

L'art peut-il se passer de la beauté?

Table des matières

I.	Introduction	2
I.A	Qu'est-ce que l'art ?	2
I.B	L'art et la beauté	3
II.	L'art chez Hannah ARENDT	4
II.A	Œuvres d'art et permanence	6
II.B	Distinction culture et loisir	7
II.C	Art et beauté	7
II.D	Société de masse et ruine du monde	8
III.	La vision de l'art chez BERGSON	9
III.A	La vision de BERGSON professeur	9
III.A.1	Le beau n'est pas l'agréable	9
III.A.2	Le beau n'est pas l'utile	9
III.A.3	Le beau se distingue du bien	10
III.A.4	Le beau se distingue du vrai	10
III.A.5	Beau et idéal	10
III.B	BERGSON, le philosophe : art et nature	12
IV.	Conclusion	15

I. Introduction

Avant de voir quel rôle l'art peut avoir dans notre société et dans notre vie, nous allons d'abord commencer par nous demander ce que nous entendons par cette notion d'*art*. Ce mot en effet a vu son sens évoluer au cours des siècles, il n'a plus pour nous, héritiers des modernes, le même sens que pour les anciens, les philosophes grecs ou romains.

I.A Qu'est-ce que l'art ?

Le mot français *art* vient du latin *ars* qui a eu de nombreux sens mais qui a principalement permis de traduire le grec *tekhnê* que nous avons déjà vu dans le cours sur le travail. Il signifie donc d'abord un métier ou une forme spécialisée de technique, et fait référence aussi bien à la sculpture, la peinture, la musique, le théâtre, la médecine, la chasse, etc.

Pour clarifier la notion de *tekhnê*, il est utile de la distinguer de la simple expérience pratique ou empirique (*empeiria*) et de la science (*epistêmê*). ARISTOTE va fournir un critère qui permet de distinguer précisément ce qui relève de la science et de la *tekhnê* : la *tekhnê* traite comme l'action (la *praxis*) du contingent alors que la science traite du nécessaire. On appelle **contingent**, ce qui pourrait ne pas être, et **nécessaire**, ce qui ne peut pas ne pas être. Quand ARISTOTE dit que la science traite du nécessaire, il le dit dans le sens où la science étudie le lien de nécessité qui relie les effets aux causes antécédantes. Sans lien de nécessité entre les effets et les causes, la connaissance des causes ne fournirait aucune connaissance des effets, tout serait imprévisible.

Ainsi, les anciens ne font pas de distinction entre l'artiste et l'artisan. Ils s'intéressent essentiellement au processus de fabrication de tout objet ou œuvre, c'est surtout les modernes qui s'intéressent aux sensations que l'objet produit sur le public, et ce n'est qu'alors que l'on parlera de *sentiment esthétique*.

L'art est alors un savoir-faire qui permet de réaliser une œuvre ou un objet, c'est une activité qui est basée sur la connaissance de certaines règles qui conduisent à la réalisation d'une œuvre bien faite :

« Ainsi donc, l'art, comme nous l'avons dit, est une certaine disposition¹, accompagnée de règle vraie, capable de produire ; le défaut d'art, au contraire, est une disposition à produire accompagnée de règle fautive ; dans un cas comme dans l'autre, on se meut dans le domaine du contingent. »

1. On retrouve ici la notion de vertu au sens d'*êxis*, une sorte d'habitude acquise mais qui permet de conserver une conscience claire de ses actes.

ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, 1140a 20-24.

L'époque romaine va distinguer les arts libéraux des arts mécaniques. Les arts libéraux désignent les activités intellectuelles seules dignes des hommes libres, par exemple la grammaire, la rhétorique, elles n'ont d'autre finalité que la culture de l'esprit. Les arts mécaniques, réservés aux esclaves ou rétribués par un salaire, désignent les activités manuelles telles la peinture ou la sculpture. La musique n'est pas considéré comme un art mécanique mais plutôt comme un art libéral en raison de sa proximité avec les mathématiques.

Au Moyen-Âge, le nombre des arts libéraux sera fixé à sept : grammaire, rhétorique, dialectique, arithmétique, géométrie, musique, astronomie, les quatre premières activités constituant ce qu'on appelait le *quadrivium*, les trois dernières, le *trivium*.

La Renaissance qui voit apparaître la distinction entre l'Artiste et l'Artisan, loin de remettre en question la distinction entre les arts libéraux et les arts mécaniques, vise seulement à faire entrer le sculpteur et le peintre dans la sphère des arts libéraux. Ainsi, la Renaissance, reste toujours dans une conception romaine de l'art, et cela persistera au moins jusqu'au XVIII^{ème} siècle.

Ce n'est qu'à partir du XVIII^{ème} que nous verrons apparaître la notion de beaux-arts qui peu à peu transformera notre perception de ce que nous appelons *art* et qui aujourd'hui se confond quasiment avec les beaux-arts. C'est pourquoi, nous avons presque oublié le lien pourtant manifeste entre l'art et l'artisanat.

I.B L'art et la beauté

Dans l'histoire de la pensée, l'art a souvent été associé à la notion de beauté, c'est d'ailleurs ce que témoigne cette expression moderne de *beaux-arts*. Maintenant, il n'est pas facile de définir ce qu'est la beauté ou le beau, tant ces notions ont évolué au cours du temps et des auteurs.

Déjà, dès le début de la réflexion philosophique, Le sens grec du mot beauté n'est pas simple. Les mots *to kalon* (le beau) ou *to kalos* (la beauté) sont des termes génériques car le grec possède d'autres mots en rapport avec la beauté :

- *summetria*, la commensurabilité, la proportion, pour désigner toutes les formes de la beauté visible ;
- *harmonia*, l'ajustement, l'accord, pour caractériser le beau auditif ;
- *eueidês*, le beau comme « beau à voir », la beauté d'une femme ou d'un guerrier ;

— *euprepês*, « qui convient bien », le beau comme décent, seyant, distingué, glorieux.

Ainsi quand PLATON emploie *kalos*, il fait appel aux multiples sens du mot, de sorte que le sens d'honnête, de juste, ou de pur peut se confondre avec le sens proprement esthétique. En cela, il rejoint l'usage du mot *kalos* chez HOMÈRE. Chez ce dernier, en effet, il y a une synergie entre la beauté du corps et la beauté de l'âme. De là l'utilisation de l'expression *kalos kagathos*, « bel et bon », pour un homme qui désigne une excellence depuis sa naissance jusqu'à ses actions, à la fois dans son apparence et dans ses actes.

II. L'art chez Hannah ARENDT

C'est principalement dans son livre la *Crise de la culture* qu'Hannah ARENDT aborde le statut des œuvres d'art même si la notion d'œuvre qu'elle présente dans *Condition de l'homme moderne* sert de support à sa réflexion.

Pour comprendre comment Hannah ARENDT envisage les œuvres d'art, il faut les replacer dans le cadre général des productions humaines et montrer en quoi elles sont différentes des autres productions.

Déjà, on peut constater avec elle que les œuvres d'art sont spécifiquement humaines, car même si on peut parler de la beauté d'un nid d'oiseau, on ne l'envisagera pas comme une œuvre d'art.

Parmi les objets que nous pouvons rencontrer, certains sont naturels et d'autres sont fabriqués par les hommes. L'œuvre d'art s'inscrit évidemment dans cette dernière catégorie. Nous pouvons classer les différents objets ainsi :

- Objets naturels :
 - Minéraux, végétaux ;
 - Animaux et productions animales.
- Objets fabriqués ou artificiels :
 - Non-permanents : les produits de l'action, qui sont éphémères et utiles ;
 - Ceux qui perdurent dans le temps, avec une temporalité variable en fonction de la nature de ces productions :
 - Les produits de consommation ;
 - Les objets d'usage ;
 - Les œuvres d'art, qui sont les seules à être quasi-immortelles.

Parmi les différentes catégories d'œuvres, les œuvres d'art se distinguent des autres productions humaines dans le sens où elles ne visent ni une utilité immédiate et concrète et qu'elles perdurent cependant beaucoup plus longtemps que les autres objets fabriqués au point d'en devenir quasi immortelles. Elles sont conservées dans des musées et échappent ainsi presque à l'emprise du temps qui passe. Elles ont « une immortalité potentielle ».

Non seulement l'œuvre survit à l'artiste mais elle survit à la société qui l'a produite. Elle est « destinée à survivre au va-et-vient des générations ». Cela ne veut pas dire qu'elle échappe à la détérioration mais qu'en principe elle échappe aux changements de génération et de société.

Pour elle, si elles durent plus que les autres objets, c'est qu'elles ne servent à rien, non pas dans le sens où elles ne seraient pas importantes pour construire un monde proprement humain, mais dans le sens qu'elles ne participent pas comme les objets d'usage à une utilité pratique immédiate. Sa valeur d'œuvre d'art ne lui vient pas de son utilité immédiate.

L'œuvre d'art a bien une finalité mais non une fonctionnalité. Sa finalité, c'est de participer à construire un monde commun, un monde habitable, mais elle n'a pas d'utilité immédiate comme les autres objets d'usage. La seule finalité de l'œuvre d'art est selon elle, d'être là, d'exister dans le monde, et par cette existence de faire advenir un monde spécifiquement humain.

« On fait des grandes œuvres d'art un usage tout aussi déplacé quand elles servent les fins de l'éducation ou de la perfection personnelle, que lorsqu'elles servent quelque autre fin que ce soit. Ce peut être aussi utile, aussi légitime de regarder un tableau en vue de parfaire sa connaissance d'une période donnée, qu'il est utile et légitime d'utiliser une peinture pour boucher un trou dans un mur. Dans les deux cas, on utilise l'objet d'art à des fins secondes. »

Hannah ARENDT, *La crise de la culture*

Le drame des œuvres d'art, c'est quand elles deviennent des produits de consommation. C'est d'ailleurs ce qu'elle dénonce dans son livre *La crise de la culture*.

Bref, la finalité de l'œuvre d'art ne se trouve pas dans sa finalité immédiate mais plutôt dans son existence qui dépasse les générations : elle a pour but de durer et de participer à l'élaboration d'un monde humain qui persiste malgré les générations qui passent. Elle a pour but aussi d'arrêter notre attention et de nous émouvoir.

Hannah ARENDT ne se prononce que très peu sur le rapport qu'entretient l'œuvre d'art avec la beauté, même si elle rappelle bien son existence. En ce sens, elle permet de comprendre à la fois les œuvres d'art qui s'y rapportent (période classique, critique) et celles qui s'en écartent. Son point de vue est suffisamment générique pour englober toutes les formes d'arts, classiques ou contemporains. Seuls les arts éphémères qui se développent depuis

quelques décennies, improvisation, performances, art vivant, land art, etc. ne semblent pas rentrer dans la sphère de sa réflexion.

Pour mieux comprendre sa pensée sur l'art, voici quelques textes extraits de son livre *La Crise de la Culture*. Prenez soin de les lire et d'y réfléchir, cela me semble utile pour préparer votre réflexion sur un sujet sur l'art.

II.A Œuvres d'art et permanence

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

Hannah ARENDT, *La Crise de la Culture*, éditions Folio Essais, pp. 267-268.

II.B Distinction culture et loisir

« Peut-être la différence fondamentale entre société et société de masse est-elle que la société veut la culture, évalue et dévalue les choses culturelles comme marchandises sociales, en use et abuse pour ses propres fins égoïstes, mais ne les « consomme » pas. Même sous leur forme les plus éculées², ces choses demeurent choses, et conservent un certain caractère d'objectivité. Elles se désintègrent jusqu'à ressembler à un tas de pierres, mais elles ne disparaissent pas. La société de masse, au contraire, ne veut pas la culture, mais les loisirs (*entertainment*) et les articles offerts par l'industrie des loisirs sont bel et bien consommés par la société comme tous les autres objets de consommation. Les produits nécessaires aux loisirs servent le processus vital de la société, même s'ils ne sont peut-être pas aussi nécessaires à sa vie que le pain et la viande. Ils servent, comme on dit, à passer le temps, et le temps vide qui est ainsi passé n'est pas, à proprement parler, le temps de l'oisiveté – c'est-à-dire le temps où nous sommes libres *de* tout souci et activité nécessaires de par le processus vital, et, par là, libres *pour* le monde et sa culture ; c'est plutôt le temps de reste, encore biologiquement déterminé dans la nature, qui reste après que le travail et le sommeil ont reçu leur dû. Le temps vide que les loisirs sont supposés remplir est un hiatus dans le cycle biologiquement conditionné du travail – dans le « métabolisme de l'homme avec la nature », comme dit MARX. »

Hannah ARENDT, *La Crise de la Culture*, éditions Folio-Essais, pp. 262-263.

II.C Art et beauté

« Pour ces raisons, toute discussion sur la culture doit de quelque manière prendre comme point de départ le phénomène de l'art. Si la chose de toutes les choses dont nous nous entourons réside dans le fait qu'elles ont une forme à travers laquelle elles apparaissent, seules les œuvres d'art sont faites avec pour unique but l'apparaître. Le critère approprié pour juger de l'apparaître est la beauté. Si nous voulions juger des objets, même des objets d'usage courant, uniquement sur leur valeur d'usage et non aussi sur leur façon d'apparaître – c'est-à-dire sur ce qu'ils sont beaux ou laids ou entre les deux –, il faudrait nous arracher

2. C'est-à-dire *usées, dévaluées* par l'usage.

les yeux. Mais, pour devenir conscients de l'apparaître, nous devons d'abord être libres d'établir une certaine distance entre nous et l'objet, et plus l'apparition pure d'une chose a d'importance, plus la distance requise pour sa juste appréciation est grande. Cette distance ne peut s'instaurer que si nous sommes en position de nous oublier nous-mêmes, et les soucis, les intérêts, les urgences de notre vie, en sorte de ne pas nous saisir de ce que nous admirons, mais de le laisser être comme il est, dans son apparaître. Cette attitude de joie désintéressée (pour reprendre les termes kantien), peut être expérimentée seulement après qu'on a pourvu aux besoins de l'organisme vivant, quand, délivrés des nécessités de la vie, les hommes peuvent être libres pour le monde. »

Hannah ARENDT, *La Crise de la Culture*, pp. 269-270.

II.D Société de masse et ruine du monde

« La difficulté avec la société des périodes modernes est que ses membres, même après s'être délivrés des nécessités de la vie, ne pouvaient se libérer des préoccupations en rapport étroit avec eux-mêmes, leur rang et leur situation dans la société, la réflexion sur leur moi individuel ; ils n'entretenaient aucune relation d'aucune sorte avec le monde d'objets et d'objectivité où ils se mouvaient. La difficulté relativement nouvelle avec la société de masse est peut-être encore plus sérieuse, non en raison des masses elles-mêmes, mais parce que cette société est essentiellement une société de consommateurs, où le temps du loisir ne sert plus à se perfectionner ou à acquérir une meilleure position sociale, mais à consommer de plus en plus, à se divertir de plus en plus. Et comme il n'y a pas assez de biens de consommation alentour pour satisfaire les appétits croissant d'un processus vital dont la vivante énergie, qui ne se dépense plus dans le labeur et la peine d'un corps au travail, doit s'user dans la consommation, tout se passe comme si la vie elle-même sortait de ses limites pour se servir de choses qui n'ont jamais été faites pour cela. Le résultat est non pas, bien sûr, une culture de masse qui, à proprement parler, n'existe pas, mais un loisir de masse, qui se nourrit des objets culturels du monde. Croire qu'une telle société deviendra plus « cultivée » avec le temps et le travail de l'éducation est, je crois, une erreur fatale. Le point est qu'une société de consommateurs n'est aucunement capable de savoir prendre en souci un monde et des choses qui appartiennent exclusivement à l'espace

de l'apparition au monde, parce que son attitude centrale par rapport à tout objet, l'attitude de la consommation, implique la ruine de tout ce à quoi elle touche. »

Hannah ARENDT, *La Crise de la Culture*, éditions Folio-Essais, p. 270.

III. La vision de l'art chez BERGSON

Henri BERGSON, fut à la fois professeur de philosophie et philosophe de renommée internationale. Concernant l'art, on trouve dans sa bibliographie deux approches un peu différentes : celle qu'il faisait en tant que professeur, et celle qui se dégage de sa pensée d'écrivain philosophe.

III.A La vision de BERGSON professeur

Quand BERGSON donne des leçons sur l'esthétique, il considère que l'art a pour principal objet la production du beau. Il va donc prendre soin de clarifier ce que l'on entend par cette notion. Pour ce faire, il va distinguer le beau d'autres concepts plus ou moins proches.

III.A.1 Le beau n'est pas l'agréable

Il existe des sensations agréables qui n'entraînent pas de sentiments esthétiques. Un tableau peut être agréable à voir et pourtant ne pas être reconnu comme beau. Inversement, certaines formes de beauté ne sont pas vraiment agréables. Tel tableau pourra très bien déplaire au spectateur non initié. Ce qui différencie le beau de l'agréable c'est que l'agréable ne s'adresse qu'à la sensibilité et le beau s'adresse aussi à l'intelligence. Ainsi l'émotion esthétique n'est pas qu'une sensation, c'est-à-dire quelque chose d'immédiat, mais c'est un sentiment qui fait suite à un jugement intellectuel. Dans notre perception de la beauté, il y a toujours une forme de jugement à l'œuvre, c'est-à-dire un travail de l'intelligence. C'est pourquoi le beau ne se réduit pas à l'agréable.

III.A.2 Le beau n'est pas l'utile

Beaucoup de choses utiles ne sont pas belles et n'ont pas vocation à l'être. Une œuvre d'art belle ne vise pas à être utile mais simplement à être belle. BERGSON rappelle que KANT a exprimé cela avec concision cela quand il dit que le beau, « c'est une finalité sans fin ». L'œuvre d'art ne sert pas à autre chose qu'elle-même et en même temps il y a bien eu une finalité dans son processus de création : elle n'a été produite que pour elle-même avec une

intention réelle de l'artiste, mais elle n'a pas été produite pour autre chose qu'elle-même. L'œuvre d'art ne sert qu'à être admirée ou contemplée, elle n'a pas d'autre fonction que d'exister pour qu'on puisse percevoir qu'elle existe.

III.A.3 Le beau se distingue du bien

Le beau et le bien ont souvent été associés dans la pensée antique, c'est ce que nous avons vu avec l'expression grecque *kalos kagathos*. Aujourd'hui encore on dit bien que de bonnes actions sont de belles actions ou que le spectacle de la beauté en élevant l'âme la rend meilleure. La différence entre les deux c'est que le bien s'impose à nous d'un point de vue moral, qu'on choisisse de le suivre ou non, tandis que le beau ne s'impose pas à nous, il se présente tel qu'il est et nous laisse libre de le contempler ou non. Les notions esthétiques n'ont rien d'obligatoire pour le spectateur ou l'auditeur, même si pour l'artiste il peut y avoir des règles qui s'imposent à lui.

III.A.4 Le beau se distingue du vrai

La vérité réside plutôt dans les affirmations universelles, c'est ce que disait ARISTOTE quand il disait qu'il n'y a pas de science du particulier. Au contraire, la beauté réside toujours dans un objet précis, particulier. Le beau se manifeste toujours sous une forme sensible, palpable, visible ou audible. La vérité s'adresse plutôt directement à l'intelligence. Platon disait bien cependant que « le beau est la splendeur du vrai ». Il voulait dire par là, que bien que distinctes l'une de l'autre, le beau avait cette vertu de faire resplendir le vrai en le donnant sensiblement à voir ou à percevoir.

III.A.5 Beau et idéal

Pour l'instant, avec BERGSON nous avons vu surtout ce que le beau n'est pas. Pour l'instant nous n'avons qu'une définition négative du beau qui est celle-ci : nous dirons qu'un objet nous paraît beau quand il nous procure une satisfaction dégagée de tout élément seulement agréable, de toute considération d'utilité, et que la production de cet objet ne présente pas un caractère obligatoire. Il nous reste alors à déterminer en quoi consiste cette satisfaction.

Pour PLATON, un objet nous paraît beau parce qu'il correspond à un idéal, une idée, que nous avons en nous qui précède l'apparition de cet objet. Pour lui chaque objet sensible n'est que la copie d'un modèle qu'il appelle « idée » qui se situe dans un monde suprasensible et dont l'existence précède celle de cette copie. Selon lui, nous avons gardé en mémoire le souvenir de cette perfection idéale présente dans le monde suprasensible, et

nous déclarons que cet objet est beau lorsqu'il se rapproche du type idéal que nous avons dans l'esprit.

Il est vrai que la conception de PLATON est un peu mystique³, mais elle met en évidence une chose bien réelle, c'est qu'un objet n'est jamais beau par lui-même mais en vertu d'un jugement par lequel l'homme le compare à un idéal qu'il conçoit. Cela revient à dire que le beau est dans notre esprit (en rapport avec notre idéal) et non pas dans la chose telle qu'on la perçoit seulement.

Le problème de l'esthétique, qui est la science qui s'intéresse au beau, revient alors à déterminer quel est cet idéal. Même s'il ne faut pas aller jusqu'à soutenir avec PLATON que l'âme avant de s'incarner a vu ces idéaux et c'est pourquoi elle se souvient par réminiscence de leur existence lorsqu'elle déclare trouver des choses belles, il nous faut bien considérer que derrière les grandes œuvres d'art il y a souvent un idéal que l'artiste a cherché à réaliser, à rendre visible, audible, manifeste.

Si nous prenons le personnage d'Harpagon dans la pièce de MOLIÈRE, nous savons bien qu'Harpagon n'existe pas réellement dans le sens où nous ne rencontrerons jamais une personne aussi avare qu'Harpagon, la réalité des personnes concrètes étant beaucoup plus nuancée. Cependant tous les avares ressembleront à Harpagon en tant qu'avare, même s'ils ne se réduisent pas qu'à cela. Harpagon représente donc bien le type idéal de l'avare et en ce sens, on pourrait dire en transposant ce que dit PLATON qu'Harpagon est plus vrai que la réalité : c'est pourquoi c'est une *belle* pièce que MOLIÈRE a écrite, car elle nous donne à voir la vérité même de l'avarice.

Les philosophes idéalistes allemands comme HEGEL et SCHELLING, vont reprendre la conception de PLATON et définir le beau comme « l'expression nette de l'idée ». BERGSON précise un peu plus : selon lui, le beau c'est l'idée, le sentiment, ou l'effort, se traduisant sous forme matérielle et sensible.

C'est pourquoi on a pu dire que le beau était l'unité dans la variété : avec la pluralité des sensations que nous procure tel bel objet se donne aussi l'unité de l'idée, du sentiment ou de l'effort. On peut remarquer que la notion d'unité dans la diversité rejoint la notion d'harmonie si importante en musique.

3. Elle repose sur l'idée qu'il existe un autre monde que le monde sensible, ce qu'il appelle le monde suprasensible, et que notre monde sensible n'est que l'apparence plus ou moins fidèle de ce monde suprasensible.

III.B BERGSON, le philosophe : art et nature

Pour ouvrir ce que nous venons de voir sur l'art et le beau avec BERGSON quand il joue son rôle de professeur, je vous mets maintenant un extrait de son œuvre *Le Rire*, où il définit quel est l'objet de l'art. J'espère que vous retrouverez en filigrane les conceptions de BERGSON que nous avons vues auparavant, et entre autre celle d'intuition.

« Quel est l'objet de l'art ? Si la réalité venait frapper directement nos sens et notre conscience, si nous pouvions entrer en communication immédiate avec les choses et avec nous-mêmes, je crois bien que l'art serait inutile, ou plutôt que nous serions tous artistes, car notre âme vibrerait alors continuellement à l'unisson de la nature. Nos yeux, aidés de notre mémoire, découperaient dans l'espace et fixeraient dans le temps des tableaux inimitables. Notre regard saisirait au passage, sculptés dans le marbre vivant du corps humain, des fragments de statue aussi beaux que ceux de la statuaire antique. Nous entendrions chanter au fond de nos âmes, comme une musique quelquefois gaie, plus souvent plaintive, toujours originale, la mélodie ininterrompue de notre vie intérieure. Tout cela est autour de nous, tout cela est en nous, et pourtant rien de tout cela n'est perçu par nous distinctement. Entre la nature et nous, que dis-je ? Entre nous et notre propre conscience, un voile s'interpose, voile épais pour le commun des hommes, voile léger, presque transparent, pour l'artiste et le poète. Quelle fée a tissé ce voile ? Fut-ce par malice ou par amitié ? Il fallait vivre, et la vie exige que nous appréhendions les choses dans le rapport qu'elles ont à nos besoins. Vivre consiste à agir. Vivre, c'est n'accepter des objets que l'impression utile pour y répondre par des réactions appropriées : les autres impressions doivent s'obscurcir ou ne nous arriver que confusément. Je regarde et je crois voir, j'écoute et je crois entendre, je m'étudie et je crois lire dans le fond de mon cœur. Mais ce que je vois et ce que j'entends du monde extérieur, c'est simplement ce que mes sens en extraient pour éclairer ma conduite ; ce que je connais de moi-même, c'est ce qui affleure à la surface, ce qui prend part à l'action. Mes sens et ma conscience ne me livrent donc de la réalité qu'une simplification pratique. Dans la vision qu'ils me donnent des choses et de moi-même, les différences inutiles à l'homme sont effacées, les ressemblances utiles à l'homme sont accentuées, des routes me sont tracées à l'avance où mon action s'engagera. Ces routes sont celles où l'humanité entière a passé avant moi.

Les choses ont été classées en vue du parti que j'en pourrai tirer. Et c'est cette classification que j'aperçois, beaucoup plus que la couleur et la forme des choses. Sans doute l'homme est déjà très supérieur à l'animal sur ce point. Il est peu probable que l'œil du loup fasse une différence entre le chevreau et l'agneau ; ce sont là, pour le loup, deux proies identiques, étant également faciles à saisir, également bonnes à dévorer. Nous faisons-nous, une différence entre la chèvre et le mouton ; mais distinguons-nous une chèvre d'une chèvre, un mouton d'un mouton ? L'individualité des choses et des êtres nous échappe toutes les fois qu'il ne nous est pas matériellement utile de l'apercevoir. Et là même où nous la remarquons (comme lorsque nous distinguons un homme d'un autre homme), ce n'est pas l'individualité même que notre œil saisit, c'est-à-dire une certaine harmonie tout à fait originale de formes et de couleurs, mais seulement un ou deux traits qui faciliteront la reconnaissance pratique. Enfin, pour tout dire, nous ne voyons pas les choses mêmes ; nous nous bornons, le plus souvent, à lire des étiquettes collées sur elles. Cette tendance, issue du besoin, s'est encore accentuée sous l'influence du langage. Car les mots (à l'exception des noms propres) désignent des genres. Le mot, qui ne note de la chose que sa fonction la plus commune et son aspect banal, s'insinue entre elle et nous, et en masquerait la forme à nos yeux si cette forme ne se dissimulait déjà derrière les besoins qui ont créé le mot lui-même. Et ce ne sont pas seulement les objets extérieurs, ce sont aussi nos propres états d'âme qui se dérobent à nous dans ce qu'ils ont d'intime, de personnel, d'originellement vécu. Quand nous éprouvons de l'amour ou de la haine, quand nous nous sentons joyeux ou tristes, est-ce bien notre sentiment lui-même qui arrive à notre conscience avec les mille nuances fugitives et les mille résonances profondes qui en font quelque chose d'absolument nôtre ? Nous serions alors tous romanciers, tous poètes, tous musiciens. Mais le plus souvent, nous n'apercevons de notre état d'âme que son déploiement extérieur. Nous ne saisissons de nos sentiments que leur aspect impersonnel, celui que le langage a pu noter une fois pour toutes parce qu'il est à peu près le même, dans les mêmes conditions, pour tous les hommes. Ainsi, jusque dans notre propre individu, l'individualité nous échappe. Nous nous mouvons parmi des généralités et des symboles, comme en un champ clos où notre force se mesure utilement avec d'autres forces ; et fascinés par l'action, attirés par elle, pour notre plus grand bien, sur le terrain qu'elle

s'est choisi, nous vivons dans une zone mitoyenne entre les choses et nous, extérieurement aux choses, extérieurement aussi à nous-mêmes. Mais de loin en loin, par distraction, la nature suscite des âmes plus détachées de la vie. Je ne parle pas de ce détachement voulu, raisonné, systématique, qui est œuvre de réflexion et de philosophie. Je parle d'un détachement naturel, inné à la structure du sens ou de la conscience, et qui se manifeste tout de suite par une manière virginale, en quelque sorte, de voir, d'entendre ou de penser. Si ce détachement était complet, si l'âme n'adhérerait plus à l'action par aucune de ses perceptions, elle serait l'âme d'un artiste comme le monde n'en a point vu encore. Elle excellerait dans tous les arts à la fois, ou plutôt elle les fondrait tous en un seul. Elle apercevrait toutes choses dans leur pureté originelle, aussi bien les formes, les couleurs et les sons du monde matériel que les plus subtils mouvements de la vie intérieure. Mais c'est trop demander à la nature. Pour ceux mêmes d'entre nous qu'elle a faits artistes, c'est accidentellement, et d'un seul côté, qu'elle a soulevé le voile. C'est dans une direction seulement qu'elle a oublié d'attacher la perception au besoin. Et comme chaque direction correspond à ce que nous appelons un sens, c'est par un de ses sens, et par ce sens seulement, que l'artiste est ordinairement voué à l'art. De là, à l'origine, la diversité des arts. De là aussi la spécialité des prédispositions. Celui-là s'attachera aux couleurs et aux formes, et comme il aime la couleur pour la couleur, la forme pour la forme, comme il les perçoit pour elles et non pour lui, c'est la vie intérieure des choses qu'il verra transparaître à travers leurs formes et leurs couleurs. Il la fera entrer peu à peu dans notre perception d'abord déconcertée. Pour un moment au moins, il nous détachera des préjugés de forme et de couleur qui s'interposaient entre notre œil et la réalité. Et il réalisera ainsi la plus haute ambition de l'art, qui est ici de nous révéler la nature. D'autres se replieront plutôt sur eux-mêmes. Sous les mille actions naissantes qui dessinent au-dehors un sentiment, derrière le mot banal et social qui exprime et recouvre un état d'âme individuel, c'est le sentiment, c'est l'état d'âme qu'ils iront chercher simple et pur. Et pour nous induire à tenter le même effort sur nous-mêmes, ils s'ingénieront à nous faire voir quelque chose de ce qu'ils auront vu : par des arrangements rythmés de mots, qui arrivent ainsi à s'organiser ensemble et à s'animer d'une vie originale, ils nous disent, ou plutôt ils nous suggèrent, des choses que le langage n'était pas fait pour exprimer. D'autres creuseront plus

profondément encore. Sous ces joies et ces tristesses qui peuvent à la rigueur se traduire en paroles, ils saisiront quelque chose qui n'a plus rien de commun avec la parole, certains rythmes de vie et de respiration qui sont plus intérieurs à l'homme que ses sentiments les plus intérieurs, étant la loi vivante, variable avec chaque personne, de sa dépression et de son exaltation, de ses regrets et de ses espérances. En dégageant, en accentuant cette musique, ils l'imposeront à notre attention ; ils feront que nous nous y insérerons involontairement nous-mêmes, comme des passants qui entrent dans une danse. Et par là ils nous amèneront à ébranler aussi, tout au fond de nous, quelque chose qui attendait le moment de vibrer. Ainsi, qu'il soit peinture, sculpture, poésie ou musique, l'art n'a d'autre objet que d'écarter les symboles pratiquement utiles, les généralités conventionnellement et socialement acceptées, enfin tout ce qui nous masque la réalité, pour nous mettre face à face avec la réalité même. C'est d'un malentendu sur ce point qu'est né le débat entre le réalisme et l'idéalisme dans l'art. L'art n'est sûrement qu'une vision plus directe de la réalité. Mais cette pureté de perception implique une rupture avec la convention utile, un désintéressement inné et spécialement localisé du sens ou de la conscience, enfin une certaine immatérialité de vie, qui est ce qu'on a toujours appelé de l'idéalisme. De sorte qu'on pourrait dire, sans jouer aucunement sur le sens des mots, que le réalisme est dans l'œuvre quand l'idéalisme est dans l'âme, et que c'est à force d'idéalité seulement qu'on reprend contact avec la réalité. »

Henri BERGSON, *Le Rire*.

IV. Conclusion

Avec Hannah ARENDT, nous avons vu que les œuvres d'art nous permettent de construire un monde proprement humain qui perdure dans le temps et échappe au va-et-vient des générations qui passent. Avec BERGSON nous avons vu que l'art, présentait mieux que la science le réel, le beau étant la manifestation sensible de ce que l'artiste perçoit en tant qu'individu unique. Le travail de l'artiste chez BERGSON relève donc clairement du travail de l'intuition plus que de celui de l'intelligence, cela ne veut pas dire qu'il est meilleur que celui du scientifique, mais qu'il est différent : là où le scientifique verra le réel au travers des lois de la science, l'artiste essaiera de donner à voir le réel tel qu'il se présente à lui.