

Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?

On peut s'interroger sur l'essence de l'œuvre d'art en raison de la multiplicité des arts et des œuvres : elles ne semblent pas avoir en commun des caractéristiques qui justifient qu'on leur donne le même nom et qu'elles partagent la même essence.

Existe-t-il quelque chose de commun aux monuments de l'Acropole, à une symphonie quelconque, à une toile de Picasso, à un emballage de bâtiment public par Cristo, à une compression de César, à une pièce de théâtre de Boulevard, à un roman de gare et à la poésie de Baudelaire... ?

Rien en apparence.

Sauf que dans tous les cas, il semble qu'on ait toujours trois éléments :

1. Une œuvre d'art est le produit ou l'effet de l'activité ou du projet d'un humain qu'on appelle un **artiste**.
2. Elle a pour caractéristique de s'adresser à un **public** (grand ou choisi) auquel elle est censée **plaire**, notamment parce qu'elle est jugée **belle**.
3. Si elle plaît, c'est aussi parce qu'elle nous parle, c'est-à-dire parce qu'elle **représente** et/ou **exprime** quelque chose.

Est-ce à dire qu'on a ainsi défini l'essence d'une œuvre d'art ? Ne faudrait-il pas soutenir qu'une œuvre d'art est produite par un **artiste** en vue de plaire à un **public** en raison de sa **beauté** et parce qu'elle **représente ou exprime** quelque chose ?

Cette définition pose cependant trois problèmes :

1) Si on affirme que les œuvres d'art sont faites par des artistes, la question qui se pose alors est de savoir dans quel sens s'établit la relation entre les œuvres et les artistes. Fait-il être un artiste (posséder des caractéristiques qui déterminent qu'on est un artiste) pour faire des œuvres d'art ou si au contraire, faut-il faire des œuvres qui sont jugées d'art pour recevoir le statut d'artiste ? Peut-on donc définir un artiste comme un être spécifique ou pas ?

Est-ce que ce sont les artistes en tant que tels, qui font les œuvres d'art ou les œuvres d'art qui consacrent les artistes ?

2) Si une œuvre d'art, c'est ce qui s'adresse à un public sur lequel il est sensé avoir des effets, alors c'est au public de dire ce qu'est une œuvre d'art. Dans ce cas, une œuvre d'art, c'est ce qui est socialement tenu pour tel, non pas arbitrairement, mais parce qu'elle plaît.

L'ennui, c'est qu'il n'existe pas un public, mais des publics en désaccord et pas seulement sur la valeur des œuvres d'art (réussies ou ratées), mais sur le fait de savoir si certaines œuvres sont d'art ou pas.

Soit ces différences expriment simplement l'existence de différents goûts (le goût étant la faculté d'apprécier le beau et de le distinguer du laid) et d'une évolution des goûts du public, soit ces différences s'expliquent par le fait que certains publics ont du goût, un meilleur goût, bon goût

et que les autres n'ont pas de goût ou mauvais goût. Dans le premier cas, tout les publics ont raisons (**relativisme esthétique**) et il suffit qu'une œuvre plaise à un public pour être une œuvre d'art, dans le deuxième cas, tout le monde n'a pas raison (il existe des normes en matière de goût) et donc il ne suffit pas qu'une œuvre plaise pour être d'art, le plaisir n'étant pas un critère décisif.

Soit tout ce qui plaît est artistique parce que ça plaît, soit il ne suffit pas qu'un objet plaise pour être d'art.

Ce qui implique de s'interroger sur la beauté des œuvres d'art en tant qu'elle est considérée comme la cause principale du plaisir qu'elles procurent. Est-il une simple affaire de goût ou existe-t-il une définition objective du beau ?

3) Point de vue de l'œuvre en tant qu'elle représente ou exprime quelque chose.

Si une œuvre d'art, c'est un objet qui outre sa beauté expriment ou représente quelque chose, la question se pose alors de savoir ce qu'elles doivent représenter ou exprimer pour être des œuvres d'art.

Faut-il qu'elles représentent ou expriment la réalité telle qu'elle est ou au contraire des choses qui ne sont pas ou pas comme elles les montrent ? L'art est-il ce qui doit nous mettre en contact avec la réalité pour être de l'art ou doit-il au contraire nous éloigner de la réalité dans l'imaginaire, nous permettre de nous évader, de fuir la réalité pour être de l'art ?

Dans le premier cas, l'art serait voisin de la science et de la philosophie en tant qu'il serait comme elles voué à rendre compte des choses comme elles sont, dans l'autre, il serait essentiellement destiné à nous divertir, à nous faire oublier la dure, la trop dure réalité, afin de pouvoir la supporter.

Soit les œuvres d'art sont de l'art parce qu'elles nous montrent les choses comme elles sont, soit les œuvres d'art sont d'art parce qu'elles nous arrachent à la réalité.

1) Qu'est-ce qu'un artiste ? Qu'est-ce que l'art ?

Point de vue de la création.

Se demander ce qu'est un artiste, c'est d'abord s'interroger sur la notion et la réalité de l'art comme ce qui à son tour semble définir l'artiste. L'artiste étant celui qui exerce un art, qu'on associe toujours à un art.

A) Qu'est-ce que l'art ?

Le mot art se retrouve dans un grand nombre d'expressions courantes qui sont si différentes les unes des autres qu'on peut se demander ce que peut bien vouloir dire ce mot : du grand art, avoir l'art et la manière, art de vivre, art culinaire, art de la guerre, art d'être grand-père, parler d'une activité comme d'un art, comme la médecine, la rhétorique...

Que signifie-t-il donc ?

Le mot art a une histoire chargée et longue : il vient du latin *ars* qui sert à traduire un mot grec : *techné*.

Techné veut dire : métier au sens d'habileté, de savoir-faire, de méthode dans l'exercice d'une activité qui produit quelque chose, habileté acquise par apprentissage et qui repose sur des connaissances empiriques. L'art est donc ce qui caractérise une activité qui produit quelque chose qui s'ajoute à la nature, qu'il s'agisse d'un objet fabriqué ou d'une réalité qui n'est pas un objet comme un discours, un diagnostic ou la guérison, un poème...

Le mot art a donc, par définition, une connotation laudative : l'art est toujours efficace, bon, utile. Là où il y a de l'échec, des ratés, il n'y a pas d'art ou pas assez.

C'est bien ce sens que l'on retrouve dans toutes les expressions en lesquelles on trouve le mot art : elles présentent toutes ce double aspect, celui de l'habileté acquise et celui de la production de quelque chose.

Ce mot permet donc essentiellement de nommer la cause ou l'origine des choses qui sont produites par l'homme par opposition aux choses données, à ce qui est naturel. Il est d'ailleurs la racine du mot **artificiel** : est artificiel tout ce qui n'est pas naturel, c'est-à-dire tout ce que la nature n'a pas produit d'elle-même. Tout ce qui a été fait par la nature n'a donc pas été fait par l'art ou par art.

Cette définition de l'art comme habileté acquise dans la production d'une chose ne nous est pas des plus utiles dans la mesure où elle ne permet de définir strictement et spécifiquement ni les artistes ni les œuvres d'art. Pourquoi ? Parce que les artistes ne sont pas les seuls à pratiquer un art, ne sont pas les seuls gens de l'art. Ils le sont au même titre que les artisans.

D'où ces questions :

- A propos des hommes. Comment faire pour distinguer l'artiste de l'artisan puisqu'ils ont en commun d'être des hommes de l'art alors que l'usage nous invite à les distinguer ?
- A propos des œuvres. Comment fait-on parallèlement pour distinguer leurs productions respectives ?

B) Artisan et artiste.

Qu'est ce qui distingue un artiste d'un artisan ?

Qu'est-ce qu'il a que les autres n'ont pas ?

Qu'est-ce qu'il est que les autres ne sont pas ?

1) Les points communs entre les artistes et les artisans

A première vue, quoique nous ayons pris l'habitude de les distinguer, il apparaît d'abord qu'il n'existe entre eux pas de différences majeures, mais bien plutôt des points communs qui ne doivent en rien nous surprendre puisqu'ils sont tous des gens de l'art.

- La production d'une œuvre ou d'un ouvrage singuliers ou originaux du début jusqu'à la fin.
- Cette production est faite selon les règles de l'art, c'est-à-dire selon les méthodes, les procédés en usage, selon des techniques codifiées et selon des connaissances qui ne sont pas pour l'essentiel scientifiques, mais empiriques, produites par des inductions.
- Dans les deux cas, un apprentissage plus ou moins long est nécessaire, on ne s'improvise pas plus menuisier que chef d'orchestre. On ne peut pratiquer l'un ou l'autre

sans acquérir et entretenir par le travail des savoir-faire et des connaissances. Ils sont des gens de l'art, ce qui est devenu rare. Gens de l'art veut dire des personnes qui disposent de savoir-faire complexes, élaborés et nombreux. Cela signifie qu'il leur faut travailler sans cesse pour entretenir ces savoir-faire. Contrairement à une idée répandue, l'artiste n'est pas celui qui, inspiré, parvient à créer sans effort. Il travaille et même beaucoup. Tout comme un sportif de haut niveau qui entretient sa maîtrise en l'exerçant. Aucun savoir-faire n'est en effet acquis définitivement : on peut s'en apercevoir simplement lorsqu'on réécrit au stylo après n'avoir pas écrit à la main pendant longtemps : la main est malhabile, l'écriture différente, la rapidité est perdue... L'art d'écrire vite et bien est à réapprendre.

Ces points communs sont tels que, dans certains cas, on peut les confondre, les prendre l'un pour l'autre, à savoir, le plus souvent, prendre des artisans pour les artistes.

Mais malgré les risques de confusion, il est d'usage de les distinguer très nettement. La preuve ? On a pour les artistes inventés l'expression Beaux-Arts pour différencier leurs arts de ceux des artisans.

Mais comment les distinguer ? Selon quels critères ?

Pour répondre à cette question, observons que non seulement nous les distinguons, mais en outre, nous les hiérarchisons et ce, doublement. Soit on valorise l'artisan par rapport à l'artiste, le premier étant utile à quelque chose alors que le second est tenu pour farfelu, oisif et parasite. Soit au contraire, on valorise l'artiste par rapport à l'artisan parce qu'il a un talent, une originalité que l'autre n'a pas.

Ce qui fournit à notre question deux réponses, devenues presque des lieux communs, que l'on trouve exposée d'abord par Kant dans la *Critique de la faculté de juger*, à savoir :

- l'artisan travaille tandis que l'artiste ne travaille pas. (Ce qui permet de comprendre qu'il puisse être méprisé : il est inutile, parasite social...)
- on soutient aussi souvent que ce qui fait l'artiste, c'est un talent que n'a pas l'artisan ou dont il n'a pas besoin pour être ce qu'il est (Ce qui permet de comprendre que l'on puisse préférer l'artiste cette fois).

1) L'artisan travaille, pas l'artiste.

L'artisan travaille au sens où pour lui le produit de son travail n'est pas une fin en soi, mais un moyen de subsistance et au sens où ce qu'il produit est une valeur d'usage, c'est-à-dire quelque chose d'utile, quelque chose qui sera consommé ou utilisé par quelqu'un qui en a besoin.

L'artiste dans cette perspective ne travaille pas : le fruit de son activité n'est pas une valeur d'usage, quelque chose d'utile, qui sera consommé ou utilisé. Ce qui reste vrai même s'il œuvre pour de l'argent ou s'il le fait à la commande. Il n'appartient pas à la sphère marchande parce qu'il ne propose aucun bien ni aucun service au sens économique de ces termes. C'est pourquoi on peut dire que son activité est libre en cela que les œuvres qu'il produit ne sont déterminées quant à leur forme mais pas toujours quant à leur existence par aucune demande sociale. C'est d'ailleurs pour cette raison que beaucoup d'œuvres de commande furent refusées par leurs commanditaires à qui elles ne plaisaient pas.

Ainsi, ce que l'artisan fabrique, la fin de son activité, sera toujours un moyen pour celui qui l'acquiert, alors que ce que fait l'artiste restera une fin en soi pour son acquéreur. Encore que l'on peut acheter des œuvres d'art à titre spéculatif, mais alors ce ne sont pas des œuvres que l'on achète, on fait un placement.

" 3. L'art est également distinct du métier ; l'art est dit libéral, le métier est dit mercenaire. On considère le premier comme s'il pouvait obtenir de la finalité (réussir) qu'en tant que jeu, c'est-à-dire comme une activité en elle-même agréable ; on considère le second comme un travail, c'est-à-dire comme une activité qui est en elle-même désagréable et qui n'est attirante que par son effet (par exemple le salaire), et qui par conséquent peut-être imposée de manière contraignante."

Kant, Critique de la faculté de juger, § 43.

Commentaire :

Art et métier ou Beaux-Arts et artisanat.

Libéral : libre, non assujéti à quelque chose d'extérieur, comme les besoins ou la subsistance. On pourrait dire aussi : gratuit, inutile, désintéressé. L'artiste ne crée pas pour l'argent mais pour créer.

Mercenaire : le mercenaire est celui qui se vend, qui se bat en échange d'un salaire et non pour défendre une cause ou un pays, c'est-à-dire pour la victoire. Ici donc, mercenaire veut dire : effectué non pour le plaisir, pour la gloire, pour le faire, mais pour la rémunération, pour l'argent. L'art, c'est-à-dire l'artisanat, est intéressé, vénal.

L'opposition repose finalement sur celle de **liberté et de contrainte** : l'artiste est libre tandis que l'artisan est contraint de travailler. Pour l'artiste, son activité est une fin en soi comme l'est le jeu : on joue pour jouer, pour l'artisan elle n'est qu'un moyen en vue d'une fin extérieure à l'action et au produit de l'action : la rémunération et la subsistance.

L'artiste est libre parce qu'il n'est pas soumis à une demande, des besoins, un marché, des clients tandis que c'est tout le contraire pour l'artisan qui ne peut vivre de son travail que s'il répond strictement à la demande sociale. L'artiste peut produire ce qu'il veut selon ses exigences, ses goûts ou sa fantaisie et non selon les autres.

Fausse objection : les artistes vendent leurs œuvres et peuvent en vivre. Certes, mais il y a une différence entre produire pour vendre et produire en espérant que ça se vende. Les artistes peuvent donc vendre leurs œuvres sans les produire en fonction de quelqu'un.

Dispose-t-on alors d'un critère qui distingue les artistes des artisans ? Pas vraiment en fait.

Objection pertinente : la thèse que Kant n'est **pas confirmée par l'histoire de l'art**. Avant la Renaissance, les artistes ne sont pas socialement distincts des artisans et à ce titre ne disposent pas de liberté de création (ou d'une liberté limitée, celle offerte par les commande, à distinguer d'une demande). Ce n'est qu'à partir de la Renaissance que les artistes vont revendiquer et conquérir une liberté de création, c'est-à-dire justement l'appartenance de l'art aux activités libérales (à la fois de l'esprit et sans être assujétiées à une fonction sociale) et non plus mécaniques (comme les travaux des artisans). Cette liberté une fois conquise va cependant causer un divorce entre les artistes et le public : produisant selon leurs propres exigences, les artistes vont se couper des attentes du public et ainsi ne plus vendre et parfois se condamner à la pauvreté. La solution à ce problème va être la mise en place d'un marché de l'art, au cours du XIX^{ème} siècle.

En principe, ce marché est spécifique : c'est un marché où la demande ne détermine pas l'offre, mais où l'offre est en attente d'une demande. Mais dans les faits, il est toujours possible de renoncer à sa liberté de création pour produire en fonction des goûts du public, dans l'intention de

vendre. Cas de toutes les créations à caractère commercial, comme la musique ou le cinéma du même nom qui répondent au besoin de divertissement. Mais si un artiste crée en fonction des goûts et des besoins du public, il se rapproche de l'artisan qui justement produit en fonction de ses clients.

Conséquence : entre l'artiste et l'artisan, il n'y a pas une différence de nature (fondée sur la liberté), mais de degré : il y a bien des artistes entièrement indifférents à la vente (ce qui ne les empêche pas toujours de vendre), tous les artisans sont par ailleurs tenus de produire ce qu'on leur demande, mais entre les deux, on peut trouver toutes les nuances possibles du mélange de contrainte (assumée par le producteur et non exigée par le client) et de liberté (revendiquée par le créateur). Il n'existe donc pas de différence nettement établie entre les uns et les autres, sous la forme d'une indiscutable frontière entre les deux.

Qui plus est, on n'est pas d'autant plus un artiste qu'on est libre puisque des œuvres produites dans des conditions très contraignantes, comme certaines œuvres produites avant la Renaissance, peuvent être attribuées à des artistes, tandis que des personnes produisant sans contrainte ne sont pas pour autant toujours des artistes.

Conclusion : Pour distinguer les artistes des artisans, il est vain de savoir s'ils sont libres ou non, il faut se tourner vers ce qu'ils font : si c'est de l'art, on dira que leurs auteurs sont des artistes, sinon, qu'ils sont des artisans. **C'est l'art qui fait les artistes et pas le contraire.**

Soit, mais qu'est-ce qui distingue une œuvre d'art d'un ouvrage artisanal ?

KANT : puisque l'artiste ne produit pas de valeurs d'usage, ses œuvres ont la gratuité (absence d'utilité, de finalité donc) des choses naturelles sans toutefois être naturelles puisqu'elles sont bien le produit d'une activité technicisée. L'œuvre d'art est **comme** une chose naturelle dont on sait toutefois qu'elle est l'œuvre d'un homme. En d'autres termes, triviaux, une œuvre d'art, c'est un objet fabriqué par l'homme, mais qui ne sert à rien, qui donc n'a pas été fait pour rien ou par hasard, mais qui n'a pourtant pas de fonction.

Attention toutefois : qu'il n'ait pas de fonction ou **d'utilité**, cela ne veut pas dire qu'il n'a pas de **valeur**. Mais cette valeur repose sur autre chose que l'utilité : le fait qu'il plaise, par sa beauté et parce qu'il nous parle.

Preuve : les ouvrages artisanaux sont **utilisés** ou **consommés**, ce qui les voue à une destruction lente ou rapide, alors que les œuvres d'art, on ne les consomme pas (puisqu'elles ne sont pas utiles), on les **conserve** et au besoin, on les **restaure** (puisqu'elles ont une valeur en tant qu'œuvres d'art justement, c'est-à-dire par la beauté et la qualité de la représentation ou de l'expression).

RQ : Ce qui signifie que tous les ouvrages artisanaux qui ont perdu leur utilité, soit parce qu'elle inconnue, soit parce qu'ils sont obsolètes, peuvent devenir des œuvres d'art au bénéfice de cette perte. A condition qu'à l'occasion de cette perte, on découvre leur beauté ou leur force expressive.

Voyons maintenant l'autre critère possible de distinction entre les artistes et les artisans.

3) L'artiste : un artisan avec du génie en plus ?

On prête aux artistes un talent ou un génie qu'on refuse aux artisans.

En quoi consiste le **talent** ? On peut le définir de deux manières ou y remarquer deux aspects.

D'abord, avoir du talent, c'est avoir un don, être doué, c'est-à-dire être doté d'une qualité que tous n'ont pas. Mais qu'est-ce qu'être doué ? C'est avoir des **facilités** dit-on. Avoir des facilités, c'est être capable de comprendre vite et/ou de refaire vite et bien quelque chose. C'est avoir des dispositions naturelles dans l'accomplissement d'une activité. Être doué en maths ou en dessin, c'est comprendre vite et faire vite et bien ce que les autres font avec plus de peine et de temps.

Mais si avoir du talent, c'est avoir des facilités, alors avoir du talent consiste simplement à être capable de faire des choses que d'autres ont déjà fait, c'est être capable d'imiter avec aisance.

Conséquences :

- 1) Le talent n'est pas propre aux artistes. On peut être doué dans n'importe quelle activité qui requiert un savoir-faire, un apprentissage donc. Notamment les artisans : on peut être plus ou moins doué en plomberie ou en boulangerie.
- 2) Ainsi défini, le talent ne correspond pas à ce qu'on entend lorsqu'on parle du talent d'un artiste : sa capacité à créer, inventer, imaginer des choses inédites...

Ensuite, le talent peut être défini comme la capacité à produire du neuf, à inventer et non pas à reproduire ou imiter ce qui s'est fait. En ce sens, on peut rapprocher le talent du génie qu'on définit justement comme cette aptitude à produire quelque chose qui rompt avec le passé. Reste à savoir ce qu'on entend au juste par génie (ou par talent quand on le rapproche du génie)

a) Qu'est-ce que le génie ?

Voilà ce qu'en dit Kant :

"On voit par là que le génie : 1° est un *talent*, qui consiste à produire ce dont on ne saurait donner aucune règle déterminée ; il ne s'agit pas d'une aptitude à ce qui peut être appris d'après une règle quelconque ; il s'ensuit que *l'originalité* doit être sa première propriété ; 2° que l'absurde aussi pouvant être original, ses produits doivent en même temps être des modèles, c'est-à-dire *exemplaires* et par conséquent, que sans avoir été eux-mêmes engendrés par l'imitation, ils doivent toutefois servir aux autres de mesure ou de règle du jugement ; 3° qu'il ne peut décrire lui-même ou exposer scientifiquement comment il réalise son produit, et qu'au contraire c'est en tant que *nature* qu'il donne la règle ; c'est pourquoi le créateur d'un produit qu'il doit à son génie, ne sait pas lui-même comment se trouvent en lui les idées qui s'y rapportent et il n'est pas en son pouvoir ni de concevoir à volonté ou suivant un plan de telles idées, ni de les communiquer aux autres des préceptes, qui les mettaient à même de réaliser des produits semblables. (...) 4° que la nature par le génie ne prescrit pas de règle à la science, mais à l'art ; et que cela n'est le cas que s'il s'agit des Beaux-arts. "

KANT, § 46 de la *Critique de la faculté de juger*.

Commentaire :

1) L'originalité.

Que le génie soit un talent signifie qu'il est un don naturel. A savoir : une aptitude, une capacité de faire quelque chose, de produire, mais qui n'a pas été acquise par apprentissage, comme tous les savoir-faire. C'est un savoir-faire qui n'a pas été appris, qui est inné donc.

C'est comme savoir-faire ou habileté qu'il faut entendre le mot règle ici. Les règles définissent des procédés, des manières de faire qui s'apprennent.

Avoir du génie ou du talent, c'est donc être capable de faire quelque chose sans avoir appris à le faire.

Mais, attention, ce savoir-faire inné n'est pas un savoir-faire qu'on pourrait apprendre, que ceux qui n'en sont pas doués pourraient acquérir par apprentissage. Avoir du talent, c'est être capable de faire ce qu'aucun apprentissage ne permettrait de faire.

Ce qui signifie que le génie ne dispense nullement celui qui en a de travailler et d'apprendre. Le talent ne permet pas de faire l'économie de l'apprentissage des règles d'un art puisqu'il ne permet pas de maîtriser de manière innée les règles qui s'enseignent : il permet de suivre des règles qui n'appartiennent pas (encore) à l'art et que personne ne connaît (encore).

Avoir du talent ou du génie n'est donc pas la même chose qu'être doué en/pour quelque chose. Etre doué en/pour quelque chose, c'est avoir des facilités dans un apprentissage : celui qui est doué est celui qui comprend vite, qui saisit immédiatement l'esprit des règles enseignées et qui est capable de les employer rapidement et avec aisance. Or, si être doué, c'est être capable d'apprendre vite les règles d'un art ou d'une science, cela n'a rien à voir avec la capacité de faire des choses selon des règles qui ne s'enseignent pas.

On doit donc pouvoir affirmer, puisqu'être doué et être talentueux ou génial sont des choses distinctes, qu'il est possible d'être plein de talent sans être doué et inversement tout comme on peut être à la fois doué et talentueux ou n'avoir ni l'une ni l'autre de ces caractéristiques.

Rq : Kant ne fait pas explicitement cette distinction entre être doué et avoir du génie, du moins pas sous cette forme, mais il distingue ailleurs le génie de l'esprit d'imitation qu'il définit comme facilité à apprendre, facilité qui se rencontre dans les arts comme dans les sciences et qui ne permet d'apprendre que ce qui est déjà connu ou ce qui pourrait l'être selon une règle qui elle est connue.

Qu'est-ce qu'implique que le génie soit la maîtrise innée de règles encore inconnues ?

Que les productions du génie sont originales puisqu'elles ne procèdent pas de règles connues et enseignées. Original veut dire qui n'a pas d'équivalent, qui ne ressemble à rien de connu, qui n'imité rien de déjà existant, qui est radicalement nouveau. Kant oppose ainsi l'imitation et le génie, la reproduction des choses connues et la création de choses originales.

L'originalité, c'est l'irréductibilité des œuvres au connu, qu'il s'agisse des règles ou des œuvres connues.

Avoir du génie ou du talent, c'est donc être capable de faire quelque chose d'original, d'inouï, d'incomparable, sans avoir appris à le faire et en dehors des règles connues.

Rq critique : En réalité, le lien entre l'originalité des œuvres et la possession de règles inaperçues n'est pas nécessaire : que le génie suive des règles inconnues n'implique pas

logiquement que ces règles soient nouvelles et donc qu'elles permettent la création d'une chose originale.

On tombe là sur la difficulté qu'il y a à penser une histoire de l'art et donc des œuvres marquantes, exemplaires, lorsqu'on les met sur le compte du génie. En effet, la définition du génie comme talent naturel, comme don de la nature, comme connaissance innée de règles que l'artiste génial respecte sans les avoir acquises par apprentissage et sans les connaître par concept, pose le problème de l'articulation entre la nature qui fait don du génie et l'histoire de l'art. De deux choses l'une : ou bien la nature fait don à tous les artistes des mêmes savoir-faire innés et dans ce cas, l'originalité des œuvres est impossible, ou bien elle ne fait pas don à tous des mêmes choses, auquel cas l'originalité est compréhensible, mais la nature en devient mystérieusement comme une déesse qui préside à l'histoire de l'art et qui a elle-même une histoire. Ce qui du reste correspond assez bien à l'image qu'en ont donné les artistes qui précisément croyaient au génie, à l'inspiration ou aux Muses. Mais, pour peu qu'on refuse cette conception de la nature, l'existence même d'une histoire de l'art conduit à mettre en question la valeur explicative de cette notion de génie. Nous y reviendrons par un autre biais.

2) l'exemplarité.

Il faut distinguer deux originalités : une qui est absurde, l'autre qui est exemplaire. Est absurde l'originalité d'une chose qui n'est que nouvelle, sans antécédent, est exemplaire l'originalité d'une chose qui pourra servir de modèle dont s'inspireront les autres créateurs. Les œuvres produites par le génie ne sont pas des imitations mais seront imitées et serviront à juger de la valeur des autres œuvres. L'exemplarité correspond donc à la valeur esthétique de l'œuvre, valeur qui lui vaudra d'être un exemple pour les autres.

Mais comment définir cette valeur esthétique ? Qu'est-ce qui fait la valeur d'une œuvre d'art ? Essentiellement deux types de choses : la beauté de l'œuvre et sa puissance expressive ou représentative. Nous en reparlerons dans la suite du cours. C'est la manière d'être belle, de rendre quelque chose ou de l'exprimer qui fait la valeur d'une œuvre d'art, donc son exemplarité.

Les œuvres géniales ont donc deux fonctions en tant qu'elles sont exemplaires : elles servent de modèles et fournissent des critères de jugements esthétiques. Elles introduisent de nouvelles pratiques artistiques et de nouvelles évaluations esthétiques. Elles offrent de nouvelles possibilités expressives, de nouvelles langues et invitent à avoir un autre regard, une autre écoute.

Le génie, c'est ce qui permet de faire des œuvres originales et exemplaires, c'est-à-dire de faire des œuvres remarquables en l'absence de règles explicites et/ou de modèles à imiter.

Rq : L'originalité d'une œuvre ne doit pas être confondue avec son unicité. Une œuvre peut être originale et exister en plusieurs exemplaires, sans contradiction. (Cas des sculptures de bronze et des photographies par exemple) L'originalité d'une œuvre d'art tient non pas à son caractère inimitable, mais à ce qu'elle n'est pas elle-même une imitation d'autre chose. L'original, c'est l'inimité et non l'inimitable. Car, si ce qui est original plaît, on peut parier qu'il sera imité.

3) l'inspiration.

Le génie est ce qui permet de bien faire, de réussir alors que rien n'indique ce qu'il faut faire pour bien faire et réussir. Il est au-delà des connaissances ou des règles de fabrication de quelque chose parce que ses gestes techniques à lui, ses manières de faire à lui, ses procédés ne

sont pas conçus par celui qui les utilise, ne peuvent pas être explicités sous la forme d'une règle écrite ou verbale, sous la forme d'une procédure intégralement exposée, dite, donc transmissible.

Pour un peintre, le choix des couleurs obéit sans doute à quelques règles : on peut par exemple ne choisir que des couleurs primaires et si c'est le cas, on n'utilisera pas d'autres couleurs, ce serait comme une faute, une infraction à la règle. Mais la règle n'en dit pas plus : le choix de telle couleur pour tel détail de tel objet n'est pas déterminé par une règle. Pourtant, celui qui a du talent ne mettra pas n'importe quelle couleur et cela rendra.

Mais attention : il faut bien comprendre que ne pas savoir ce que l'on fait n'est pas la même chose que faire n'importe quoi. Le génie est celui qui sans savoir ce qu'il fait, le fait comme s'il le savait, c'est-à-dire le fait comme si ce qu'il fait obéit à des règles. Seulement, il ne sait pas quelles sont ces règles ni ne peut les connaître. **Le génie est de l'ordre du comme si** : il travaille comme s'il suivait des règles puisqu'il ne fait pas n'importe quoi, seulement, c'est "comme si" puisque ces règles ne sont même pas aperçues par l'artiste. On ne peut que supposer leur existence. Les supposer parce que sans elles, il n'y aurait pas de différence entre le génie et le n'importe quoi. Or, il y en a. Les supposer parce qu'elles ne sont pas suivies de manière délibérée, conscientes.

Le talent est donc plus que l'habileté qui s'acquiert par imitation. Il est au-delà de l'apprentissage, mais n'est rien sans apprentissage non plus puisque l'artiste doit tout de même apprendre une technique. Le talent, c'est ce qui ne s'apprend pas parce que ce qu'il permet de faire, celui qui le fait est incapable de le comprendre, de l'expliquer et donc d'en rendre compte sous la forme de règles qui pourraient être apprises, c'est-à-dire imitées.

On trouve déjà chez Platon (Apologie de Socrate ou Ménon) cette idée selon laquelle l'artiste doué est celui qui ne sait pas ce qu'il fait, qui ne peut pas rendre compte de son art, de sa manière de faire, et donc qu'il n'est pas sage ou savant puisque précisément, il ignore ce qu'il fait. Mais Platon se distingue de Kant en parlant d'inspiration divine et non de don naturel.

b) Le génie en question.

Dire que les œuvres d'art doivent leur existence au talent, au génie et que le génie, c'est un don, c'est ce qui est au-delà des règles, ce qui est irréductible à l'art, est une thèse courante, mais insatisfaisante. Car, cette définition du génie est **négative** et **sacralisante**.

Négative en cela qu'elle ne dit pas ce qu'il est, mais l'oppose simplement à l'art : à la différence des règles des arts, les règles propres au génie ne sont pas apprises, ne sont pas conscientes et ne sont pas transmissibles. Elles sont au-delà d'elles et en tout point opposé à elles, c'est tout ce qu'on sait.

Sacralisante en cela que lorsqu'on tâche de dire en quoi elles consistent et surtout d'où elles viennent, on propose une sorte de déesse et on fait du génie l' élu de la nature.

Du reste, expliquer la création artistique par le génie se heurte à une observation toute simple : tous les artistes, y compris ceux qu'on dit géniaux, ne font pas toujours de bonnes choses. Comment rendre compte de l'échec d'un génie s'il est un génie ?

C'est pourquoi, cette explication des œuvres d'art par le génie est contestée par un grand nombre de penseurs et de savants et de bien des manières. A savoir : cette irréductibilité manifeste du travail de l'artiste au respect d'un certain nombre de règles de l'art, à l'artisanat en somme, et l'irréductibilité de l'œuvre à l'art, à des canons, cette liberté apparente de l'artiste qu'on

met au compte de son talent, ont fait l'objet de toute une série de tentatives de **réductions** à des déterminations qui ne sont pas métaphysique, mais psychologiques, sociologiques, historiques, physiologiques, politiques ou idéologiques...

On tente ainsi de saisir l'œuvre comme intégralement déterminée et l'activité artistique comme saturée par des déterminations identifiables qui ne sont pas aperçues par l'artiste lui-même, mais qui ne sont pas du tout d'ordre esthétique ni même d'ordre technique et qui sont d'autant plus puissantes qu'elles sont inaperçues.

En somme, on fera jouer à certains processus psychologiques, sociaux, historiques, physiologiques ou politiques, processus identifiables par les spécialistes et inaperçus pour l'artiste, le rôle qu'on fait jouer à la nature lorsqu'on parle du génie : donner des règles à l'activité apparemment libre de l'artiste et imposer ainsi des formes déterminées aux œuvres créées et de telle sorte qu'en effet l'artiste ne sache rien de ce qu'il fait en réalité.

Ces substitutions permettent de donner des explications positives et non négatives que le génie ne donne pas, mais elle a aussi une fonction évaluatrice ou généalogique : la valeur des processus à l'origine de l'œuvre sert à déterminer la valeur de l'artiste et de l'œuvre. Mais quelle que soit cette origine, le génie s'en trouve remis en cause et l'artiste tenu pour génial désacralisé. Ce que ces tentatives d'explication rejettent, c'est l'élection de l'artiste, sa noblesse en quelque sorte.

Des exemples :

Un exemple d'explication malveillante : celle d'ophtalmologistes qui expliquent les choix chromatiques de Van Gogh ainsi que sa touche écrasée et spiralée par une affection oculaire causée par une substance présente dans l'absinthe et qui frappait les gros buveurs de cet alcool.

Ce qui est malveillant dans cette explication qui est typique ces explications données par les cliniciens, c'est qu'elle met les caractéristiques originales et valorisées de son œuvre sur le compte de la maladie, de la pathologie. Les psychologues en particulier affectionnent ce type d'explication. Les analyses psychologisantes les plus diverses constituent en effet la forme la plus courante de la critique artistique, notamment littéraire.

Rq : outre sa grossière malveillance, on notera son invraisemblance : pour que ses toiles représentent aux yeux de spectateurs sains la réalité telle qu'elle est perçue par les malades en question, il faudrait que le peintre ait été à la fois malade et sain : malade pour regarder la réalité et sain pour restituer sur la toile les défauts de la vision à ceux qui n'en souffrent pas!

Un autre exemple d'explication, plus prudente, celle donnée par Freud. Dans *Introduction à la psychanalyse*, il explique que l'artiste doit son activité créatrice à des mécanismes qui s'apparentent à ceux de la production des rêves : les œuvres d'art qu'il crée lui offrent des satisfactions substitutives semblables à celles des rêves éveillés ou non. Il aurait une grande aptitude à sublimer et une faible capacité de refoulement : il exprimerait ainsi ses désirs dans ses œuvres.

Mais Freud reconnaît par ailleurs que cette explication n'explique pas tout : que les œuvres d'art expriment des désirs n'explique pas comment l'artiste parvient à le faire de telle sorte que cela plaise aux autres qui n'ont pas nécessairement les mêmes désirs ni comment il s'y prend pour que ses œuvres soient belles. C'est pourquoi il reconnaît à l'artiste un pouvoir mystérieux de représenter des désirs et des capacités d'embellissement qu'il n'explique pas.

Autre exemple : Marx qui, avec la même perplexité que Freud, tente d'expliquer dans *Introduction générale à la critique de l'économie politique* la production des œuvres de l'Antiquité grecque et leur impact sur les spectateurs de l'époque par la mythologie grecque elle-même

déterminée par l'organisation sociale du peuple grec et donc par les formes et les forces de la production.

Seulement, il ajoute :

" Mais la difficulté n'est pas de comprendre que l'art grec et l'épopée sont liées à certaines formes du développement social. La difficulté, la voici : ils nous procurent encore une jouissance artistique, et à certains égards, ils servent de normes, ils nous sont un modèle inaccessible. "

Qu'on refuse le génie comme explication rend en l'occurrence incompréhensible qu'on puisse aimer des œuvres nées dans un contexte historique, social et idéologique disparu. S'ensuit une explication oiseuse qui consiste à comparer l'histoire de l'humanité à celle d'un homme et donc l'Antiquité à l'enfance de l'humanité, à partir de quoi Marx soutient que si on aime l'art grec, c'est pour les mêmes raisons que ce qui nous fait aimer notre enfance révolue : la naïveté, la fraîcheur...

Que faut-il penser de ces tentatives d'explications de la création artistique qui refusent de s'en remettre au génie ?

Etre une alternative à une explication insatisfaisante comme celle du génie ne suffit pas à les rendre valables : aucune de ces explications ne permet de comprendre ce qui fait que les œuvres plaisent ou sont tenues ou exemplaires d'un point de vue esthétique. Elles laissent échapper la spécificité des œuvres d'art ! Dès qu'on se passe du génie pour expliquer la création artistique, on n'explique pas tout. Mais si on le retient comme explication, on ne comprend pas plus de choses !

Et du point de vue de l'évaluation des œuvres, en expliquant la création par lui, on les sacralise toutes vainement, en les expliquant sans lui, on les dévalorise toutes à tort.

Rq : Si on met l'originalité sur le compte de processus inconscients ou plutôt inaperçus et qu'on soutient que l'art contemporain privilégie l'originalité par rapport à l'exemplarité, alors on soutient que l'art contemporain est, pour l'essentiel, l'œuvre de la maladie, de ce qui va de travers et qu'il est une production sans sujet, sans auteur puisque les processus à l'œuvre dans la création ne sont ni maîtrisés ni même connus par les artistes. Ce qui n'est pas sans ironie ni paradoxe pour les artistes qui cherchent à faire date et à se faire un nom...

Mais si on ne peut pas aller jusqu'à soutenir que les œuvres d'art sont les œuvres de la maladie, alors on admet qu'il existe encore une exigence artistique ou esthétique, ne serait-ce que sous la forme de traces, de repentirs, qui permettrait de distinguer l'art du reste et donc d'exclure du champ de l'art des objets qui pourtant auraient cette qualité d'être originaux.

Alors, qu'en est-il du génie et de la création artistique ? S'explique-t-elle par lui et sinon comment la caractériser ?

Le point commun à l'explication par le génie et à celles qui le refusent, c'est qu'elles affirment toutes que la création artistique est un processus qui pour une large part échappe à l'artiste parce que des règles ou des déterminismes, inaperçus de l'artiste, déterminent son activité et la forme prise par l'œuvre.

Pourquoi alors ne pas chercher l'origine de la création artistique ailleurs que du côté de cette absence d'aperception et ne pas chercher aussi du côté des modalités conscientes de la

pratique artistique ?

c) Le génie : une explication superflue ?

Ce qui distingue les deux types d'explication, c'est que le génie explique l'exemplarité mais pas l'originalité tandis que les autres explications rendent compte de l'originalité mais pas de l'exemplarité.

Or, ces deux traits semblent être essentiellement ceux de la création artistique. Une production qui serait privée de l'une ou de l'autre ne pourrait pas être tenue pour artistique : sans nouveauté, elle est une imitation qui suppose simplement la maîtrise des règles connues de sorte qu'elle ne mérite pas d'être appelée "création", sans aucune exemplarité, elle est absurde et privée de valeur esthétique de sorte qu'elle ne peut pas être qualifiée "d'artistique".

Si on veut définir l'artiste, notamment pour le distinguer de l'artisan, il faut donc finalement découvrir comment la création artistique, c'est-à-dire la production d'une chose à la fois exemplaire et originale, est possible. Et pour cela, il faut rendre compte de l'une et l'autre sans les faiblesses de ces deux types d'explication.

Pour rendre compte de l'originalité comme telle, on peut bien, pourquoi pas, s'en remettre à toutes les explications qui mettent en évidence des processus inaperçus qui déterminent, partiellement au moins, l'activité artistique (à l'exception de la nature comme déesse), parce qu'il serait vain de nier qu'ils n'existent et n'opèrent pas là alors qu'on soutiendrait sans mal qu'on les trouve partout ailleurs, mais, comme le reconnaît Freud, ce qui relève de l'exemplarité des œuvres d'art échappe tout à fait à ce type d'explication. L'exemplarité n'est pas à mettre sur le compte de processus inconscients.

Si ce n'est pas à des processus inconscients que les œuvres doivent d'être exemplaires, ce doit donc être à des processus conscients qu'elles le doivent, mais lesquels ?

" *Croyance à l'inspiration*. Les artistes ont quelque intérêt à ce qu'on croie à leurs intuitions subites, à leurs prétendues inspirations ; comme si l'idée de l'œuvre d'art, du poème, la pensée fondamentale d'une philosophie tombaient du ciel tel un rayon de la grâce. En vérité, l'imagination du bon artiste, ou penseur, ne cesse pas de produire, du bon, du médiocre et du mauvais, mais son *jugement*, extrêmement aiguë et exercé, rejette, choisit, combine ; on voit ainsi aujourd'hui, par les *Carnets* de Beethoven, qu'il a composé ses plus magnifiques mélodies petit à petit, les tirant pour ainsi dire d'esquisses multiples. Quant à celui est moins sévère dans son choix et s'en remet volontiers à sa mémoire reproductrice, il pourra le cas échéant devenir un grand improvisateur ; mais c'est un bas niveau que celui de l'improvisation artistique au regard de l'idée choisie avec peine et sérieux pour une œuvre. Tous les grands hommes étaient de grands travailleurs, infatigables quand il s'agissait d'inventer, mais aussi de rejeter, de trier, de remanier, d'arranger."

Nietzsche. *Humain, trop humain*, § 155.

Commentaire :

1. Les artistes, comme les penseurs qui eux aussi peuvent être pris pour des génies, entretiennent le mythe du génie ou de l'inspiration parce qu'ils en tirent un bénéfice : celui de se faire passer pour des êtres à part, pour des élus de la nature. Entourer de mystère ses activités les rend plus nobles. De même, les exposer au regard du public les désacralise, voire

déçoit.

2. Objection implicite : les grands artistes ne sont pas toujours bons : ils le seraient s'ils étaient inspirés comme ils le prétendent. Ils produisent de tout, y compris du mauvais. Alors qu'est-ce qui les distingue des artistes ratés ou des non artistes ? Leur jugement : ils sont exigeants dans leurs jugements, sévères avec ce qu'ils produisent.
3. Exemple des *Carnets* de Beethoven. Ils illustrent l'idée selon laquelle les œuvres d'art ne naissent pas sous l'empire d'une inspiration soudaine, mais par un travail de tri parmi des productions de toute nature. Cet exemple insiste aussi sur le caractère composite, combiné des œuvres : elles ne jaillissent pas d'une seule coulée.
4. L'improvisateur est un artiste qui est moins sévère avec ses propres productions, mais qui surtout a mémorisé un grand nombre de formes dont il se sert en improvisant. On est ici proche de l'imitation.
5. L'importance du travail. L'artiste ne se distingue pas seulement par la sévérité de son jugement, il se distingue aussi par le volume de sa production : il travaille et produit beaucoup. L'artiste met toute son énergie dans la production et le tri.

En somme, Nietzsche soutient que l'artiste se distingue non pas par le génie mais à la fois par l'énergie avec laquelle il produit des choses de toute sorte de qualité et par la sévérité des jugements qu'il porte sur son travail. Qu'est-ce que cela signifie ? Que l'artiste n'est pas du tout celui qui réussit tout ce qu'il fait sans savoir très bien pourquoi ni comment, mais qu'il est celui qui produit beaucoup de tout et qui est à l'égard de ce qu'il produit comme un spectateur exigeant qui trie, rejette, combine. **Au fond, Nietzsche ramène la création artistique à la passion et au goût : le goût trie, sélectionne parmi tout ce que l'énergie de la passion fait produire.** L'artiste est un travailleur acharné et un homme de goût. Il maîtrise donc non pas la qualité de toute sa production, mais élimine ou combine tout ce qui ne lui convient pas. Son travail ressemble à du bricolage guidé par un jugement sûr et sévère.

Thèse que confirme le fait que les œuvres d'art ne sont jamais produites que par ceux qui travaillent sans relâche, qui maîtrisent parfaitement plusieurs techniques, qui connaissent bien ce qui s'est fait dans leur art et qui réfléchissent beaucoup à ce qu'ils font.

La création artistique qui permet de définir l'artiste n'est donc pas liée au génie - explication confuse et superflue - et elle ne se réduit pas à la soumission aveugle à des déterminismes de tous ordres : elle est sans doute en partie déterminée par de tels processus, mais elle s'explique surtout par l'union de deux caractéristiques : l'énergie et le goût. L'originalité des créations est à mettre au compte à la fois des déterminismes inaperçus et des combinaisons conscientes et l'exemplarité est elle à mettre au compte du travail de sélection et de tri.

Rq : Il est vrai que cette thèse remplace en quelque sorte le mystère du génie par celui du goût... Puisqu'il faut bien qu'un goût nouveau apparaisse chez les artistes qui introduisent du nouveau.

Conclusion de cette première partie

On a coutume de dire que l'artiste a soit du talent soit du génie alors que l'artisan en serait dépourvu ou n'en aurait pas besoin. Mais, à la réflexion, il apparaît que la notion de talent peut

s'appliquer aux artisans (si on l'entend comme avoir des facilités dans l'acquisition de savoir-faire) et que la notion de génie est à la fois confuse et superflue : elle peut être avantageusement remplacée par la passion et le goût comme principes d'explication de la création artistique.

Mais cela revient à dire que sur ce point, il n'existe pas de différence très marquée entre l'artiste et l'artisan, qu'ils ne se distinguent en fait que du point de vue de la production de valeurs d'usage, mais qu'ils ne sont pas en eux-mêmes très différents.

Ce qui expliquerait qu'il soit parfois difficile de savoir si on a affaire à des artistes ou à des artisans et qu'il soit au contraire si facile de faire passer certaines personnes d'un statut à l'autre selon les lieux ou les époques.

C'est l'art qui fait l'artiste.

Soit, mais alors on retombe sur la difficulté initiale : comment fait-on pour reconnaître les œuvres d'art comme telles ? Qu'est-ce qu'une oeuvre d'art ?

II) A quoi se reconnaît une œuvre d'art pour un spectateur ? Point de vue du spectateur.

On peut chercher à définir l'œuvre d'art à partir du public, des spectateurs. On pourrait dire qu'une œuvre d'art n'existe pas seulement pour un public, mais par lui, ses choix, ses décisions, ses élections et ses rejets.

Mais si tel est le cas, sur quels critères reposent les choix et les jugements du public ? Et pourquoi existe-t-il des désaccord entre les publics ?

Une œuvre est jugée artistique lorsqu'elle plaît au public, lui procure du plaisir et cela pour deux raisons qui concernent l'œuvre : elle est jugée belle et elle nous parle, elle représente ou exprime quelque chose avec justesse, force, originalité...

Si tout le monde n'est pas d'accord, si certaines œuvres plaisent aux uns et pas aux autres, c'est donc que tout le monde ne trouve pas belles et/ou expressives les mêmes œuvres.

La question est alors de savoir si tout le monde a raison ou si certains se trompent. Non pas en éprouvant du plaisir (ce n'est jamais une erreur d'en éprouver), mais en faisant du plaisir l'indice infaillible du beau, de la qualité de l'expression ou de la représentation et donc de l'art.

Le problème : tous les publics ont-ils raison ou certains ont-ils raison et d'autres tort ? Ou encore : tout ce qui plaît est-il de l'art (parce que ça plaît, ou une œuvre peut-elle plaire sans être de l'art (en étant ni belle, ni juste) ? Relativisme esthétique contre normativisme esthétique.

Parce que la question de la représentation et de l'expression sera envisagée plus tard, on s'en tiendra ici à celle de la beauté seulement. Qu'il nous faut commencer par définir.

A) Qu'est-ce que le beau ?

Lorsqu'on se pose cette question, deux réponses sont généralement données, toutes les deux appuyées sur des observations précises.

La première consiste à dire que si une chose est jugée belle, c'est parce qu'elle a certaines caractéristiques objectives qui la rendent objectivement belle et qui la fait donc trouver belle. La beauté repose dans ce cas sur des critères objectifs qui permet de dire qu'une chose est belle par ce qu'elle est en elle-même, pour telle ou telle raison donc. Cette thèse permet de rendre compte d'une observation simple : certaines choses sont unanimement trouvées belles. Cela ne peut s'expliquer que parce que ces choses sont belles en elles-mêmes et d'une façon si évidente qu'il n'est pas possible de ne pas le voir.

La seconde consiste à dire que rien n'est plus relatif que les jugements de goût, qu'une chose n'est pas belle en elle-même, mais qu'elle est dite belle par ceux à qui elle plaît et il est parfaitement possible qu'une même chose plaise à certains et déplaise à d'autres. On ne discute pas des goûts et des couleurs. Cette thèse est invoquée lorsqu'on constate que des appréciations très contrastées sont possibles en la matière.

On le comprend, ces deux thèses sont totalement opposées, mais elles ont l'une et l'autre des observations à faire valoir en leur faveur. Le paradoxe en la matière est en effet de constater que les belles choses sont à la fois l'objet des unanimités les plus massives et celles qui divisent et opposent le plus violemment. Autant certains objets peuvent faire l'accord de tous, autant d'autres opposent et divisent.

Alors qu'en est-il au juste ? Le beau est-il objectif ou pure appréciation subjective ? C'est la même question qui peut se poser au sujet des qualités gustatives des aliments : faut-il dire que certains aliments sont bons ou mauvais en eux-mêmes en terme de goût ou qu'ils ne plaisent pas à tous ? Les parents ont souvent tranché la question en refusant l'objectivation de nos appréciations subjectives. Ont-ils raison ?

Toutes les théories esthétiques auront affaire à cette difficulté et toutes se donneront pour tâche de la dépasser.

1) La beauté est objective.

On peut considérer qu'une chose est belle parce qu'elle a en elle-même certaines caractéristiques objectives qui font qu'elle est belle. On parlera alors de beauté objective. C'est ce que l'on soutient chaque fois que l'on dit qu'une chose est belle pour telle ou telle raison : ces raisons exposent les qualités qui rendent belle cette chose.

Mais quelles sont ces qualités ? Qu'est-ce qui rend belle en elle-même une chose ?

Par exemple, qu'est-ce qui peut faire dire qu'une peinture classique est belle ou qu'un bâtiment, un monument est beau ?

S'il s'agit de qualités objectives, appartenant à l'objet, elles doivent être observables et mesurables comme telles.

L'harmonie des formes, des couleurs, des sons, des vers, des parties par rapport au tout, harmonie qui peut dépendre des proportions, de la symétrie... Par opposition au difforme, à

l'informe, au démesuré, au disproportionné, à l'inachevé, au déséquilibré...

Elles concernent les rapports entre chaque élément d'un tout entre eux et les rapports entre chaque élément au tout lui-même.

Ces qualités peuvent faire l'objet de mesures objectives, de mathématisation : ex l'utilisation du nombre d'or (tel que le rapport entre la petite portion et la grande soit égal au rapport entre la grande et le tout) pour la composition de certaines peintures, le calcul et la géométrie pour rendre des perspectives ou donner l'illusion de la perspective...

Plus généralement ou d'un point de vue non pas statique mais dynamique, on pourra parler de beauté objective chaque fois que l'on pourra dire d'une chose qu'elle est **parfaite ou excellente**.

Qu'est-ce que la perfection ou l'excellence ?

On dira parfaite ou excellente une chose qui répond totalement et adéquatement à une fin déterminée. Est donc parfaite une chose qui est tout ce qu'elle doit être pour réaliser une fonction ou satisfaire un besoin. On le voit, la perfection n'est pas un absolu, ni même l'absolu, elle est toujours relative à une fin, c'est-à-dire qu'elle est toujours liée à une fonction ou une utilité.

Rq : Encore qu'il faille sans doute distinguer la perfection proprement dite qui est l'adaptation totale des éléments d'un être à **l'accomplissement d'une fonction** et l'utilité qui est adaptation d'un artifice à **la satisfaction d'un besoin**.

Cf : Kant qui distingue la finalité externe ou utilité et la finalité interne ou perfection.

Quel est le rapport entre la perfection et la beauté ?

Est généralement trouvée belle toute chose qui manifestement est parfaitement adaptée à l'accomplissement d'une fonction ou à la satisfaction d'un besoin.

Un beau cheval : c'est un cheval qui par ses qualités et sa morphologie est parfaitement adapté à la fonction que nous lui avons imposé : la course ou le trait.

Cf : *Hippias majeur* : Socrate soutient qu'une cuiller en bois de figuier est belle parce qu'elle est parfaitement adaptée à sa fonction qui est de tourner la soupe dans la marmite, si bien qu'une cuiller en or ne serait pas belle parce que ce métal ne conviendrait pas pour cette fonction.

La perfection ne se voit pas tant avec les yeux qu'avec l'esprit qui mesure, qui sait à quoi l'objet est utile, à quelle fonction il est destiné. Cette beauté est intellectualisée au point de risquer de se réduire à une simple vue de l'esprit en laquelle la satisfaction ou le plaisir ne sont plus ou plus qu'intellectuels. Le beau est une idée, un idéal, un rapport, quelque chose d'abstrait qui se conçoit plus qu'il ne se perçoit.

Mais, c'est en cela qu'il ferait parler : il ferait dire en quoi il est parfait, harmonieux, régulier... Il s'adresserait à l'esprit qui en retour rendrait hommage à l'œuvre en parlant d'elle sur un mode rationnel et non passionnel mais tout de même comme d'une chose plaisante.

Par extension, cette définition du beau comme perfection objective permet de comprendre que, le beau peut être attribué à des choses qui ne sont pas des œuvres ou des êtres comme des gestes techniques, des actions morales, et tout ce qui peut présenter une forme d'excellence quelconque dans n'importe quel domaine. Ex : une belle guerre, un beau combat ou un beau match par les qualités techniques et physiques des combattants, par leur loyauté, leur engagement, autant de forme d'excellence ! C'est vrai jusqu'aux insultes : un beau salaud est un parfait salaud !

A partir de là, le rapprochement avec le bon ou le bien est compréhensible. Entre beau et

vrai aussi, si par vrai on entend l'accompli, le réalisé, l'achevé, l'excellent dans l'ordre de l'être de l'accomplissement, comme chez Hegel.

Conséquences :

Cette définition du beau a des conséquences pratiques importantes : si on peut définir le beau par des critères objectifs, on peut définir ce que doivent être les œuvres d'art pour plaire à un public. Ce qui peut tourner au dogmatisme esthétique, à l'académisme. A savoir : réduction des arts à l'artisanat du fait du respect de règles et de l'imitation d'œuvres tenues pour modèles, étouffement définitif des originalités par l'obligation faite à tous de respecter les règles en vigueur.

Telle était la situation des arts dans l'Antiquité, notamment égyptienne. A l'époque, les artistes n'étaient pas distingués des artisans : ils faisaient en effet la même chose qu'eux puisque leur travail consistait à reproduire des formes convenues de manière convenue.

Mais c'est le cas chaque fois que le beau reçoit une définition objectiviste : les arts deviennent alors de l'ordre de l'artisanat parce qu'ils doivent respecter certaines règles. Avec une telle définition, on peut même réglementer les arts : cela peut se faire de manière interne aux arts et à partir d'œuvres préexistantes qui servent de modèles et de canons, comme le fait Boileau dans *L'art poétique*, qui dresse la classification des arts poétiques, c'est-à-dire des genres, et fixe les règles de chaque art. Mais cela peut se faire de manière violente et externe, comme ce fut le cas avec les totalitarismes où l'art a été mis au pas, normalisé et distingué en art noble et art dégénéré.

Rq : Il y a une corrélation entre définition objective et donc publique, voire officielle, du beau, confusion entre artisans et artistes et régimes ou organisations politiques qui ne laissent aucune initiative aux individus comme tels, à savoir les régimes dictatoriaux et totalitaires et les sociétés holistes en lesquelles les individus sont totalement déterminés par la vie du groupe social. L'artiste comme telle ne peut apparaître que dans les sociétés de types individualistes. Cet individualisme explique qu'il ne peut avoir que des rapports ambigus avec le public, les commandes, l'argent donc : ou il est maudit parce que son offre ne correspond à aucune demande sociale, ou il est vendu parce qu'il satisfait une demande sociale.

Objections contre cette conception objective du beau :

Or, cette confusion entre les artisans et les artistes est contraire à ce que l'on sait de l'art et aussi à ce que l'on tient pour le premier droit des artistes, à savoir celui de faire ce qu'ils tiennent pour beau eux-mêmes et non ce qu'on tient pour beau à leur place : ce ne sont pas les spectateurs qui déterminent ce qu'est le beau, ce sont les artistes qui font voir ce qui est beau comme tel.

Par ailleurs, cette définition du beau ne rend pas compte de la diversité des expériences esthétiques : si le beau est dans l'objet, il devrait être reconnu comme tel par tous, même si d'abord il doit être montré, mis en évidence par un discours qui ferait voir les qualités objectivement belles des choses lorsqu'elles ne sautent pas aux yeux. Parce qu'en effet, cette définition du beau estime pouvoir rendre compte de la diversité des jugements de goût en invoquant la nécessaire éducation au beau : elle passe par le fait d'apprendre à reconnaître dans les œuvres les qualités qui les font belles, par l'apprentissage d'un certain nombre de savoirs sans lesquels il est difficile de trouver une satisfaction à contempler certaines œuvres et par

lesquels le plaisir vient au spectateur. L'ennui, c'est qu'il semble que cette éducation au beau, quand elle existe, ne suffise pas à mettre tout le monde d'accord.

Enfin, elle ne rend pas du tout compte d'expériences esthétiques qui peuvent pourtant être largement partagées : on peut être nombreux à trouver belle une personne sans pourtant que l'on puisse dire qu'elle est belle parce qu'elle est parfaite. Un homme ou une femme parfaits, cela peut se dire si on a un modèle idéal auquel on compare les individus, seulement, ce modèle ne saurait être un modèle d'excellence comme telle, de perfection absolument parlant, mais un type préféré, socialement et psychologiquement déterminé, dans la mesure où pour pouvoir parler de perfection en ce qui concerne l'homme ou la femme, il faudrait pouvoir dire qu'elle est la fonction de l'un et de l'autre par rapport à laquelle on pourrait juger de leur excellence. Or, de telles fonctions n'existent pas par nature : elles peuvent bien être déterminées par un groupe social en fonction de critères qui lui sont propres. Ainsi, les Vénus préhistoriques retrouvées par des fouilles archéologiques devaient-elles pour les hommes de l'époque incarner la beauté, mais une beauté toute fonctionnelle, tournée vers la reproduction... Personne sans doute aujourd'hui ne dirait qu'elles représentent de belles femmes. Ce qui signifie qu'aucune excellence en soi, naturelle, ne saurait être définie pour un homme ou une femme.

Rq : A moins de considérer que la statuaire grecque ait réussi à exprimer cette excellence : elle serait alors dans le corps des athlètes non anabolisés...

Ces trois objections semblent ruiner la thèse selon laquelle le beau est objectif. Donc, elles invitent à penser qu'il est subjectif.

2) Le beau, c'est ce qui me plaît.

Le beau comme purement subjectif.

A partir des idées selon lesquelles :

- il existe une variété des jugements de goût irréductible à l'aveuglement et à l'absence d'idée de ce qui est beau,
- il n'est pas possible d'enfermer la création artistique dans la reproduction de modèles et l'obéissance à des canons du beau sans tuer toute espèce de création et la réduire à un artisanat,
- on ne peut pas nier que ce qui est trouvé beau plaise et puisse susciter un désir qui n'a rien à voir avec la perfection de la chose,

On peut être amené à dire que le beau ne se trouve pas dans les choses, mais qu'il est purement 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."

Hume, *Le modèle du goût.*

Cette thèse consiste à dire que le beau n'est pas objectif et se ramène au plaisir ou à la satisfaction que procure la simple perception d'une chose, sans consommation. Tout ce que je trouve beau, c'est tout ce qui me procure du plaisir ou une satisfaction du seul fait de regarder ou d'entendre quelque chose. Ce qui signifie que la beauté n'est pas dans la chose, mais en moi, c'est-à-dire dans l'effet -agréable- qu'a la contemplation de la chose sur moi. Le beau n'est plus un ensemble de qualités objectives, il est désormais un sentiment subjectif, un affect. Un sentiment si par sentiment on entend l'effet qu'a une représentation, une perception sur celui qui se représente, qui perçoit quelque chose. Dans ces conditions, l'objet qui est perçu devient secondaire et les

raisons ou les causes pour lesquelles un être est affecté par telle ou telle chose sont à chercher et à trouver non dans la chose, mais dans celui qui est affecté, son histoire, son état psychologique, son état de santé, son éducation... dans ce qu'il est de plus singulier donc.

Dire qu'une chose est belle serait alors un abus de langage : elle n'est ni belle, ni laide : elle n'est l'une ou l'autre que pour quelqu'un et non en elle-même. On devrait dire que la chose plaît, qu'elle procure une satisfaction, qu'on le trouve belle, disant par là que ce propos n'engage que nous et ne dit rien de la chose.

Seulement cette thèse d'une pure relativité du jugement de goût semble réfutée par l'existence de certains objets qui font sinon l'unanimité du moins qui rassemblent beaucoup de sujets. Hume répond à cela en disant que la pure relativité de nos jugements de goût est nécessairement limitée en cela que nous avons en commun une certaine constitution physique qui nous incline à apprécier les mêmes choses, celles qui sont agréables à ce que nous avons de commun, notre corps.

C'est pour ces raisons que même ce qui paraît être de l'ordre de la beauté objective pourrait être en fait de l'ordre de l'agrément, de la satisfaction purement subjective. Ce qui est harmonieux pourrait plaire non pas simplement à l'esprit, mais procurer un plaisir physique lié à l'apaisement que provoquent des proportions harmonieuses. De même, la beauté qu'on prête aux êtres naturels n'est peut-être pas liée à leur perfection objective, mais à cela que les êtres naturels trouvés beaux ont des traits qui exaltent la vie, ce qui ne peut que plaire aux êtres vivants que nous sommes.

Cette thèse permet donc de rendre compte de la diversité comme de l'unanimité des jugements esthétiques, mais en outre, elle permet aussi de rendre compte de la possibilité même d'une histoire de l'art dans la mesure où pour qu'une histoire de l'art existe, il faut qu'il y ait non seulement renouvellement des créations, mais aussi des goûts, des styles, des genres, des formes de création. Or, tout cela n'est possible que si on n'assujettit pas les artistes à reproduire des formes canoniques, qu'on les laisse au contraire libres de toute contrainte et si par ailleurs les goûts du public change ou soient assez ouverts pour admettre comme œuvres d'art toutes les nouveautés.

L'art n'aurait pas eu d'histoire si le beau était objectif, sinon cette histoire qui n'en est pas une qui consiste en le cheminement finalisé vers un but connu d'avance comme idéal, mais que l'on n'atteint pas du premier coup parce que l'idéal est exigeant. Thèse de Hegel.

Après avoir soutenu que la beauté n'était pas subjective, mais qu'elle était objective, nous soutenons à présent qu'elle est donc non pas objective, mais purement subjective. Avec autant de raisons de penser l'une que l'autre de ces deux thèses.

Nous voilà donc en présence de deux thèses totalement irréconciliables et qui semblent tout aussi solides l'une que l'autre. C'est fâcheux.

Mais, cette contradiction n'est peut-être qu'une apparence : elle n'existe peut-être qu'en raison d'un malentendu sur ce qu'on peut entendre par le mot de beau ou plutôt sur l'extension des choses belles. Deux thèses s'affrontent ici peut-être seulement parce qu'on ne s'est pas assez mis d'accord d'abord sur les frontières qui séparent les choses belles des autres.

Tout vient peut-être de ce que l'on mélange tout : l'agréable, le bon, le parfait et le beau, alors qu'il faudrait séparer tout cela. C'est ce que nous invite à faire Kant.

3) Le beau n'est ni ce qui est agréable, ni ce qui est bon.

Kant :

" *Comparaison des trois genres de satisfaction spécifiquement différents.*

L'agréable et le bon ont l'un et l'autre une relation avec la faculté de désirer et entraînent par suite avec eux, le premier une satisfaction pathologiquement conditionnée (par des excitations, *stimulos*), le second une pure satisfaction pratique ; celle-ci n'est pas seulement déterminée par la représentation de l'objet, mais encore par celle du lien qui attache le sujet à l'existence de l'objet. Ce n'est pas seulement l'objet, mais aussi son existence qui plaît. En revanche le jugement de goût est seulement contemplatif ; c'est un jugement qui, indifférent à l'existence de l'objet, ne fait que lier sa nature avec le sentiment de plaisir et de peine. Toutefois cette contemplation elle-même n'est pas réglée par des concepts ; en effet le jugement de goût n'est pas un jugement de connaissance (ni théorique, ni pratique), il n'est pas fondé sur des concepts, il n'a pas non plus des concepts pour fin.

L'agréable, le beau, le bon désignent donc trois relations différentes des représentations au sentiment de plaisir et de peine, en fonction duquel nous distinguons les uns des autres les objets ou les modes de représentation. Aussi bien les expressions adéquates pour désigner leur agrément propre ne sont pas identiques. Chacun appelle agréable ce qui lui FAIT PLAISIR ; beau ce qui lui PLAÎT simplement ; bon ce qu'il ESTIME, approuve, c'est-à-dire ce à quoi il attribue une valeur objective. [...] On peut dire qu'entre ces trois genres de satisfaction, celle du goût pour le beau est seule une satisfaction désintéressée et *libre* ; en effet aucun intérêt, ni des sens, ni de la raison, ne contraint l'assentiment."

KANT, Critique de la faculté de juger, § 5

Commentaire :

Kant distingue trois types de satisfaction parmi ce qui peut procurer un plaisir : l'agréable, le bon et le beau. Ces trois choses ont en commun de nous procurer des satisfactions et c'est pourquoi il est courant de les confondre. Mais ce n'est pas parce qu'elles plaisent toutes les trois qu'elles sont semblables.

Or, nous allons le voir ce que Kant appelle l'agréable correspond à la conception purement subjective du beau tandis que ce qu'il nomme bon recouvre en partie la conception du beau objectif. Le beau au sens strict est donc selon Kant distinct des deux conceptions opposées que nous avons envisagées.

1) L'agréable et le bon.

Kant commence par distinguer d'un côté le beau et de l'autre l'agréable et le bon, ces deux dernières satisfactions ayant un point commun : elles sont liées à la faculté de désirer : ce qui est agréable ou bon est désirable. On peut même dire que c'est en tant qu'ils sont désirables qu'ils sont agréables et bons. Ce qui n'est pas le cas du beau.

Mais le bon et l'agréable se distinguent néanmoins : l'agréable est une satisfaction dite pathologique : elle est liée à notre corps, à nos appétits, nos penchants, notre sensibilité.

Ce qui est agréable est ce qui nous met en appétit, nous excite, réveille notre désir, autant de chose liées à notre corps, à ses besoins autant qu'à ses désirs.

A noter : l'agréable est lié à une représentation de quelque chose, non à sa consommation. Il est lié à un spectacle ou plutôt à une représentation subjective (une perception, une image, un souvenir, ...) qui ne doit pas être confondu avec le plaisir sensuel, physique de la consommation. L'agréable n'est que la promesse d'un plaisir sensuel éventuel.

Aussi, lorsque l'on dit d'un plat bien préparé qu'il est beau, d'une personne qu'elle est belle, de notre vieille peluche qu'elle est belle, on se trompe : on devrait dire que tout cela nous est agréable parce que cela éveille notre appétit ou conforte nos penchants.

Le bon est lui aussi lié à cette faculté de désirer, mais la satisfaction qu'il procure est dite pure ou pratique, c'est-à-dire morale. Elle est liée à notre moralité, à ce que nous jugeons bon moralement, et, à ce titre à ce que nous souhaitons ou désirons voir exister.

Aussi, lorsque nous disons d'un geste d'une grande générosité, d'une droiture qui nous émeut qu'il est beau, on se trompe : il n'est pas beau, il est bon et c'est en tant que tel qu'il nous touche : il est conforme à ce qui devrait toujours être fait et qui n'est pas si souvent fait. C'est cela qui est émouvant et c'est pourquoi la littérature et le cinéma mélodramatiques représentent volontiers des scènes morales susceptibles de nous toucher.

Qu'est-ce que cela change que l'agréable et le bon soient liés au désir et pas le beau ?

La satisfaction que procure l'agréable et le bon est liée à **l'existence de l'objet**, alors que la satisfaction que procure le beau n'est liée **qu'à la représentation de l'objet** et non à son existence. Ce qui est trouvé beau serait toujours trouvé tel si cela n'existait pas, alors que ce qui est trouvé agréable ou bon ne peut procurer de satisfaction que si cela existe vraiment, c'est-à-dire que si on peut se le procurer, en tirer une satisfaction sensuelle effective ou souhaiter que cela se produise vraiment. C'est pourquoi la satisfaction que procure le beau est dite contemplative : elle existe dans la pure et simple représentation de la chose : j'ai du plaisir à la regarder sans que ce plaisir soit en aucune manière lié à un désir de possession ou de consommation, j'ai du plaisir en la regardant purement et simplement. C'est pourquoi l'existence de la chose en question m'est indifférente : cela ne changerait rien à mon plaisir qu'elle n'existe pas puisque ce plaisir ne dépend pas de son existence, mais de la représentation que je me fais d'elle.

La simple idée ou l'image ou la perception d'un éclair au chocolat, d'une charmante personne ne peuvent être agréables que si ces représentations éveillent ou s'accompagnent d'un désir et par conséquent que s'il est de l'ordre du possible de manger l'éclair au chocolat et de rencontrer cette charmante personne. Si ce n'est en aucune manière possible, ces représentations ne sont pas agréables, mais pénibles puisque mon désir sera frustré. Une idée ou une image ne se mangent pas, ce n'est pas la perception d'une charmante personne qui cédera pas à nos avances, mais la personne elle-même, peut-être.

De même, l'idée ou l'image d'une bonne action ne procure aucune satisfaction en elle-même. Si je conçois une bonne action, alors parce qu'elle est bonne, elle doit devenir réalité, et c'est en cela qu'elle est désirable. Si elle ne le devient pas, elle ne procurera aucune satisfaction, aucun plaisir pour notre sens moral. Au contraire, l'idée de la bonne action qui n'a pas été accomplie causera de la mauvaise conscience. L'idée d'une bonne action ne remplace pas l'action.

En revanche, il est tout à fait possible que la perception ou l'image d'une chose puisse me procurer du plaisir en tant que telles, c'est-à-dire indépendamment de tout désir donc de

l'existence même de la chose représentée ou perçue. Tout est là : le beau est le seul plaisir qui n'ait aucun rapport avec le désir : c'est ce qui plaît sans être désirable, donc qui pourrait plaire y compris si cela n'existait pas réellement.

2) Le jugement de goût n'est pas un jugement de connaissance.

Dire qu'une chose est belle, c'est donc dire que sa représentation en moi, sous la forme d'une perception, qui n'est que par moi qui perçois et en moi qui la perçois, me procure du plaisir, que cette chose existe ou non.

D'où la distinction entre la nature et l'existence de l'objet : la nature de l'objet, sa forme, son essence que je me représente me procure une satisfaction : tel bâtiment, par ses formes, telle peinture, tel paysage... lorsque je les regarde me donne une satisfaction que j'aurais même si ce que je regarde n'existait pas : je trouverais encore cela beau parce que je n'ai pas besoin que cela existe pour que cela me fasse quelque chose.

Cela ne signifie rien d'autre finalement que je prends plaisir à contempler une représentation en tant que telle, c'est-à-dire en tant qu'elle ne représente rien, puisque la chose qu'elle représente m'est, quant à son existence, indifférente. Comme je peux prendre plaisir à regarder l'image (peinture, image de synthèse...) d'un paysage imaginaire. C'est une image, une représentation qui ne représente rien, qui feint de représenter, qui peut à la rigueur me tromper en me faisant croire qu'elle a un référent extérieur objectif, cela n'a aucune importance. Le plaisir esthétique est autiste, coupé du monde et enfermé en lui-même.

Mais cette idée pose un problème : si c'est la **nature** de l'objet contemplé et non son existence qui me procure une satisfaction, est-ce à dire que l'objet trouvé beau a des caractéristiques (objectives en cela qu'elles s'imposeraient à moi) qui font sa beauté et telles que sa contemplation procure une satisfaction ?

En d'autres termes, si le plaisir esthétique est lié au sentiment de plaisir et de peine, n'est-il pas aussi lié à la faculté de connaître puisqu'il dépend de la nature de l'objet, de son essence donc d'une apparente connaissance de cet objet ? Mais si tel est le cas, alors la chose trouvée belle l'est parce que sa nature est telle que je la trouve belle. La beauté dépendrait-elle de caractéristiques objectives, propres à l'essence de la chose ?

Réponse de Kant : non, le jugement de goût n'est pas un jugement de connaissance. Qu'est-ce que cela signifie ? Que la beauté n'est pas une caractéristique qui appartient à la chose comme telle, qu'elle n'est pas un prédicat comme peuvent l'être la couleur, la taille, la forme, la masse... Qu'une chose soit trouvée belle n'apprend rien sur cette chose puisque ce qui nous la fait dire belle est l'effet que sa représentation a sur notre sentiment de plaisir et de peine et non ce qu'elle est en elle-même. La beauté est dans le rapport qui s'instaure entre la représentation de la chose et nous, notre sentiment de plaisir et de peine et non pas dans la chose elle-même ou dans sa seule représentation. La beauté est un sentiment : l'effet sur notre sensibilité de nos propres représentations, de nos perceptions ou images des choses. En cela elle n'est en rien objective, elle n'est pas l'harmonie ou la perfection de l'objet, elle est purement subjective. Le beau n'est pas fondé sur des concepts : on ne trouve pas belle une chose après avoir saisi ses caractéristiques objectives. Il n'a pas des concepts pour fin : il ne produit pas de concepts, il n'est pas un jugement qui forme des concepts relatifs à la chose trouvée belle. Il est un jugement qui ne concerne que l'effet de la représentation de la chose sur mon sentiment de plaisir et de peine.

De sorte que, sur ce point, Kant est d'accord avec Hume.

3) Les différentes satisfactions.

Kant signale que si nous confondons facilement tous les types de satisfaction : l'agréable, le bon et le beau, nous sommes aussi en mesure de les distinguer ainsi qu'en témoigne le vocabulaire : il met à notre disposition des termes plus précis que le plaisir ou la satisfaction, termes qui correspondent à chaque type de satisfaction.

L'agréable est ce qui fait plaisir. C'est ce qui peut procurer une satisfaction sensuelle, ce qui est la promesse d'une telle satisfaction. Elle ne suppose pour exister que le corps et ses appétits.

Le beau plaît simplement. C'est ce qui fait simplement plaisir, c'est-à-dire qui procure une satisfaction indifférente à l'existence de l'objet.

Le bon est ce qu'on estime ou approuve. Le bon, une bonne action par exemple, procure du plaisir en cela que nous trouvons l'action estimable, en cela qu'elle a de la valeur, une valeur morale qui la rend touchante.

4) Une satisfaction libre ou désintéressée.

La satisfaction procurée par le beau est libre ou désintéressée en cela que ce qui est jugé beau pourrait ne pas exister sans cesser d'être trouvé beau, alors que l'agréable et le bon sont inséparables de l'existence de l'objet ou ce qui revient au même, de la faculté de désirer.

Désintéressé veut dire ici qu'on se moque de l'existence de la chose, qu'elle ne nous intéresse pas en elle-même dans son existence. Ce qui n'est pas le cas avec l'agréable et le bon puisque ce qui est agréable tout comme ce qui est bon est désirable. Etre désirable implique d'une part que cela nous importe, que cela a de l'intérêt pour nous et d'autre part que cela existe effectivement puisque le désir ne se satisfait pas de rien.

Ainsi Kant peut-il dire que le beau est ce qui plaît (il procure du plaisir et se reconnaît à cela) sans concept (il ne suppose aucune connaissance de l'objet, de son essence, et n'apprend rien sur lui non plus) et d'une satisfaction désintéressée (il n'a aucun rapport avec les intérêts sensuels du corps ou moraux de notre raison, il n'est pas lié à la faculté de désirer, il est donc tout à fait indifférent à l'existence de l'objet beau).

Intérêt de ce texte :

Ce triptyque : agréable, bon et beau permet de sortir de la confusion antérieure.

Ce qui n'est qu'agréable n'est pas beau et ce qui n'est qu'agréable étant en rapport avec notre corps et ses penchants (ses goûts et ses dégoûts), ce qui, selon le proverbe, ne se discute pas, cela en effet est relatif à chacun. Mais l'erreur est de croire que le beau est du même ordre que l'agréable : il s'en distingue en cela que le jugement de goût est désintéressé, c'est-à-dire indifférent à l'existence de l'objet trouvé beau, alors que l'agréable est une satisfaction inséparable de l'existence de l'objet dont on espère un plaisir sensuel, physique.

C'est l'erreur de Hume et avec lui de tous ceux qui pensent que le beau est ce qui nous plaît sans autre précision.

Mais, pour autant, Kant ne donne pas raison à ceux qui pensent que le beau est objectif puisqu'il insiste sur le fait que le jugement de goût n'est pas un jugement de connaissance : il ne suppose aucune connaissance de l'objet et n'en apporte aucune. Le beau n'est pas objectif, mais subjectif. Il n'est pas ce qui est harmonieux ou parfait en soi.

C'est l'erreur de tous ceux qui pensent que le beau est objectif, qu'il dépend des

caractéristiques de l'objet trouvé beau.

Du coup, on comprend pourquoi Kant tient à distinguer le beau du bon : tous les deux procurent une satisfaction, mais la première est désintéressée, alors que la seconde est liée à l'existence et à la perfection morale de l'action dite bonne. La perfection procure bien une satisfaction, comme le pensent ceux qui soutiennent que le beau est objectif, mais cette satisfaction n'est pas esthétique, elle est morale.

Le beau n'est ni dans la chose elle-même, ni dans le sujet seulement, il est dans le rapport entre les deux, dans la relation entre le sujet et la représentation de l'objet.

Avec Hume, Kant soutient que le beau est subjectif, qu'il est de l'ordre de la satisfaction subjective et non de l'ordre de caractéristiques objectives de l'objet trouvé beau. Mais, il s'oppose à lui en cela qu'il soutient qu'il ne faut pas confondre, au sein des satisfactions subjectives, l'agréable et le beau. Le beau ne se ramène pas à l'agréable seulement parce que le jugement de goût est libre.

Avec les tenants du beau objectif, Kant soutient que le jugement de goût n'est pas simplement relatif aux goûts et aux dégoûts des individus, que tout n'est pas relatif en cette matière. Le beau n'est pas l'agréable, n'est pas relatif aux penchants et inclinations subjectives et individuelles de chacun. Le beau est ce qui plaît de manière désintéressée, c'est-à-dire en l'absence de tout désir, par conséquent tout le monde peut trouver belles les mêmes choses puisque la beauté ne dépend pas de nos penchants subjectifs.

Ce qui permet à Kant d'ajouter à la définition du beau qu'il est l'objet d'une satisfaction universelle.

Kant estime que la preuve de cela, c'est le fait que nous ayons tendance à ne pas dire que nous trouvons telle ou telle chose agréable alors que nous désirons toujours partager ce que nous trouvons beau. Pourquoi ? D'une part parce que pour pouvoir profiter de ce que nous trouvons agréable, il vaut mieux ne pas en parler et d'autre part parce que nous ne sommes pas sûr que ce que nous trouvons agréable le sera pour tout le monde, alors que nous avons l'étrange certitude que ce que nous trouvons beau sera trouvé tel par tous.

Tout cela signifie qu'on tend à tout mélanger, à appeler beau à la fois le beau, l'agréable et le bon parce que tout cela procure du plaisir, alors qu'il faudrait faire des différences.

Maintenant qu'on sait mieux ce qu'est le beau et surtout avec quoi il ne faut pas le confondre, peut-on dire que le beau est un critère qui distingue les œuvres d'art d'autre chose ?

Peut-on attribuer à la beauté les effets qu'ont les œuvres d'art sur un public et cela de telle sorte que ces effets soient distinctifs ? Notre question étant de savoir si la beauté et les effets qu'on lui prête peuvent servir à distinguer une œuvre d'art d'autre chose.

Mais, pour pouvoir répondre à cette question, il faudrait d'abord savoir en quoi consiste au juste non pas la beauté, mais la beauté d'une œuvre d'art puisqu'il n'y a pas que les œuvres d'art qui soient belles.

B) Les effets des œuvres d'art ont-ils leur beauté pour cause ?

Notre point de départ était le suivant : pour définir ce qu'est une œuvre d'art ou, du moins, pour établir un critère distinctif, on avait envisagé, du point de vue du spectateur, les effets des œuvres sur un public. On avait ensuite observé que ces effets (émotions, sentiments, discours) sont le plus souvent attribués à la beauté de l'œuvre. Ce qui nous avait conduit à nous demander si c'est bien la beauté qui est à l'origine de ces effets ou si au contraire nous n'avons pas tendance à dire belles les œuvres qui ont sur nous certains effets seulement parce qu'elles avaient ces effets et parce qu'on ne savait pas à quoi d'autre les attribuer.

C'est dans le but de résoudre ce problème que nous avons tâché de définir ce qu'est le beau comme tel, puis la beauté artistique. Maintenant que c'est fait, on peut donner une réponse à notre question, résoudre le problème.

Puisqu'il faut distinguer le beau de l'agréable et du bon ou bien, il apparaît que les choses qui ne sont qu'agréables ou qui sont parfaites du point de vue moral, mais aussi plus largement à tout point de vue, notamment fonctionnel ou technique (une belle machine, un beau cheval) ne peuvent pas être dites belles, alors qu'elles ont bien sur nous des effets.

Si elles ne sont pas belles à proprement parler parce qu'elles ont des effets qui s'expliquent par l'agrément ou la perfection, alors la beauté n'est pas à l'origine de ces effets, mais c'est au contraire parce qu'elles ont ces effets qu'on les dit belles.

On ne peut dire qu'une chose est belle que lorsque la chose dite belle a une existence qui nous est indifférente, chaque fois que son existence ne présente aucun intérêt (il faudrait ajouter à ce que dit Kant, y compris lorsque la chose représentée n'existe pas. Il n'en parle pas parce qu'il ne songe qu'aux représentations subjectives, celles que nous formons de la réalité. Mais, on a vu que ce qu'il dit de ces représentations vaut aussi pour les représentations artistiques).

On tendrait donc à dire belles les œuvres qui ont sur nous certains effets parce qu'elles ont ces effets et seulement pour cette raison. L'ensemble des œuvres belles est plus réduit que celui des œuvres qui font de l'effet. Mais la chose va plus loin : celles qu'on peut dire belles authentiquement n'ont souvent pas d'effets très marqués ! Les œuvres dont la beauté est adhérente ou ornementale ne sont pas renversantes encore qu'elles soient belles. Comme le dit Alain, "Le beau, ce n'est pas ce qui plaît, c'est ce qui arrête" : le beau ne bouleverse pas tant qu'il attire l'attention, captive...

Au total donc, tous les effets ne peuvent pas être attribués au beau et toutes les belles œuvres ne font pas toujours de l'effet ! Autrement dit, le lien que l'on établit spontanément entre le beau et les effets n'existe pas.

Aussi bien, ce sont souvent les œuvres qui ont sur nous le plus d'effet qui sont aussi celles dont la beauté est la plus discutable. Toutes les œuvres qui précisément sont conçues en vue de créer des effets, celles qui sont conçues comme des ensembles de stimulations émotionnelles, affectives, sensuelles, oniriques... s'épuisent tout entière dans cette recherche et ne sont guère belles : ce qu'elles représentent n'a pas une existence indifférente, sans rapport avec notre faculté de désirer.

C'est le cas notamment des œuvres que Malraux appelle d'assouvissement, celles qui sont destinées à assouvir de manière imaginaire des désirs, des fantasmes, des vœux, comme les romans dits de gare ou à l'eau de rose, comme les films qui jouent sur nos peurs, nos espoirs, notre sensibilité ou notre sens moral...

Rq : On pourrait avec Nietzsche parler d'œuvre du ressentiment dans la mesure où elles procurent une satisfaction liée à l'affirmation imaginaire d'un monde qui s'oppose au nôtre et se

venge de lui. Un arrière-monde qui n'est pas si loin finalement des arrière-mondes métaphysiques ou religieux. Chaque fois que de manière trouble le désir est présent, ces œuvres font de l'effet, mais pas celui plus calme, plus durable de la beauté.

Notons que c'est en partie à cause de ces effets sur les spectateurs que **Platon** condamne les arts : ils sont jugés déraisonnables, c'est-à-dire contraires à ce que la raison et les lois exigent. Pire: ces effets sont contraires à la dignité : on est ému, au théâtre, par le spectacle d'un homme qui pleure, alors que dans la vie, on le trouverait méprisable, trop peu viril. Les œuvres d'art parviennent à avoir sur nous des effets que n'a pas et ne saurait avoir ce qu'elles représentent : elles sont donc débilitantes.

En définitive, le beau n'explique pas les effets qu'on lui prête volontiers. Ce qui signifie que vouloir comme nous le pensions identifier l'œuvre d'art par les effets qu'elle provoque, effet que nous attribuions à sa beauté, n'est pas possible.

Que les œuvres d'art aient sur nous des effets n'implique pas qu'elles soient belles puisque la beauté des œuvres n'est pas la seule cause possible de ces effets.

Pire encore : les œuvres qui font les effets les plus violents ne sont sans doute pas loin de n'être pas d'art : on peut discuter les qualités esthétiques de plus d'un roman à l'eau de rose, d'un film mélodramatique, d'une chanson d'un été, d'une photo de pin-up, d'un Christ en croix, autant d'objets pourtant capables des plus grands effets.

Est-ce à dire qu'on pourrait alors dire que seules sont d'art les œuvres qui provoquent certes des effets mais à condition qu'ils soient dus à leur beauté ? Pas non plus : des œuvres d'art peuvent avoir des effets qui ne sont pas liés à leur beauté : être poignantes ou drôles, déprimantes ou rassérénantes, divertissantes ou graves. Et, en outre, des œuvres d'art peuvent être dépourvues de beauté ou en tout cas de charme, d'accès facile, de joliesse.

Rq : Soyons prudent et cohérent : on ne peut pas dire à proprement parler qu'une œuvre d'art est en tant qu'objet dépourvue de beauté parce que les contours de la beauté ne sauraient être définis sans que cela ne réintroduise une objectivité du beau. Qu'une œuvre ne soit pas facile à contempler n'implique pas qu'elle ne soit pas belle, mais elle peut être d'une beauté qui n'apparaît pas immédiatement. Qu'est-ce que cela signifie ? Si la beauté est tout entière dans le rapport représentation/sentiment de plaisir de peine, alors il est possible de parler de beauté chaque fois qu'un plaisir désintéressé naît de la contemplation d'une chose, fut-elle rebutante de prime abord, comme peut l'être une installation, un happening ou la musique dodécaphonique.

Ne pas perdre de vue que l'art contemporain rompt moins avec le beau qu'avec une conception objectiviste ou normalisée du beau.

Mais pourquoi cette confusion entre le beau et ce qui n'est pas lui, pourquoi cette attribution erronée ?

Hypothèses :

- Par désir d'attribuer à une cause jugée noble des effets qui en réalité ont des causes troubles.
- Par abus de réciprocité : puisque le beau fait de l'effet, on suppose alors trop vite que chaque fois qu'on éprouve quelque chose, c'est la beauté qui en est la cause.
- Peut-être aussi parce que les choses belles ne sont jamais que belles, qu'elles sont mêlées d'agréable et de bon.

- Peut-être aussi parce les oeuvres belles comme celles qui ne le sont pas ont un autre point commun que celui de procurer du plaisir, autre point commun qui lui aussi provoquerait la confusion : qu'elles nous parlent, qu'elles nous disent quelque chose, qu'elles aient un sens qui nous renvoie à nous-mêmes dans les deux cas.

Or, précisément, si le critère du beau est insuffisant, c'est aussi en cela qu'il n'explique pas une des caractéristiques fondamentales de toute œuvre et un de leurs effets : elles nous font parler, parce qu'elles ont quelque chose à nous dire que nous tâchons d'exprimer plus ou moins adroitement. Car si les œuvres d'art font parler, c'est peut-être non pas seulement parce qu'elles sont belles, mais sans doute parce qu'elles ont quelque chose à nous dire.

Du reste, il n'est pas si rare que, face à une œuvre que l'on veut bien tenir pour d'art, l'on se dise que l'on ne la comprend pas. Pour ne pas la comprendre, il faut admettre d'abord qu'elle dise quelque chose. On reconnaîtrait que quelque chose se dit, mais sans savoir ce que c'est. Elle est alors pour nous comme une énigme, ce qui est très différent d'une "simple" belle chose.

Voilà qui en outre indique que la beauté n'est peut-être pas la fin ultime des œuvres et peut-être même que la beauté n'est pas l'essentiel, au point que des objets pourraient être tenus pour des oeuvres d'art encore qu'ils ne soient pas beaux, et pas simplement parce qu'ils ne respectent des canons dont la beauté authentique n'a que faire.

Ce qui n'est pas sans rapport avec une distinction, souvent redoublée par une hiérarchisation, entre les Arts décoratifs et les Beaux-arts ou l'Art tout court : entre des œuvres dont la beauté est inexpressive et celle qui en plus d'être belles ou même sans l'être vraiment, sont l'expression de quelque chose. Cette distinction est présente chez Kant : la beauté adhérente (c'est-à-dire ornementale, qu'on "colle" à un objet pour l'embellir) est distincte de ce qu'il appelle la beauté libre qui elle se trouve dans des objets qui n'ont pas de fonction et donc dont la beauté n'est pas ornementale.

Rq : à moins que les arts déco ou ornementaux ne relèvent peut-être plus de l'agrément, de l'agréable que du beau. Sans compter qu'ils sont proches de l'artisanat et qu'ils s'en réclament souvent, lorsqu'ils ne nient pas simplement toute différence entre art, artisanat et industrie. Cf les ingénieurs et artistes du Bauhaus.

III) Quels sont les rapports qui existent entre une œuvre d'art et le réel ?

Point de vue des rapports entre le réel et les œuvres.

Art, vérité et imaginaire.

Il est courant d'entendre dire que les œuvres d'art expriment quelque chose ou bien représentent quelque chose. Telle toile ou sculpture représenterait telle scène quotidienne ou mythologique, tel morceau de musique exprimerait tel ou tel sentiment...

Du coup, on peut se demander si une œuvre d'art ne pourrait pas se reconnaître à cela qu'elle est quelque chose qui représente et/ou exprime quelque chose.

Définitions de représenter et exprimer :

Représenter.

Posée face à une œuvre d'art, la question : "Qu'est que cela représente ?" signifie qu'on se demande en présence de quel **l'objet** nous met l'œuvre. A cette question, on peut répondre de bien des manières : une œuvre peut représenter une personne, un paysage, une histoire, des Dieux, ...

Représenter en art, c'est rendre présent quelque chose qui ne l'est pas, quelque chose d'absent pour nous, avec un "à la place de", avec un substitut, un représentant, un signe donc. C'est rendre présent sous une forme sensible, puisque les œuvres d'art sont des objets sensibles.

Représenter, c'est rendre présent sous la forme d'un objet sensible quelque chose d'objectif, à savoir d'extérieur à nous, que cette chose existe ou non (César ou Jupiter).

Exprimer.

"Qu'est-ce que ça veut dire/exprime ?" est une question qui porte ou sur **le sens** de l'œuvre, ou sur **l'état subjectif** qu'elle exprime. A cette question, on peut répondre soit en explicitant dans un discours la **signification** de l'œuvre, soit en disant quel **état subjectif** est rendu par l'œuvre.

Exprimer en art, c'est faire sentir par des signes sensibles quelque chose qui n'est pas sensible. Exprimer, c'est exposer sous une forme objective, sensible quelque chose qui en tant que tel n'est pas de l'ordre du sensible, comme une idée ou un sentiment. Exemplairement, les mots sont les signes dans lesquels nous exprimons nos pensées, nos idées.

Exprimer, c'est rendre sous une forme sensible quelque chose de subjectif donc qui n'est pas sensible.

Remarque : La représentation pallierait l'absence pour nous de ce qui représenté, l'expression l'extériorité radicale de ce qui est exprimé avec le sensible.

Soit, mais qu'est-ce que les œuvres d'art représentent et/ou expriment ?

Représentent-elles et expriment-elles la réalité telle qu'elle est ou quelque chose d'imaginaire, d'inventé par les artistes ? Représentent-elles les choses telles qu'elles sont ou pas ? Expriment-elles des sentiments, une intériorité réelle ou inventée ?

Nous mettent-elles en rapport avec la réalité telle qu'elle est ou avec une illusion de réalité ?

Enjeux : Les œuvres d'art renvoient-elles à la réalité externe et interne, objective et subjective telle qu'elle est ou à une réalité imaginaire ? Le réel auquel elles font référence est-il le réel en lui-même ou un semblant de réalité ?

Si les œuvres d'art renvoient au réel tel qu'il est, alors elles ont quelque chose à nous dire de lui, quelque chose à nous en **apprendre**, quelque chose à nous **révéler**, ce qui ferait de l'art une activité qui a à voir avec la **connaissance**. Si au contraire, elles renvoient à une réalité **imaginaire**, alors il aurait alors pour vocation de nous **distraindre**, de nous procurer de l'amusement. Ce qui signifie que l'art ou bien nous donnerait à voir les choses telles qu'elles sont, ou bien nous

permettrait au contraire de nous **évasion** du réel, de le mettre en suspend. En d'autres termes encore, ou bien l'art nous donne à voir les choses comme elles sont, forment notre regard, ou bien il enjolive, arrange, trafique, transpose la réalité de telle sorte qu'il la corrige de telle sorte que la réalité ainsi modifiée nous agrée, nous divertisse et nous fasse oublier le monde tel qu'il est justement.

NB : nous nous intéresserons surtout à la représentation et moins à l'expression.

A) Les œuvres d'art ne sont-elles pas des reproductions de la réalité ?

Il s'agit d'abord d'examiner l'idée courante selon laquelle les œuvres d'art représentent la réalité et même doivent la représenter parce que sinon, elles ne seraient pas de l'art, mais une sorte de n'importe quoi.

"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 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 notre connaissance ? 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 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. (...)

On peut dire d'une façon générale qu'en voulant rivaliser avec la nature par l'imitation, l'art restera toujours au-dessous de la nature et pourra être comparée à un ver faisant des efforts pour égaler un éléphant."

HEGEL, Esthétique I.

Commentaire :

1) C'est l'enfance de la pensée. Cette thèse a pour elle des raisons, mais partielles, insuffisantes.

2) Définition de l'imitation.

Imiter, c'est reproduire, refaire une seconde fois des objets tels qu'ils existent dans la

nature. Cette reproduction à l'identique serait source de plaisir.

C'est formel : aucun contenu spirituel dans les œuvres.

3) C'est oiseux et superflu : à supposer que l'art parvienne à imiter les choses, quel est l'intérêt pour ceux qui les ont déjà vu ? Ce qui s'oppose à l'idée selon laquelle les œuvres d'art offrent des spectacles plaisants. Or, puisqu'elles présentent bien un tel spectacle, cela signifie qu'elles ne sont pas des reproductions d'objets réels sans quoi elles ne seraient pas plaisantes.

Hegel suggère déjà que les œuvres d'arts ne sont pas de simple reproductions, sans quoi elles n'existeraient pas ou ne seraient pas appréciées.

Mais il ne dit pas que la chose est impossible.

4) C'est voué à l'échec.

Argument plus fort. Vouloir imiter la nature est présomptueux : c'est se donner un but impossible et donc ne pouvoir obtenir que des résultats inférieurs à l'original.

Pourquoi ?

D'abord pour des **raisons techniques** : l'art comme tel ne dispose pas des moyens de refaire, de reproduire le réel, la nature comme tels. Les techniques artistiques ne sont pas des techniques de re-production, de clonage. Un tableau n'est pas le double du modèle.

Ensuite, parce que le caractère limité des moyens empêche tout simplement de refaire la même chose pour ne permettre que de produire (et non reproduire) que des illusions, des apparences et pour un seul sens. A vouloir imiter, on ne fait que rendre des apparences. Donc, on ne reproduit pas la chose, mais les apparences de la chose en tâchant de faire croire, de faire illusion.

Enfin parce que lorsque l'art se contente de cela, c'est-à-dire de rendre les apparences, de ne reproduire que les apparences et non la chose même, il ne fait guère illusion : il n'offre pas de la réalité qu'il imite une représentation vivante, il ne donne pas l'impression de la vie, du mouvement, il ne fait que présenter la réalité sous une allure grossière et grotesque, celle d'une caricature. Comme le dit Hegel : si on ne va pas au-delà des apparences, on ne donnera pas l'impression d'avoir affaire à ce qui est imité.

En imitant les apparences de la vie, on ne la rend pas. Voilà pourquoi l'art qui voudrait imiter la nature est dit présomptueux et comparable à un ver qui voudrait de faire éléphant. Cette image rend bien à la fois l'impossibilité et le ridicule pour l'art de vouloir imiter la nature comme telle. S'il ne fait qu'imiter, il sera toujours ridiculement éloigné de son modèle.

Hegel mobilise contre la thèse de l'art-imitation deux objections très différentes : la première consiste à dire que c'est **impossible** d'imiter réellement la nature, la seconde que si l'art s'en tenait à l'imitation - qu'il semble cette fois admettre comme possible -, il ne rendrait pas ce qu'il représente. **Imiter les apparences d'une chose ne permettrait pas de donner l'impression de la chose imitée.**

Quand l'art imite la nature, il ne donne pas l'impression de la vie et c'est en cela qu'il est inférieur à ce qu'il imite, beaucoup plus finalement qu'en cela qu'il ne peut pas imiter comme tel les choses. Il n'est donc pas si grave que l'art ne puisse pas imiter la nature ou n'en imiter que les apparences pour un seul sens parce que l'art qui se contente d'imiter ne rend pas la vie ou la nature, n'en donne pas l'impression.

En somme, dire que l'art imite la nature est faux parce que cette imitation est impossible si par imiter, on entend reproduire ce qu'on imite. Par conséquent, imiter, c'est ne reproduire que les apparences. Mais à s'en tenir là, on ne peut donner l'impression de

représenter ou de rendre le réel. L'imitation ne permet donc pas de représenter la nature de manière vivante.

Est-ce que cela signifie qu'il est impossible pour les œuvres d'art de représenter quelque chose ? Non puisque bien des œuvres d'art représentent en effet des choses ou des êtres. Non puisque, selon les arguments de Hegel, ce qui est impossible, ce n'est pas de représenter, mais de le faire par l'imitation des apparences des choses.

Il dit précisément que si l'œuvre d'art ne va pas au-delà de la simple imitation des apparences, elle ne donnera pas l'impression d'une réalité vivante. Qu'est-ce que cela signifie ? Qu'on ne représente pas la nature en reproduisant ses apparences. Pour représenter la nature ou la vie, il ne faut pas s'en tenir aux apparences sensibles, il faut aller au-delà d'elles, voire contre elles ! Quel paradoxe !

Mais quand on observe les œuvres d'art, ce paradoxe semble être confirmé :

Des exemples :

Le marcheur de **Giacometti** a ses deux talons au sol et toutefois il donne bien l'impression de marcher.

Certains bustes de **Rodin** sans tête, ni bras ni jambes semblent exploser de joie, bras et jambes tendus...

Des chevaux peints par **Géricault** sont totalement déformés mais par ces déformations, ils donnent une impression de vitesse, de même pour la roue ovale d'une voiture photographiée par **Lartigue**.

Le David de **Michel Ange** a des proportions qui n'ont rien à voir avec la réalité physique des hommes, mais sans que cela suggère qu'il est difforme ou monstrueux. Dans le même ordre d'idée, **Platon** reprochait aux bas reliefs des frontons de représenter les hommes de manière déformée, afin de corriger les déformations liées à la perspective en contre plongée des spectateurs au pied de l'édifice. Dans ces deux derniers exemples, c'est bien non pas les apparences des choses elles-mêmes qui sont rendues, mais les apparences pour ceux qui les voient.

Le marcheur de Giacometti a ses deux talons au sol et toutefois il donne bien l'impression de marcher, certains bustes de Rodin sans tête, ni bras ni jambes semblent exploser de joie, bras et jambes tendus..., des chevaux peints par Géricault sont totalement déformés mais par ces déformations, ils donnent une impression de vitesse, le David de Michel Ange a des proportions qui n'ont rien à voir avec la réalité physique des hommes, mais sans que cela suggère qu'il est difforme ou monstrueux ou, dans le même ordre d'idée, Platon reprochait aux bas reliefs des frontons de représenter les hommes de manière déformée, afin de corriger les déformations liées à la perspective en contre plongée des spectateurs au pied de l'édifice. Dans ces deux derniers exemples, c'est bien non pas les apparences des choses elles-mêmes qui sont rendues, mais les apparences pour ceux qui les voient.

A l'inverse, les répliques à l'identique en cire du **musée Grévin** font fausses, figées, mortes, voire ne sont pas du tout ressemblantes ! C'est le même paradoxe, mais dans l'autre sens cette fois : une imitation fidèle des apparences ne ressemble pas bien à la chose imitée.

Mais comment expliquer ce paradoxe ? Comment rendre compte du fait que l'art ne

rend jamais mieux la réalité qu'en renonçant à l'imiter ? Comment expliquer qu'on puisse reconnaître la réalité à travers des représentations qui s'en éloignent ?

Il y a deux façons de rendre compte de ce paradoxe. La première consiste à dire qu'il est l'effet de l'imagination.

RQ : on a choisi de traiter le problème dans une perspective phénoménologique (ou psychologique) avec Wilde et Bergson. Il est possible de le traiter dans une perspective plus ontologique ou métaphysique, par exemple avec Nietzsche et Hegel, respectivement défenseur d'un art divertissant et protecteur contre la réalité tragique et d'un art qui rend sensible l'idée vraie.

B) Les œuvres d'art sont de pures fantaisies

Les œuvres d'art provoquent une expérience paradoxale : d'un côté, elles semblent nous montrer quelque chose de réel, mais de l'autre, ce qu'elles montrent est toujours en décalage avec la réalité de telle sorte qu'elles donnent aussi le sentiment d'être mis en présence de quelque chose qui n'existe pas. Les œuvres d'art nous semblent à la fois rendre le réel et être de l'ordre de l'imaginaire. Or, cela est impossible : si les œuvres renvoient au réel, elles ne figurent pas un imaginaire et inversement.

Comment les artistes trouvent-ils les moyens d'abolir la distinction entre réel et imaginaire de telle sorte qu'on finit par croire à la réalité de leurs inventions ? Comment l'art parvient-il à cette inversion étrange ?

On peut rendre compte de ce paradoxe par un autre paradoxe : si les œuvres d'art semblent rendre compte du réel, ce n'est pas parce que les œuvres d'art reproduisent le réel comme il est (elles sont bien de l'ordre de la fantaisie et l'art est incapable de reproduire la réalité), mais parce que la réalité elle-même imite les œuvres d'art.

Telle est la thèse, faussement loufoque, de **Oscar Wilde** :

" Qu'est-ce donc que la Nature ? Elle n'est pas la Mère qui nous enfanta. Elle est notre création. C'est dans notre cerveau qu'elle s'éveille à la vie. Les choses sont parce que nous les voyons, et ce que nous voyons, et comment nous le voyons, dépend des arts qui nous ont influencés. Regarder une chose et la voir sont deux actes très différents. On ne voit quelque chose que si l'on en voit la beauté. Alors, et alors seulement, elle vient à l'existence. A présent, les gens voient des brouillards, non parce qu'il y en a, mais parce que des poètes et des peintres leur ont enseigné la mystérieuse beauté de ces effets. Des brouillards ont pu exister pendant des siècles à Londres. J'ose même dire qu'il y en eut. Mais personne ne les a vus et, ainsi, nous ne savons rien d'eux. Ils n'existèrent qu'au jour où l'art les inventa. Maintenant, il faut l'avouer, nous en avons à l'excès. Ils sont devenus le pur maniérisme d'une clique, et le réalisme exagéré de leur méthode donne la bronchite aux gens stupides. Là où l'homme cultivé saisit un effet, l'homme d'esprit inculte attrape un rhume.

Soyons donc humains et prions l'Art de tourner ailleurs ses admirables yeux. Il l'a déjà fait, du reste. Cette blanche et frissonnante lumière que l'on voit maintenant en

France, avec ses étranges granulations mauves et ses mouvantes ombres violettes, est sa dernière fantaisie et la Nature, en somme, la produit d'admirable façon. Là où elle nous donnait des Corot ou des Daubigny, elle nous donne maintenant des Monet exquis et des Pissarro enchanteurs. En vérité, il y a des moments, rares il est vrai, mais qu'on peut cependant observer de temps à autre, où la Nature devient absolument moderne. Il ne faut pas évidemment s'y fier toujours. Le fait est qu'elle se trouve dans une malheureuse position. L'Art crée un effet incomparable et unique et puis il passe à autre chose. La Nature, elle, oubliant que l'imitation peut devenir la forme la plus sincère de l'inculte, se met à répéter cet effet jusqu'à ce que nous en devenions absolument las. Il n'est personne, aujourd'hui, de vraiment cultivé, pour parler de la beauté d'un coucher de soleil. Les couchers de soleil sont tout à fait passés de mode. Ils appartiennent au temps où Turner était le dernier mot de l'art. Les admirer est un signe marquant de provincialisme."

O. Wilde *Intentions*, le Déclin du mensonge.

Commentaire :

La nature est notre création. Wilde soutient d'abord que nous ne sommes pas les créations de la Nature, mais qu'elle est notre propre création. Ce qui signifie non pas que nous ayons réellement créer la nature - ce serait absurde - mais que la nature n'est pour nous rien d'autre que la représentation qu'on s'en fait : n'existe **pour nous** que ce dont on a une représentation. En ce sens, on peut dire que les choses n'existent que par nous qui nous les représentons.

Regarder et voir. Entre regarder et voir, il y a cette différence connue que regarder, c'est seulement percevoir sans attention ni intérêt particulier, voir, c'est apercevoir une chose en tant que telle, avec attention. Ce n'est pas parce qu'une chose est présente à nos sens qu'on la voit, mais parce qu'elle attire notre attention : on peut parfaitement regarder le monde et ne rien y voir. On peut donc bien dire avec Wilde que les choses ne se mettent à exister pour nous seulement lorsqu'elles sont vues et non pas regardées. Or, Wilde soutient que ce qui fait qu'on voit les choses et donc qu'elles se mettent à exister pour nous, c'est leur beauté. Ne sont vues que les belles choses. Ce qui permet du coup de comprendre l'importance des arts : ce sont les œuvres d'art en tant qu'elles font voir de belles choses ou les choses de telle sorte qu'elles soient belles qui font que les choses sont vues et se mettent à exister pour nous.

Les brouillards. On s'est mis à voir les brouillards non parce qu'ils sont apparus, mais parce que les peintres et les poètes les ont inventés dit Wilde. Ce qui signifie que les œuvres d'art ne font pas apercevoir une réalité qui préexistait sans qu'on le sache, elles donnent à la réalité des aspects qu'elle n'a pas, mais qui la rendent belle de telle sorte que cela attire notre attention. Ce qui existe pour nous n'existe bien que pour nous : en elles-mêmes les choses ne sont pas telles qu'on les voit : il n'y a que pour nous qu'elles sont comme on les voit.

« Ce n'est pas l'art qui imite la nature, mais la nature qui imite l'art. » La nature finit par ressembler aux œuvres d'art, comme si elle les imitait, s'ingéniait à reproduire leurs effets. Ce paradoxe signifie que nous finissons par voir la réalité comme les œuvres d'art la représentent, encore que cette représentation soit tout à fait fantaisiste. Les œuvres d'art déterminent notre manière de percevoir la réalité au point de la voir comme elles la figurent, du moins celles qui nous plaisent. C'est pourquoi, après avoir vu des couchers de soleil comme Turner les peint, on découvre la nature comme les Impressionnistes la peignent.

Conséquence : il n'y a pas de vérité en art.

On peut avoir l'impression que les œuvres d'art représentent la réalité comme elle est, mais c'est une impression illusoire : comme les œuvres influencent notre façon de regarder le monde, on a l'impression ensuite que les œuvres d'art ressemblent à la réalité. En fait, la conformité entre les œuvres et la réalité est postérieure aux œuvres et provoquée par elles.

Si l'impression de vérité est une illusion, si les œuvres d'art ne représentent au fond rien du tout de la réalité, si le lien entre l'art et le réel doit être rompu, alors **il est vain de parler de la vérité des œuvres d'art**, de la qualité du rendu, de la ressemblance entre les œuvres et le réel.

Conséquence de la conséquence : art et distraction.

Dans une telle hypothèse, la fonction essentielle de l'art n'est pas de nous faire les choses comme elles sont, mais de nous distraire en nous les montrant telles qu'elles ne sont pas, mais telle qu'elles pourraient être à nos yeux et de manière à nous divertir, c'est-à-dire précisément à nous faire oublier les choses comme elles sont.

En retour, il est effectivement toujours possible de confondre la réalité avec la vision qu'en donnent les œuvres d'art. Ce qui n'est pas sans danger, comme le fait remarquer **Platon** dans la *République*. Cette confusion peut fausser notre rapport au monde en faisant prendre le faux pour le vrai, ou pire, le mal pour le bien.

Les œuvres d'art nous font prendre des conventions esthétiques pour la restitution fidèle de la réalité : on prend pour vraies des représentations du réel qu'on serait troublé ou offensé de rencontrer dans la réalité. Je trouve belle et vraie telle représentation théâtrale de la passion amoureuse mais dans le même temps, je jugerais folle et indigne toute personne qui dans la vie ferait les mêmes choses. Les œuvres nous conduisent à confondre la réalité avec de simples conventions, avec ce sur quoi on se met d'accord. Elles soutiennent ainsi le relativisme conventionnaliste des Sophistes.

Transition

Cependant, le problème reste entier.

Si certaines œuvres d'art nous semblent ressembler à la réalité, est-ce parce qu'elles nous imposent leur représentation de la réalité parce qu'elles sont plaisantes ou est-ce parce qu'elles donnent à voir quelque chose qui existe bel et bien ? Imposent-elles une représentation fantaisiste de la réalité ou font-elles découvrir la réalité ? En effet, il ne suffit pas que les œuvres soient belles pour que leurs fantaisies esthétiques s'imposent à nous de telle sorte que l'on finisse par ne voir le réel qu'en fonction d'elles.

Ne faut-il pas affirmer au contraire que les œuvres qu'on retient, on les retient parce qu'elles représentent ou expriment avec justesse les choses telles qu'elles sont ?

C) Les œuvres d'art nous révèlent l'inaperçu.

Peut-on soutenir la thèse selon laquelle les œuvres d'art représentent avec vérité quelque chose de réel alors même qu'elles nous semblent souvent le montrer autrement qu'il n'est ?

Oui, si nous cessons de confondre la réalité telle qu'elle est avec la perception que nous en

avons, c'est-à-dire de croire qu'il n'y a rien de plus ou d'autre dans la réalité que ce que nous en percevons. Or, il est possible que nous ne voyions pas tout ou que nous n'apercevions pas tout de la réalité. Si c'est le cas, on trouvera sans doute fantaisistes toutes les œuvres qui ne rendent pas compte de **notre** perception de la réalité. Mais est-ce que cela signifie pour autant qu'elles ne représentent rien de ce qui existe vraiment puisque nous n'avons peut-être pas tout vu ?

Telle est un des sens de la thèse que soutient **Paul Klee** lorsqu'il dit que « **L'art ne rend pas le visible, il rend visible.** » Si rendre le visible, c'est représenter la réalité par imitation, rendre visible peut se comprendre comme rendre apercevable, perceptible par ceux qui ne voyaient pas ce qui était à voir.

L'art est ce qui rend "apercevable" ce qui n'était pas perçu ou aperçu. Telle est également la thèse de **Bergson**.

" A quoi vise l'art, sinon à nous montrer, dans la nature et dans l'esprit, hors de nous et en nous, des choses qui ne frappaient pas explicitement nos sens et notre conscience ? Le poète et le romancier qui expriment un état d'âme ne le créent certes pas de toutes pièces ; ils ne seraient pas compris de nous si nous n'observions pas en nous, jusqu'à un certain point, ce qu'ils nous disent d'autrui. Au fur et à mesure qu'ils nous parlent, des nuances d'émotion et de pensée nous apparaissent qui pouvaient être représentées en nous depuis longtemps, mais qui demeuraient invisibles : telle, l'image photographique qui n'a pas encore été plongée dans le bain où elle se révélera. Le poète est ce révélateur. Mais nulle part la fonction de l'artiste ne se montre aussi clairement que dans celui des arts qui fait la plus large place à l'imitation, je veux dire la peinture. Les grands peintres sont des hommes auxquels remonte une certaine vision des choses qui est devenue ou qui deviendra la vision de tous les hommes. Un Corot, un Turner, pour ne citer que ceux-là, ont aperçu dans la nature bien des aspects que nous ne remarquons pas. — Dira-t-on qu'ils n'ont pas vu, mais créé, qu'ils nous ont livré des produits de leur imagination, que nous adoptons leurs inventions parce qu'elles nous plaisent et que nous nous amusons simplement à regarder la nature à travers l'image que les grands peintres nous en ont tracée ? — C'est vrai dans une certaine mesure, mais, s'il en était uniquement ainsi, pourquoi dirions-nous de certaines œuvres — celles des maîtres — qu'elles sont *vraies* ? Où serait la différence entre le grand art et la pure fantaisie ? Approfondissons ce que nous éprouvons devant un Turner ou un Corot nous trouverons que, si nous les acceptons et les admirons, c'est que nous avons déjà perçu quelque chose de ce qu'ils nous montrent. Mais nous avons perçu sans apercevoir. "

Bergson, *La pensée et le mouvant.*

Commentaire :

La fin de l'art. Les œuvres d'art ont pour fin de nous montrer ce que nous n'apercevons pas : ce qui est présent en nous ou en dehors de nous sans qu'on en prenne conscience.

L'exemple de l'expression des états d'âme : si les œuvres d'art inventaient purement et simplement ce qu'elles donnent à voir, on n'y reconnaîtrait pas ce qu'elles représentent. Ce qui signifie qu'elles ne sont pas purement fantaisistes. Les artistes rendent la réalité dans leurs œuvres. Seulement cette réalité, si nous la reconnaissons dans les œuvres, nous la découvrons aussi grâce à elles : elles nous révèlent à nous-mêmes ce qui se trouvait en nous sans qu'on s'en aperçoive explicitement.

Le révélateur. C'est pourquoi Bergson compare l'artiste à un révélateur de papier photographique : il rend visible l'image présente sur le papier émulsionné mais qui demeure invisible tant qu'elle n'a pas été plongée dans le révélateur. De la même manière, l'artiste rend apparent pour tous ceux qui ne l'avaient pas aperçue une réalité qu'il n'invente pas.

Les grands peintres. Bergson met sa thèse à l'épreuve en montrant qu'elle vaut aussi pour un genre d'art qui semble la réfuter : la peinture. En effet, la peinture est un art qui fait place à l'imitation nous dit Bergson, c'est-à-dire un art qui tâche de représenter les choses selon leurs apparences sensibles. Si tel est le cas, alors, la peinture ne peut que tâcher de rendre notre perception des choses et non nous révéler des aspects inaperçus. Imiter les apparences n'est pas faire voir des aspects inconnus.

Or, précisément, les grands peintres sont ceux qui sont parvenus à imposer à tous leurs visions des choses : c'est à partir de leurs œuvres que l'on s'est mis à voir certaines choses qu'on ne voyait pas avant. Qu'est-ce à dire sinon qu'ils ont mis en évidence des aspects de la réalité que nous n'avions pas aperçus, mais qui s'y trouvaient en effet ?

Un doute. Bergson envisage toutefois une autre explication qui correspond exactement à la thèse soutenue par Wilde, à savoir : les grands peintres ne révèlent rien de la réalité, mais impose leur manière de voir, qui est purement fantaisiste, parce qu'elle nous plaît. Il n'écarte pas cette possibilité, mais s'en sert comme d'un critère qui sert à distinguer les grands peintres des autres : si les peintres ordinaires proposent des œuvres qui relèvent de la fantaisie plaisante, les grands peintres sont grands en cela justement qu'ils ne nous divertissent pas, mais nous donnent à voir des aspects de la réalité qu'ils n'ont pas inventés, mais qui passaient inaperçus jusqu'à eux. Ainsi, les œuvres des grands peintres seraient vraies au sens où elles diraient quelque chose de la réalité avec justesse.

Le paradoxe se trouve ainsi dépassé mais d'une manière tout à fait différente de l'autre : les œuvres d'art qui passent pour l'expression de visions purement fantaisistes ou imaginaires de la réalité, certaines d'entre elles du moins, représentent en fait les choses telles qu'elles sont mais pas telles qu'on les perçoit/conçoit/vit d'ordinaire.

Conséquence : art et vérité.

On peut alors parler de **vérité en art**, de représentations ou d'expressions artistiques justes, qui rendent ce qui est représenté et exprimé, mais pas sous sa forme ordinairement saisie. D'où le décalage entre ce qui est perçu du monde et la façon dont les œuvres en rendent compte, sans que ce décalage soit à mettre sur le compte de l'imagination des artistes, bien au contraire.

On peut donc dire que les œuvres d'art peuvent représenter les choses telles qu'elles sont, à condition de préciser que les choses telles qu'elles sont doivent être distinguées des choses telles qu'elles nous apparaissent d'ordinaire. En ce sens, les œuvres éduquent notre regard sur les choses, nous apprennent à les voir.

Conclusion

Les deux thèses soutenues jusqu'ici rendent compte l'une comme l'autre du paradoxe en face duquel les œuvres d'art nous placent : elles semblent représenter et/ou exprimer les choses comme elles sont et en même temps n'avoir que peu de rapport avec la réalité telle qu'elle est.

La thèse de Wilde consiste à dire que la ressemblance entre les œuvres et le monde s'explique par le fait nous voyons les choses non pas comme elles sont, mais en fonction des œuvres d'art. La thèse de Bergson consiste à dire au contraire que les œuvres qui n'ont pas l'air

de ressembler à la réalité la restitue telle qu'elle est (ou telle qu'on pourrait la voir), mais d'une manière qui échappe à notre façon commune de la voir.

Ces deux thèses reposent toutes les deux sur la distinction entre le réel tel qu'il est et la perception qu'on en a. Selon elles, on ne voit jamais les choses tout à fait comme elles sont. Pour Wilde, ou bien on ne les voit pas du tout, ou bien on les voit en fonction des effets artistiques que les œuvres d'art qui nous plaisent nous proposent. Pour Bergson, on les voit soit en fonction de nos besoins, soit en fonction de ce que les artistes nous révèlent d'elle.

Conclusion de la troisième partie

En conclusion, il apparaît qu'on peut distinguer **deux types d'œuvres d'art** : celles de la fantaisie divertissante, celles qui révèlent ce qui passe inaperçu.

Avec la dernière, on peut parler de vérité, pas avec la première. Avec la première, l'art est divertissant, pour l'autre, l'art est instructif.

CONCLUSION

On peut finalement observer que toutes les distinctions (souples et nuancées) qui ont été faites dans les trois parties entre artistes et artisans, entre le beau et le plaisir, entre fantaisie et révélation se recourent. Il est remarquable en effet que les œuvres qui visent à l'effet plus qu'au beau sont presque toujours des œuvres de pure fantaisie conçues d'une manière proche de l'artisanat en ce qu'elles emploient des recettes éprouvées. Ces corrélations entre œuvres qui (du point de vue de leurs auteurs) les apparentent à des ouvrages artisanaux et non d'art, qui (du point de vue du public) sont dépourvues de beauté et (du point de vue du réel) ne contiennent rien de vrai, permettent pour ainsi dire de rejeter en dehors du domaine de l'art tout ce qui n'est que le fruit de règles connues, qui est sans beauté (sans supposer que la beauté est objective) et qui ne fait rien sentir ou voir du réel.
