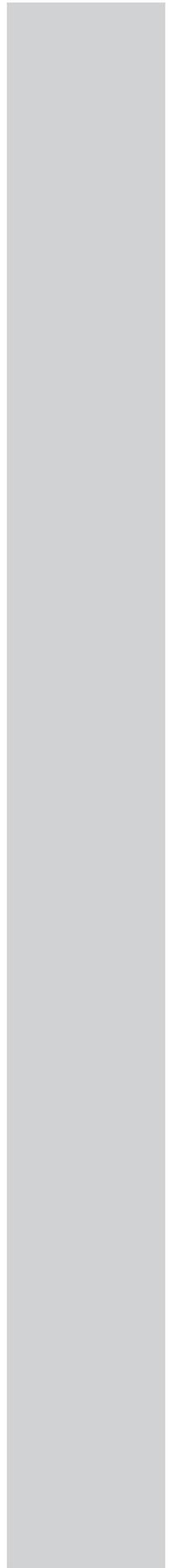


L'ART



L'art n'est pas un fait à constater ; il est un concept à élaborer. « L'humanité, a écrit Malraux¹ a une longue habitude d'ignorer la notion d'art ». La difficulté à *penser l'art* tient à deux choses : d'une part, le concept a subi au cours de l'histoire de considérables remaniements et il manqua à la plupart des cultures étrangères à la nôtre ; ensuite la compréhension de ce concept est inséparable de son extension : si nous ne pouvons pas *reconnaître* des œuvres d'art sans *connaître* le concept d'art, inversement ce concept est informulable sans une connaissance préalable de ce que l'intuition nous aura fourni comme « le monde de l'art ». Or ce monde est gigantesque. Il n'est plus possible de le réduire à un ensemble de « chefs-d'œuvre » rares créés par des génies appartenant à des nations élues, à des époques bénies. Notre représentation de l'art se nourrit désormais du triple élargissement que celui-ci aura connu au cours du dernier siècle. Élargissement historique : l'art naît au paléolithique supérieur et on ne lui connaît aucune rémission² ; élargissement géographique : l'art est l'affaire de l'humanité entière, partout l'homme exprime un génie plastique qui lui permet de créer des formes dans l'espace et un génie rythmique qui lui permet de créer des formes dans le temps ; élargissement conceptuel enfin : les six arts de la tradition classique³ constituent un classement simple et commode mais incomplet et, partant, arbitraire⁴. Le monde de l'art est ouvert et indéfini ; une analyse de l'art doit pouvoir répondre à ce défi de la totalité⁵. Lorsque Kant écrit que les beaux-arts doivent nécessairement être considérés comme les arts du génie et que celui-ci consiste à produire ce dont on ne saurait donner aucune règle préalable car la production de la beauté n'est pas la réalisation d'un modèle

1. A. Malraux, *L'Irréel*, Gallimard, 1974, p. 241.
2. L'art a au moins 40000 ans d'âge. Son aventure est par conséquent incomparablement plus ancienne que celle de la science, par exemple.
3. L'architecture, la sculpture, la peinture, la musique, le théâtre, la danse. C'est parce que la tradition classique distinguait six grands arts fondamentaux que l'écrivain et critique d'art italien Ricciotto Canudo a inventé l'expression de « septième art » pour désigner le cinéma.
4. Le vitrail, l'enluminure, la mosaïque et la tapisserie ne sont pas à l'évidence des formes de peinture, et l'orfèvrerie n'est pas seulement de la sculpture en plus petit.
5. Que d'esthétiques qui réduisent l'art à la peinture européenne des cinq derniers siècles !

préexistant, alors les architectes, sculpteurs, peintres et musiciens de l'Inde n'étaient pas des génies car tous, les mythiques fondateurs exceptés, ont travaillé d'après un modèle préexistant.

Mais comment énoncer des propositions générales, voire universelles, concernant un monde qui est non seulement traversé par des contradictions (lesquelles font sa vigueur et sa richesse) mais encore constitué par des singularités ? Une théorie de la connaissance n'est pas confrontée à cette difficulté car son objet d'emblée réside dans l'universel. Il y a moins de distance entre Euclide (mathématicien grec) et Grothendieck (mathématicien contemporain) qu'entre Phidias (sculpteur grec) et Picasso.

I. QU'EST-CE QU'UNE ŒUVRE D'ART ?

Depuis que Platon a dit que l'idée de Beau est la seule à resplendir dans le monde sensible, l'art en Occident s'est défini par rapport à elle.

1. Le critère de la beauté

Jusqu'à la Renaissance, la beauté qui suscite l'admiration n'était pas d'abord celle de l'art. Thomas d'Aquin n'a pas paru plus sensible à l'art des cathédrales que Platon ne le fut à celui de l'Acropole et ce qui, à nos yeux, représente immédiatement la beauté grecque (le Parthénon, la Vénus de Milo) n'intéressait pas les philosophes. Platon cherchait les modèles du beau dans le corps et dans les actions, Aristote, dans les productions de la nature. C'est Plotin, le dernier philosophe païen de l'Antiquité, qui fut le premier à avoir esquissé une théorie du beau en art. À l'opposé de Platon qui voyait dans l'œuvre d'art une imitation des choses et des êtres sensibles, Plotin fait dériver l'œuvre de l'esprit même de l'artiste. Ainsi celui-ci rivalise-t-il avec la nature et fait mieux qu'elle¹. « Phidias, écrit Plotin, fit son Zeus sans égard à aucun modèle sensible ; il l'imagina tel qu'il serait s'il consentait à paraître à nos regards² ». Extraordinaire formulation où s'entrecroisent l'idéalité de la pensée et l'objectivité de la chose.

Il existe une connivence particulière entre le beau et l'art qui outrepassa les cadres du classicisme. La beauté est à l'artiste ce qu'est la vérité au scientifique : la valeur ultime, la fin qui fait le sens de son entreprise. Dès l'origine – on le constate avec les peintures et gravures rupestres de la Préhistoire – le souci de la beauté était présent. Le fait même que l'adjectif *esthétique* équivale à *beau*, alors que *l'esthétique* est la théorie de l'art, signale et conforte cette conjonction. D'ailleurs comme le bien, qu'on ne peut que vouloir, ou la vérité qu'on ne peut que chercher à dire, la beauté a ce pouvoir d'englobement sur son opposé, qui brise la symétrie : dans la *Poétique*, Aristote, remarque

1. *Ennéades* V, 8.

2. Plotin, *Ennéades* V, 8,1, trad. É. Bréhier, Les Belles Lettres, 1956, p. 136. Cela dit, Plotin plaçait la beauté naturelle infiniment au-dessus de la beauté artistique : « Même la laideur d'un être vivant est plus belle que la beauté d'une statue » disait-il (*Ennéades* VI, 7, 22).

que l'imitation a le pouvoir de transformer en plaisantes les choses répugnantes. Merveilleuse alchimie de l'art qui change en or pur le plomb de la vie !

La laideur écrite, peinte et chantée n'est déjà plus la laideur ; elle est devenue belle. Ainsi, qu'il prenne modèle sur une beauté naturelle, ou bien qu'il la trouve dans les replis de l'imaginaire, l'art semble-t-il, sort toujours vainqueur. La forme sublime le contenu : un homme crucifié nous épouvanterait, tandis qu'une crucifixion peinte peut nous ravir¹.

Dans son article de l'*Encyclopédie* consacré au beau, Diderot rappelle que celui-ci ne concerne que les deux sens de la vue et de l'ouïe. On dit : « un mets excellent » et une « odeur délicieuse », et non pas « un beau mets », « une belle odeur ». Mais cette restriction apparente recouvre un élargissement de fait : les trois autres types de beauté en dehors de l'art, la naturelle (un beau paysage), la technique (un bel avion) et la corporelle (une belle actrice), ne concernent que le visuel, l'apparence des formes et des couleurs, à l'exclusion de l'harmonie des sonorités.

Dans le contexte d'une esthétique de la *mimésis* (« imitation » en grec), l'œuvre hérite en quelque sorte de la beauté de son modèle. Dans le contexte d'une esthétique de la création – qui valorise l'originalité de l'artiste plutôt que son ingéniosité – l'œuvre est davantage comprise comme la façon pour la beauté (inexistante ou cachée) d'apparaître. Dans le premier cas, on admire la représentation d'une beauté qui existe déjà, dans le second cas, on loue la présence d'une beauté nouvelle qui vient, par sa seule existence, enrichir le monde.

La pensée de Kant est symptomatique du passage de la première à la seconde esthétique. Pour l'auteur de la *Critique de la faculté de juger*, l'art accompli est celui qui réussit à se faire oublier comme art, celui qui est considéré comme une production de la nature car alors la contrainte des règles n'est pas ressentie. Cette idée que l'art doit nécessairement cacher ses secrets de fabrication a été répercutée jusqu'à l'époque moderne, alors même que l'accent s'est déplacé sur l'inventivité de l'artiste : une œuvre qui laisse voir ses procédés de composition est pareille à une marchandise sur laquelle est restée collée l'étiquette du prix, disait Proust.

1. Mais pas le bouddhiste qui ne voit que la torture dans l'image d'un Christ en croix. Preuve que l'interprétation des œuvres d'art est conditionnée par l'ensemble de la culture.

Cela dit, le critère de la beauté ne peut pas être retenu pour déterminer ce qui appartient ou non à l'art. D'abord parce que la beauté peut se rencontrer partout, dans un objet, une fleur, un visage, elle n'est donc pas le propre de l'art. Ensuite parce que la beauté n'a pas été toujours ni partout l'objectif explicitement visé par ceux qui ont créé ce que nous nommons art aujourd'hui. La beauté est moins le signe distinctif de l'art en général que d'une esthétique en particulier – l'esthétique classique. Ni ailleurs (hors d'Europe¹) ni auparavant (avant la Renaissance, aux xv^e et xvi^e siècles) la beauté ne fut cultivée pour elle-même : par exemple, les *moai* de l'île de Pâques, qui sont des blocs de pierre grossièrement sculptés, ne sont pas *beaux*, et même si la beauté peut être la meilleure façon de séduire la mort, en Afrique le masque n'est pas produit pour la beauté de ses formes mais pour la captation des puissances porteuses de mort.

C'est justement ce refus de la belle forme – qui correspond à celui d'une idéalisation de la réalité, plus parfaite que celle de la nature sensible – qui nous a pendant si longtemps rendu rétifs à l'art des cultures étrangères et antérieures à la nôtre. Lorsque les artistes olmèques taillaient dans le basalte la tête immense de leurs dieux, ils visaient une fin que Praxitèle² et Michel-Ange³ eussent considérée comme entièrement étrangère à l'art. Il y aura une véritable révolution esthétique lorsque Diderot écrira que « la poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage », lorsque Goya peindra l'horreur d'un Saturne dévorant son fils et lorsque Victor Hugo donnera à des personnages monstrueux le rang de héros. L'oxymore du titre « *Les Fleurs du Mal* » de Baudelaire vaudra pour programme. La transformation d'une esthétique comme théorie du beau en esthétique comme théorie de l'art marquera la substitution du fait réel à la valeur idéale.

La beauté où l'âge classique a reconnu le sens, voire le mystère de l'art, n'a en fait été un idéal que pendant un temps bref de l'histoire de l'art. Malraux appelle *irréel* le monde de l'art classique qui commence avec l'Italie de la Renaissance et s'achève au xix^e siècle. L'irréel fait

1. L'art grec, l'art d'Ifé (Nigeria ancien), l'art du Gandhara (Inde) qui, par l'harmonie et la douceur de leurs formes, peuvent évoquer l'art classique européen, sont des exceptions dans le monde universel de l'art.
2. Sculpteur de l'Antiquité grecque.
3. Artiste italien de la Renaissance.

suite au *surnaturel* qui soumettait l'art à la transcendance du sacré et précède l'*intemporel* constitutif du monde immanent de l'art, celui du musée où n'existent que des œuvres d'art parce que c'est lui qui les fait telles. L'irréel substitue l'*immortalité* de la beauté idéale à l'*éternité* du sacré¹. En somme, la beauté en art n'aura duré que trois siècles. Les Anciens ne l'ignoraient pas mais ils la soumettaient à quelque chose d'absolu. Les icônes byzantines ne sont pas sacrées parce que belles, elles sont belles parce que sacrées. Les modernes n'ignorent pas non plus la beauté, mais ils placent *l'expression* de leur art à un rang plus haut qu'elle, jusqu'au risque assumé de la laideur.

« Il ne faut pas vouloir le beau, disait Nietzsche, il faut le *pouvoir*, avec innocence et aveuglement sans que Psyché y mette de sa curiosité² ». De fait, même à l'âge classique durant lequel le beau semble avoir été cultivé pour lui-même, en tout cas représenter l'objectif principal, l'artiste ne travaillait pas *pour* faire apparaître ou naître la beauté – ses fins étaient plus modestes, déterminées et techniques, si bien que la beauté doit plutôt être comprise comme une qualité émergente qui s'impose comme par surcroît. Un peintre compose un portrait, un musicien compose une symphonie – la beauté est la qualité possible de leur travail, celle qui sera reconnue par l'amateur dans ses jugements de goût. L'ensemble de lignes et de couleurs en un certain d'ordre assemblées (l'expression, fameuse, est du peintre Maurice Denis qui voulait par là dire que l'essentiel en peinture n'est pas à chercher du côté du « sujet ») peut s'imposer dans le monde symbolique des formes créées et convaincre le jugement de goût de sa réussite spécifique : alors, il pourra être dit « beau » quand bien même la beauté ne fut à aucun moment un objectif pour le créateur – quand bien même (cas de plus en plus courant à l'époque contemporaine) la beauté aurait été délibérément écartée. Ainsi Picasso rechercha-t-il sciemment une certaine « laideur » lorsqu'il composa *Les Demoiselles d'Avignon*

-
1. À cet égard, l'art chrétien du Moyen Âge s'inscrit en continuité plutôt qu'en rupture avec l'art de l'Antiquité.
 2. F. Nietzsche, *Humain, trop humain* II, § 336, *Œuvres* I, traduction française, Robert Laffont, 1993, p. 812. Dans le mythe romain, Psyché (dont le nom signifie « l'âme » en grec) a épousé Cupidon (le dieu de l'amour et de la beauté, fils de Vénus) à la condition qu'elle ne le verra jamais en pleine lumière.

ou *Guernica*¹. La réussite de ces deux œuvres a fait qu'on ne peut s'empêcher de les dire « belles » après coup – alors même que les critères de mesure et d'harmonie, qui ont prévalu pendant des siècles pour définir la réussite artistique, sont anéantis.

Un autre fait culturel, de toute première importance, nous interdit désormais de considérer la beauté comme le critère de l'œuvre d'art : la reconnaissance de la puissance esthétique de la laideur.

Malgré l'ancienneté de la veine démoniaque, c'est le romantisme qui, en Europe, au début du XIX^e siècle, va intégrer la laideur dans une théorie et une pratique élargies de l'art. Une caricature d'époque montre Victor Hugo à la tête d'une file sinueuse d'écrivains et d'artistes et tenant une bannière sur laquelle on peut lire ces mots : « Le beau est le laid ». Ce qui pour les contemporains, tenants des règles classiques, constituait une provocation contre le bon goût, représente une formidable révolution conceptuelle : l'intégration de la laideur à titre d'élément essentiel de l'art fait du même coup de la *beauté* classique, rivée qu'elle est à l'idéal d'harmonie, un cas particulier du *beau* dans lequel il convient de ranger toutes ces formes de laideur que sont l'étrange et le bizarre, le grotesque et le terrifiant. En 1853, l'ancien élève et disciple de Hegel, Karl Rosenkranz, publie une *Esthétique du laid*². L'expression alors pouvait sembler paradoxale ; elle ne nous étonne plus.

Le romantisme prend la laideur aux extrêmes du difforme et du monstrueux³. Non seulement la laideur dans l'œuvre ne fait pas la laideur de l'œuvre, mais elle en constitue la beauté spécifique. Puissance de métamorphose dont l'art est capable et dont Aristote, déjà cité, pointait le paradoxe : un champ de bataille ou un cadavre est repoussant mais un tableau les représentant peut être plaisant⁴. C'est ce dont rendait

1. Avec le premier tableau, il s'agissait pour Picasso de tourner le dos à la beauté ennuyeuse et convenue du nu académique, avec le second, il entendait rendre par la violence du dessin un équivalent symbolique du bombardement de la petite ville basque par l'aviation allemande lors de la guerre civile espagnole, en 1937.
2. Sacher-Masoch (l'inventeur du masochisme) écrira également une *Esthétique de la laideur*.
3. Voir les personnages des romans de Victor Hugo, Quasimodo (*Notre-Dame de Paris*) et Gwynplaine (*L'Homme qui rit*).
4. Selon d'ancestrales légendes, les pierres précieuses sont issues de la tête des serpents comme la perle provient de l'huître : le plus beau naît du plus affreux, cette croyance en l'union des contraires était centrale en alchimie.