

L'art imite-t-il la nature ?

Toute une partie de l'art imite la nature (Arasse)

Ce qui caractérise la peinture européenne du début du XIV^e siècle à la fin du XIX^e siècle, c'est qu'elle se fait sous le principe de l'imitation de la nature. Certains peintres à certains moments pensent même que les images qu'ils représentent sont vraies : il y a une vérité de la représentation. C'est en tout cas ce que prétend chercher et exiger du peintre le Florentin Leon Battista Alberti dans son texte de 1435, *De la peinture*, où il fonde la théorie de la peinture classique, et j'entends par là la peinture d'imitation, qui va depuis le texte d'Alberti jusqu'à l'impressionnisme – car l'impressionnisme continue à faire de la perspective : il y a des allées de peupliers de Monet qui sont de la parfaite perspective.

Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, chap. 3

L'art ne vise pas à imiter la nature (Hegel)

Pour Hegel, l'art ne doit pas chercher à imiter la nature :



D'une façon générale, il faut dire que l'art, quand il se borne à imiter, ne peut rivaliser avec la nature, et qu'il ressemble à un ver qui s'efforce en rampant d'imiter un éléphant. Dans ces reproductions toujours plus ou moins réussies, si on les compare aux modèles naturels, le seul but que puisse se proposer l'homme, c'est le plaisir de créer quelque chose qui ressemble à la nature. Et de fait, il peut se réjouir de produire lui aussi, grâce à son travail, son habileté, quelque chose qui existe déjà indépendamment de lui. Mais justement, plus la reproduction est semblable au modèle, plus sa joie et son admiration se refroidissent, si même elles ne tournent pas à l'ennui et au dégoût. Il y a des portraits dont on a dit spirituellement qu'ils sont ressemblants à vous donner la nausée. Kant donne un autre exemple de ce plaisir qu'on prend aux imitations : qu'un homme imite les trilles du rossignol à la perfection comme cela arrive parfois, et nous en avons vite assez ; dès que nous découvrons que l'homme en est l'auteur, le chant nous paraît fastidieux⁴⁰ ; à ce moment nous n'y voyons qu'un artifice, nous ne le tenons ni pour une œuvre d'art, ni pour une libre production de la nature.

HEGEL, *Introduction à l'esthétique*

La raison profonde en est que l'art, contrairement à la nature, est un produit de l'esprit. Par conséquent il est bien supérieur à la nature et ne doit certainement pas s'abaisser à l'imiter :

D'après l'opinion courante, la beauté créée par l'art serait même bien au-dessous du beau naturel, et le plus grand mérite de l'art consisterait à se rapprocher, dans ses créations, du beau naturel. S'il en était vraiment ainsi, l'esthétique, comprise uniquement comme science du beau artistique, laisserait en dehors de sa compétence une grande partie du domaine artistique. Mais nous croyons pouvoir affirmer, à l'encontre de cette manière de voir, que le beau artistique est supérieur au beau naturel, parce qu'il est un produit de l'esprit. L'esprit étant supérieur à la nature, sa supériorité se communique également à ses produits et, par conséquent, à l'art. C'est pourquoi le beau artistique est supérieur au beau naturel. Tout ce qui vient de l'idée est supérieur à ce qui vient de la nature. La plus mauvaise idée qui traverse l'esprit d'un homme est meilleure et plus élevée que la plus grande production de la nature, et cela justement parce qu'elle participe de l'esprit et que le spirituel est supérieur au naturel.

Hegel, *Introduction à l'esthétique*, chap. I, I, I.

Ainsi, toute peinture, même celle qui représente la nature, est un produit de l'esprit. Même la peinture hollandaise, réaliste, est en fait le triomphe de l'esprit sur la nature : elle exprime la victoire du peintre pour saisir le fugitif dans la nature morte et dans les petites choses de la vie quotidienne.

⁴⁰ Qui cause de l'ennui par sa monotonie, sa durée. Ex : un travail fastidieux.

La nature imite l'art (Goethe, Wilde)

Goethe (1749-1832) raconte qu'après avoir vu une exposition de peintures, il voit le réel (chez le cordonnier où il mange) avec les yeux de l'artiste, ce qui lui procure de grandes jouissances (Goethe, *Poésie et vérité*, chap. 8). Oscar Wilde (1845-1900) en conclut, par une formule provocatrice, que c'est la nature qui imite l'art : des brouillards ont existé pendant des siècles ; mais personne ne les a vus ainsi, ils n'existent qu'au jour où l'art les inventa (grâce à Turner par exemple). On pourrait aussi dire avec Kant que l'art imite la nature (l'artiste atteint une spontanéité qui évoque celle de la nature) mais que la nature imite l'art (la nature nous plaît car elle est organisée, elle présente une certaine finalité, comme si elle avait été créée par un être intelligent).

L'art est-il réservé à une élite ?



L'évolution du regard (Walter Benjamin)

Dans un célèbre texte de 1936 intitulé *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Walter Benjamin (1892-1940) remarque que la modernité technique a entraîné un changement profond dans le rapport du public à l'œuvre d'art. Avec la capacité technique de reproduire les œuvres d'art – la photographie permet notamment de reproduire peintures et même de présenter sculptures et bâtiments –, la *sensibilité générale* aux œuvres d'art a évolué. Désormais on ne prend plus le temps de regarder. On ne vénère plus une œuvre d'art, et notre attitude à l'égard des créations de l'art est beaucoup plus froide et réfléchie. La valeur de l'œuvre d'art a changé : on est passé d'une *valeur cultuelle* (valeur de culte) à une simple *valeur d'exposition*. C'est ce que Benjamin appelle la *perte de l'aura* : l'œuvre d'art a perdu son « aura » un peu magique qui était liée à son unicité, à sa présence *hic et nunc* (ici et maintenant). Ce constat est proche du diagnostic hégélien de la « fin de l'art », qui lui aussi signifiait un changement fondamental de notre rapport à l'art.

Malgré tout le musée reste le lieu « sacré » contemporain : les musées sont les églises d'aujourd'hui ; et d'ailleurs les églises sont devenues des musées. L'artiste est le nouveau « dieu » (et peut-être le dernier !). Magie du créateur, caractère transcendant du génie (cf. texte de Nietzsche sur le génie).

Y a-t-il une culture de masse ? (Hannah Arendt)

Hannah Arendt s'interroge sur la possibilité d'une culture de masse.

D'un côté, le sens même de l'œuvre d'art est d'appartenir à un monde éternel, à l'écart des préoccupations humaines utilitaires.

Au XX^e siècle, on assiste à la tentative de « démocratiser » l'art. Le théâtre est décentralisé avec le festival d'Avignon, et la Joconde se trouve imprimée sur des tee-shirts ou des tasses de café. Mais l'art ainsi vulgarisé, pour ne pas dire kitschifié, est-il encore de l'art ? Car l'art n'est pas le divertissement, il est plutôt le contraire du divertissement. « Bien des grands auteurs du passé ont survécu à des siècles d'oubli et d'abandon, mais c'est encore une question pendante de savoir s'ils seront capables de survivre à une version divertissante de ce qu'ils ont à dire. » (Arendt)

Plus généralement, cette question (L'art est-il réservé à une élite ?) rejoint cette autre question : Faut-il être cultivé pour apprécier une œuvre d'art ?

L'art contemporain, c'est n'importe quoi ?

On peut le croire en se baladant à Pompidou, par exemple face aux toiles d'Asger Jorn : « un enfant pourrait en faire autant ! », entend-on souvent. Premièrement, ce n'est pas sûr ;

deuxièmement, rejoindre la fraîcheur de l'enfant est un travail bien plus difficile qu'on ne croit ; troisièmement, ce n'est pas une objection, la seule question est de savoir si le résultat est beau.

Mais précisément, concernant la beauté, il faut reconnaître que l'art contemporain s'en détourne souvent. Parfois même il s'engage carrément dans la recherche de la laideur. Ce n'est d'ailleurs pas une tendance nouvelle : qu'on songe aux monstres du Moyen Age, par exemple les sculptures affreuses des cathédrales gothiques. Mentionnons ici cette remarque de Rodin : « dans l'art, est beau uniquement ce qui a du *caractère*. Le *caractère*, c'est la vérité intense d'un spectacle naturel quelconque, beau ou laid »⁴¹.

Ce qui est laid, en art, c'est ce qui est sans caractère, ce qui n'offre aucune vérité ; ce qui est faux, artificiel, joli ou beau au lieu d'être expressif... C'est ce qui ment. Autrement dit, si le public reproche à une œuvre son côté âpre et lui préfère quelque enjolivure artificielle, il ne se détourne pas du laid vers le beau, mais au contraire de la vraie beauté vers la vraie laideur, c'est-à-dire le « joli » et le kitsch.



Autres remarques

Synesthésie et signification des sensations (Kandinsky)

Le peintre russe Vassily Kandinsky (1866-1944) est l'un des initiateurs de l'art abstrait, à partir de 1910. En 1911 il écrit *Du spirituel dans l'art*, où il expose une théorie de la signification des formes et des couleurs. Il commence par remarquer le lien entre différents types de sensations – un phénomène connu sous le nom de *synesthésie* :

L'âme étant, en règle générale, étroitement liée au corps, il est possible qu'une émotion psychique en entraîne une autre, correspondante, par *association*. Par exemple, la couleur rouge peut provoquer une vibration de l'âme semblable à celle produite par une flamme, car le rouge est la couleur de la flamme. Le rouge chaud est excitant, cette excitation pouvant être douloureuse ou pénible, peut-être parce qu'il ressemble au sang qui coule. Ici cette couleur éveille le souvenir d'un autre agent physique qui, toujours, exerce sur l'âme une action pénible.

Si c'était le cas, nous trouverions facilement par l'association une explication des autres effets physiques de la couleur, c'est-à-dire non plus seulement sur l'œil mais également sur les autres sens. On pourrait par exemple admettre que le jaune clair a un effet acide, par association avec le citron.

Mais il est à peine possible d'accepter de telles explications. A propos du goût de la couleur, les exemples ne manquent pas où cette explication ne peut être retenue. Un médecin de Dresde rapporte que l'un de ses patients, qu'il caractérise comme un homme d'un « niveau intellectuel très supérieur », avait coutume de dire qu'une certaine sauce avait immanquablement le goût de « bleu », c'est-à-dire qu'il la ressentait comme la couleur bleue. (...) Ce serait une sorte d'écho ou de résonance, comme cela se produit avec les instruments de musique dont les cordes, ébranlées par le son d'un autre instrument, s'émeuvent à leur tour. Des hommes d'une telle sensibilité sont comme l'un de ces bons violons dont on a beaucoup joué et qui, au moindre contact de l'archet, vibrent de toutes leurs cordes.

Si l'on admet cette explication, il ne faut pas mettre l'œil uniquement en liaison avec le goût, mais également avec tous les autres sens. Certaines couleurs peuvent avoir un aspect rugueux, épineux, d'autres, par contre, donnent une impression de lisse, de velouté, que l'on a envie de caresser (le bleu outremer foncé, le vert de chrome, le carmin). Même la différence d'impression de chaud ou de froid des tons de couleurs repose sur cette sensation. (...)

Enfin l'audition des couleurs est tellement précise qu'on ne trouverait certainement personne qui tente de rendre l'impression de jaune criard sur les basses d'un piano ou compare le carmin foncé à une voix de soprano.

Vassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, V

⁴¹ Rodin, *L'Art*.

Il existe un lien particulier entre les couleurs et les formes :

Il est maintenant facile de constater que la valeur de telle couleur est soulignée par telle forme, et atténuée par telle autre. En tout cas, les propriétés des couleurs aiguës sonnent mieux dans une forme aiguë (ainsi le jaune dans un triangle). Les couleurs profondes sont renforcées dans leur effet par des formes rondes (ainsi le bleu dans un cercle).

Vassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, VI

Le jaune et le bleu :

D'une manière tout à fait générale, *la chaleur ou la froideur* d'une couleur est une tendance *au jaune ou au bleu*. C'est là une distinction qui s'opère pour ainsi dire sur le même plan, la couleur conservant sa résonance de base, mais cette résonance de base devient de son côté plus matérielle, ou plus immatérielle. C'est un mouvement horizontal, le chaud sur ce plan horizontal allant vers le spectateur, tendant vers lui, alors que le froid s'en éloigne. (...)

Si l'on fait deux cercles identiques et que l'on peint l'un en jaune et l'autre en bleu, on s'aperçoit, après une brève concentration sur ces cercles, que le jaune irradie, prend un mouvement excentrique et se rapproche presque visiblement de l'observateur. Le bleu, en revanche, développe un mouvement concentrique (comme un escargot qui se recroqueville dans sa coquille) et s'éloigne de l'homme. L'œil est comme transpercé par l'effet du premier cercle, alors qu'il semble s'enfoncer dans le second. (...)

Si l'on essaie de rendre le jaune (cette couleur typiquement chaude) plus froid, il prend un ton verdâtre et perd immédiatement ses deux mouvements (horizontal et excentrique). Il prend ainsi un caractère quelque peu maladif et surnaturel, comme un homme plein d'énergie et d'ambition qui se trouve empêché par des circonstances extérieures d'exercer cette énergie et cette ambition. Le bleu, mouvement tout à fait opposé, freine le jaune, si bien qu'en continuant à ajouter du bleu, les deux mouvements contradictoires s'annihilent, produisant *l'immobilité totale et le calme. Le vert apparaît*. (...)

Cette propriété du jaune, qui a une nette tendance vers les tons plus clairs, peut être amenée à une force et à un niveau insoutenables pour l'œil et l'esprit humains. A ce niveau, il sonne comme une trompette, jouée dans les aigus et de plus en plus fort, ou comme le son éclatant d'une fanfare.

Vassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, VI

On peut trouver un exemple de l'usage du jaune et du bleu chez Vermeer, qui aimait beaucoup combiner ces deux couleurs. De même, on pourrait lister les peintres selon les couleurs ou les combinaisons de couleurs auxquelles ils se sont particulièrement intéressés : le rouge et le vert pour Delacroix ; le noir pour Soulages ; le violet pour Monet ; le bleu de Klein, et aussi de Picasso ; le jaune de Van Gogh, dans toute sa puissance ; le rouge et le bleu chez Raphaël. Les écrivains aussi furent parfois fascinés par les couleurs : ainsi Melville était si fasciné par le blanc qu'il écrivit tout un chapitre de *Moby Dick* en expliquant pourquoi cette couleur – qui est celle de la baleine – nous terrorise tant. Les couleurs peuvent aussi être interprétées en termes sociaux : « dans le domaine des couleurs, le vert correspond à ce qu'est, dans la société des hommes, la bourgeoisie : c'est un élément immobile, content de soi, limité dans toutes les directions », écrit Kandinsky.

 **Fomesoutra.com**
ça soutra !
Docs à portée de main

Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci (Freud)

Dans ses carnets, Léonard de Vinci a écrit : « Il semble que j'aie depuis toujours été destinée à m'occuper du vol des oiseaux. Un de mes premiers souvenirs d'enfance est qu'étant encore au berceau, un vautour vint à moi, m'ouvrit la bouche avec sa queue et plusieurs fois me frappa avec cette queue entre les lèvres. » Dans *Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (1910), Freud relie ce souvenir au tableau de Vinci intitulé *La Vierge à l'enfant avec sainte Anne*, qui représente la Vierge Marie, sainte Anne et l'enfant Jésus. Freud a vu dans le vêtement de la Vierge le contour d'un vautour, dont la queue toucherait les lèvres de l'enfant Jésus. Il y voit une persistance du souvenir d'enfance de Vinci et en conclut que celui-ci aurait été homosexuel, ce souvenir exprimant le fantasme de la fellation.

Remarquons également que le vautour était, dans la mythologie égyptienne, le symbole de la féminité. Les égyptiens pensaient que les vautours étaient tous femelles et n'avaient pas besoin de mâles pour se reproduire – ils étaient censés se reproduire avec le vent. Exploitant ce mythe, l'Eglise chrétienne a fait du vautour le symbole de la vierge, qui a enfanté sans avoir eu de rapport sexuel.



Sensibilité et résonance (Proust)

La question de la sensibilité est essentielle. La beauté est directement déterminée par notre sensibilité, par notre capacité à la percevoir. Voyez le film *American Beauty* : si nous étions suffisamment sensibles, nous verrions tant de beauté dans le monde que ce serait à peine supportable. Soyez donc à la hauteur de la beauté du monde : percevez-la !

Proust remarque, avec des sentiments mêlés, que toute une partie du plaisir littéraire est fondée sur (et terni par) des références multiples à d'autres œuvres, à des sensations passées, etc. L'esprit du lecteur est donc, la encore, la caisse de résonance qui donne toute son ampleur à la beauté d'une œuvre, qui lui permet de résonner de toutes ses cordes⁴² ; mais ce plaisir de la résonance est ambivalent... Le plaisir de la référence devient un plaisir creux et déconnecté des sensations simples et vraies, déconnecté de la vie.

Le rire

Plusieurs interprétations du rire ont été données. Selon Baudelaire, le rire exprime un sentiment de supériorité. Selon Bergson, ce qui fait rire c'est « du mécanique plaqué sur du vivant ». Schopenhauer, quant à lui, distingue l'humour de l'ironie en voyant dans la seconde la forme antique du comique, qui passe du sérieux au rire (un visage d'abord sérieux masque en fait une plaisanterie) ; tandis que l'humour, invention de la modernité, passe du rire au sérieux, c'est la plaisanterie qui révèle quelque chose de grave. Kundera voit aussi dans l'humour l'invention spécifique de la modernité, mais il met l'accent sur le fait que l'humour, essentiellement lié à l'ambiguïté, est le plaisir de l'incertitude :

L'humour : l'éclair divin qui découvre le monde dans son ambiguïté morale et l'homme dans sa profonde incompetence à juger les autres ; l'humour : l'ivresse de la relativité des choses humaines ; le plaisir étrange issu de la certitude qu'il n'y a pas de certitude.

Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, 1993

Autres thèses

- L'art divinise la réalité, l'embellit : ainsi il transforme la souffrance en tragique et l'absurde en comique. (Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, § 7)
- L'œuvre d'art doit être mise à l'écart des préoccupations humaines mondaines. (Arendt)
- L'art comme texte, écriture (Hugo, Hegel, Schopenhauer *MVR*, Suppléments, chap. 38)
- L'humour n'a pas toujours existé. Il est la « grande invention de l'esprit moderne » (Octavio Paz).
- L'art est une forme qui se signifie elle-même. (Henri Focillon : « Le signe signifie, alors que la forme se signifie. »)

⁴² Cf. le texte de Kandinsky ci-dessus.