

ART ET VERITE

I. Les œuvres d'art sont-elles un jeu d'apparences illusoires ou bien la révélation spirituelle du monde ?

Dans un passage fameux de la République, Platon reproche aux œuvres d'art de n'être, la plupart du temps, qu'un simple jeu d'illusions. Prenant l'exemple d'un lit, il distingue trois formes de présence selon leur degré de vérité : la première est l'idée du lit, son essence même et sa vérité substantielle ; la deuxième est la production de l'artisan qui, s'il ne produit qu'un lit parmi d'autres, doit bien prendre pour modèle l'essence du lit, s'il veut fabriquer un objet dont on puisse faire usage ; la troisième est l'imitation du peintre qui est au plus loin de la vérité du lit car il ne cherche qu'à donner l'illusion d'une présence et donc ne s'attache qu'à l'apparence des choses, ce qui est en elle le plus superficiel. Partant, l'artiste ne fait que produire des simulacres, sans souci de la vérité de ce qui est. Cet illusionniste, comme tout sophiste, substitue à l'essence des choses leur image fantomatique, uniquement destinée à flatter les sens.

« SOCRATE - Mais tu affirmeras, je crois, que quand [le peintre] crée, il ne crée pas des choses véritables. Et cependant, en tout cas d'une certaine façon, le peintre lui aussi crée un lit. N'est-ce pas ?

GLAUCON- Oui, lui aussi fait ce qui en tout cas paraît un lit.

SOCRATE- Mais que dire du fabricant de lits ? Ne disais-tu pas à l'instant qu'il crée un certain lit parmi d'autres ? (...) Veux-tu alors, que sur ces mêmes bases nous recherchions, à propos de cet imitateur, ce qu'il peut bien être ? (...) Eh bien ces lits sont de trois genres. Le premier est celui qui est dans la nature, celui dont nous pourrions affirmer, je crois, que c'est un dieu qui l'a fabriqué (...) Un autre est celui qu'a fabriqué le menuisier.

GLAUCON- Oui.

SOCRATE- Et enfin celui qu'a fabriqué le peintre. N'est-ce pas ? (...)

Quel nom donner au menuisier ? N'est-ce pas celui d'artisan du lit ?

GLAUCON- Si.

SOCRATE- Et le peintre, sera-t-il lui aussi l'artisan, et le créateur d'un tel objet ?

GLAUCON- Non, d'aucune façon.

SOCRATE- Que déclareras-tu alors qu'il est, par rapport au lit ?

GLAUCON- Voici, à mon avis le nom le plus approprié dont on pourrait le nommer : imitateur de ce dont eux sont les artisans.

SOCRATE- Soit. Donc tu nommes imitateur l'homme de troisième degré d'engendrement à partir de la nature ? (...) Alors examine ce point précisément : dans quel but a été créé l'art de peindre, pour chaque chose : en vue d'imiter ce qui est, tel qu'il est, ou bien ce qui apparaît, tel qu'il apparaît ? Est-il imitation de l'apparence ou de la vérité ?

GLAUCON- de l'apparence.

SOCRATE- Par conséquent, l'art de l'imitation est assurément loin du vrai et, apparemment, s'il s'exerce sur toutes choses, c'est parce qu'il ne touche qu'à une petite partie de chacune, et qui n'est qu'un fantôme. »

PLATON, La République (Livre X)

Peut-on vraiment considérer l'œuvre d'art comme un simulacre, un simple trompe-l'œil ? Ce que l'art conduit à la présence, ce ne sont nullement les apparences contingentes et passagères du réel tel que nous les livre notre expérience familière mais, au contraire, une forme spiritualisée qui condense la réalité et en dévoile l'essence. L'art, ainsi, est la spiritualisation du réel, qui manifeste ce qui est dans l'éclat de sa vérité : l'œuvre d'art extrait l'essentiel du superficiel qui nous le fait ignorer, et le rend sensible à notre intelligence.

« Le reproche d'indignité qui s'adresse à l'art comme produisant ses effets par l'apparence et l'illusion serait fondé si l'apparence pouvait être regardée comme ce qui ne doit pas être. Mais l'apparence est essentielle à l'essence (...) Dès lors ce n'est plus sur le paraître que doit tomber le reproche, mais sur la sorte particulière d'apparence employée par l'art pour donner réalité au vrai en soi. Mais si on qualifie d'illusions ces apparences sous lesquelles l'art donne existence à ses conceptions, ce reproche a surtout du sens par comparaison avec le *monde extérieur* des apparences et sa matérialité immédiate, et aussi par rapport à notre propre affectivité, à notre *monde intérieur et sensible* : monde extérieur et monde intérieur - à tous deux, dans notre vie empirique, dans la vie de notre apparence même, nous sommes habitués à donner la dignité et le nom de réalité effective et de vérité, par opposition à l'art à qui manquent pareille réalité et pareille vérité. Mais, justement, tout cet ensemble du monde empirique intérieur et extérieur n'est pas le monde de la réalité véritable, mais on peut dire de lui, bien plus exactement que de l'art, qu'il est une simple apparence et une trompeuse illusion. C'est au-delà de l'impression immédiate et des objets perçus immédiatement qu'il faut chercher la véritable réalité. Car n'est vraiment réel que ce qui est en soi et pour soi, la substance de la nature et de l'esprit, ce qui, tout en se manifestant dans l'espace et dans le temps, continue d'exister en soi et pour soi et est ainsi véritablement réel. Or c'est précisément l'action de cette force universelle que l'art présente et fait apparaître. Sans doute cette réalité essentielle apparaît aussi dans le monde ordinaire -intérieur et extérieur- mais confondue avec le chaos des circonstances passagères, déformée par les sensations immédiates, mêlée à l'arbitraire des états d'âme, des incidents, des caractères, etc. L'art dégage des formes illusoire et mensongères de ce monde imparfait et instable la vérité contenue dans les apparences, pour la doter d'une réalité plus haute créée par l'esprit lui-même. Aussi, bien loin d'être de simples apparences purement illusoire, les manifestations de l'art renferment une réalité plus haute et une existence plus vraie que l'existence courante ».

HEGEL, Esthétique.

II. L'art comme forme d' « *aletheia* » :

Comment l'art tire de l'oubli ce que nous avons cessé de voir et ce qui a cessé de nous émerveiller.

Dans l'expérience commune et familière, comment percevons-nous les choses ? Nous ne voyons dans les choses que ce qui susceptible de satisfaire nos appétits et nos désirs. L'urgence de vivre suppose, ainsi, que nous considérons avant tout ce qui nous est utile. Partant, les choses et les êtres ne nous apparaissent qu'au travers de ce voile pratique et utilitaire. Or, qui veut se saisir ainsi du réel et satisfaire ses besoins et ses intérêts, ne peut qu'ignorer le caractère singulier de chaque chose et ignorer de même le caractère singulier des émotions qu'il éprouve : agir suppose que nous simplifions ce qui est, que nous fassions abstraction de l'individualité des choses et des êtres. Le langage répond lui-même à cette exigence pratique : nous ne nommons pas les choses pour exprimer leur vérité ou leur singularité mais pour nous en saisir et les faire servir notre intérêt.

Le propre de l'œuvre d'art, son éclat et sa force, consiste justement à rompre avec cette économie du réel, cette abstraction que suscite la nécessité d'agir et de se satisfaire. L'œuvre d'art tire ainsi chaque chose et chaque émotion hors du concept et de la généralité qui les recouvrent pour les faire apparaître dans leur singularité, pour dévoiler leur caractère unique. Face aux généralités appauvrissantes de l'action et du concept, l'art nous fait retrouver l'émerveillement devant le monde, un monde où chaque être, chaque émotion, brille d'un éclat unique et singulier.

« Quel est l'objet de l'art ? Si la réalité venait frapper directement nos sens et notre conscience, si nous pouvions entrer en communication immédiate avec les choses et avec nous-mêmes, je crois bien que l'art serait inutile, ou plutôt que nous serions tous artistes, car notre âme vibrerait alors continuellement à l'unisson

de la nature. Nos yeux, aidés de notre mémoire, découperaient dans l'espace et fixeraient dans le temps des tableaux inimitables. Notre regard saisirait au passage, sculptés dans le marbre vivant du corps humain, des fragments de statue aussi beaux que ceux de la statuaire antique. Nous entendrions chanter au fond de nos âmes, comme une musique quelquefois gaie, plus souvent plaintive, toujours originale, la mélodie ininterrompue de notre vie intérieure. Tout cela est autour de nous, tout cela est en nous, et pourtant rien de tout cela n'est perçu par nous distinctement. Entre nous et la nature, que dis-je ? Entre nous et notre propre conscience, un voile s'interpose, voile épais pour le commun des hommes, voile léger, presque transparent, pour l'artiste et le poète. Quelle fée a tissé ce voile ? Fût-ce par malice ou par amitié ? Il fallait vivre, et la vie exige que nous appréhendions les choses dans le rapport qu'elles ont à nos besoins. Vivre consiste à agir. Vivre, c'est n'accepter des objets que l'impression utile pour y répondre par des réactions appropriées : les autres impressions doivent s'obscurcir ou ne nous arriver que confusément. Je regarde et je crois voir, j'écoute et je crois entendre, je m'étudie et je crois lire dans le fond de mon cœur. Mais ce que je vois et ce que j'entends du monde extérieur, c'est simplement ce que mes sens en extraient pour éclairer ma conduite ; ce que je connais de moi-même, c'est ce qui affleure à la surface, ce qui prend part à l'action. Mes sens et ma conscience ne me livrent donc de la réalité qu'une simplification pratique. Dans la vision qu'ils me donnent des choses et de moi-même, les différences inutiles à l'homme sont effacées, les ressemblances utiles à l'homme sont accentuées, des routes me sont tracées à l'avance où mon action s'engagera. Ces routes sont celles où l'humanité entière a passé avant moi. Les choses ont été classées en vue du parti que j'en pourrai tirer. Et c'est cette classification que j'aperçois, beaucoup plus que la couleur et la forme des choses. Sans doute l'homme est déjà très supérieur à l'animal sur ce point. Il est peut-être probable que l'œil du loup fasse une différence entre le chevreau et l'agneau ; ce sont là, pour le loup, deux proies identiques, étant également faciles à saisir, également bonnes à dévorer. Nous faisons, nous, une différence entre la chèvre et le mouton ; mais distinguons-nous une chèvre d'une chèvre, un mouton d'un mouton ? *L'individualité* des choses et des êtres nous échappe toutes les fois qu'il ne nous est pas matériellement utile de l'apercevoir. Et là même où nous la remarquons (comme lorsque nous distinguons un homme d'un autre homme), ce n'est pas l'individualité même que notre œil saisit, c'est-à-dire une certaine harmonie tout à fait originale de formes ou de couleurs, mais seulement un ou deux traits qui faciliteront la reconnaissance pratique.

Enfin, pour tout dire, nous ne voyons pas les choses mêmes ; nous nous bornons, le plus souvent, à lire des étiquettes collées sur elles. Cette tendance, issue du besoin, s'est encore accentuée sous l'influence du langage. Car les mots (à l'exception des noms propres) désignent des genres. Le mot, qui ne note de la chose que sa fonction la plus commune et son aspect banal ; s'insinue entre elle et nous, et en masquerait la forme à nos yeux si cette forme ne se dissimulait déjà derrière les besoins qui ont créé le mot lui-même. Et ce ne sont pas seulement les objets extérieurs, ce sont aussi nos propres états d'âme qui se dérobent à nous dans ce qu'ils ont d'intime, de personnel, d'originellement vécu. Quand nous éprouvons de l'amour ou de la haine, quand nous nous sentons joyeux ou tristes, est-ce bien notre sentiment lui-même qui arrive à notre conscience avec les mille nuances fugitives et les mille résonances profondes qui en font quelque chose d'absolument nôtre ? Nous serions alors tous romanciers, tous poètes, tous musiciens. Mais le plus souvent, nous n'apercevons de notre état d'âme que son déploiement extérieur. Nous ne saisissons de nos sentiments que leur aspect impersonnel, celui que le langage a pu noter une fois pour toutes parce qu'il est à peu près le même, dans les mêmes conditions, pour tous les hommes. Ainsi, jusque dans notre propre individu, l'individualité nous échappe. Nous nous mouvons parmi des généralités et des symboles, comme en un champ clos où notre force se mesure utilement avec d'autres forces ; et fascinés par l'action,

attirés par elle, pour notre plus grand bien, sur le terrain qu'elle s'est choisi, nous vivons dans une zone mitoyenne entre les choses et nous, extérieurement aux choses, extérieurement aussi à nous-mêmes. Mais de loin en loin, par distraction, la nature suscite des âmes plus détachées de la vie. Je ne parle pas de ce détachement voulu, raisonné, systématique, qui est œuvre de réflexion et de philosophie. Je parle d'un détachement naturel, inné à la structure du sens ou de la conscience, et qui se manifeste tout de suite par une manière virginale, en quelque sorte, de voir, d'entendre ou de penser. Si ce détachement était complet, si l'âme n'adhérait plus à l'action par aucune de ses perceptions, elle serait l'âme d'un artiste comme le monde n'en a point vu encore. Elle excellerait dans tous les arts à la fois, ou plutôt elle les fondrait tous en un seul. Elle apercevrait toutes choses dans leur pureté originelle, aussi bien les formes, les couleurs et les sons du monde matériel que les plus subtils mouvements de la vie intérieure. Mais c'est trop demander à la nature (...)

Ainsi, qu'il soit peinture, sculpture, poésie ou musique, l'art n'a d'autre objet que d'écarter les symboles pratiquement utiles, les généralités conventionnellement et socialement acceptées, enfin tout ce qui nous masque la réalité, pour nous mettre face à face avec la réalité elle-même . »

BERGSON, Le rire.

III. Vérité de l'art, Vérité des sciences : L'œuvre d'art ne cherche pas à maîtriser le réel et à le manipuler mais restitue sa singularité et son mystère à toute chose.

Là où la science moderne est une « pensée du survol », une pensée de « l'objet en général », qui tend à réduire toute chose à un « X » manipulable, l'œuvre d'art nous renvoie à l'énigme sensible de toute chose, à cet « il y a » inépuisable qui fonde notre condition d'homme et l'éclaire. Ainsi, là où la science soumet le monde à ses opérations, l'art nous rappelle au mystère de notre appartenance au monde, à ce dialogue secret qui lie notre corps à chaque être.

« La science manipule les choses et renonce à les habiter. Elle s'en donne des modèles internes et, opérant sur ces indices ou variables, les transformations permises par leur définition, ne se confronte que de loin en loin avec le monde actuel. Elle est, elle a toujours été cette pensée admirablement active, ingénieuse, désinvolte, ce parti pris de traiter tout être comme « objet en général », c'est-à-dire à la fois comme s'il n'était rien et se trouvait cependant prédestiné à nos artifices.

Mais la science classique gardait le sentiment de l'opacité du monde, c'est lui qu'elle entendait rejoindre par ses constructions, voilà pourquoi elle se croyait obligée de chercher pour ses opérations un fondement transcendant ou transcendantal. Il y a aujourd'hui - non dans la science, mais dans la philosophie des sciences assez répandue - ceci de tout nouveau que la pratique constructive se prend et se donne pour autonome, et que la pensée se réduit délibérément à l'ensemble des techniques de prise ou de captation qu'elle invente. Penser, c'est essayer, opérer, transformer, sous la réserve d'un contrôle expérimental où n'interviennent que des phénomènes hautement « travaillés », et que nos appareils produisent plutôt qu'ils ne les enregistrent. De là toutes sortes de tentatives vagabondes. Jamais comme aujourd'hui la science n'a été sensible aux modes intellectuelles. Quand un modèle a réussi dans un ordre de problèmes, elle l'essaie partout (...)

Dire que le monde est par définition nominale l'objet X de nos opérations, c'est porter à l'absolu la situation de connaissance du savant, comme si tout ce qui fut ou est n'avait jamais été que pour entrer au laboratoire. La pensée « opératoire » devient une sorte d'artificialisme absolu, comme on voit dans l'idéologie

cybernétique, où les créations humaines sont dérivées d'un processus naturel d'information, mais lui-même conçu sur le modèle des machines humaines. Si ce genre de pensée prend en charge l'homme et l'histoire, et si, feignant d'ignorer ce que nous en savons par contact et par position, elle entreprend de les construire à partir de quelques indices abstraits, comme l'ont fait aux Etats-Unis une psychanalyse et un culturalisme décadents, puisque l'homme devient vraiment le manipulandum qu'il pense être, ou entre dans un régime de culture où il n'y a plus ni vrai ni faux touchant l'homme et l'histoire, dans un sommeil ou un cauchemar dont rien ne saurait le réveiller.

Il faut que la pensée de science - pensée de survol, pensée de l'objet en général - se replace dans un « il y a » préalable, dans le site, sur le sol du monde sensible et du monde ouvré tels qu'ils sont dans notre vie, pour notre corps, non pas ce corps possible dont il est loisible de soutenir qu'il est une machine à information, mais ce corps actuel que j'appelle mien, la sentinelle qui se tient silencieusement sous mes paroles et sous mes actes. Il faut qu'avec mon corps se réveillent les corps associés, les « autres », qui ne sont pas mes congénères, comme dit la zoologie, mais qui me hantent, que je hante, avec qui je hante un seul Etre actuel, présent, comme jamais animal de son espèce n'a hanté ceux de son espèce, son territoire ou son milieu. Dans cette historicité primordiale, la pensée allègre et improvisatrice de la science apprendra à s'appesantir sur les choses mêmes et sur soi-même, redeviendra philosophie...

Or l'art et notamment la peinture puisent à cette nappe de sens brut dont l'activisme ne veut rien savoir. Ils sont mêmes seuls à le faire en toute innocence. A l'écrivain, au philosophe, on demande conseil ou avis, on n'admet pas qu'ils tiennent le monde en suspens, on veut qu'ils prennent position, ils ne peuvent décliner les responsabilités de l'homme parlant. La musique, à l'inverse, est trop en deçà du monde et du désignable pour figurer autre chose que des épures de l'Etre, son flux et son reflux, sa croissance, ses éclatements, ses tourbillons. Le peintre est seul à avoir droit de regard sur toutes choses sans aucun devoir d'appréciation. On dirait que devant lui les mots d'ordre de la connaissance et de l'action perdent leur vertu. Les régimes qui déclament contre la peinture « dégénérée » détruisent rarement les tableaux : ils les cachent, et il y a là un « on ne sait jamais » qui est presque une reconnaissance ; le reproche d'évasion, on l'adresse rarement au peintre. On n'en veut pas à Cézanne d'avoir vécu caché à l'Estaque pendant la guerre de 1870, tout le monde cite avec respect son « c'est effrayant, la vie », quand le moindre étudiant, depuis Nietzsche, répudierait rondement la philosophie s'il était dit qu'elle ne nous apprend pas à être de grands vivants. Comme s'il y avait dans l'occupation du peintre une urgence qui passe toute autre urgence. Il est là, fort ou faible dans la vie, mais souverain sans conteste dans sa rumination du monde, sans autre « technique » que celle de ses yeux et ses mains se donnent à force de voir, à force de peindre, acharné à tirer de ce monde où sonnent les scandales et les gloires de l'histoire des toiles qui n'ajouteront guère aux colères ni aux espoirs des hommes, et personne ne murmure. »

MERLEAU-PONTY, L'oeil et l'esprit, éditions Folio Essais, pp.9-15.

IV. Comment l'art donne ses dimensions au monde et son intensité à l'existence.

...L'oeuvre d'art comme ce qui « donne aux choses leur visage, et aux hommes la vue sur eux-mêmes »...

Parce que nous consignons les oeuvres d'art dans une institution réservée, dans l'espace clos et artificiel des musées, parce que l'art est devenu un produit culturel parmi d'autres, une « usine » à sensations, une « machine » à distractions, une curiosité ou une signification à consommer, nous finissons par ne plus voir dans l'oeuvre qu'un bel agrément, un « à-côté » du monde, un simple

« décor » qui viendrait se surajouter aux choses et qui, au mieux, pourrait prétendre les exprimer, les reproduire, adéquatement.

L'art ne serait ainsi qu'une branche de l'économie du plaisir, un « passe-temps », l'art ne serait d'autre part que la *reproduction*, la *réduplication* du monde, un monde qui, dans l'art, serait épuré, embelli, purgé de toutes ces imperfections ; l'art ne serait que cette aimable *re-présentation* correctrice, imitation et copie: c'est sur l'horizon de la critique de cette double réduction de l'art à l'*esthétique* (dans laquelle l'oeuvre n'est qu'une « machine » à émotions et une belle image du monde) que se déploie l'analyse heideggerienne de l'art.

... « *Un temple grec n'est à l'image de rien* » ...

L'art n'est pas un miroir dressé devant le monde ; il est ce qui ouvre un monde, en rassemblant et en condensant les rapports dominants d'un peuple, pour les dévoiler dans la figure d'une « destinée ». Dans l'oeuvre d'art, c'est un monde qui apparaît et qui s'accomplit. En ce sens, **l'oeuvre n'est pas une vision du monde parmi d'autres (un « média »), le monde qu'elle éclaire, elle le fait apparaître.** Ce monde que l'oeuvre nous fait voir ne se tient que grâce à l'oeuvre qui lui donne un lieu. Ainsi, un temple grec n'est pas ce qui figurerait de façon adventice une culture, culture qui en rendrait possible l'expression ; ce temple n'est pas une *figuration* du monde grec parmi d'autres : c'est plutôt le monde grec qui *prend figure* dans le temple. **Hors de ce dévoilement de l'oeuvre, il n'y aurait qu'une opacité obscure et indifférente : nul monde, nul visage capable d'éclairer l'homme sur son destin.¹ Ainsi, dans l'oeuvre d'art, c'est un peuple qui dévoile son monde singulier, qui donne forme à sa vérité historique.**

Dévoilement d'un monde, figure de la destinée, l'oeuvre d'art fait surgir de même la Terre, qui, sans elle, demeurerait indécélable. Par le contraste de l'oeuvre, la présence et le sublime de la nature apparaissent. C'est le défi des formes immuables du temple qui découvre la violence démesurée de la tempête et même, pourrait-on dire, la *déchaîne* ; c'est la pierre polie qui *fait éclater* l'insoutenable clarté du feu solaire et, qui, le soir venu, *se fait nuit* en devenant elle-même une insondable ténèbre ; c'est sa rigidité massive, sa présence sereine qui *tranchent* avec les flots et les *rendent* si capricieux, si indomptables.

En ce sens, l'oeuvre d'art n'est pas une chose parmi les choses, un artefact parmi d'autres ou bien un simple ouvrage qui témoignerait du génie de son auteur : **bien plus qu'un produit, l'oeuvre est au contraire ce qui *pro-duit* l'être, ce qui *fait venir* un monde et une Terre à la présence, une *déchirure* par lequel toute chose se dévoile, se révèle, une présence qui ouvre toute présence.**

« Un bâtiment, un temple grec, n'est à l'image de rien. Il est là, simplement, debout dans l'entaille de la vallée. Il renferme en l'entourant la statue du Dieu et c'est dans cette retraite qu'à travers le péristyle il laisse sa présence s'étendre à tout l'enclos sacré. Par le temple, le Dieu peut être présent dans le temple. Cette présence du Dieu est, en elle-même, le déploiement et la délimitation de l'enceinte en tant que sacrée. Le temple et son enceinte ne se perdent pas dans l'indéfini. C'est précisément l'oeuvre-temple qui dispose et ramène autour d'elle l'unité des voies et des rapports, dans lesquels naissance et mort, malheur et prospérité, victoire et défaite, endurance et ruine donnent à l'être humain la figure de sa destinée. L'ampleur ouverte de ces rapports dominants, c'est le monde de ce peuple historial. A partir d'elle et en elle, il se retrouve pour l'accomplissement de sa destinée.

Sur le roc, le temple repose sa constance. Ce « reposer sur » fait ressortir l'obscur de son support brut et qui pourtant n'est là pour rien. Dans sa constance, l'oeuvre bâtie tient tête à la tempête passant au-dessus d'elle, démontrant ainsi la tempête elle-même dans toute sa violence. L'éclat et la lumière de sa pierre, qu'apparemment elle ne tient que par la grâce du soleil, font ressortir la clarté du jour, l'immensité du ciel, les ténèbres de la

¹ Notez, comme le souligne Michel Haar, que, pour Heidegger, un monde « *n'est ni un assemblage d'objets ni une sorte de récipient qui les contiendrait, mais c'est un libre espace de possibilités, l'espace de sens et de relations qu'ouvre un peuple par ses choix essentiels, ses décisions concernant la vie / la mort, le vrai / le faux, l'humain / le divin, etc. Le temple, lorsqu'il fait voir les dieux dans ses sculptures, les fait venir à la présence. En outre, un monde appartient toujours à une époque de l'histoire (il y a plusieurs mondes pour chaque époque parce qu'il y a plusieurs peuples)* » (cf. *L'oeuvre d'art. Essai sur l'ontologie des oeuvres*, p. 56.)

nuît. Sa sûre émergence rend ainsi visible l'espace invisible de l'air. La rigidité inébranlable de l'oeuvre fait contraste avec la houle des flots de la mer, faisant apparaître par son calme, le déchaînement de l'eau. L'arbre et l'herbe, l'aigle et le taureau, le serpent et la cigale ne trouvent qu'ainsi leur figure d'évidence, apparaissant comme ce qu'ils sont. Cette apparition et cet épanouissement mêmes, et dans leur totalité, les Grecs les ont nommés très tôt « phusis ». Ce nom éclaire en même temps ce sur quoi et en quoi l'homme fonde son séjour. Cela, nous le nommons la Terre. De ce que ce mot dit ici, il faut écarter aussi bien l'image d'une masse matérielle déposée en couches que celle, purement astronomique d'une planète. La Terre, c'est le sein dans lequel l'épanouissement reprend, en tant que tel, tout ce qui s'épanouit. En tout ce qui s'épanouit, la Terre est présente en tant que ce qui héberge.

Debout sur le roc, l'oeuvre qu'est le temple ouvre un monde et, en retour, l'établit sur la terre, qui, alors seulement fait apparition comme le sol natal. Car jamais les hommes et les animaux, les plantes et les choses ne sont donnés et connus en tant qu'objets invariables, pour fournir ensuite incidemment au temple, qui serait venu lui aussi, un jour, s'ajouter aux autres objets, un décor adéquat. Nous nous rapprochons beaucoup plus de ce qui est, si nous pensons tout cela de façon inverse, à condition, bien sûr, que nous sachions voir avant tout comment tout se tourne vers nous. Le simple renversement, effectué pour lui-même, ne donne rien.

C'est le temple qui, par son instance, donne aux choses leur visage, et aux hommes la vue sur eux-mêmes ».

HEIDEGGER, « L'origine de l'oeuvre d'art », in Essais et conférences, éditions Tel Gallimard, pp. 44-45.

L'ART : CE QUI FAIT DE NOUS DE « GRANDS VIVANTS »

Reproche-t-on à l'art de n'être qu'un jeu d'illusions ? C'est justement ce qui fait sa vérité, souligne paradoxalement Nietzsche dans son œuvre. L'illusion est, en effet, ce qui donne à l'existence sa forme, ce dont elle se nourrit et ce qu'elle requiert pour prendre sa pleine et entière dimension. Ainsi, l'art, en tant que créateur d'illusions, est le « grand stimulant de la vie » : il donne à notre existence la forme de l'ivresse, sans laquelle l'existence se dessèche et s'appauvrit. Comme cette autre illusion grandiose, l'amour, il donne au monde sa forme héroïque, nous le livrant dans son intensité. L'art est cet excès sublime qui nous élève et nous tire hors des platitudes de l'ordre rationnel ou social.

« Veut-on la preuve la plus surprenante du point où peut atteindre la force de transfiguration dans l'ivresse ? - Cette preuve, c'est l'« amour », ce qui s'appelle l'amour dans toutes les langues et dans tous les mutismes du monde. L'ivresse ici vient à bout du réel, au point que dans la conscience de l'amoureux la cause s'efface et est remplacée par autre chose : le frémissement et le scintillement du miroir magique de Circé... Pas de différence sur ce point entre l'homme et l'animal ; moins encore de différence dues à l'esprit, à la bonté, à la droiture. On est dupé finement si l'on est fin ; grossièrement si l'on est grossier : mais l'amour, et même l'amour de Dieu, l'amour saint des « âmes rachetées » sont identiques dans leur racine ; c'est une fièvre qui a des raisons de se transfigurer, une ivresse qui fait bien de mentir sur elle-même... Et, à vrai dire, quand on aime, on ment bien sur soi-même et à soi-même ; on se voit transfiguré, plus fort, plus riche, plus parfait, on est plus parfait... Nous trouvons ici l'art à l'état de fonction organique, nous le trouvons incrusté dans l'instinct d'amour le plus angélique, nous le trouvons à l'état de stimulant suprême de la vie - l'art est donc un finalisme sublime même en ce qu'il est menteur... Mais nous aurions tort d'en rester à cette force de mensonge ; l'art fait plus que d'imaginer ; il déplace même les valeurs. Non seulement il déplace le *sentiment* des valeurs, mais l'amoureux gagne réellement en valeur, est plus fort. Chez les animaux, cet état produit des armes nouvelles, des pigmentations, des couleurs, des formes nouvelles, surtout des mouvements nouveaux, des rythmes, des appels, des séductions nouvelles. Il n'en va pas autrement chez l'homme. Son

économie générale est plus riche que jamais, plus puissante, plus complète que chez l'homme non amoureux. L'amoureux devient prodigue : il est assez riche pour cela. Il court des risques, des aventures, il devient un âne, à force de générosité et d'innocence ; il croit de nouveau en Dieu, il croit à la vertu, parce qu'il croit à l'amour. Et d'autre part il pousse à cet individu, idiot à force de bonheur, des ailes et des aptitudes nouvelles, et même l'accès de l'art s'ouvre à lui. Si nous éliminons du lyrisme musical et verbal la suggestion qui vient de cette fièvre intestinale, que restera-t-il en fait de poésie lyrique et de musique ?... *L'art pour l'art* peut-être, la virtuosité coassante de grenouilles mises au frais qui dépérissent dans leur marécage... Tout le reste est création de l'amour. »

NIETZSCHE, Volonté de puissance (I, II, chapitre V, § 445)

On ne saurait réduire l'œuvre d'art à une simple composition harmonieuse ; elle est une puissance qui capte les forces qui animent notre expérience du réel et lui donne son intensité. Le réel n'est donc jamais pour l'artiste le spectacle inerte d'une somme d'objets mais un flux intense de forces en conflit. Partant, l'art nous rappelle à notre expérience vive du monde, à la violence et à l'intensité de nos sensations, transies par des forces qui nous submergent.

« En art, et en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire des formes, mais de capter des forces. C'est même par là qu'aucun art n'est figuratif. La célèbre formule de Paul Klee, 'non pas rendre le visible, mais rendre visible l'invisible', ne signifie pas autre chose. La tâche de la peinture est définie comme la tentative de rendre visibles des forces qui ne le sont pas (...) La force est en rapport étroit avec la sensation : il faut qu'une force s'exerce sur un corps, c'est-à-dire sur un endroit de l'onde, pour qu'il y ait sensation. Mais si la force est la condition de la sensation, ce n'est pourtant pas elle qui est sentie (...) Comment la sensation pourra-t-elle suffisamment se retourner sur elle-même (...) pour faire sentir des forces insensibles et s'élever jusqu'à ses propres conditions ? C'est ainsi que la musique doit rendre sonores des forces insonores, et la peinture, visibles, des forces invisibles (...) Par exemple le son, ou même le cri, comment les peindre ? (Et inversement faire entendre des couleurs ?)

(...) N'est-ce pas le génie de Cézanne, d'avoir subordonné tous les moyens de la peinture à cette tâche : rendre visibles la force de plissement des montagnes, la force de germination de la pomme, la force thermique d'un paysage... ? Et Van Gogh, Van Gogh a même inventé des forces inconnues, la force inouïe d'une graine de tournesol. Toutefois, chez un grand nombre de peintres, le problème de la capture des forces, si conscient qu'il fût, s'est trouvé mélangé avec un autre, également important mais moins pur. Cet autre problème, c'est celui de la *décomposition* et de la *recomposition des effets* : par exemple la décomposition et la recomposition de la profondeur dans la peinture de la Renaissance, la décomposition et la recomposition des couleurs dans l'impressionnisme, la décomposition et la recomposition du mouvement dans le cubisme. On voit comment on passe d'un problème à un autre, puisque le mouvement par exemple est un effet qui renvoie à la fois à une force unique qui le produit, et à une complicité d'éléments décomposables et recomposables sous cette force. »

DELEUZE, Francis Bacon, logique de la sensation (1981)

L'ART EN QUESTION

Paroles d'artistes et Approche des oeuvres

APPRENDRE A VOIR

Définissant dans cet entretien son activité de peintre, Matisse définit l'art comme une façon de voir à nouveau le réel en se libérant des représentations conventionnelles qui ordonnent notre rapport au monde.

Loin, en effet, de voir les choses telles qu'elles sont, de nous étonner de leur présence et de nous émerveiller, notre regard est orienté la plupart du temps par un flot d'images, par un imaginaire social et culturel qui nous fait oublier le caractère inédit, original de toutes présences. Nous ne voyons pas les choses, nous ne faisons que voir des images en elles. Dès lors, l'art du peintre nous rappelle le caractère fondamentalement créateur de toute vision et nous invite à porter sur le réel un regard neuf et libre. L'art nous émancipe ainsi des modèles sociaux qui instruisent notre expérience du monde.

« Créer, c'est le propre de l'artiste ; où il n'y a pas création, l'art n'existe pas. Mais on se tromperait si l'on attribuait ce pouvoir créateur à un don inné. En matière d'art, le créateur authentique n'est pas seulement un être doué, c'est un homme qui a su ordonner en vue de leur fin tout un faisceau d'activités, dont l'œuvre est le résultat. C'est ainsi que pour l'artiste, la création commence à la vision. Voir, c'est déjà une opération créatrice, et qui exige un effort. Tout ce que nous voyons, dans la vie courante, subit plus ou moins la déformation qu'engendrent les habitudes acquises, et le fait peut-être plus sensible en une époque comme la nôtre, où cinéma, publicité et magazines nous imposent quotidiennement un flot d'images toutes faites, qui sont un peu, dans l'ordre de la vision, ce qu'est le préjugé dans l'ordre de l'intelligence. L'effort nécessaire pour s'en dégager exige une sorte de courage ; et ce courage est indispensable à l'artiste qui doit voir toutes choses comme s'il les voyait pour la première fois. Il faut voir toute la vie comme lorsqu'on était enfant, et la perte de cette possibilité vous enlève celle de vous exprimer de façon originale, c'est-à-dire personnelle.

Pour prendre un exemple, je pense que rien n'est plus difficile à un vrai peintre que de peindre une rose, parce que, pour le faire, il lui faut d'abord oublier toutes les roses peintes. Aux visiteurs qui venaient me voir à Vence, j'ai souvent posé la question : « Avez-vous les acanthes sur le talus qui borde la route ? » Personne ne les avait vues ; tous auraient reconnu la feuille d'acanthé sur un chapiteau corinthien, mais au naturel le souvenir du chapiteau empêchait de voir l'acanthé. C'est un premier pas vers la création que de voir chaque chose dans sa vérité, et cela suppose un effort continu ».

MATISSE, Entretien (octobre 1953)

L'art arrache le voile de l'habitude et nous montre les choses nues

« L'espace d'un éclair, nous voyons un chien, un fiacre, une maison, pour la première fois. Tout ce qu'ils présentent, de spécial, de fou, de

ridicule, de beau, nous accable. Immédiatement après, l'habitude frotte cette image puissante avec sa gomme. Nous caressons le chien, nous arrêtons le fiacre, nous habitons la maison. Nous ne les voyons plus. Voilà le rôle de la poésie. Elle dévoile, dans toute la force du terme. Elle montre nues, sous une lumière qui secoue la torpeur, les choses surprenantes qui nous environnent et que nos sens enregistraient machinalement ».

JEAN COCTEAU, Poésie critique (1945)

**« LE VRAI ART EST TOUJOURS LA OU ON NE
L'ATTEND PAS »**

Selon le peintre Jean Dubuffet, l'art n'est jamais le produit de ce qui est reconnu socialement : il ignore ou renverse, au contraire, les conventions et les valeurs sociales. Art est ainsi le nom d'une rencontre toujours inédite et singulière avec le réel, une façon de saisir une expression intense, en marge des valeurs sociales consacrées, des « estrades » et des « lauriers ». Est artiste, en ce sens, celui qui sait accueillir cette beauté et cette intensité qui se refuse à toutes normes et qu'aucune règle ne peut contenir.

« Une chanson que braille une fille en brossant l'escalier me bouleverse plus qu'une savante cantate (...) Où viennent s'installer les estrades pompeuses de la Culture et pleuvoir les lauriers, sauvez-vous bien vite : l'art a peu de chance d'être de ce côté. Du moins n'y est-il plus s'il y avait été, il s'est pressé de changer d'air. Il est allergique à l'air des approbations collectives. Bien sûr que l'art est par essence répréhensible ! et inutile ! et antisocial, subversif, dangereux ! Et quand il n'est pas cela, il n'est que fausse monnaie, il est mannequin vide, sac à patates.

Le vrai art est toujours là où on ne l'attend pas. Là où personne ne pense à lui ni ne prononce son nom. L'art, il déteste être reconnu et salué par son nom. Il se sauve aussitôt. Sitôt qu'on le décèle, que quelqu'un le montre du doigt, alors il se sauve en laissant à sa place un figurant lauré qui porte sur son dos une grande pancarte où c'est marqué art, que tout le monde asperge aussitôt de champagne et que les conférenciers promènent de ville en ville avec un anneau dans le nez. C'est le faux monsieur Art celui-là. C'est celui que le public connaît, vu que c'est lui qui a le laurier et la pancarte. Le vrai monsieur Art pas de danger qu'il aille se flanquer des pancartes ! Alors, personne ne le reconnaît. Il se promène partout, tout le monde l'a rencontré sur son chemin et le bouscule vingt fois par jour à tous les tournants de rues, mais pas un qui ait l'idée que ça pourrait être lui monsieur Art lui-même dont on dit tant de bien. Parce qu'il n'en a pas du tout l'air. Vous comprenez, c'est le faux monsieur Art qui a le plus l'air d'être le vrai et c'est le vrai qui n'en a pas l'air ! Ca fait qu'on se trompe ! Beaucoup se trompent ! »

JEAN DUBUFFET, L'art brut préféré aux arts culturels.

