

Enjeux

Pourquoi la philosophie vient-elle s'aventurer sur ces terres artistiques quand on sait que les productions des philosophes sont rarement des réussites littéraires ? Est-ce pour légiférer, qualifier, juger, dans ce monde de l'art qui a implosé aujourd'hui ? Non, c'est simplement pour tenir son rôle, à savoir clarifier les concepts, ce qui va se révéler bien ardu.

Φ Définition du domaine de l'art

Ψ Qu'est-ce que l'œuvre d'art ?

Ce que Manet était en train d'inventer et d'imposer, c'est l'**artiste autonome**, c'est-à-dire seul capable de légiférer sur lui-même

Bourdieu, *La révolution impressionniste*, 1987.

À partir du milieu du XIX^e siècle, tous les archétypes dans tous les domaines artistiques vont être pulvérisés. Les philosophies antérieures n'éclairent plus rien. Pierre Bourdieu met en exergue les hérésiarques Baudelaire¹ pour la poésie, Flaubert pour la littérature et surtout le peintre Manet, pour montrer l'importance de la révolution symbolique dans l'art. La présence d'une prostituée dans *Olympia* (1863), la nudité, l'absence de perspective, de modèles, de profondeur dans *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863) illustrent la fin de la Règle qui sépare ce qui relève de la peinture et ce qui n'en est pas. Même le genre historique, noble par définition, est reconsidéré avec *L'Exécution de Maximilien*, toujours de Manet, « représentation complètement plate, avec une perspective absolument confuse » (Bourdieu). L'anomie s'installe, le classique est repoussé à l'extérieur et le groupe d'artistes seul décide de ce qui mérite. La légitimité n'est plus entre les mains d'un État ou de maîtres brevetés par une institution officielle. Plutôt que d'établir ce qu'est l'art, la question devient « Quand y a-t-il art ? » La réponse est : quand le système, institutions ou école,

1. Paradoxe du rapprochement quand on sait que Baudelaire trouve que Manet est « le premier dans la décrépitude de son art », notamment à cause d'*Olympia*.

le décide. Le statut d'œuvre d'art ne peut résider dans ses propriétés physiques et perceptibles, comme le prônait le philosophe Wittgenstein, mais seulement dans son insertion au sein du « monde de l'art » qui est le groupe d'acteurs sociaux autorisé à conférer (ou non) le statut d'œuvre d'art à tel ou tel objet. On est en pleine tautologie : l'art c'est l'art.

Ce n'est pas l'oiseau que **je sculpte**, mais le vol

Brancusi, sculpteur français, 1928.

L'art des premiers hommes, comme dans la grotte de Lascaux, touche au sacré mais ils ne confondent pas la statue avec le Dieu représenté sous peine de péché d'idolâtrie. On peut embrasser la représentation du saint. C'est plus tard, au XVIII^e, que l'art devient un champ autonome rendant l'objet d'art, qui reçoit les affects dirigés vers l'au-delà, intouchable. Ses fins et ses valeurs sont tenues pour distinctes de celles qui caractérisent par ailleurs la vie ordinaire, les conventions sociales ou la science. Il n'a de comptes à rendre qu'à lui-même. Les artistes du XX^e siècle vont aller jusqu'à considérer que tout objet usuel peut devenir un objet d'art. L'objet banal peut être sacralisé par l'artiste qui le transfigure. En 1927, l'une des œuvres de Brancusi, *Oiseau dans l'espace*, n'avait pas reçu des douanes américaines l'exonération de droits alors réservée aux peintures et sculptures importées aux Etats-Unis. Le juge a donné raison à l'artiste. En décembre 2010, la Commission européenne, contre l'avis d'un tribunal britannique, considère que des œuvres de l'américain Dan Flavin (1933-1996) ne sont pas de l'art car, « composées de tubes fluorescents, ces œuvres ne peuvent être assimilées par la nature des matériaux employés à de la sculpture. Elles doivent donc être taxées au taux plein de la TVA et non au taux réduit dont bénéficient les œuvres d'art ». Cela paraît bien être la fin de l'histoire de l'art. Mais d'où l'artiste tient-il son pouvoir ?

Heidegger repose quand même la question de *L'origine de l'œuvre d'art*. « Comme exemple, prenons un produit connu : une paire de souliers de paysan » par référence à l'œuvre de Vincent Van Gogh qui va représenter une dizaine de fois des souliers. Une lecture plate de l'œuvre du peintre s'en tient à examiner les composants de ces chaussures comme on pourrait le faire devant une devanture de magasin. Il faut dépasser l'utilité du produit. La fatigue du travail imprègne le cuir comme leur déformation dit la rudesse des tâches. Ils appartiennent à la terre et en disent la vérité. Il n'est pas montré un produit familier mais la vérité d'un monde qui est présent sans être présenté. Le philosophe se fait poète pour partager ses perceptions : « À travers ce produit repasse la muette inquiétude pour

la sûreté du pain, la joie silencieuse de survivre de nouveau au besoin, l'angoisse de la naissance imminente, le frémissement sous la mort qui menace... L'œuvre d'art nous fait savoir ce qu'est en vérité la paire de souliers. » Le philosophe français Jacques Derrida poursuivant la méditation sur ces tableaux y verra l'expression de la souffrance et des rêves du peintre ; des autoportraits en quelque sorte. Tout est dit de la puissance de l'art.

Φ Qu'est-ce que la beauté ?

Il te demande, non pas qu'est-ce qui est beau,
mais **ce que c'est que le beau**

Platon, *Hippias Majeur*, vers 390 av. J.-C.

Ce texte, sous-titré *Sur le Beau* et qui fait partie des *Dialogues socratiques*, illustre la méthode socratique entièrement intellectuelle et rationnelle, soumettant toute chose au crible de l'intelligence au fil d'une argumentation graduée qui progresse avec l'assentiment de l'autre.

Le maître Socrate questionne : « Voyons, peux-tu me dire ce qu'est le beau ? » Le disciple Hippias répond avec un savoir faux. Le maître examine et réfute la réponse. Le disciple constate son ignorance par aporie. Le maître reformule la question. Le disciple recherche le savoir en lui-même parce qu'il a des dispositions et est intelligent.

Lorsque Hippias répond à Socrate, il commence par affirmer que le beau c'est une belle jeune fille. Socrate lui demande alors si, par hasard, on ne pourrait pas trouver également de la beauté dans une belle jument. Hippias l'admet. Socrate demande alors si dans une belle terrine, bien décorée, d'agréables proportions, on ne trouve pas aussi « le beau ». Hippias en convient encore mais trouve qu'il s'agit là d'une forme de beauté atténuée. S'il faut parler d'objets, dit-il, parlons d'objets précieux. Plus c'est précieux, plus c'est beau. Tout ce qui est couvert d'or est donc beau. Oui, dit Socrate, certainement, mais la statue d'Athéna de Phidias n'a pas les yeux en or, elle n'a rien en or. Hippias ne la trouve-t-il donc pas belle ? Il le reconnaît. Mais alors, ajoute Socrate, que dire de la cuillère qui sert à tourner la soupe : si elle est en or, elle va casser la terrine. Mieux vaut une cuillère en bois de figuier, qui parfume de plus le ragoût sans faire prendre de risque à la vaisselle. N'est-elle pas belle ? Hippias est perdu. Socrate, multipliant les exemples, le pousse dans ses retranchements. Il convient finalement qu'il s'agit d'une idée (*eidos*), un concept. Selon la

définition qui est donnée dans le *Timée*, l'idée est une réalité invisible perçue par une intuition de l'esprit, une essence immatérielle et éternelle, un archétype de la réalité. Le philosophe contemporain Gilles Deleuze illustre la notion d'Idée par l'Idée de mère, femme qui ne serait que mère, ni épouse, ni fille. La Vierge Marie est pour les chrétiens l'incarnation du concept de Mère. « Seule la Justice est Juste » signifie que l'idée de Justice est dans une perfection telle que les décisions des tribunaux ne l'atteignent jamais. Autre illustration de la notion d'idée : « Sans les romans d'amour, il n'y aurait pas d'amour » (La Rochefoucauld). De l'amour, on se fait une idée dont le vécu ne sera qu'une pâle reproduction. L'amour est toujours un idéal dont on ne vit que du relatif. Il en va de même pour la beauté.

Platon n'aime pas les arts mais l'idée de Beau que l'on peut apprendre. La beauté absolue ne réside pas dans les arts mais dans la géométrie. L'œuvre d'art, simulacre de la réalité, imitation de l'idéal, est condamnable du point de vue ontologique car elle maintient dans les apparences. Le sensible suffit pour la vie quotidienne. L'intelligible va exiger de le dépasser pour arriver, avec l'intellect, dans le monde des Idées. Ainsi, nous saurons réellement ce qu'est la Beauté comme la Justice. Tout réel est à examiner en référence à l'Idée, à l'archétype.

Le **beau** est ce qui est représenté, **sans concept**,
comme l'objet d'une satisfaction **universelle**

Kant, *Critique du jugement*, 1790.

Sans concept signifie que le jugement esthétique n'est pas une opération intellectuelle mais relève du sensible, de l'émotion, et universel veut dire pour tous. Le XVIII^e siècle se cherche entre le relativisme (Voltaire, Diderot, Hume) et l'absolu du Beau (Montesquieu), entre le sensualisme, où tout est affaire personnelle, et le classicisme venu de Platon, où tout est affaire de règles (nombre d'or, Académie). Les deux attitudes nient toute intersubjectivité. Observez pourtant nos expressions toutes faites : « à chacun ses goûts », « ce spectacle est beau »... jugements prononcés sur le mode de la généralité. On constate que la beauté nous inspire un sentiment qui nous porte à l'échange. On souhaite partager, comparer les avis, disputer. Éprouver le même sentiment face à une œuvre, c'est créer une vraie rencontre, constater une commune humanité. C'est un partage sans démonstration. Autrui est comme moi, sensible et raisonnable, preuve de la réalité d'un jugement subjectif mais aussi universellement communicable. Ainsi, entre l'agréable que l'animal connaît et le Bien réservé à quelques-uns, le Beau est la spécificité de l'humain. « Cela m'est

agréable » diffère de « cette œuvre est belle ». Distinguons deux types de jugement : le « jugement déterminant » ou scientifique, où la règle est donnée et où le particulier est compris dans l'universel, et le « jugement réfléchissant » qui recouvre le goût, où le particulier seul est donné et dont il faut dégager l'universel. La réflexion esthétique consiste à observer, à savoir échouer sur des faits contingents et à savoir généraliser. Le Beau réconcilie partiellement la nature et l'esprit.

Voltaire dans son *Dictionnaire philosophique* nous rappelle que pour le crapaud rien n'est plus beau que sa femelle. Il est difficile d'expliquer pourquoi quelque chose nous plaît, parce qu'un sens n'est pas une connaissance. Le beau est une réalité fondamentalement désintéressée et subjective. Ne pas dire : « Ce sont de belles fesses » mais « ce sont des fesses agréables » car l'objet peut conduire au plaisir, moment de jouissance et de bonheur. Une odeur, une couleur sont agréables. Cela plaît car cela contient une promesse. Le principe du beau, c'est bien autre chose ; c'est la forme indépendamment de ce qu'est une rose et son parfum, de ce qu'elle produit d'agréable qui renvoie au corps du sujet. Le beau se rapporte à la faculté de juger. Une forme belle ne s'analyse pas, ce n'est pas une connaissance. Il n'existe pas de modèle de beauté. Rien n'en est l'incarnation totale. Platon et Hegel intègrent la Beauté dans la Vérité ; la beauté se rapproche de l'esprit. Pour Kant, la beauté ne prépare pas à la connaissance ; la beauté est sans finalité. Elle est libre et ne signifie rien ; elle est l'oubli de la connaissance et de la morale. Les fleurs, les oiseaux, voire la musique sans texte, l'approchent. La raison et l'esprit ne peuvent pas tout définir. L'intention doit être absente. Par là, il refuse une dimension du classicisme. Si l'art a été longtemps cantonné aux interrogations classiques sur le beau, il a retrouvé aujourd'hui une fonction d'interrogation et de perturbation de la perception ; et c'est tant mieux.

En quoi l'**artiste** diffère de l'**artisan**. Toutes les fois que l'idée précède et règle l'exécution, c'est industrie... Pensons maintenant au travail du peintre de portrait... il est spectateur aussi de son œuvre en train de naître... Ainsi **la règle du Beau** n'apparaît que dans l'œuvre et y reste prise, en sorte qu'elle ne peut servir jamais, d'aucune manière, à faire une autre œuvre

Alain, *Système des Beaux-Arts*, 1920.

La racine « rt » indo-européenne se trouve dans « rite, art, artisanat et articulation ». Elle nomme ce qui est bien mis ensemble, juste et saint. Dans une construction en bois ou en pierre, il faut ajuster les éléments afin

qu'ils s'articulent ensemble. La métaphore glisse dans le spirituel où l'art devient le moyen de dire l'indicible (ethikos.ch). Le terme art (*ars*, qui a donné *artifex*, artisan en latin, traduit le mot grec *techné*) désigne aussi bien la technique, le savoir-faire, que la création artistique, la recherche du beau. Il s'oppose tant à la science, en tant que savoir théorique, qu'à la pratique aveugle et à la routine. Artiste et artisan sont deux êtres qui « travaillent » et dont le couronnement s'appelle bien un « chef-d'œuvre ». Toutefois, ils produisent des objets dont les fins sont différentes. Par cette idée, Alain exprime la différence entre l'artisanat qui met en œuvre un procédé, quand l'artiste invente grâce à son génie. L'artisan est satisfait que son travail corresponde à son projet. La valeur de l'objet artisanal dépend d'un modèle initial à partir duquel se déploie une virtuosité technique. La beauté de l'objet produit par l'artisan ne se sépare pas de sa fonction pratique ; on juge la réussite de l'artisan à l'aune de deux critères : esthétique et pratique.

Pour sa part, l'art s'affranchit de l'utile et d'une fin déterminée à l'avance. Une belle statue se montre belle au sculpteur à mesure qu'il la fait, le surprenant lui-même. Les conditions de production de l'objet artistique laissent le créateur ignorant puisqu'il ne sait pas comment il arrive au résultat, à l'objet produit. L'artiste est pensé comme celui qui produit un objet dont la fonction n'est pas utilitaire : l'objet a une visée esthétique. Il cherche à produire des sensations et des émotions indépendamment de tout autre critère ou de tout autre principe. La beauté n'est pas un supplément pour l'artiste mais le but essentiel à l'aune duquel on penserait la valeur de l'œuvre. Toutefois, l'artiste devrait faire sien le conseil de Boileau : « Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage » (*Art Poétique*).

Φ Que doit représenter l'art ?

L'exactitude n'est pas la vérité

Matisse, peintre français, 1869-1954.

La ressemblance est à exclure du questionnement car elle suppose la réflexivité. Si le portrait de X est bien ressemblant à X, X lui n'est pas un tableau ! On peut appeler la notion d'imitation (*mimèsis* en grec) : Platon la rejette quand Aristote la valorise. Mais en vain car son évaluation est fonction de l'œil qui observe et qui a lui-même une histoire. L'appréciation de la qualité du rendu est fonction de la neutralité de l'observation. L'usage

de la perspective, qui se répand en Occident à la Renaissance, permet un bond en avant dans la quête du réalisme. Mais les débats sont sans fin pour apprécier la conformité de la représentation du réel. La sculpture, avec ses trois dimensions, semble naturellement plus proche du réel comparée à la peinture. Il n'en est rien ; pour souligner la majesté de Louis XIV, le sculpteur déforme les proportions en présentant un cheval sous-dimensionné. Une image de Don Quichotte ou d'une licorne ne représente rien de réel et nous plonge dans le borbier de l'exhaustivité des définitions. On se devrait d'écrire ainsi : l'image-de-la-licorne. Plin l'Ancien, dans son *Histoire naturelle*, conte que « le peintre Zeuxis d'Héraclès avait pour rival le peintre Parrhasios. Lors d'un concours, Zeuxis peignit des raisins avec tant de ressemblance que des oiseaux vinrent les becqueter, tandis que Parrhasios représenta un rideau si fidèlement au modèle que Zeuxis, tout fier d'avoir piégé les oiseaux, demanda qu'on tirât enfin le rideau, pour faire voir le tableau. Alors, reconnaissant son illusion, il s'avoua vaincu avec une franchise modeste, attendu que lui n'avait trompé que des oiseaux, mais que Parrhasios avait trompé un artiste, qui était Zeuxis. » Ovide dans ses *Métamorphoses* rapporte comment le misogyne sculpteur Pygmalion tomba amoureux d'une de ses statues d'ivoire, Galatée. À quelqu'un qui faisait remarquer à Picasso que son portrait de Gertrude Stein n'était pas ressemblant, il répondit : « Aucune importance, il le deviendra. » La défaite du monde de l'art paraît encore plus terrible face au faussaire : Hans van Meegeren (1889-1947) produisit des faux Vermeer ; seule sa confession révéla la supercherie. L'authenticité et le mérite esthétique se séparent en peinture et sculpture, problème qui ne touche pas la musique ou la danse.

L'art pour l'art, et sans but ; **tout but dénature l'art**

Benjamin Constant, *Journal*, 1804.

L'artiste s'émancipe du mécène aristocratique, étatique ou ecclésiastique, des règles de l'Académie, et va clamer sa liberté. Ce génie solitaire recherche la forme pure qui n'est plus à juger que sur sa valeur esthétique. Cela met à distance tout jugement social et va couper court à tout usage populaire de l'art. Mais le statut de marchandise guette les œuvres, et sur le marché de l'art, largement spéculatif à tous les sens du terme, qui peut prétendre que l'offre prime la demande ?



Considérations

Platon exclut les poètes de sa cité idéale car ils affaiblissent la raison et Jean-Jacques Rousseau approuve l'interdiction du théâtre à Genève car il « excite les âmes perfides » (*Lettre à d'Alembert sur les spectacles*). Si aujourd'hui l'art n'a de comptes à rendre à personne sinon à lui-même, une confrontation conceptuelle est source de richesses pour mieux le cerner.



L'art et la Nature

La beauté artistique est supérieure au beau naturel parce que l'art est un produit de l'esprit et que le spirituel seul est vrai

Hegel, *Esthétique*, 1817.

Alors que le jardin à l'anglaise irrégulier, aux parcours sinueux, a remplacé l'ordre du jardin à la française, Kant place la beauté naturelle au-dessus de la beauté artistique. On goûte un chant d'oiseau, les couleurs d'un insecte ou d'un feu. Si l'artificiel s'y révèle, on s'en détourne. L'art doit toujours garder une part de naturel qui échappe à la volonté, au contrôle. Le dilemme de l'art, imiter/fabriquer, se dépasse grâce au génie qui produit de l'art empreint de naturel, réconciliant nature et esprit, en partie inconsciemment. Le Beau ne doit pas donner l'impression de travail. Les beaux-arts sont trop associés à un modèle (grec). La beauté est au contraire libre et se trouve là où il n'y a pas d'idéal. Newton peut expliquer comment il a réalisé sa découverte, pas Homère. La belle forme ne s'enseigne pas. La beauté est une faveur de la nature. Les règles sont donc révélées par ce talent singulier du génie. L'art se laisse oublier dans la beauté. La nature nous fait don d'une beauté, signes que l'on nous adresse : volcan, ouragan, tempête (phénomènes sublimes) ou ciel étoilé (phénomène infini) qui élèvent notre esprit plus haut que la simple nature.

Hegel énonce l'inverse de Kant. « Jusqu'à Hegel, tous les idéaux prétendent avoir une base objective : dans la nature, en Dieu ou dans la raison. Le sens historique détruit cette prétention et, avec elle, tous les idéaux connus » (Léo Strauss, *Les Trois Vagues de la modernité*). Il introduit l'historicité de l'art, représentation sensible d'une vérité historique. La qualité de l'adéquation entre idée et forme fait croire au progrès dans l'art et à l'existence d'une hiérarchie. Elle serait, par ordre croissant : architecture, sculpture, peinture, musique, poésie. Hegel pressent la crise de l'art nouveau, nous y sommes. L'art, c'est du passé. Nous n'avons plus