

L'ART

PHILOSOPHIE



***L'art, c'est le plus court chemin de
l'homme à l'homme.***

André Malraux



REMUE- NEURONES



- Pourquoi des artistes?
- Pourquoi l'art ?
- L'art sert-il à quelque chose ?
- À quoi reconnaît-on une oeuvre d'art ?
- Le Beau est-il toujours la finalité de l'art ?
- L'art nous détourne-t-il de la réalité ?
- Pour avoir du goût, faut-il être cultivé ?
- L'art est-il une illusion ?
- L'oeuvre d'art est-elle une preuve de la liberté ?
- L'art est-il une forme de langage ?
- L'art est-il affranchi de toute règle morale ?
- L'art a-t-il une spécificité par rapport aux autres domaines de l'activité humaine ?
- L'art dépend-il de règles ou d'un génie créateur ?
- « Quand y a-t-il art ? »

QUELQUES DEFINITIONS

ART, ARTISTE

En latin « **ars** », désignait « *l'habileté acquise par l'étude ou la pratique* ». Le mot peut donc s'appliquer à **toutes les activités humaines qui impliquent la maîtrise d'un savoir faire codé** : art de la guerre, art oratoire, art d'être ceci ou cela...

*Jusqu'au XVIIIème, le nom de celui qui pratique les arts est **artisan**. (de l'italien artigiano.)*

*Ce n'est donc que depuis le **XVIIIème** siècle et parallèlement à l'apparition du mot « technique » que l'art est qualifié par le terme « **beaux-arts** ». C'est donc au XVIIIème siècle que la **distinction entre artiste et artisan** commence à se faire.*

ARTS LIBERAUX, ARTS MECANIQUES...



ART ET TECHNIQUE

Dans le champ de l'art, le terme de **technique** recoupe au moins quatre définitions distinctes, il désigne :

- les matériaux employés dans la réalisation de l'objet exposé
 - le savoir faire artisanal de l'artiste
 - une simple manière de procéder, qui ne suppose pas nécessairement l'acquisition d'un savoir-faire particulier. (certaines techniques compromettent la spontanéité d'un geste ou entravent les possibilités de découvertes accidentelles).
 - Enfin, renvoyant aux productions industrielles, la technique désigne l'ensemble des machines
-

QU'EST-CE QUE L'ART ?



L'oeuvre d'art est un objet paradoxal puisqu'il est à la fois "inutile" dans la mesure où il n'a pas d'utilité vitale (Du moins en apparence) et en même temps, il n'y a pas de société humaine sans art. Il y a donc un paradoxe : inutile et en même temps essentiel à l'homme.

Comment alors définir ce qu'est une oeuvre d'art ? D'autant qu'en fonction des époques, la définition peut varier. Au XXI^o siècle la question n'est plus tout à fait la même qu'au XVII^o ou XVIII^o... Aujourd'hui, l'art ne cherche plus le "Beau" , n'est plus soumis à des règles strictes comme il l'était par exemple à l'âge classique. La question que l'on pourra se poser alors sera : Quand y-a-t-il art ?

EMMANUEL KANT

Emmanuel Kant (1724-1804) Philosophe allemand. La Critique de la faculté de jugers intéresse, en particulier, au jugement de goût, dont l'objet est l'œuvre d'art.

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 oeuvre 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 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.

Emmanuel Kant, Critique de la faculté de juger (1750)



Pour qu'il y ait « art », il faut qu'il y ait intention. Les abeilles n'ont pas une intention. Elles fabriquent ce que pour quoi elles sont programmées. Elles ne savent rien faire d'autre. . C'est une activité innée et non une manifestation de l'esprit. Pour Kant, on ne peut donc « appeler art » que la production par liberté ».

ALAIN : L'ART DEBORDE LES REGLES...

Alain (Émile Chartier, 1868-1951), dans Système des Beaux-Arts, montre qu'il n'y a pas de commune mesure entre la façon de procéder de l'artisan, maître des règles qui le rendent compétent dans son métier, et la manière de créer de l'artiste dont l'activité (en tant qu'elle est proprement artistique) ne se soumet à aucune règle préalable.

Il reste à dire en quoi l'artiste diffère de l'artisan. Toutes les fois que l'idée précède et règle l'exécution, c'est industrie. Et encore est-il vrai que l'oeuvre souvent, même dans l'industrie, redresse l'idée en ce sens que l'artisan trouve mieux qu'il n'avait pensé dès qu'il essaie ; en cela il est artiste, mais par éclairs. Toujours est-il que la représentation d'une idée dans une chose, je dis même d'une idée bien définie comme le dessin d'une maison, est une

oeuvre mécanique seulement, en ce sens qu'une machine bien réglée d'abord ferait l'oeuvre à mille exemplaires. Pensons maintenant au travail du peintre de portrait ; il est clair qu'il ne peut avoir le projet de toutes les couleurs qu'il emploiera à l'oeuvre qu'il commence ; l'idée lui vient à mesure qu'il fait ; il serait même rigoureux de dire que l'idée lui vient ensuite, comme au spectateur, et qu'il est spectateur aussi de son oeuvre en train de naître. Et c'est là le propre de l'artiste. Il faut que le génie ait la grâce de la nature et s'étonne lui-même.

Un beau vers n'est pas d'abord en projet, et ensuite fait ; mais il se montre beau au poète ; et la belle statue se montre belle au sculpteur à mesure qu'il la fait ; et le portrait naît sous le pinceau. [...] Ainsi la règle du Beau n'apparaît que dans l'oeuvre et y reste prise, en sorte qu'elle ne peut servir jamais, d'aucune manière, à faire une autre oeuvre.

Alain, Systeme des Beaux-Arts, (1920), Livre I, Chap. VII



La spécificité de la création artistique tient au débordement des règles par l'artiste. C'est par ce dépassement des règles que l'oeuvre d'art prend forme au fur et à mesure, sous la main de l'artiste. Aucune règle ne préside, à l'avance, à l'apparition du beau. Alain montre ici que l'artiste ne possède pas une idée déterminée de l'oeuvre qu'il réalise. C'est en réalisant son oeuvre que la règle qui la détermine est rendue manifeste. C'est donc bien cette absence préalable d'idée et de règle qui présiderait à la réalisation d'une oeuvre qui caractérise l'art. C'est pourquoi l'oeuvre d'art est toujours singulière, là où, à l'inverse, l'oeuvre technique, suivant un procédé de réalisation prédéfini, peut être reproduite à l'infini. L'oeuvre d'art est caractérisée par la non-reproductibilité en raison du fait que la création artistique déborde les règles (pas de règles préexistantes à l'oeuvre qui

suffisent à déterminer sa création). L'artiste n'est donc pas seulement un artisan car il ne fabrique pas seulement, il crée. Ce texte suppose reconnu que les artistes sont aussi et d'abord des artisans : ils ont à apprendre les opérations nécessaires à la production d'oeuvres techniquement maîtrisées. Mais l'essentiel de la création artistique est ailleurs : il est, sinon dans l'oubli, du moins dans le débordement des règles, par quoi l'oeuvre prend forme au fur et à mesure qu'elle est produite tandis que l'artiste, spectateur de lui-même, donne corps à la beauté. Nulle règle ne préside, à l'avance, à l'apparition du beau qui devient ainsi, pour lui-même et de manière singulière, sa propre règle.

Mais, l'absence de règles, préalables et suffisantes pour la création d'oeuvres d'art, peut être rapportée à l'absence de concept rigoureusement déterminé, dans l'esprit de l'artiste, de ce que devrait être le beau. Ne sachant pas quelle beauté il poursuit, l'artiste ne peut pas savoir non plus selon quelles règles il va l'atteindre. Il en va, semble-t-il, tout autrement pour la production technique : la fonction de l'objet qu'il y a à produire détermine de façon beaucoup plus serrée, dans l'esprit de l'artisan, le concept de cet objet ainsi que les règles à respecter pour sa production.

GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, (1770 - 1831)

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, (1770 – 1831) philosophe allemand. Son oeuvre, postérieure à celle de Kant a eu une influence décisive sur l'ensemble de la philosophie contemporaine.

En nous plaçant au point de vue du sens commun, nous avons à soumettre à l'examen les propositions suivantes

1° L'art n'est point un produit de la nature, mais de l'activité humaine ;

2° Il est essentiellement fait pour l'homme, et, comme il s'adresse aux sens, il emprunte plus ou moins au sensible ;

3° Il a son but en lui-même.

[...]

A cette manière d'envisager l'art se rattachent plusieurs préjugés qu'il est nécessaire de réfuter.

1° Nous rencontrons d'abord cette opinion vulgaire que l'art s'apprend d'après des règles. Or ce que les préceptes peuvent communiquer se réduit à la partie extérieure, mécanique et technique de l'art ; **la partie intérieure et vivante est le résultat de l'activité spontanée du génie de**

l'artiste. L'esprit, comme une force intelligente, tire de son propre fonds le riche trésor d'idées et de formes qu'il répand dans ses œuvres.

Cependant il ne faut pas, pour éviter un préjugé, tomber dans un autre excès, dire que l'artiste n'a pas besoin d'avoir conscience de lui-même et de ce qu'il fait, parce qu'au moment où il crée il doit se trouver dans un état particulier de l'âme qui exclut la réflexion, savoir, l'inspiration. Sans doute, il y a dans le talent et le génie un élément qui ne relève que de la nature ; mais **il a besoin d'être développé par la réflexion et**

l'expérience. En outre tous les arts ont un côté technique qui ne s'apprend que par le travail et l'habitude. **L'artiste a besoin, pour n'être pas arrêté dans ses créations, de cette habileté qui le rend maître et le fait disposer à son gré des matériaux de l'art.**

[...]

2° Une autre manière de voir non moins erronée au sujet de l'art considéré comme produit de l'activité humaine est relative à la place qui appartient

aux œuvres de l'art comparées à celles de la nature. L'opinion vulgaire regarde les premières comme inférieures aux secondes, d'après ce principe que ce qui sort des mains de l'homme est inanimé, tandis que les productions de la nature sont organisées, vivantes à l'intérieur et dans toutes leurs parties. Dans les œuvres de l'art, la vie n'est qu'en apparence et à la surface ; le fond est toujours du bois, de la toile, de la pierre, des mots. **Mais ce n'est pas cette réalité extérieure et matérielle qui constitue l'œuvre d'art ; son caractère essentiel, c'est d'être une création de l'esprit, d'appartenir au domaine de l'esprit, d'avoir reçu le baptême de l'esprit, en un mot, de ne représenter que ce qui a été conçu et exécuté sous l'inspiration et à la voix de l'esprit.** Ce qui nous intéresse véritablement, c'est ce qui est réellement significatif dans un fait ou une circonstance, dans un caractère, dans le développement ou le dénouement d'une action. L'art le saisit et le fait ressortir d'une manière bien plus vive, plus pure et plus claire que cela ne peut se rencontrer dans les objets de la nature ou les faits de la vie réelle. **Voilà pourquoi les créations de l'art sont plus élevées que les productions de la nature.** Nulle existence réelle n'exprime l'idéal comme le fait l'art.

En outre, sous le rapport de l'existence extérieure, **l'esprit sait donner à ce qu'il tire de lui-même, à ses propres créations, une perpétuité, une durée que n'ont pas les êtres périssables de la nature. »**

Hegel, Introduction aux leçons d'esthétique



Le beau artistique est plus beau que le beau de la Nature car il est le produit de la pensée, d'une pensée libre . Si les productions de l'esprit sont supérieures, c'est parce qu'elles sont l'expression de l'homme qui prend conscience de lui-même en se contemplant lui-même et en imprimant sa marque sur le monde. (voir exple de l'enfant qui fait des ronds dans l'eau). Tout homme agit sur le monde. Mais l'artiste est celui qui le spiritualise.

QU' EST-CE QU'UNE OEUVRE D' ART

NELSON GOODMAN

Le philosophe américain Nelson Goodman se demande ici dans quelle mesure n'importe quoi peut être considéré comme une oeuvre d'art:

« La littérature esthétique est encombrée de tentatives désespérées pour répondre à la question «Qu'est-ce que l'art ?» Cette question, souvent confondue sans espoir avec la question de l'évaluation en art «Qu'est-ce que l'art de qualité ?», s'aiguise dans le cas de l'art trouvé – la pierre ramassée sur la route et exposée au musée ; elle s'aggrave encore avec la promotion de l'art dit environnemental et conceptuel. Le pare-chocs d'une automobile accidentée dans une galerie d'art est-il une oeuvre d'art ? Que dire de quelque chose qui ne serait pas même un objet, et ne serait pas montré dans une galerie ou un musée – par exemple, le creusement et le remplissage d'un trou dans Central Park¹, comme le prescrit Oldenburg²? Si ce sont des



œuvres d'art, alors toutes les pierres des routes, tous les objets et événements, sont-ils des œuvres d'art ? Sinon, qu'est-ce qui distingue ce qui est une œuvre d'art de ce qui n'en est pas une ? Qu'un artiste l'appelle œuvre d'art ? Que ce soit exposé dans un musée ou une galerie ? Aucune de ces réponses n'emportent la conviction.

Je le remarquais au commencement de ce chapitre, une partie de l'embarras provient de ce qu'on pose une fausse question – on n'arrive pas à reconnaître

qu'une chose puisse fonctionner comme œuvre d'art en certains moments et non en d'autres. Pour les cas cruciaux, la véritable question n'est pas «Quels objets sont (de façon permanente) des œuvres d'art ?» mais «Quand un objet fonctionne-t-il comme œuvre d'art ?» – ou plus brièvement, comme dans mon titre³, «Quand y a-t-il de l'art?». Ma réponse : exactement de la même façon qu'un objet peut être un symbole – par exemple, un échantillon – à certains moments et dans certaines circonstances, de même un objet peut être une œuvre d'art en certains moments et non en d'autres. À vrai dire, un objet devient précisément une œuvre d'art parce que et pendant qu'il fonctionne d'une certaine façon comme symbole. Tant qu'elle est sur une route, la pierre n'est d'habitude pas une œuvre d'art, mais elle peut en devenir une quand elle est donnée à voir dans un musée d'art. Sur la route, elle n'accomplit en général aucune fonction symbolique. Au musée, elle exemplifie⁴ certaines de ses propriétés – par exemple, les propriétés de forme, couleur, texture. Le creusement et remplissage d'un trou fonctionne comme œuvre dans la mesure où notre attention est dirigée vers lui en tant que symbole exemplifiant. D'un autre côté, un tableau de Rembrandt cesserait de fonctionner comme œuvre d'art si l'on s'en servait pour boucher une vitre cassée ou pour s'abriter.

Nelson Goodman, «Quand y a-t-il art ?» (1977), in *Manières de faire des mondes*, trad. 1992



HANNAH ARENDT, 1906 - 1975

Hannah Arendt, (1906 – 1975), est une philosophe allemande naturalisée américaine, connue pour ses travaux sur l'activité politique, le totalitarisme et la modernité. Ses livres les plus célèbres sont Les Origines du totalitarisme (1951), Condition de l'homme moderne (1958) et La Crise de la culture (1961).

« Parmi les choses qu'on ne rencontre pas dans la nature, mais seulement dans le monde fabriqué par l'homme, on distingue entre objets d'usage et œuvres d'art ; tous deux possèdent une certaine permanence qui va de la durée ordinaire à une immortalité potentielle dans le cas de l'œuvre d'art. En tant que tels, ils se distinguent d'une part des produits de consommation, dont la durée au monde excède à peine le temps nécessaire à les préparer, et d'autre part, des produits de l'action, comme les événements, les actes et les mots, tous en eux-mêmes si transitoires qu'ils survivraient à peine à l'heure ou au jour où ils apparaissent au monde, s'ils n'étaient conservés d'abord par la mémoire de l'homme, qui les tisse en récits, et puis par ses facultés de fabrication. Du point de vue de la durée pure, les œuvres d'art sont clairement supérieures à toutes les autres choses; comme elles durent plus longtemps au monde que n'importe quoi d'autre, elles sont les plus mondaines des choses. Davantage, elles sont les seules choses à n'avoir aucune fonction dans le processus vital de la société; à proprement parler, elles ne sont pas fabriquées pour les hommes, mais pour le monde, qui est destiné à survivre à la vie limitée des mortels, au va-et-vient des générations. Non seulement elles ne sont pas consommées comme des biens de consommation, ni usées comme des objets d'usage: mais elles sont délibérément écartées des procès de consommation et d'utilisation, et isolées loin de la sphère des nécessités de la vie humaine. »

H. Arendt montre la spécificité de l'œuvre d'art par rapport aux autres productions humaines. Les œuvres d'art se distinguent de toute autre production humaine par leur durée « Du point de vue de la durée pure, les œuvres d'art sont clairement supérieures à toutes les autres choses » et aussi par leur inutilité puisque « elles sont les seules choses à n'avoir aucune fonction dans le processus vital de la société » et «Elles sont délibérément écartées des procès de consommation et d'utilisation».



Elles ont «une immortalité potentielle» parce qu'elles survivent à l'artiste, puis à la société à laquelle appartenait cet artiste. Mais elles peuvent être détruites ou perdues, et finiront aussi par disparaître d'où « une immortalité potentielle ».

Ces œuvres d'art ont aussi comme caractéristiques d'appartenir « au monde » C'est à dire à l'ensemble de l'humanité. Dans l'espace et dans le temps.

La seule finalité de l'art est donc d'être là, d'exister dans le monde. Ce n'est pas un objet de consommation et ça ne doit pas le devenir. Car c'est précisément parce que les œuvres n'en sont pas, qu'elles ne servent « à rien », qu'elles durent !! Et si « elles sont délibérément écartées des procès de consommation et d'utilisation, et isolées loin de la sphère des nécessités de la vie humaine » , c'est précisément pour qu'elles ne deviennent pas de simples objets de consommation. Il leur faut des espaces spécifiques qui demandent un effort pour les atteindre..et les comprendre. Sinon « La culture se trouve détruite pour engendrer le loisir »

LA QUESTION DU BEAU



« *Qu'est-ce que le beau ?* ». Ce qui est beau pour moi peut être laid pour un autre. Rien n'est plus beau que sa crapaude...pour un crapaud

! Si **Hume** considère le beau comme subjectif : « *la beauté n'est pas une qualité inhérente aux choses, elle n'est que dans l'âme qui les contemple et chaque âme voit une beauté différente* », d'autres comme **Kant** le distingue de l'agréable et lui attribue une universalité.

L'art relève de la poïésis , c'est-à-dire de la production ou de la création. La conception actuelle de l'art suppose que celui-ci se soit dissocié du religieux. On peut aujourd'hui croiser dans un musée un **Piss-christ** (Andres Serrano 1987), un masque africain, un nu, un carré recouvert de peinture blanche... La liste n'est pas exhaustive.

C'est au XVIII^e siècle qu'apparaît le concept d'esthétique (dont l'étymologie signifie sensation)

- le Beau est relatif à l'effet qu'il produit, à la sensation qu'il procure
- la sensation a été discréditée par la philosophie platonicienne (suprématie du monde intelligible sur le monde sensible). Méfiance vis-à-vis des illusions opposées à la raison, à la connaissance mathématique de la vérité.

Chez Platon, le beau est toujours associé à la vérité, en est une manifestation. « *Le beau, seul, a reçu en partage d'être ce qui se manifeste avec le plus d'éclat de force ravissante* » Platon.

Chez les modernes par contre, la beauté sera réduite à une valeur strictement humaine. **La beauté deviendra relative au plaisir qu'elle nous donne.** Les choses alors deviennent belles parce que nous les désirons et non parce qu'elles sont désirables.

Kant considérera que l'homme de goût doit **immédiatement éprouver du plaisir à la représentation de l'objet.** C'est la beauté libre, celle qui fait abstraction de la fonction de l'objet, sa beauté se manifeste dans les formes qui ne visent à rien, qui ignorent le sens, l'utilité de l'objet. On retrouvera cette idée dans l'abstraction au début du XXe siècle. (Voir texte de Kant).

On retrouve cette idée chez **Nietzsche** lorsqu'il écrit « *ils n'aiment pas une*



forme pour ce qu'elle est en soi mais pour ce qu'elle exprime. Ce sont les fils d'une génération savante tourmentée et réfléchit à mille lieues des vieux maîtres qui ne se souciaient pas de lire et ne songer qu'à repâtre leurs yeux ».

On retrouve cette idée chez **Fernando Pessoa** : « *les choses n'ont pas de signification, elles ont une existence / les choses sont l'unique sens occulte des choses* » in Le Gardeur de troupeaux.

À être trop attentif au sens des choses, nous les faisons disparaître dans la réalité sensible. Le propre d'une œuvre d'art est d'être une chose « faite » ... A vous de voir !

G.W.F HEGEL, SUPERIORITE DE L'ART

Hegel, Introduction à l'esthétique

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, (1770 – 1831) un philosophe allemand. Son œuvre, postérieure à celle de Kant a eu une influence décisive sur l'ensemble de la philosophie contemporaine.

Il est permis de soutenir dès maintenant que le beau artistique est plus élevé que le beau dans la nature. Car la beauté artistique est la beauté née et comme deux fois née de l'esprit. Or autant l'esprit et ses créations sont plus élevés que la nature et ses manifestations, autant le beau artistique est lui aussi plus élevé que la beauté de la nature. Même, abstraction faite du contenu, une mauvaise idée, comme il nous en passe par la tête, est plus élevée que n'importe quel produit naturel ; car en une telle idée sont présents toujours l'esprit et la liberté. »

Hegel, L'Esthétique, 1832



Le beau artistique est plus beau que le beau de la Nature car il est le produit de la pensée . Si les productions de l'esprit sont supérieures, c'est parce qu'elles sont l'expression de l'homme qui prend conscience de lui-même en se contemplant lui-même et en imprimant sa marque sur le monde. (voir exple de l'enfant qui fait des ronds dans l'eau).

Tout homme agit sur le monde. Mais l'artiste est celui qui le spiritualise.

E. KANT ET LE BEAU

« La beauté naturelle est une belle chose ; la beauté artistique est une belle représentation d'une chose ». Emmanuel Kant, Critique de la faculté de juger.

Emmanuel Kant (1724-1804) Philosophe allemand. La Critique de la faculté de juger s'intéresse, en particulier, au jugement de goût, dont l'objet est l'œuvre d'art.

Il existe deux espèces de beauté la beauté libre ou la beauté simplement adhérente. La première ne présuppose aucun concept de ce que l'objet doit être ; la seconde suppose un tel concept et la perfection de l'objet d'après lui. Les beautés de la première espèce s'appellent les beautés (existant par elles-mêmes) de telle ou telle chose ; l'autre beauté, en tant que dépendant d'un concept (beauté conditionnée), est attribuée à des objets compris sous le concept d'une fin particulière.

Des fleurs sont de libres beautés naturelles. Ce que doit être une fleur, peu le savent hormis le botaniste et même celui-ci, qui reconnaît dans la fleur l'organe de la fécondation de la plante, ne prend pas garde à cette fin naturelle quand il en juge suivant le goût. [...]

Dans l'appréciation d'une libre beauté (simplement suivant la forme) le jugement de goût est pur, On ne suppose pas le concept de quelque fin pour laquelle serviraient les divers éléments de l'objet donné et que celui-ci devrait ainsi représenter, de telle sorte que [par cette fin] la liberté de l'imagination, qui joue en quelque sorte dans la contemplation de la figure, ne saurait qu'être limitée.



Kant distingue deux types de beauté :

L'une, la beauté libre, ne dépend d'aucun but. Sa beauté n'est pas liée à sa fonction. C'est une beauté purement esthétique. (La beauté naturelle sera donc plus souvent une beauté libre. (Oiseaux, crustacés..)) Mais même dans ce cas, si on s'intéresse à la fonction, il ne s'agit plus alors de beauté libre (voir exemple du botaniste)).

L'autre, la beauté adhérente, ne peut pas être pensée indépendamment de sa fin ou de sa fonction. Plus loin dans le texte, Kant donne l'exemple d'une église. Pour lui, la beauté du lieu ne peut pas être détachée de sa fonction (la prière) et de son but.

Donc pour lui, la beauté naturelle est supérieure à la beauté artistique car elle est purement esthétique tandis qu'il y a une part de plaisir lié à la connaissance dans l'œuvre artistique.

KANT : L'AGREABLE ET LE JUGEMENT DE GOUT

Le Beau pour Kant provoque « **une satisfaction indépendante de tout intérêt** ». La beauté n'est pas une propriété objective de la chose. C'est les effets que provoque en moi la représentation d'une chose qui me font dire : « c'est beau ». **Le jugement de goût est contemplatif**. C'est-à-dire qu'une œuvre que je trouve belle, je ne la trouve pas belle parce que je veux la posséder, ou parce que j'aimerais avoir une maison comme celle qui y est représentée... **Je n'ai pas « d'intérêt à la trouver belle, et pourtant, je la**



trouve belle ». Et si je n'y ai pas d'intérêt personnel, cette beauté peut être reconnue par tous. **La beauté est donc désintéressée.**

D'où **la différence que fait Kant entre le goût et l'agréable.** **L'agréable** est lié à mon intérêt (matériel ou moral). Mon appréciation est liée à qqchse qui se passe « **hors de moi** ».

Alors que **le jugement de goût n'est lié qu'à l'émotion, à la satisfaction que j'éprouve.** C'est à mon imagination, mon émotion que je suis sensible. Donc à des choses qui sont « **en moi** ». Si le **beau peut plaire « universellement** », c'est parce que mon goût **n'est pas déterminé par des intérêts personnels**, il est alors acceptable de penser que chacun pourra s'accorder avec moi.

Pour Kant le jugement de goût prétend à l'universel. **Pour lui, « est beau ce qui plaît universellement sans concept ».** Pour Kant, ce qui vaut pour un seul ne vaut rien.

Il ne faut pas confondre le jugement esthétique pur : « la musique de Mozart est belle » du jugement d'agrément : « j'aime le vin des Canaries ». La beauté ne peut se réduire à l'agréable qui procure une sensation de plaisir. Kant le précise, cette universalité est sans concept. Or le concept est ce qui permet d'identifier une chose, ce qui donne une règle pratique pour la construire. Mais **selon lui, en matière esthétique, il n'y a pas de règles ni pour produire de la beauté, ni pour en juger.** Une cathédrale peut répondre au concept de cathédrale sans être belle.

En résumé pour Kant :

– Il existe deux sortes de beauté : **la beauté libre** : spontanément présente dans la nature. Elle est pour Kant supérieure à l'art.
Et la beauté adhérente, qui elle est lié à une fonction

– La beauté ne se réduit pas à l'agréable, source de plaisir puisque **la beauté doit être « désintéressée »**, elle n'a pas d'utilité. (L'agréable satisfait les sens, le goût s'adresse à l'esprit)

– La beauté ne se réduit pas non plus à un concept de perfection formelle : **la beauté n'est pas une connaissance, elle ne peut être démontrée.**

– Par contre **le beau plaît « universellement »** puisque **le jugement esthétique se détache de toute considération d'utilité personnelle**, il peut être considéré comme valant pour tous ;

Mais le goût dont parle Kant n'a rien de naturel, il correspond aux goûts partagés par une société culturellement privilégiée. C'est le reproche lui fera Bourdieu, sociologue. L'art au lieu d'unifier la société humaine grâce à son pouvoir de communication, la divise : avec d'un côté les amateurs du « grand art » et de l'autre la masse qui s'abrutit de divertissements kitsch ((Disneyland ou le tee-shirt avec la tête de la Joconde)

LE TOURNANT DE L'ART MODERNE

Avec l'art moderne l'œuvre d'art n'a plus à être belle et comme le dit Claudel « **Voilà déjà longtemps que l'idée de beauté s'est rassise** ». (Voir vos cours d'histoire de l'art)

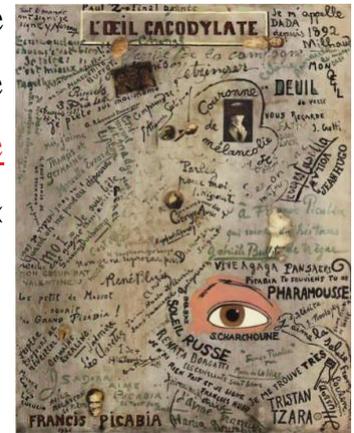
Au début du XXème, des mouvements comme **le dadaïsme** se veulent exister contre l'idée même de Beau.

L'art moderne implique que **ce qui importe dans l'œuvre est son caractère créateur, original, inédit, provocateur, plus que sa beauté** (voire même à l'exclusion de sa beauté).

Selon **Malraux**, une œuvre d'art n'a plus à être belle mais **impressionnante**. Esthétique du laid, du repoussant, de l'odieux ou horribles (étalages sanglants de boucherie humaine, dans **La mariée de Spoerri** (ci-dessous) en 1973).

Le tout est de susciter une réaction, un intérêt, comme d'une autre manière les œuvres qu'il faut toucher, voire la créer soi-même en partie (Ex : **Le pénétrable sonore de Soto** qu'il faut traverser pour qu'il produise une « musique » assourdissante de cloches de cathédrale.)

Picabia. L'Œil cacodylate (1921) Huile et photcollage sur tissus, 148,5 × 117,5 cm



ART ET INSPIRATION

N'importe qui peut-il faire de l'art ?

C'est à la Renaissance que se développe le concept de génie. Il est hérité de l'Antiquité, c'est l'idée de « fureur divine » d'inspiration que l'on retrouvera chez les auteurs de la Pléiade. Au Moyen Âge, cette idée était impensable. Seul Dieu était créateur.

L'idée du génie revient avec le romantisme.

Là aussi, voici la position de Kant : Kant oppose la création artistique, produit d'un « il faut le faire » non analysable, non transmissible (il est impossible de reproduire un chef

d'oeuvre) à la production technique qui est toujours liée à un savoir rationnel et transmissible.

Au final, Kant définit le génie de manière oxymorique par un art-naturel : le génie est un « *favori de la nature* » et c'est ce qui donne « les règles de l'art ».

Pour lui, quatre traits caractérisent le génie :

- **l'originalité** : le génie produit hors des règles, il n'y a pas de modèle à ses productions elle ne ressemble à rien et c'est par le « goût » à comprendre comme la culture qu'il va civiliser. Caractérise l'œuvre du génie, c'est son exemplarité

- **L'exemplarité** : l'œuvre géniale est indéfinissable. Production spontanée selon des règles et des procédés que le génie se donne à lui-même. On pourra analyser à postériori, imiter le génie, mais lui, alors qu'il fait école, n'appartient lui-même à aucune école. Les créateurs se suivent et ne se ressemblent pas...
- Le génie produit sans savoir comment il produit, comme le disait Picasso. Il ne cherche pas, il trouve. Contrairement à l'artisan, l'artiste de génie ne contrôle pas ses opérations de production
- Enfin ce qui différencie l'œuvre du génie dans les beaux-arts, du génie scientifique c'est... qu'aucune découverte scientifique n'est vraiment originale car elle aurait pu être faite par un autre savant, **mais la Pietà ne peut être que l'œuvre de Michel-Ange** et **La Recherche du temps perdu ne peut être que l'œuvre de Proust !** L'œuvre est une « exclusivité esthétique », unique, inimitable parce que ça règle et réinventer à chaque fois.

Mais Kant déprécie la beauté artistique au profit de la beauté naturelle . Kant se rapproche de Platon et de Rousseau pour lesquelles l'art est toujours du côté de l'artifice, de la vanité, de l'illusion, de la tromperie... Kant va donc s'efforcer de naturaliser l'art : puisque l'art est le produit d'un sujet qui est lui-même nature.

« *Le paysage se pense en moi écrit Cézanne et je suis sa conscience* ». L'artiste devient un voyant, un traducteur...L'artiste devient celui qui puise dans le fond de l'être, celui qui dit, qui montre, qui donne à voir. Il n'est plus celui qui fait, il est celui qui « voit ». Kant annonce le romantisme ...

C'est donc la nature elle-même qui a voulu l'homme « parlant » et c'est elle qui se dit à travers les figures de l'art : « *Terre, n'est-ce pas ce que tu veux, en nous, renaître ?* » Rilke (eh oui !) L'artiste a donc le sentiment d'être habité, posséder et possesseur d'une parole qui ne lui appartient pas... L'artiste n'est donc plus un démiurge, virile et tout-puissant...

L'ART SERT-IL A QUELQUE CHOSE ?

ART ET IMITATION

L'œuvre peut consister en une imitation médiocre de la réalité, sorte de photographie mais sans réel projet esthétique. C'est un peu la croute du peintre du dimanche... C'est une tentative de reproduction du monde mais toujours inférieur, comme dirait Hegel, à la réalité. Il n'y a pas d'intention, pas d'esprit. Mais il peut s'agir aussi d'une volonté de montrer « à travers un tempérament » un coin du monde. On pense alors aux œuvres de Zola, aux œuvres des réalistes du 19e. Plus proche de nous, c'est l'hyperréalisme américain dénonçant la société de consommation.



PLATON ET L'IMITATION

Pour Platon, l'art reste l'illusion d'une illusion.

Platon critique l'art en tant que copie – il vaut moins que son original – et en tant que discours enchanteur – il nous ment. L'art nous éloigne donc du Vrai et du Bien. Dans Les Lois, il recommande même de « chasser les poètes de la cité ». Mais s'il approuve la censure, il ne rejette pas tous les arts : formé à l'école de Pythagore

qui trouva les lois de l'harmonie, il estime que la musique a une grande valeur pédagogique et qu'elle élève l'âme.

Les trois lits (La République):

Socrate – Il y a donc trois espèces de lit ; l'une qui est dans la nature, et dont nous pouvons dire, ce me semble, que Dieu est l'auteur ; à quel autre, en effet, pourrait-on l'attribuer ?

Glaucon – A nul autre

Socrate – Le lit du menuisier en est une aussi

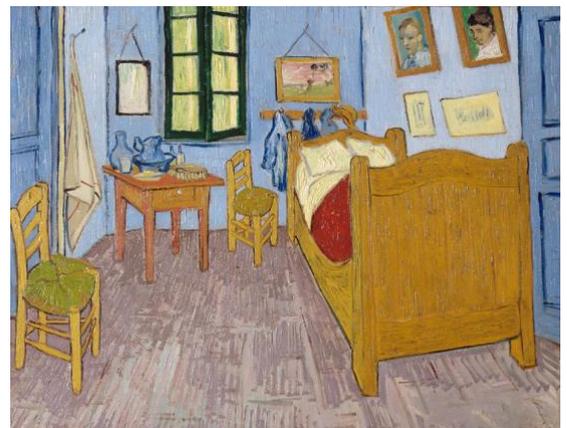
Glaucon – Oui

Socrate – Et celui du peintre en est encore une autre, n'est-ce pas ?

Glaucon – Oui

Socrate – Ainsi le peintre, le menuisier, Dieu, sont les trois ouvriers qui président à la façon de ces trois espèces de lit. [...]

Donnerons-nous à Dieu le titre de producteur de lit, ou quelque autre semblable ? Qu'en penses-tu ?



Glaucon – Le titre lui appartient, d'autant plus qu'il a fait de lui-même et l'essence du lit, et celle de toutes les autres choses.

Socrate – Et le menuisier, comment l'appellerons-nous ? L'ouvrier du lit, sans doute ?

Glaucon – Oui

Socrate – A l'égard du peintre, dirons-nous aussi qu'il en est l'ouvrier ou le producteur ?

Glaucou – Nullement

Socrate – Qu'est-il donc par rapport au lit ?

Glaucou – Le seul nom qu'on puisse lui donner avec le plus de raison, est celui d'imitateur de la chose dont ceux-là sont ouvriers.

[...]

Socrate – Le peintre se propose-t-il pour objet de son imitation ce qui, dans la nature, est en chaque espèce, ou plutôt ne travaille-t-il pas d'après les œuvres de l'art ?

Glaucou – Il imite les œuvres de l'art.(...)

Socrate – Pense maintenant à ce que je vais dire ; quel est l'objet de la peinture ? Est-ce de représenter ce qui est tel, ou ce qui paraît, tel qu'il paraît ? Est-elle l'imitation de l'apparence, ou de la réalité ?

Glaucou – De l'apparence.

Socrate – L'art d'imiter est donc bien éloigné du vrai ; et la raison pour laquelle il fait tant de choses, c'est qu'il ne prend qu'une petite partie de chacune ; encore ce qu'il en prend n'est-il qu'un fantôme. Le peintre, par exemple, nous représentera un cordonnier, un charpentier, ou tout autre artisan, sans avoir aucune connaissance de leur métier ; mais cela ne l'empêchera pas, s'il est bon peintre, de faire illusion aux enfants et aux ignorants, en leur montrant du doigt un charpentier qu'il aura peint, de sorte qu'ils prendront l'imitation pour la vérité.

Glaucou – Assurément.

Platon, La République



Pour Platon*, il existe deux mondes. Le monde sensible (monde trompeur- voir allégorie de la caverne) et le monde Intelligible(monde des idées- qui est celui de la vérité et de la réalité). C'est dans le monde Intelligible que se trouvent les idées parfaites des choses. Et c'est à lui qu'il faut se référer et accéder (Le philosophe est celui qui en connaît le chemin et peut y conduire les hommes)

Dans ce texte extrait de La République, Platon inventorie 3 formes de lits :

a) L'Idée du lit, dans le monde Intelligible (dimension divine). C'est le lit absolu. Le « vrai » lit. (Il n'en existe qu'une seule forme)

b) Le lit de l'artisan, le lit de l'artisan traduit dans la matière le lit idéal. Il imite la forme Il n'est lit que par ressemblance avec l'Idée du lit . (Il en existe plusieurs formes). Mais il garde un lien avec « l'essence » du lit idéal

c) Le lit de l'artiste n'est plus un lit puisqu'il ne représente qu' « une petite partie du lit ». C'est une imitation de l'apparence du lit de l'artisan qui est déjà lui-même une apparence. Le lit de l'artiste n'a donc plus rien à voir avec l'essence du lit. Le lit de l'artiste imite l'apparence sensible. Aussi on ne pourra atteindre l'idée du lit grâce au lit de l'artiste

En fait, la représentation du lit par l'artiste nous égare, nous trompe, nous éloigne de la vérité du lit. C'est pourquoi l'artiste représente un danger.

ARISTOTE ET L'IMITATION

Disciple de Platon, fondateur du « Lycée » à Athènes, Aristote est un penseur encyclopédique car aucune des dimensions du savoir humain ne lui est étrangère. Il a rédigé une poétique qui définit l'art de l'épopée, de la tragédie et de la comédie. L'ouvrage contenant cette dernière a malheureusement disparu. C'est cette disparition qui sert de fil d'Ariane au roman d'Umberto Eco, Le Nom de la rose.

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

Aristote, Poétique, 4, 1448 b, Éd. Les Belles Lettres

Mais il y a une autre forme d'imitation, celle des « modèles idéaux ». C'est à cette imitation là que fait référence Aristote. Il s'agit d'imiter ce qui est parfait dans la nature. À la Renaissance, pour Vinci c'est la nature qui donne à l'art ses modèles et l'artiste est celui qui est capable de voir la perfection de la forme et qui va tenter de l'imiter.

Mais l'esthétique de la mimesis n'a jamais été une invitation à reproduire le réel, le propos aristotélicien disant que « l'art imite la nature ou l'achève » signifiant que l'artiste doit être un aussi bon artiste que la nature pour porter à l'expression ce qu'il cherche à en montrer. Or pour rivaliser avec la nature, il faut savoir lui être infidèle. Le corps



humain n'a jamais eu les proportions de la statuaire grecque mais ce sont ces proportions qui en montrent la force et l'harmonie. L'homme qui marche n'a jamais eu les deux pieds rivés au sol, comme dans l'œuvre de Rodin, mais sans cette ruse, le mouvement serait suspendu. L'art est un mensonge qui dit la vérité ; tous les artistes le proclament à leur façon. La servile reproduction ne dévoile rien. Quel intérêt aurait une activité se contentant de reproduire ce qui se donne à la perception immédiate ?

Si Platon rejette l'imitation parce qu'il y voit une apparence trompeuse qui nous éloigne du chemin de la vérité, en revanche pour Aristote « Imiter est naturel aux hommes ». Pour lui, l'imitation :

- est source de connaissances
- procure du plaisir

Et l'art, en imitant nous permet

- de regarder ce qui serait insoutenable dans le réel.
- de s'instruire de manière plaisante

Et si on ne « reconnaît pas » l'objet représenté, on pourra toujours prendre plaisir à son exécution. On peut donc considérer que chez Aristote, l'art

ne se contente pas d'imiter la nature, mais plutôt de rivaliser avec elle. L'art nous permet d'avoir accès à ce que nous cache la nature et nous découvre des choses que nous ne savons pas voir dans la réalité

Il appartient à Aristote d'avoir souligné que l'idée d'imitation dans l'art n'est absolument pas le signe d'une activité inférieure. Si la mimésis est condamnée par Platon dans La République, livre III, 393-398, et livre X, 595-608, elle apparaît ici comme une tendance naturelle aux hommes qui apporte plaisir et connaissance. Il importe de remarquer que, pour Aristote, la mimésis n'est pas une pure copie ; elle participe d'une transposition, voire d'une idéalisation qui donne à l'art poétique son caractère exemplaire.

GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL (1770-1831)

Hegel, philosophe allemand, professeur à l'université de Berlin. Rejetant la philosophie de Kant qu'il juge formelle et éloignée de la vie, Hegel propose un système visant à présenter l'ensemble de l'histoire et de la culture.

C'est un vieux précepte que l'art doit imiter la nature ; on le trouve déjà chez Aristote. Quand la réflexion n'en était encore qu'à ses débuts, on pouvait bien se contenter d'une idée pareille ; elle contient toujours quelque chose qui se justifie par de bonnes raisons et qui se révélera à nous comme un des moments de l'idée ayant, dans son développement, sa place comme tant d'autres moments.

D'après cette conception, le but essentiel de l'art consisterait dans l'imitation, autrement dit dans la reproduction habile d'objets tels qu'ils existent dans la nature, et la nécessité d'une pareille reproduction faite en conformité avec la nature serait une source de plaisirs. Cette définition assigne à l'art un but purement formel, celui de refaire une seconde fois, avec les moyens dont l'homme dispose, ce qui existe dans le monde extérieur, et tel qu'il y existe. Mais cette répétition peut apparaître comme une occupation oiseuse et superflue, car quel besoin avons-nous de revoir dans des tableaux ou sur la scène, des animaux, des paysages ou des événements humains que nous connaissons déjà pour les avoir vus ou pour les voir dans nos jardins, dans nos intérieurs ou, dans certains cas, pour en avoir entendu parler par des personnes de nos connaissances ? On peut même dire que ces efforts inutiles se réduisent à un jeu présomptueux dont les résultats restent toujours inférieurs à ce que nous offre la nature. C'est que l'art, limité dans ses moyens d'expression, ne peut produire que des illusions unilatérales, offrir l'apparence de la réalité à un seul de nos sens ; et, en fait, lorsqu'il ne va pas au-delà de la simple imitation, il est incapable de nous donner l'impression d'une réalité vivante ou d'une vie réelle : tout ce qu'il peut nous offrir, c'est une caricature de la vie.

Hegel, Esthétique, Introduction : Chap. I, Section II, §. 1, tr. fr. S. Jankélévitch, éd. Champs Flammarion, pp. 34-35



Pour Hegel, il est clair que la fonction de l'art n'est pas l'imitation. Il s'agirait alors de refaire en moins bien, ce qui existe déjà. L'art produirait alors des « illusions unilatérales » (c'est-à-dire ne pouvant être saisie qu'avec la vue, ou l'ouïe). Ce qui confinerait l'art dans un but purement formel et le limiterait à ne nous offrir qu'une «

caricature de la vie ». Or pour Hegel, l'art doit être l'expression de l'esprit.

Dans son Introduction à l'esthétique, Hegel évoque « les idées courantes sur l'art ». La première de ces idées est « l'imitation de la nature », idée qu'il fait remonter notamment à Aristote. . On remarquera cependant que la condamnation d'un art de pure imitation ne peut viser avec exactitude la thèse d'Aristote, pour qui l'imitation n'est pas tout à fait une simple tentative de reproduction. Il n'en demeure pas moins que Hegel souligne l'insuffisance du concept d'imitation pour penser l'essence de l'art.

On peut relever les critiques suivantes à propos de l'art comme imitation :

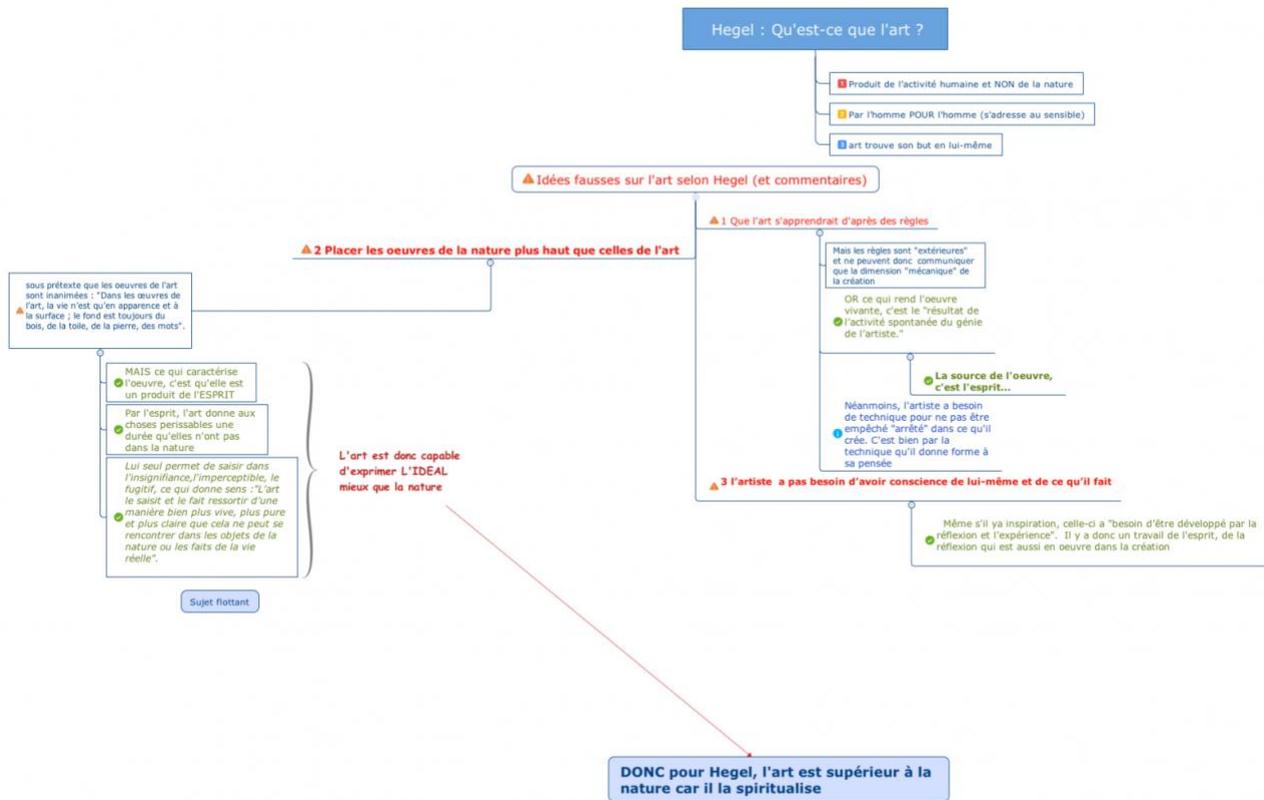
- Hegel souligne d'abord qu'il s'agit d'une conception dépassée, correspondant à un moment de l'idée
- il s'agit d'une idée inutile car il n'y a aucune raison à vouloir représenter ce qui existe déjà et parce que le résultat ne peut être qu'inférieur à l'original (Hegel reprend en un sens la critique de Platon) ;
- l'invention y est absente

L'art comme « caricature de la vie ».

En indiquant qu'un art qui vise l'imitation n'est qu'une caricature de la vie, Hegel souligne l'imperfection de toute imitation par rapport à la réalité. L'artiste ne peut pas, par ses propres moyens techniques, parvenir à reproduire ce que fait la nature, la vie, et qui est perceptible par tous les sens. Son oeuvre sera donc toujours grossière (à grands traits) par rapport à la réalité naturelle, cela à l'image d'une caricature. Ainsi, un tableau ne donne qu'une vision « aplatie » d'un paysage, sans profondeur réelle, sans les « bruits » de la nature réelle...

on peut s'interroger sur l'idée de Hegel selon laquelle toute oeuvre offre « l'apparence de la réalité à un seul de nos sens » ; il existe des arts qui semblent convoquer plusieurs sens, et l'on peut se demander si une oeuvre ne pourrait pas être semblable à la « vie » en faisant appel à tous les sens ; on peut faire allusion ici à l'idée d'un « art total » ; « Il y a des portraits

dont on dit assez spirituellement qu'ils sont ressemblants jusqu'à la nausée.
 »



ART ET DEVOILEMENT DU MONDE

Il y a parmi les peintures des grottes de Lascaux (18 000 ans d'âge !) la représentation d'une sorte de licorne. Georges Bataille y voit, dans Lascaux ou la naissance de l'art (1955), « **une part de rêve qui ne correspond plus au désir d'une chasse heureuse** ». L'art ici l'emporte sur le rite, sur les incantations de chasseurs avides de tuer le gibier. Ainsi, l'homme de Lascaux, par sa vision stylisée de l'animal, nie le monde existant et

manifeste le désir de faire naître ce qui n'existe pas: il laisse sur la pierre la première trace du génie créateur de l'homme.(Source Philomag)

H.BERGSON : L'ART, UN REVELATEUR...

LA TECHNIQUE RECHERCHE L'UTILE, L'ART INVITE AU DÉTACHEMENT

Henri Bergson 1859 -19411, est un philosophe français. Il a publié quatre principaux ouvrages dont l'Essai sur les données immédiates de la conscience, et Les Deux Sources de la morale et de la religion en 1932. prix Nobel de littérature en 1927.

Différence radicale entre production technique et création artistique : la première est indexée sur la recherche de l'utile tandis que la seconde est libre ou, mieux, libérée de ce genre de préoccupation.

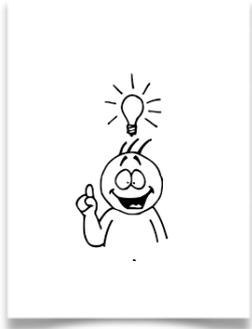
« A quoi vise l'art, sinon à nous montrer, dans la nature et dans l'esprit, hors de nous et en nous, des choses qui ne frappaient pas explicitement nos sens et notre conscience? Le poète et le romancier qui expriment un état d'âme ne le créent certes pas de toutes pièces ; ils ne seraient pas compris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

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 «distrain ». 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.

Henri Bergson. La pensée et le mouvant, 1938. PUF, Quadrige 1990. p.149 à 151.

Ce texte questionne la finalité de l'art.



L'œuvre (l'art) nous permet de voir ce que d'ordinaire on ne sait pas voir. Il permet un dévoilement. Par l'art « une extension des facultés de percevoir est possible » (Bergson). Il est donc un révélateur. Et il révèle ce qui est. Mais s'il révèle ce qui est, c'est que ce que l'artiste donne à voir ce n'est donc pas une invention, ce n'est pas une réalité qu'il réinvente : L'art renvoie à l'expérience humaine universelle.

« 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.(...) 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. » in La pensée et le mouvant.

La vocation de l'art consiste à déchirer les apparences qui dissimulent sous leur abstraction le concret pour faire apparaître ce qui n'apparaît pas à la perception banale.

Pour Bergson ce qui se passe dans l'art est comparable à ce qui se passe

pour l'image photographique. Le bain dans lequel on plonge la pellicule pour faire apparaître l'image ne crée pas cette dernière, il ne fait que la révéler mais sans la solution nécessaire à la fixation de l'image, celle-ci demeurerait invisible. Ainsi en est-il de l'art. L'artiste n'invente pas la réalité qu'il donne à voir mais sans lui elle demeurerait invisible.

Et, de manière paradoxale, si l'artiste est le révélateur du réel, c'est parce qu'à la différence des autres hommes, il y est moins « attaché ». Il est, dit-on, « un distrait », un « idéaliste ».

Il a une manière d'être présent au monde donnant le sentiment de l'absence. Chez lui le détachement n'est pas volontaire il est un état « naturel ».

Pour le commun des mortels, vivre c'est agir. Nous avons des besoins à satisfaire, des intérêts vitaux et nous sommes tout naturellement enclins à ne saisir du réel que ce qui est en rapport avec ces besoins et ces intérêts matériels. L'arbre en fleurs est pour le paysan la promesse d'une bonne récolte, il n'en perçoit que ce qu'il lui est utile d'en percevoir. Sa perception est intéressée, ses préoccupations le détournant de regarder l'arbre à la manière du peintre Bonnard. Ce dernier ne le voit pas pour ce qu'il pourra en tirer, il le voit pour lui-même. Aux nécessités de l'action structurant la perception des uns, s'oppose l'attitude contemplative de l'autre.

Il est donc bien vrai que l'art donne à voir. « Il n'imité pas le visible, il rend visible » disait Klee. Il ouvre sur un monde qui, en un certain sens, est bien le monde de tel ou tel artiste. Mais si ce monde était purement subjectif, l'oeuvre ne nous parlerait pas. Il en est de même en littérature. Si le poète ou le romancier ne savait pas donner à son expérience une dimension universelle, nous ne serions pas émus. Il nous permet de découvrir quelque chose de nous, que nous portions en nous intuitivement mais qui en même temps nous était inaccessible et qui nous est révélé dans l'oeuvre.

L'artiste est l'homme en qui la nature ou l'âme se sent, se pense et s'exprime.

C'est dire que l'artiste ne fait pas exister arbitrairement ce qu'il dépeint. Ni il ne le crée absolument, ni il ne se contente de l'imiter. Il n'invente pas ; il découvre au regard une réalité préexistante.

Nous voyons le monde extérieur (nature) et intérieur (esprit) à travers nos sens. C'est à dire une perception. Or c'est précisément la perception de l'artiste et celle du commun des mortels qui diffèrent. La richesse du réel « ne frappe pas explicitement nos sens et notre conscience » donc notre perception est en quelque sorte appauvrie.

MARCEL PROUST : L'ARTISTE EST UN TRADUCTEUR

“L'art, c'est l'homme affranchi de l'ordre du temps” Marcel Proust



Pour Marcel Proust, comme pour Bergson, l'art est une forme de dévoilement de l'existence. L'art démultiplie notre perception et nous ouvre à la pluralité du réel. L'art n'est pas seulement ce qui nous permet de nous évader du réel. Il est aussi ce qui nous ouvre au réel et nous apprend à le voir

“... je m'apercevais que ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer, puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur.” Proust, RTP

« Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre, et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous voyons le monde se démultiplier, et, autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de

mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent à l'infini, et, bien des siècles après que s'est éteint le foyer dont il émanait, qu'il s'appelât Rembrandt ou Vermeer, nous envoient encore leur rayon spécial ».

Marcel Proust, (1871-1922), in Recherche du temps perdu (1927)

.....

La grandeur de l'art véritable, (...) c'était de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons, de laquelle nous nous écartons de plus en plus au fur et à mesure que prend plus d'épaisseur et d'imperméabilité la connaissance conventionnelle que nous lui substituons, cette réalité que nous risquerions fort de mourir sans avoir connue, et qui est tout simplement notre vie.

La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature. Cette vie qui en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas «développés». Notre vie ; et aussi la vie des autres car le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique, mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi

inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini, et bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont il émanait, qu'il s'appelât Rembrandt ou Ver Meer, nous envoient encore leur rayon spécial.

Marcel Proust, (1871-1922), in Recherche du temps perdu (1927)



Le texte s'ouvre sur l'idée, paradoxale, que le plus souvent, nous nous ignorons nous-mêmes, nous méconnaissons cette intimité, cette richesse de notre monde intérieur. Parce que nous sommes envahis par "la connaissance conventionnelle", qui se départit des nuances et vit de préjugés et de lieux communs. Or pour Proust, c'est par l'art que nous pouvons nous révéler à nous mêmes et aux autres. Et ce que l'art révèle de nous, c'est précisément notre part la plus intime, notre réalité authentique, ce qui fait que nous sommes qui nous sommes et non un autre. C'est la finalité de l'art. Et si "la vraie vie, c'est la littérature", ce qui peut aussi sembler paradoxal, puisque la littérature relève de l'imaginaire, du fictif- c'est que la littérature (et l'art) est l'expression de notre vie intérieure.

analyse du texte ici :<http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/articles.php?lng=fr&pg=949>

HEIDEGGER, L'ORIGINE DE L'ŒUVRE D'ART

Dans L'Origine de l'oeuvre d'art (1935), Heidegger prend l'exemple, devenu célèbre, des Vieux Souliers aux lacets (1886) de Van Gogh. La modernité du tableau et sa valeur tiennent au fait que Van Gogh n'a pas présenté ces souliers dans un contexte qui leur assigne, logiquement – et utilitairement – leur signification : « autour de cette paire de souliers de paysan, il n'y a rigoureusement rien où ils puissent prendre place : rien qu'un espace vague » (Chemins qui ne mènent nulle part, pp.33-34). Cela ne signifie nullement que ces chaussures restent enfermées dans leur muette présence, au contraire. Mais ce qu'elles ont à nous dire ne porte pas sur une situation, une histoire, ou un scénario. Ce qu'elles ont à nous dire est plus fondamental. Peints par Van Gogh, les souliers dévoilent l'être dont ils proviennent.



Dans l'obscur intimité du creux de la chaussure est inscrite la fatigue des pas du labeur. Dans la rude et solide pesanteur du soulier est affermie la lente et opiniâtre foulée à travers champs, le long des sillons toujours semblables, s'étendant au loin sous la bise.



Le cuir est marqué par la terre grasse et humide. Par-dessous les semelles s'étend la solitude du chemin de campagne qui se perd dans le soir. A travers ces chaussures passe l'appel silencieux de la terre, son don tacite du grain mûrissant, son secret refus d'elle-même dans l'aride jachère du champ hivernal. A travers ce produit repasse la muette inquiétude pour la sûreté du pain, la joie silencieuse de survivre de nouveau au besoin, l'angoisse de la naissance imminente, le frémissement sous la mort qui menace. Ce

produit appartient à la terre, et il est à l'abri dans le monde de la paysanne (...).

Nous n'avons rien fait que de nous mettre en présence du tableau de Van Gogh. C'est lui qui a parlé. La proximité de l'œuvre nous a soudain transporté ailleurs que là où nous avons coutume d'être. L'œuvre d'art nous fait savoir ce qu'est en vérité la paire de souliers »

Heidegger, L'origine de l'œuvre d'art, in Les Chemins qui ne mènent nulle part, 1936, Trad. Wolfgang Brokmeier, Gallimard, coll. Tel



Heidegger se réfère d'abord à un simple objet manufacturé, « un produit connu : une paire de souliers de paysan ». Objet qui est rattaché à son utilité : « Un tel produit sert à chausser le pied ». Mais l'art n'est pas une simple imitation du réel. Et pour Heidegger, ce que nous allons voir dans cette représentation des chaussures, c'est le monde familier du paysan... Il nous en montre la vérité parce que l'œuvre va engendrer un réseau de significations.

Elle va permettre l'ouverture à un monde qu'elle porte en elle. L'œuvre va se dévoiler, révéler la réalité. L'illusion des chaussures va aboutir à un absolu. Ainsi, ces chaussures de Van Gogh, abîmées, usées, salies, trouvent leur sens dans la possibilité de nous rendre compte d'un au-delà. Pour Heidegger, l'œuvre d'art est ce qui fait advenir la vérité de ce qui est. Elle ne se réduit pas à une copie du réel - puisqu'elle le dévoile - et n'est pas définie à partir du plaisir esthétique. La beauté est d'abord un mode d'éclosion de la vérité.

L'ART POUR SURVIVRE

« Tout peut craquer, mon corps, mes mains, mes jambes, tant que reste l'Art, je vis. » Tzvetan Todorov

CREATION MUSICALE DANS LES CAMPS D'EXTERMINATION

Dans certaines situations extrêmes, l'art est un moyen de garder son humanité, de survivre et de se battre contre la barbarie.

<https://vimeo.com/193087983>

Vous trouverez ici une série de réflexions et d'exemples sur ce thème **Art et révolte**

Un exemple : La musique dans les camps

Certaines pratiques des nazis consistaient lors de pendaisons, auxquelles tous les déportés étaient obligés d'assister, de faire jouer un orchestre ou chanter des airs entraînants et joyeux et de contraindre les détenus à chanter pendant leur déplacement à pied, pendant le travail ou lorsqu'ils reçoivent des coups. Ceci explique que certaines musiques deviennent insupportables après la guerre pour les survivants.

Mais clandestinement, des détenus écrivaient de la musique.

Francesco Lotoro est un pianiste et compositeur hors norme. Cet italien épaulé par son épouse et entouré de son "Orchestre de musique concentrationnaire", redonne voix aux musiciens oubliés. Pas n'importe

lesquels : **ceux qui furent déportés, emprisonnés, et qui souvent moururent dans les camps d'internement nazis.**

Avec plus de 4000 partitions déjà retrouvées en plus de 20 ans de recherches, il veut faire vivre cette musique écrite là où la création artistique était acte de résistance, là où la mort était la compagne de chaque jour, là où la vie ne tenait qu'à un fil. **Une musique écrite clandestinement par des prisonniers de toutes origines, de toutes religions, dans l'une des périodes les plus sombres de l'Histoire entre 1933 et 1945.**

En les interprétant aujourd'hui, Francesco Lotoro, le Maestro, veut libérer ces musiques emprisonnées, ainsi que l'âme et l'esprit de tous ceux qui les ont composées. Plongé dans une mission solitaire, à la portée universelle, Francesco Lotoro réveille un pan entier de l'histoire de la musique jusqu'ici passé sous silence.



ART PICTURAL ET CAMPS

Walter Spitzer, déporté alors qu'il a 16 ans, a été sauvé par les résistants du camp de Buchenwald car il savait dessiner.

Une nuit de janvier 1945, Walter est réveillé et doit se rendre devant le chef du block du quartier de Buchenwald où il est interné. Quelques heures plus tard, il doit faire partie du "transport" qui mène vers un autre camp où l'espérance de vie est de "huit jours". Dans son livre Walter Spitzer se souvient des paroles formulées au milieu de la nuit : "Nous, le Comité international de résistance aux nazis, avons décidé de te soustraire à ce transport. Depuis que tu es là, nous t'observons. Tu dessines tout le temps, tu sais voir. C'est cela qui nous a décidés. Mais tu dois nous promettre solennellement que, si tu survis, tu raconteras, avec tes

crayons, tout ce que tu as vu ici".

A l'époque, entouré par la mort, l'adolescent ne prend pas conscience de l'importance historique de ses dessins. "Je n'avais aucune prétention historique, ni là, ni plus tard, ni jamais", raconte-t-il, "et je n'ai jamais pensé que les dessins que je faisais dans les camps étaient un acte de résistance. Je dessinais, tout simplement".

Avec beaucoup de détails et un trait fin et pointu, Walter dessine des scènes de vie, des gens qui mangent, qui dorment mais il choisit de ne pas dessiner la mort. Il est témoin de pendaisons, de décès à cause de la fatigue ou de la faim, de charrettes de corps entassés. “C’est trop dur “,confie avec pudeur le peintre, toujours profondément marqué par cette période, “c’est trop personnel, le visage de quelqu’un qui est supplicié comme ça, on ne peut pas y toucher “.

Aujourd’hui, dans son atelier aux mille et une peintures, il n’y a qu’à installer un chevalet pour dessiner. Mais, dans les camps, l’un des plus gros challenges était de trouver le support et les crayons. Walter raconte la fabrication de son premier dessin, lorsqu’il était à Auschwitz III : “Je me suis procuré un sac de ciment. Il avait quatre couches de papier et celles de l’intérieur sont splendides, couleur papier kraft. Ensuite, j’ai chauffé du charbon de bois dans une gamelle et j’ai dessiné avec un bout de bois calciné “.



SYRIE AUJOURD'HUI

Maram Al Masri

« Elle va nue, la liberté,
Sur les montagnes de Syrie
Dans les camps de réfugiés.
Ses pieds s'enfoncent dans la boue
Et ses mains gercent de froid et de souffrance.
Mais elle avance
Nous, les exilés,
Rôdons autour de nos maisons lointaines
Comme les amoureuses rôdent
Autour des prisons
Espérant apercevoir l'ombre de leurs amants.
Nous, les exilés, nous sommes malades
D'une maladie incurable
Aimer une patrie
Mise à mort (...)



Randa Mdah, est née dans le village de Majdal Shams dans le Golan syrien occupé, en 1983. Après avoir terminé des cours de peinture et de sculpture au centre Adham Ismail en 2003, elle intègre la faculté des beaux arts de Damas pour obtenir son diplôme en sculpture en 2005.



En 2007, elle suit des cours de gravure à « Bezalel », l'académie des arts et de la conception à Jérusalem.

L' ART DANS LES CAMPS

ICI

L' ART DANS LA GUERRE

ICI

RAPPORTS ART -TECHNIQUE AU XX^oS.

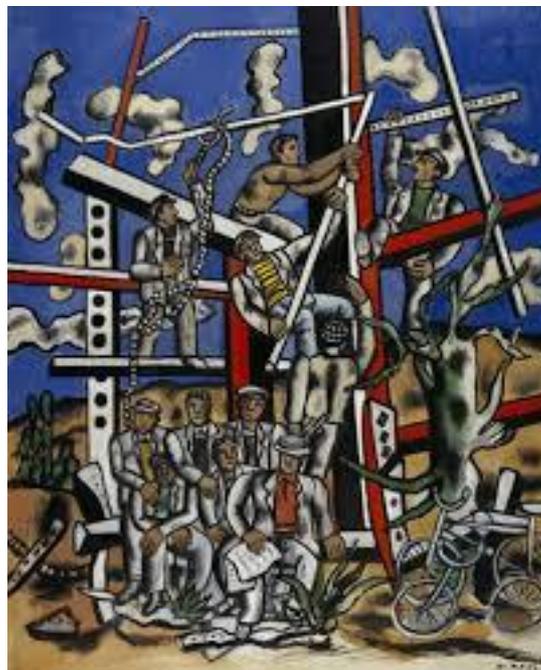
F. Léger, Les Constructeurs, 1950

La question des rapports entre art et technique engage deux types de débats qui traversent l'histoire de l'art du 20^e siècle.

D'une part, le développement des techniques industrielles entraîne une transformation du monde, une modification des rapports sociaux et de notre rapport à ce monde. Comment les artistes parviennent-ils à l'exprimer ?

D'autre part le développement technique remet en question la place des savoir-faire traditionnel : en quoi les nouvelles techniques modifient-elles les pratiques artistiques ? Baudelaire définit ainsi la modernité « (elle) est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable[1] ».

Pour Fernand Léger, le contraste, la rupture et l'angle droit sont les notions qui déterminent l'esthétique des temps modernes. Et, avec elles, le caractère lisse des matériaux usinés, dont les tubes métalliques des chantiers ou les obus lustrés de la Première Guerre offrent une image synthétique. On sait quelle importance aura pour la postérité cette question que Marcel Duchamp adresse à Constantin Brancusi alors qu'il s'extasie avec lui sur le galbe d'une hélice au Salon de l'Aviation de 1912 : « Qui pourra faire mieux que cette hélice ? », « La peinture est morte ».



En effet, l'art contemporain remet en question l'originalité des œuvres d'art, c'est-à-dire leur caractère unique. Les œuvres d'art, comme les autres produits, peuvent être reproduites ou produites en série. C'est ce qu'illustre l'œuvre d'Andy Warhol (1928 – 1987), et plus généralement le mouvement du pop'art, qui utilise la sérigraphie pour reproduire des photographies ou des dessins par dizaines.



Le philosophe **Walter Benjamin** s'est intéressé à cette question de la reproduction des œuvres d'art dans son texte L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (1936). Il y montre en effet comment la reproduction technique ruine l'idée même d'authenticité de l'œuvre d'art, c'est-à-dire

son caractère unique. À l'époque de la reproductibilité technique, ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son aura.

Walter Benjamin, L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, 1939

Pour Benjamin, la possibilité de produire un nombre infini de reproduction de l'œuvre d'art lui fait perdre de son aura : son caractère sacré s'appauvrit. Pour Benjamin, ce qui a toujours caractérisé l'œuvre d'art est son "authenticité", ou encore son statut d'original. Un original, explique Benjamin, est un objet physique unique et situé en un lieu et un temps précis (hic et nunc). Or la reproduction transporte l'œuvre à domicile, et rapproche

l'œuvre du spectateur. En s'intégrant à la culture de masse, l'œuvre d'art est désacralisée. De ce fait, la distinction entre art et technique n'apparaît plus si tranchée, puisque l'art, colonisé par la technique, semble perdre une part de sa dimension sacrée.

LA REHABILITATION DE LA TECHNIQUE, SIMONDON

GILBERT SIMONDON



*L'œuvre philosophique de Gilbert Simondon (1924-1989) réhabilite la technique moderne et permet de penser à nouveaux frais la complexité de sa relation à la pensée esthétique et à l'art. Cette réhabilitation réclame de s'intéresser au « mode d'existence des objets techniques » selon les mots qui composent l'ouvrage le plus connu du philosophe français. Il s'agit d'en finir avec l'ignorance dont beaucoup de théoriciens se rendent coupables à l'égard de la technique, et en particulier à l'égard des machines, ces mal-aimées des temps modernes. De cette ignorance, on passe vite au désamour et à son exclusion de la culture, ce que Simondon regrette, dès le début de *Du mode d'existence des objets techniques*.*

Se défaire de cette opposition entre technique et culture exige de penser les objets techniques pour eux-mêmes. Deux points sont ici particulièrement importants ; chacun d'eux remet en cause l'idée qu'on se fait habituellement de la technique.

En fait, les objets techniques ne sont pas directement beaux en eux-mêmes, à moins qu'on n'ait recherché un type de présentation répondant à des

préoccupations directement esthétiques ; dans ce cas, il y a une véritable distance entre l'objet technique et l'objet esthétique ; tout se passe comme s'il existait en fait deux objets, l'objet esthétique enveloppant et masquant l'objet technique ; c'est ainsi que l'on voit un



château d'eau, édifié près d'une ruine féodale, camouflé au moyen de créneaux rajoutés et peints de même couleur que la vieille pierre : l'objet technique est contenu dans cette tour menteuse, avec sa cuve en béton, ses pompes, ses tubulures : la supercherie est ridicule, et sentie comme telle au premier coup d'œil ; l'objet technique conserve sa technicité sous l'habit esthétique, d'où un conflit qui donne l'impression du grotesque. Généralement, tout travestissement d'objets techniques en objets esthétiques produit l'impression gênante d'un faux, et paraît un mensonge matérialisé.

Mais il existe en certains cas une beauté propre des objets techniques. Cette beauté apparaît quand ces objets sont insérés dans un monde, soit géographique, soit humain : l'impression esthétique est alors relative à l'insertion ; elle est comme un geste. La voilure d'un navire n'est pas belle



lorsqu'elle est en panne, mais lorsque le vent la gonfle et incline la mâture tout entière, emportant le navire sur la mer ; c'est la voilure dans le vent et sur la mer qui est belle, comme la statue sur le promontoire. Le phare au bord du récif dominant la mer est beau, parce qu'il est

inséré en un point-clef du monde géographique et humain.

G. Simondon, Du mode d'existence des objets techniques(1958) Paris, Aubier, 1989

L'objet technique n'est pas beau dans n'importe quelles circonstances et n'importe où ; il est beau quand il rencontre un lieu singulier et remarquable du monde ; la ligne à haute tension est belle quand elle enjambe une vallée, la voiture, quand elle vire, le train, quand il part ou sort du tunnel. L'objet technique est beau quand il a rencontré un fond qui lui convient, dont il peut être la figure propre, c'est-à-dire quand il achève et exprime le monde. L'objet technique peut même être beau par rapport à un objet plus vaste qui lui sert de fond, d'univers en quelque sorte. L'antenne du radar est belle quand elle est vue du pont du navire, surmontant la plus haute superstructure ; posée au sol, elle n'est plus qu'un cornet assez grossier, monté sur un pivot ; elle était belle comme achèvement structural et fonctionnel de cet ensemble qu'est le navire, mais elle n'est pas belle en elle-même et sans référence à un univers.

G. Simondon, Du mode d'existence des objets techniques (1958) Paris, Aubier, 1989



Le texte de Gilbert Simondon se propose de montrer en quel sens il est possible de ressaisir la beauté d'un objet technique partant de l'idée que « les objets techniques ne sont pas directement beaux en eux-mêmes ». En évoquant (paragraphe 1) la supercherie qui consiste à masquer un « château d'eau, édifié près d'une ruine féodale », l'auteur aborde ensuite les conditions de la « beauté propre des objets techniques » (paragrapes 2 et

3). C'est « l'insertion » de l'objet dans un monde « soit géographique, soit humain » qui rend compte d'une émotion esthétique(paragraphe 2), comme le soulignent les exemples de la voilure d'un navire sur la mer gonflée par le vent et « le phare au bord du récif ». C'est la rencontre, précise-t-il ensuite (paragraphe 3), entre l'objet et « un lieu singulier et remarquable du monde », soit « un fond qui lui convient » comme l'expression de ce même monde. Enfin, l'auteur conclut (paragraphe 4) sur la nécessité d'une « éducation technique » pour montrer la beauté de l'objet technique.

FICHES DE SYNTHÈSE SUR L'ART ET COURS (A TELECHARGER)

FICHES ART