet peint*. »

MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'Esprit*, folio-essais, p. 68 à 71.

« Comme on voit, [avec la couleur] il ne s'agit plus d'ajouter une dimension aux deux dimensions de la toile, d'organiser une illusion ou une perception sans objet dont la perfection serait de ressembler autant que possible à la vision empirique. La profondeur picturale (et aussi bien la hauteur et la largeur peintes) viennent on ne sait d'où se poser ; germer sur le support. La vision du peintre n'est plus regard sur un *dehors*, « relation physique-optique »⁵ seulement avec le monde. Le monde n'est plus devant lui par représentation : c'est plutôt le peintre qui naît dans les choses comme par concentration et venue à soi du visible, et le tableau finalement ne se rapporte à quoi que ce soit parmi les choses empiriques qu'à condition d'être d'abord « auto-figuratif » ; il n'est spectacle de quelque chose qu'en étant « spectacle de rien »⁶, en crevant « la peau des choses »⁷ pour montrer comment les choses se font choses et le monde monde. Apollinaire disait qu'il y a dans un poème des phrases qui ne semblent pas avoir été *créées*, qui semblent s'être *formées*. Et Henri Michaux que quelques fois les couleurs de Klee semblent nées lentement sur la

⁵ P. Klee, *Journal*.

⁶ Ch. P. Bru, *Esthétique de l'abstraction*.

⁷ H. Michaux, *Aventures de lignes*.

toile, émanées d'un fond primordial, « exhalées au bon endroit »⁸ comme une patine ou une moisissure. L'art n'est pas construction, artifice, rapport industriel à un espace et à un monde du dehors. C'est vraiment le « cri inarticulé » dont parle Hermès Trismégiste, « qui semblait la voix de la lumière ». Et, une fois là, il réveille dans la vision ordinaire des puissances dormantes un secret de préexistence. Quand je vois à travers l'épaisseur de l'eau le carrelage au fond de la piscine, je ne le vois pas malgré l'eau, les reflets, je le vois justement à travers eux, par eux. S'il n'y avait pas ces distorsions, ces zébrures de soleil, si je voyais sans cette chair la géométrie du carrelage, c'est alors que je cesserais de le voir comme il est, où il est, à savoir : plus loin que tout lieu identique. L'eau elle-même, la puissance aqueuse, l'élément sirupeux et miroitant, je ne peux pas dire qu'elle soit dans l'espace : elle n'est pas ailleurs, mais elle n'est pas dans la piscine. Elle l'habite, elle s'y matérialise, elle n'y est pas contenue, et si je lève les yeux vers l'écran des cyprès où joue le réseau des reflets, je ne puis contester que l'eau le visite aussi, ou du moins y envoie son essence active et vivante. C'est cette animation interne, ce rayonnement de visible que le peintre cherche sous les noms de profondeur, d'espace, de couleur. »

Voici quelques pistes pour prolonger notre réflexion autour des textes de Sartre et de Merleau-Ponty. Concernant le texte de Sartre, je vous invite à lire l'intégralité de la conclusion de *L'imaginaire*, et plus précisément le II. « L'œuvre d'art ». Vous y trouverez des exemples intéressants comme celui du « rouge lainé » d'un tapis, tel qu'il est peint par Matisse (« Certains rouges de Matisse... », p. 364). Il s'appuie aussi sur la notion kantienne de désintéressement et la met au service de sa propre thèse de l'œuvre d'art comme irréel (p. 366). Ensuite, il applique ce qu'il vient de montrer à propos de la peinture à d'autres formes artistiques : le roman, la poésie, le théâtre ; il analyse le jeu de l'acteur qui joue Hamlet (p. 367). Cela le conduit à se demander s'il n'existerait pas des arts dont les objets échapperaient à cette irréalité. Il développe alors le long exemple de la *Septième Symphonie* de Beethoven qui se conclut sur cette formule : « La contemplation esthétique est un rêve provoqué et le passage au réel est un authentique réveil » (p. 371). Partant de là, Sartre affirme, pour conclure, que « le réel n'est jamais beau ». Il illustre cette dernière idée au moyen de l'exemple de la très belle femme qu'on ne saurait désirer : « L'extrême beauté d'une femme tue le désir qu'on a d'elle. En effet, nous ne pouvons à la fois nous placer sur le plan esthétique où paraît cet « elle-même » irréel que nous admirons et sur le plan réalisant de la possession physique. Pour la désirer il faudra oublier qu'elle est belle, car le désir est une plongée au cœur de l'existence dans ce qu'elle a de plus contingent et de plus absurde » (p. 372-373).

Pour prolonger votre réflexion sur le statut de l'œuvre d'art chez Sartre, vous pouvez aussi lire *Qu'est-ce que la littérature ?*, notamment le premier chapitre : « Qu'est-ce qu'écrire ? ». Dans ce chapitre, Sartre se demande si l'on peut considérer les éléments d'une œuvre d'art (les couleurs dans une peinture, par exemple) comme des signes, et l'art comme un langage. Il répond que non et développe le bel exemple de la déchirure jaune dans le ciel du Golgotha peint par le Tintoret. Le peintre n'a pas choisi cette couleur « pour signifier l'angoisse, ni non plus pour la provoquer ; elle est angoisse, et le ciel jaune en même temps. Non pas ciel d'angoisse, ni ciel angoissé ; c'est une angoisse faite chose, une angoisse qui a tourné en déchirure jaune du ciel et qui, du coup, est submergée, empâtée par les qualités propres des choses, par leur imperméabilité, par leur extension, leur permanence aveugle, leur extériorité et cette infinité de relations qu'elles entretiennent avec les autres choses ». Il faut aussi lire la distinction faite entre la prose et la poésie : qu'est-ce qui fait que la poésie est « du côté de la peinture, de la sculpture, de la musique » ? « Le poète s'est retiré d'un seul coup du langage-instrument ; il a choisi une fois pour toutes l'attitude poétique qui considère les mots comme des choses et non comme des signes ». Voir les exemples illustrant cette *attitude poétique* : Picasso qui souhaite faire une boîte

⁸ H. Michaux, *ibid.*

d'allumettes qui soit « tout entière chauve-souris sans cesser d'être boîte d'allumettes », ou bien Florence qui est ville, fleur et femme.

Concernant le statut du tableau en peinture (chose, objet, réel, irréel), je vous conseille de lire la très belle conférence que Michel Foucault a consacrée à *La peinture de Manet* (éditions du Seuil, « traces écrites », sous la direction de Maryvonne Saison, 2004). La thèse de Foucault est la suivante : Manet a provoqué une rupture profonde dans l'histoire de la peinture ; il est l'initiateur du modernisme. « Ce que Manet a fait (c'est en tout cas un des aspects, je crois, importants de la modification apportée par Manet à la peinture occidentale), c'est de faire ressurgir, en quelque sorte, à l'intérieur même de ce qui était représenté dans le tableau, ces propriétés, ces qualités ou ces limitations matérielles de la toile que la peinture, que la tradition picturale, avait jusque-là eu pour mission en quelque sorte d'esquiver ou de masquer. (...) Manet réinvente (ou peut-être invente-t-il ?) le tableau-objet, le tableau comme matérialité, le tableau comme chose colorée que vient éclairer une lumière extérieure et devant lequel, ou autour duquel, vient tourner le spectateur ». Mais si nous regardons le tableau en tant qu'objet, *quid* de l'œuvre d'art ? La réalité du « tableau-objet », de l'objet tableau ne vient-elle pas effacer l'œuvre d'art dans son irréalité ? Que regarde-t-on ?

A propos du texte de Merleau-Ponty, vous pouvez, là aussi, lire *L'Œil et l'Esprit* dans son intégralité ; c'est un texte court mais exigeant. Vous y trouverez de nombreux exemples qui pourront nourrir vos réflexions. Appuyez-vous aussi sur le texte extrait de *Signes*, « Le langage indirect et les voix du silence ». Il s'agit, pour Merleau-Ponty, de réfléchir notamment aux liens entre langage et peinture (édition folio-essais, p. 72 et suivantes). Il faudrait plus particulièrement reprendre les analyses consacrées au « style » du peintre car je crois que c'est un élément essentiel pour comprendre le rôle de l'art dans la philosophie de Merleau-Ponty : « Ce que le peintre met dans le tableau, ce n'est pas le soi immédiat, la nuance même du sentiment, c'est son *style* » (p.84). Pour expliquer ce qu'est le style, il prend l'exemple de la démarche d'une femme (p. 87). Il y a donc bien quelque chose qui engage le corps. Vous pouvez mettre cela en relation avec le beau texte que nous a conseillé Jean-Charles Royer (que je remercie au passage), extrait de la *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Tel, p. 176-177 (I, ch. 4 : « La synthèse du corps propre »). L'idée de ce chapitre est de montrer la similarité entre la synthèse ou l'unité du corps et celle de l'œuvre d'art ; dans les deux cas, elle s'opère grâce au style. « Ce n'est pas à l'objet physique que le corps peut être comparé, mais plutôt à l'œuvre d'art. (...) Un roman, un poème, un tableau, un morceau de musique sont des individus, c'est-à-dire des êtres où l'on ne peut distinguer l'expression de l'exprimé, dont le sens n'est accessible que par un contact direct et qui rayonnent leur signification sans quitter leur place temporelle et spatiale. C'est en ce sens que notre corps est comparable à l'œuvre d'art. Il est un nœud de significations vivantes et non pas la loi d'un certain nombre de termes covariants. »