

L'interprétation de l'art comme un moyen d'accès à la vérité est d'abord liée à l'idée que l'art serait fondamentalement *mimétique*, c'est-à-dire qu'il viserait à *imiter la nature*. Telle était la conception dominante de l'art pour les Grecs, et une telle interprétation ne manque pas de vraisemblance. Mais il reste à savoir ce qu'il faut entendre par « imitation de la nature ». Cela peut signifier que l'art cherche à reproduire les apparences des choses naturelles, ou alors qu'il essaie de reproduire, plus profondément, le travail créatif de la nature. Si nous prenons d'abord l'expression au premier sens, la possibilité d'atteindre la vérité par ce moyen peut sembler compromise : l'apparence ne s'oppose-t-elle pas à la réalité ?

1. L'art nous éloigne de la vérité car les apparences sont trompeuses (Platon, Nietzsche)

C'est à partir de cette interprétation de l'art comme un art des *apparences* que Platon critique l'art. Pour Platon, la vraie réalité n'est pas constituée par les apparences ni même par les objets que nous voyons tous les jours. En effet, le chat que je vois n'est pas véritablement réel, puisqu'il mourra et disparaîtra un jour, alors que ce qui est véritablement réel doit être éternel. La vraie réalité n'est donc pas le chat, mais l'idée du chat, qui demeure une et identique au cours du temps, et dont les chats particuliers « participent » seulement, c'est-à-dire qu'ils « ressemblent » à cette idée, ils s'y rattachent. Pour Platon, la vraie réalité n'est donc pas le monde *matériel* des objets sensibles, mais un monde *idéal* et abstrait peuplé d'Idées. Par conséquent, l'œuvre d'art, qui imite les objets du monde, est éloignée de la vérité de trois degrés : par exemple la peinture d'un lit est la copie du lit fabriqué par le menuisier, qui est lui-même une copie du lit idéal. Platon critique donc l'art comme l'illusion suprême, qui « ajoute une couche » d'illusion à cette première illusion qu'est le monde, qui nous présente *l'apparence des apparences*. On retrouve d'ailleurs la même idée chez Nietzsche, pour qui l'art est un mensonge qui nous aide à vivre en rendant la vérité supportable :

Nous avons *l'art* afin de ne pas mourir *de la vérité*.

Nietzsche, *Werke*, XVI, 248

Par quoi le mètre donne de la beauté. – Le mètre pose un voile sur la réalité ; il donne lieu à quelque artifice de langage, quelque indécision de pensée ; par l'ombre qu'il jette sur les idées, tantôt il cache, tantôt il fait ressortir. De même que l'ombre est nécessaire à plus de beauté, de même l'« obscur » est nécessaire à plus de clarté. – L'art rend supportable l'aspect de la vie en la recouvrant du voile de la pensée indécise.

Nietzsche, *Humain, trop humain*, I, § 151

Mais il ne faut pas rejeter trop vite les apparences hors du champ de la connaissance. Les apparences ne sont-elles pas le point de départ de toute connaissance ?¹⁷ Et n'y a-t-il pas une connaissance propre au sensible ?

2. L'imitation de la nature est un moyen d'accès à la vérité (Aristote)

L'art peut apparaître comme un moyen d'accès à la vérité si nous le considérons dans sa dimension mimétique¹⁸, comme le faisaient les Grecs. Platon et Aristote concevaient en effet l'art comme une technique consistant essentiellement à imiter la nature. Une telle conception n'est pas propre aux Grecs, on la retrouve tout au long de l'histoire de l'art, par exemple dans

¹⁷ Cf. le cours sur la conscience, I, D, 3.

¹⁸ C'est-à-dire dans sa dimension d'imitation.

le naturalisme de Stendhal : « un roman est un miroir qui se promène sur une grande route »¹⁹. Selon Aristote, tout art est imitation, même la musique :

L'épique, et la poésie tragique comme aussi la comédie, l'art du poète de dithyrambe et, pour la plus grande partie, celui du joueur de flûte et de cithare, se trouvent tous être, d'une manière générale, des imitations. Mais ils diffèrent les uns des autres par trois aspects : ou bien ils imitent par des moyens différents, ou bien ils imitent des objets différents, ou bien ils imitent selon des modes différents, et non de la même manière.

Aristote, *Poétique*, I

Le théâtre aussi est conçu comme imitation : la comédie imite les hommes sans grande vertu, les vices, les défauts et les laideurs, du moins ceux qui n'entraînent ni douleur ni dommage ; car seul le mal inoffensif est comique. La tragédie, elle imite une action noble qui, par la pitié et la crainte, accomplit la *catharsis* (purgation) de ces émotions. Cette dimension mimétique de l'œuvre d'art est ce qui permet de comprendre qu'elle nous donne tant de satisfaction ; car « tous les hommes désirent naturellement connaître »²⁰.

A l'origine de l'art poétique dans son ensemble, il semble bien y avoir deux causes, toutes deux naturelles.

Imiter est en effet, dès leur enfance, une tendance naturelle aux hommes – et ils se différencient des autres animaux en ce qu'ils sont des êtres fort enclins à imiter et qu'ils commencent à apprendre à travers l'imitation –, comme la tendance commune à tous, de prendre plaisir aux représentations ; la preuve en est ce qui se passe dans les faits : nous prenons plaisir à contempler les images les plus exactes de choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, comme les formes d'animaux les plus méprisés et des cadavres. Une autre raison est qu'apprendre est un grand plaisir non seulement pour les philosophes, mais pareillement aussi pour les autres hommes – quoique les points communs entre eux soient peu nombreux à ce sujet. On se plaît en effet à regarder les images car leur contemplation apporte un enseignement et permet de se rendre compte de ce qu'est chaque chose, par exemple que ce portrait-là, c'est un tel ; car si l'on se trouve ne pas l'avoir vu auparavant, ce n'est pas en tant que représentation que ce portrait procurera le plaisir, mais en raison du fini dans l'exécution, de la couleur ou d'une autre chose de ce genre.

Aristote, *Poétique*, chap. IV, 1448b4-1448b19

Et en effet, puisque l'art est imite les choses il est un moyen privilégié vers la connaissance. Ainsi, la poésie vise à imiter la nature humaine, et dans cette mesure elle nous apporte une connaissance de l'homme, qui est même supérieure à celle que nous donne l'histoire car la poésie dit le général alors que l'histoire se contente du cas particulier²¹ :

De ce qui a été dit résulte clairement que le rôle du poète est de dire non pas ce qui a réellement eu lieu mais ce à quoi on peut s'attendre, ce qui peut se produire conformément à la vraisemblance ou à la nécessité. En effet, la différence entre l'historien et le poète ne vient pas du fait que l'un s'exprime en vers ou l'autre en prose (on pourrait mettre l'œuvre d'Hérodote²² en vers, et elle n'en serait pas moins de l'histoire en vers qu'en prose) ; mais elle vient de ce que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce à quoi l'on peut s'attendre. Voilà pourquoi la poésie est une chose plus philosophique et plus noble que l'histoire : la poésie dit plutôt le général, l'histoire le particulier. Le général, c'est telle ou telle chose qu'il arrive à tel ou tel de dire ou de faire, conformément à la vraisemblance ou à la nécessité ; c'est le but visé par la poésie, même si par la suite elle attribue des noms aux personnages. Le particulier, c'est ce qu'a fait Alcibiade, ou ce qui lui est arrivé.

Aristote, *Poétique*, IX

¹⁹ Stendhal, *Le Rouge et le noir*, tome II, chap. XIX.

²⁰ Aristote, *Métaphysique*, I.

²¹ Cf. le cours sur l'histoire.

²² Hérodote (v. 484-425 av. J.-C.) est un historien et explorateur grec. Il est considéré comme le « père de l'histoire » car il est le premier historien avec Thucydide (v. 460-400 av. J.-C.).

3. Mentir pour faire vrai (impressionnistes, Maupassant)

C'est ce qui fait dire à Amélie Nothomb que le roman est un « concentré de réel » : il y a bien plus de réalité dans un (bon) roman que dans la vie réelle. On pourrait voir une opposition entre le roman et le fait divers, entre la peinture et la photographie : dans un cas il s'agit de représenter un irréel vraisemblable, dans l'autre un réel invraisemblable. Par exemple, les photographies prises au zoom ou sous un angle particulier nous présentent des rapprochements de perspective étonnants. Mais il faut bien voir que le *vraisemblable* nous intéresse bien plus que le *vrai*, en tout cas dans les nombreux domaines qui sont le terrain privilégié de l'art (psychologique, existentiel, etc.). L'histoire de l'art nous montre constamment qu'il faut bien souvent renoncer au vrai et à l'exact si l'on veut produire le vraisemblable, le vivant, et atteindre ainsi à une plus grande « vérité » de la représentation : raccourci des Grecs, perspective, *sfumato* de Vinci, « inexactitudes » des impressionnistes, artifices rhétoriques et littéraires, etc. Comme dit Maupassant, le romancier réaliste ne doit pas tout dire, il ne doit pas *être vrai* mais *faire vrai* :

Le romancier, au contraire, qui prétend nous donner une image exacte de la vie, doit éviter avec soin tout enchaînement d'événements qui paraîtrait exceptionnel. Son but n'est point de nous raconter une histoire, de nous amuser ou de nous attendrir, mais de nous forcer à penser, à comprendre le sens profond et caché des événements. A force d'avoir vu et médité il regarde l'univers, les choses, les faits et les hommes d'une certaine façon qui lui est propre et qui résulte de l'ensemble de ses observations réfléchies. C'est cette vision personnelle qu'il cherche à nous communiquer en la reproduisant dans un livre. (...)

Mais en se plaçant au point de vue même de ces artistes réalistes, on doit discuter et contester leur théorie qui semble pouvoir être résumée par ces mots : « Rien que la vérité et toute la vérité. »

Leur intention étant de dégager la philosophie de certains faits constants et courants, ils devront souvent corriger les événements au profit de la vraisemblance et au détriment de la vérité, car :

Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

Le réaliste, s'il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même.

Raconter tout serait impossible, car il faudrait alors un volume au moins par journée, pour énumérer les multitudes d'incidents insignifiants qui emplissent notre existence. Un choix s'impose donc. (...)

La vie encore laisse tout au même plan, précipite les faits ou les traîne indéfiniment. L'art, au contraire, consiste à user de précautions et de préparations, à ménager des transitions savantes et dissimulées, à mettre en pleine lumière, par la seule adresse de la composition, les événements essentiels et à donner à tous les autres le degré de relief qui leur convient, suivant leur importance, pour produire la sensation profonde de la vérité spéciale qu'on veut montrer.

Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession.

J'en conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes.

Guy de Maupassant, « Le roman », préface à *Pierre et Jean* (1888)

Un exemple frappant de cette idée en peinture nous est donné par le *Derby d'Epsom* de Géricault. Ce tableau représente une course de chevaux dans laquelle le mouvement est rendu par une position impossible : les chevaux sont peints dans une position qu'ils ne prennent jamais au cours de leur galop.

On pourrait toutefois peut-être opposer une chose à ces idées d'art réaliste : les représentations nous plaisent-elles par leur exactitude ou, au contraire, par ce en quoi elles ne ressemblent pas à la chose ? Sommes-nous plus intéressés par une photographie en couleur qui donne la réplique exacte d'un visage, ou par un portrait au fusain qui parvient à en capter

l'essentiel ? Et, de manière similaire, n'est-ce pas, dans une métaphore, ce par quoi l'image diffère de ce qu'elle illustre qui est intéressant ? (Voyez cela dans un cas concret, par exemple dans cette comparaison de Victor Hugo : « un visage avec beaucoup de front, c'est comme un paysage avec beaucoup de ciel ».) Sans nier complètement le plaisir pris à l'exactitude d'une représentation, nous pourrions donc sans doute ajouter un plaisir pris à une analogie imparfaite, et ce d'autant plus qu'elle éclaire un aspect inattendu de l'objet. Par quoi l'on commence à comprendre comment l'art peut *produire* une vérité qui lui est propre, participer au *dévoilement* du monde.

NB : on trouve encore la même idée chez le sculpteur Auguste Rodin : le réalisme en art consiste à déformer pour faire vrai. (Rodin, *L'Art*).



4. L'expressionnisme (Van Gogh)

De manière générale, pour ce qui est de la nature humaine, il vaut mieux parler d'*expression* plutôt que d'*imitation* : car révéler la nature humaine ne consiste pas en un simple imitation, comme quand il s'agit de reproduire l'apparence d'un objet physique ; cela consiste au contraire en un véritable travail d'exploration et de construction.

Un lieu privilégié de l'expression de l'intériorité humaine est ce que les anciens appelaient la *poésie*, c'est-à-dire en fait la *littérature* dans son ensemble. Milan Kundera, un écrivain tchèque contemporain, montre dans *L'Art du roman* que l'histoire du roman européen consiste en une exploration progressive de l'existence humaine. Au XVII^e siècle commence l'époque moderne : avec Galilée et Descartes, la science (mathématique et physique) s'engage dans l'exploration de la nature. La *passion de connaître* s'est emparée de l'homme occidental. Mais cette perspective laisse tout un champ inexploré : le domaine de la vie, de l'existence humaine. La science a complètement laissé de côté cet aspect. C'est ainsi que Kundera comprend la formule de Heidegger : *l'oubli de l'être*. Mais l'« être », le monde de la vie, n'a pas été oublié par tout le monde. En fait, au moment même où, dans le sillage de Descartes, les sciences s'engagent dans l'exploration mathématique de la nature, les romanciers européens s'engagent dans l'exploration littéraire de l'existence humaine. Et Kundera relit toute l'histoire du roman européen à partir de cette clé de lecture, montrant comment le roman a successivement cherché à saisir le *moi* : d'abord par les actions dans le roman d'aventures (Cervantès et Rabelais) ; mais avec Diderot, une faille s'ouvre entre l'homme et ses actions, les actions ne révèlent plus l'homme ; le roman psychologique tente alors de saisir le moi en restituant directement l'intériorité humaine (Richardson, puis Proust et Joyce) ; le naturalisme tente de son côté de saisir l'homme à partir de son insertion dans la société et l'histoire (Balzac, Zola, Kafka) ; enfin, les romans du XX^e siècle nous dévoilent les « paradoxes terminaux ». A chaque fois, le roman étudie les possibilités existentielles. Kafka, par exemple, se demande quelles sont les possibilités d'existence dans le monde moderne, enserré dans le carcan étouffant de l'administration.

Mais l'expression de l'intériorité humaine ne se limite pas à la littérature. On comprend aisément que la musique soit le lieu privilégié de l'expression des sentiments humains dans leur forme la plus pure. Mais la peinture elle-même peut être un moyen d'expression de l'intériorité humaine comme « à reculons ». Avec l'*expressionnisme* en effet, l'artiste nous invite à *détourner le regard* : l'essentiel n'est plus la chose représentée, qui à la limite n'est plus qu'un prétexte, ni la vraisemblance, mais bien la *manière de voir*, le *regard* de l'artiste, sa manière subjective de percevoir le monde qu'il tente de nous restituer. On comprend alors qu'on puisse parler de la « vérité » d'un tableau, même si celui-ci n'est pas du tout ressemblant.

Le but de l'art n'est plus de reproduire le visible mais, comme dirait le peintre suisse Paul Klee, de *rendre visible*. L'artiste nous donne accès à une nouvelle manière de voir les choses, il nous découvre le réel sous un jour nouveau. C'est en ce sens que l'écrivain anglais Oscar

Wilde peut dire, en une formule provocatrice, que *ce n'est pas l'art qui imite la nature mais la nature qui imite l'art* : car c'est l'art qui nous apprend à voir, et nous en venons à voir la nature elle-même à partir des représentations artistiques. Il faut bien se rendre compte que pour l'homme du XIX^e siècle, le coucher de soleil n'était pas du tout un phénomène esthétique. Ce sont des artistes comme Turner qui nous ont appris à voir la beauté de la nature : dans un coucher de soleil, dans un paysage enneigé, voire dans les brumes de Londres.

Prenons quelques exemples : le fondateur de l'expressionnisme est Van Gogh. Il est très clair que sa peinture vise davantage à exprimer une manière de percevoir et de ressentir les choses (l'ambiance sordide d'un café, la vibration palpitante de la nature) plutôt que d'en restituer avec exactitude l'apparence objective et neutre. Écoutons-le nous parler de ses recherches esthétiques :

Qu'est-ce que dessiner ? Comment y arrive-t-on ? C'est l'action de se frayer un passage à travers un mur de fer invisible, qui semble se trouver entre ce que l'on *sent* et ce que l'on *peut*. Comment doit-on traverser ce mur, sachant qu'il ne sert à rien d'y frapper fort ? A mon avis on doit miner ce mur et le traverser à la lime, lentement et avec patience.

Lettre de Vincent à Théo, 22 octobre 1882

J'ai voulu susciter l'idée que ces gens qui mangent des pommes de terre à la clarté de leur lampe ont creusé la terre de leurs mains, ces mêmes mains avec lesquelles ils mangent, et ainsi cela suggère le *travail manuel* et un plat honnêtement *gagné*.

Lettre de Vincent à Théo, 30 avril 1885

J'ai essayé d'exprimer les terribles passions de l'humanité au moyen du rouge et du vert.

Lettre de Vincent à Théo, 8 septembre 1888

Dans mon tableau *Le Café la nuit* j'ai cherché à exprimer l'idée que le café est un endroit où l'on peut se ruiner, devenir fou, commettre des crimes. Alors j'ai cherché, par des contrastes de rose tendre et de rouge sang, de doux vert Louis XV et Véronèse, contrastant avec les jaune et les vert-bleu durs, tout cela dans une atmosphère de fournaise infernale, de soufre pâle, à exprimer comme la puissance des ténèbres d'un assommoir.

Et en même temps, avec un apparence de gaieté japonaise et la bonhomie du *Tartarin*...

Lettre de Vincent à Théo, 9 septembre 1888

Van Gogh est sans conteste celui qui a le mieux parlé de son art ; mais ce qu'écrit Antonin Artaud n'est pas mal non plus, et vous aidera peut-être à comprendre la peinture de Van Gogh :

La peinture linéaire pure me rendait fou depuis longtemps lorsque j'ai rencontré Van Gogh qui peignait, non pas des lignes ou des formes, mais des choses de la nature inerte comme en pleines convulsions.

Et inertes.

Comme sous le terrible coup de boutoir de cette force d'inertie dont tout le monde parle à mots couverts, et qui n'est jamais devenue si obscure que depuis que toute la terre et la vie présente se sont mêlées de l'élucider.

Or, c'est de son coup de massue, vraiment de son coup de massue que Van Gogh ne cesse de frapper toutes les formes de la nature et les objets.

Cardés par le clou de Van Gogh,
les paysages montrent leur chair hostile,
la hargne de leurs replis éventrés,
que l'on ne sait quelle force étrange est, d'autre part, en train de métamorphoser.

(...)

Je crois que Gauguin pensait que l'artiste doit rechercher le symbole, le mythe, agrandir les choses de la vie jusqu'au mythe,

alors que Van Gogh pensait qu'il faut savoir déduire le mythe des choses les plus terre-à-terre de la vie.


ça soutra !
Docs à portée de main

En quoi je pense, moi, qu'il avait foutrement raison.
Car la réalité est terriblement supérieure à toute histoire, à toute fable, à toute divinité, à toute surréalité.

Antonin Artaud, *Van Gogh le suicidé de la société*, 1947

Le peintre norvégien Edvard Munch a poursuivi cette tendance, particulièrement visible dans son chef-d'œuvre, *le Cri*, qui offre une expression saisissante de l'angoisse. L'expressionnisme a donné lieu par la suite à l'expressionnisme abstrait, dont le principal représentant est l'américain Jackson Pollock, qui introduisit la technique du *dripping*, qui consiste à projeter la toile sur la peinture sans toucher celle-ci avec le pinceau. Le tableau est alors l'expression directe et immédiate des mouvements de l'artiste. Avec le passage à l'abstraction il devient évident que le but de l'artiste n'était pas la reproduction d'un donné extérieur mais bien l'expression d'une intériorité.

5. L'expression des forces (Schopenhauer, Deleuze)

Mais il ne faudrait pas croire pour autant que l'art est limité à cette alternative : dévoiler la réalité humaine ou se contenter de reproduire les apparences de la nature. Au contraire, l'expressionnisme de Van Gogh nous montre que ces deux éléments sont parfois indissociables car l'artiste exprime un *regard*, c'est-à-dire la *rencontre* des choses, cet acte intentionnel²³ par lequel le sujet rencontre l'objet.

Exprimer ainsi la rencontre parle aussi bien du sujet que de l'objet. Schopenhauer insiste sur cette deuxième dimension. Selon lui, le monde existe sous deux formes : comme volonté et comme représentation (on retrouve les deux grandes catégories de Descartes et de Spinoza – pensée et étendue –, quelque peu transformées). D'une part, nous percevons les phénomènes, c'est-à-dire l'apparence du monde par les sens, sous le mode de l'extériorité et de la spatialité ; d'autre part, nous avons une expérience intime, directe, du monde, dans son essence, car nous sommes nous-mêmes une partie du monde. Or ce que nous trouvons en nous-mêmes n'est rien d'autre que la *volonté*. Tous nos vécus de conscience, selon Schopenhauer, relèvent de la volonté : en effet, comme Spinoza l'avait déjà montré, tous nos sentiments ne sont jamais que des modalités ou des variations de notre désir. Cette volonté est l'essence du monde et traverse l'ensemble des êtres, vivants ou non. Dans la contemplation esthétique, nous percevons cette volonté dans les choses extérieures.

Ainsi, pour Schopenhauer, si nous aimons les arbres et l'art des jardins, c'est parce que la végétation exprime la volonté grâce à une *opposition de forces* : l'élan vital des plantes vers les cieux s'oppose à la pesanteur universelle. (On pourrait d'ailleurs remarquer que les œuvres de Van Gogh expriment magistralement cette idée d'une volonté commune qui traverse l'ensemble des êtres, arbres, champs, montagnes, nuages, astres, tous animés par une vibration commune...) De même, la valeur esthétique de l'architecture réside dans le fait qu'elle nous présente des oppositions de forces, notamment l'opposition entre la *résistance* et la *pesanteur*. A partir de ce critère, Schopenhauer affirme que l'architecture grecque classique est supérieure à l'architecture gothique, car les hautes voûtes en ogive donnent une impression de légèreté qui occulte l'opposition entre la résistance des colonnes et la pesanteur de l'entablement²⁴.

Le philosophe français contemporain Gilles Deleuze (1925-1995) étend cette idée d'un art comme *expression de forces* à la peinture, par exemple à celle de Francis Bacon (1909-1992). Dans cette perspective, l'art n'apparaît plus du tout comme une simple reproduction des

²³ Cf. cours sur la conscience, I, D.

²⁴ L'entablement est la partie qui surmonte la colonne et qui est constitué d'une architrave, d'une frise et d'une corniche. C'est donc l'entablement (ou linteau) qui enjambe le vide entre les colonnes dans le temple grec.

apparences mais au contraire comme un moyen d'accès à la réalité profonde du monde, à l'essence des choses.

6. L'art révèle la perception elle-même (Michel Henry)

Nous avons vu les multiples voies par lesquelles l'art nous révèle une certaine vérité : par la simple reproduction des apparences naturelles ; par l'expression de l'intériorité humaine, qu'elle soit directe (dans la littérature et la musique) ou indirecte (dans la peinture) ; et par le dévoilement de la réalité profonde des choses et du monde. Mais nous pouvons montrer que l'art nous apporte une connaissance encore plus spécifique, et que lui seul peut nous apporter : car il nous apprend non seulement ce que sont les choses, mais aussi ce que sont la perception et la connaissance elles-mêmes. L'art donne à voir, mais il nous permet surtout de « voir » la vision elle-même. Par un nouveau détournement du regard, il nous permet d'étudier notre rapport premier aux choses : la perception.

En ce sens, on peut affirmer avec Michel Henry (1922-2002) que la peinture peut nous montrer l'*invisible*, le percevoir lui-même. On ne *regarde pas l'œuvre d'art*, on regarde *selon elle*, avec elle, grâce à elle. Un peintre comme Kandinsky, qui a fait une véritable théorie esthétique dans laquelle il étudie l'effet de chaque couleur et de chaque forme sur notre sensibilité, est l'exemple type de cet enseignement spécifique que l'art peut nous apporter²⁵. L'art révèle par exemple des phénomènes comme la *synesthésie* : les différentes sensations sont liées dans notre esprit, même si elles relèvent de sens différents (couleurs, goûts, etc.). C'est ce qu'avait remarqué Merleau-Ponty : « Nous *voyons* la profondeur, le velouté, la mollesse, la dureté des objets – Cézanne disait même : leur odeur. »

L'expérience esthétique atteint parfois même ce point singulier, que Heidegger avait trouvé dans l'angoisse, où ce qui est perçu est la perception elle-même, ce qui apparaît est l'apparaître lui-même, ce qui est *ouvert* est l'*ouverture* elle-même. En ce sens l'art est une phénoménologie : une étude des phénomènes, c'est-à-dire des apparences et de notre rapport à elles, ou encore, tout simplement, une étude de la vie telle qu'elle se manifeste à nous.

7. Le dévoilement de la terre et du monde (Heidegger)

Heidegger insiste sur deux aspects que nous révèle l'œuvre d'art : d'une part ce qu'il appelle la *terre*, c'est-à-dire la matière : la pierre du temple, et aussi la montagne sur laquelle il se trouve, l'air, le ciel et la lumière où il baigne. L'œuvre d'art, contrairement à l'outil, n'épuise pas sa matière. Dans l'outil la matière est asservie à la forme. L'outil domine la matière dont il est fait (elle s'efface et s'use), contrairement à l'œuvre qui la révèle : l'œuvre met en lumière le fond obscur d'où naissent les choses « concrètes ». L'œuvre met aussi bien la matière au service de la forme que la forme au service de la matière : c'est ce que signifie l'union du fond et de la forme. La matérialité de l'œuvre d'art est en est une dimension essentielle.

D'autre part, l'œuvre révèle le *monde*. Ce terme doit être compris au sens intersubjectif d'un monde commun : un monde, c'est un monde fait de croyances communes, de références et de valeurs. Le temple grec révèle ainsi le monde des Grecs, non seulement dans ses dimensions religieuse et artistique mais aussi dans ses dimensions sociale, politique et philosophique. Le monde est donc l'*être* des choses, c'est-à-dire la manière dont elles nous apparaissent, ou encore notre rapport à elles. Les *Souliers* de Van Gogh expriment l'être des chaussures, à savoir leur utilité et leur *fiabilité*, qui suppose une appartenance à un monde humain et une alliance originaire qui permet d'entendre l'appel silencieux de la terre. Seul le tableau de Van Gogh a pu montrer ce *monde* paysan du travail des champs et cette présence de la *terre*. Ainsi l'œuvre d'art a fait savoir ce qu'est en vérité la paire de souliers. Elle révèle

²⁵ Cf. annexe.

l'être-outil de l'outil, sa fiabilité. L'art est la *mise-en-œuvre* de la vérité de l'étant. L'art est voué par essence à la vérité – et non à la reproduction du réel.

La dichotomie de Heidegger entre la terre et le monde peut être rapprochée de l'opposition nietzschéenne entre le dionysiaque (obscurité de la terre) et l'apollinien (clarté du monde des hommes). L'art est le fruit d'un équilibre presque impossible entre un monde historique et la terre inhumaine.

L'art exprime le monde. Si notre monde est un non-monde, il n'est pas étonnant que l'art devienne un non-art...



8. L'art est expression des idées et de l'esprit (Hegel)

Enfin, la thèse selon laquelle l'art est un mode d'accès à la vérité peut être soutenue dans une perspective radicalement opposée à l'idée d'un art qui imite la nature. Depuis Platon, il existe une tradition philosophique qui considère que l'art est *expression des idées*. Il est assez évident que l'art vise à créer des formes, à incarner des formes dans la matière. Le sculpteur, par exemple, *informe* la matière, il la modèle selon la forme qui est dans son esprit. A partir de cette observation, on peut considérer que l'art est le lieu de la révélation d'un monde idéal. L'esprit du créateur (Dieu ou l'artiste) se révèle dans sa création (le monde ou l'œuvre d'art). C'est à partir de cette interprétation que l'on peut avoir une approche carrément mystique de l'art et de la beauté²⁶.

Hegel se situe dans la droite ligne de cet héritage platonicien. Ainsi pour lui l'art n'imité pas et ne doit pas imiter la nature, ce serait déchoir, car l'esprit est supérieur à la nature :

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.

Friedrich 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.

L'art, pour Hegel, n'imité donc pas la nature, mais il n'en révèle que mieux la vérité, car la vérité est quelque chose de spirituel. Ainsi la beauté n'est rien d'autre que la vérité même :

En disant donc que la beauté est idée, nous voulons dire par là que beauté et vérité sont une seule et même chose. Le beau, en effet, doit être vrai en soi. Mais, à y regarder de plus près, on constate une différence entre le beau et le vrai. L'idée, en effet, est vraie, parce qu'elle est pensée comme telle, en vertu de sa nature et au point de vue de son universalité. Ce qui s'offre alors à la pensée, ce n'est pas l'idée dans son existence sensible et extérieure, mais dans ce qu'elle a d'universel. Cependant, l'idée doit aussi se réaliser extérieurement et acquérir une existence définie, en tant qu'objectivité naturelle et spirituelle. Le vrai, comme tel, existe également, c'est-à-dire en s'extériorisant. Pour autant que, ainsi qu'extériorisé, il s'offre également à la conscience et que le concept reste inséparable de sa manifestation

²⁶ Cf. *supra*, II, A, 3, e.

extérieure, l'idée n'est pas seulement vraie, mais elle est également *belle*. Le beau se définit ainsi comme la *manifestation sensible* de l'idée. (...)

C'est pourquoi l'entendement est incapable d'appréhender la beauté, car l'entendement, au lieu de chercher à atteindre cette unité, maintient séparés et indépendants les uns des autres les divers éléments dont elle est formée. (...) C'est la subjectivité, l'âme, l'individualité qui forme le lien de cet accord et représente la force qui le maintient en vigueur.



Friedrich Hegel, *Esthétique* (1832), I

Conclusion

On peut distinguer deux types d'art : l'art qui « ajoute une couche », qui passe sur la réalité le vernis de la belle apparence, l'art qui embellit dans le seul but de plaire ; mais aussi un art qui, à rebours, *enlève une couche*, vise à déchirer la toile du décor²⁷, à nous rendre le monde visible, à révéler la réalité profonde du monde qui nous était cachée par les apparences et surtout par les conventions, les habitudes. En ce deuxième sens, l'art est très proche de la philosophie, et au même titre qu'elle il nous permet d'atteindre une vérité inattendue.

On peut atteindre la même idée par un autre chemin. A la question de savoir si l'art imite la nature, on peut différencier la réponse à partir de la distinction entre la *nature naturante* et la *nature naturée*. La nature naturante est la nature comme force créatrice ; la nature naturée désigne l'ensemble des êtres naturels créés, c'est-à-dire les apparences. Ainsi l'art le plus profond ne se contente pas d'imiter la nature naturée, il imite plutôt la nature naturante, ce qui le conduit parfois à contredire la nature naturée, à déchirer le voile des apparences...²⁸

Concluons avec Rodin, qui ne jure que par la vérité : « Il n'y a qu'une seule beauté, celle de la vérité qui se révèle. »²⁹

²⁷ « Pour trouver [la beauté], il faut crever la toile du décor », écrit Kundera.

²⁸ Paul Klee utilise cette distinction dans sa *Théorie de l'art moderne* (1920), p. 28.

²⁹ Rodin, *L'Art*.