

L'art comme représentation du monde

I) L'Art comme imitation de la nature

A) L'art comme miroir

Exemples : les raisins de Zeuxis, l'hypperréalisme américain.

Problème (posé par Blaise Pascal) : à quoi sert l'imitation parfaite d'objets sans intérêt ?

Thèse (de Hegel) : l'imitation artistique a pour fonction de manifester la splendeur de l'esprit humain

La performance technique que représente l'œuvre permet de manifester la puissance technique de l'homme. Dieu a créé la nature, mais l'homme, par cette capacité qui lui est propre, peut la re-créer. D'où la fascination des peintres hollandais (comme Vermeer) pour la représentation de ce qui est le plus *difficile* à représenter : les reflets de la lumière dans l'eau, les verres de cristal, etc.

→ C'est ce qui explique le caractère à la fois artistique et artisanal du « chef d'œuvre » des Compagnons : il s'agit bien d'une œuvre artisanale, technique, mais c'est *sa perfection technique elle-même qui en fait une œuvre d'art* : le chef d'œuvre *ne sera pas utilisé*, il restera *unique*, il sera *exposé* : autant de caractéristiques des œuvres d'art. Le chef d'œuvre est artistique dans la mesure où il manifeste la puissance technique de celui qui l'a créé.

B) L'art comme imitation de la nature des choses, et non des choses de la nature

Exemple : la représentation du « canon » de l'homme par Léonard de Vinci. La danse, comme mouvement parfait ; les sculptures de Rodin (comme « Le penseur »).

Pour Léonard de Vinci, ce que les œuvres d'art représentent, ce n'est pas les choses du monde telles qu'on les voit, mais les modèles dont ces choses sont des copies imparfaites. Le peintre ne représente pas des hommes réels (chauves, bossus, gras, maigres, etc.), mais le modèle parfait, « l'essence » dont les hommes constituent des approximations. On n'imagine pas une « Mona Lisa » (Joconde) borgne.

L'art sert alors à célébrer la Création : il en manifeste la perfection. Pour Léonard de Vinci, l'art est donc une *prière* (ce qui donne au peintre le droit de peindre le dimanche), il célèbre et magnifie l'œuvre de Dieu. C'est la dimension sacrée de l'œuvre qui apparaît ici.

A l'inverse, l'art peut représenter des modèles... d'imperfection. C'est le cas dans les comédies de Molière, où **les acteurs ne jouent pas des personnes** (êtres humains réels, toujours généreux *et* avarés, sociables *et* misanthropes, etc.), **mais des personnages, qui sont l'incarnation pure d'un vice humain** : l'Avare, le Misanthrope, le Malade Imaginaire, etc.

L'art a alors pour vocation de *critiquer* la société des hommes, d'en manifester les imperfections en en faisant rire. C'est la fonction *satyrique* (sociale) de l'art qui apparaît ici.

B) L'art comme manifestation de l'art qui subsiste entre mondes réel et idéal

Exemples : « Germinal » (Zola), « Lord of War »

Un dernier type d'imitation du monde s'inscrit dans l'écart entre les deux précédents. C'est le projet de l'art « réaliste », ou « naturaliste », qui est de **montrer le monde tel qu'il est pour manifester les écarts qui subsistent entre ce monde et le monde idéal**. Le but est alors, non de représenter les choses pour elles-mêmes, ni d'en représenter des archétypes (des modèles), mais de souligner leur différence.

L'œuvre constitue alors un *témoignage* qui est aussi un *appel* à une réforme du monde. « Germinal » n'est pas une œuvre cynique, et la représentation de l'Afrique telle qu'elle apparaît dans plusieurs films récents (*Hotel Rwanda*, *Shooting Dogs* : génocide du Rwanda ; *Le cauchemar de Darwin* : méfaits de la mondialisation en Tanzanie ; *Le dernier Roi d'Ecosse* : dictature d'Amin Dada en Ouganda ; *Lord of War* : commerce des armes au Libéria ; *Blood Diamond* : commerce des diamants en Sierra Leone, etc.) n'est pas là pour nous dire que tous les hommes sont méchants ; le fait que plusieurs de ces films se soient associés à des campagnes d'Organisations Humanitaires (Lord of War, Blood Diamond : Amnesty International) montre qu'elles constituent bien un appel à l'*engagement*.

→ C'est la fonction *politique* de l'art qui apparaît alors.

II) La meilleure représentation n'est pas la copie la plus exacte

A) Le naturel est un art

Exemples : L'acteur sur une scène de théâtre, Statue de Phidias, Proust.

Thèse : une représentation suggestive de la nature n'est pas une reproduction exacte

Toute œuvre d'art est une œuvre *artificielle* ; il est impossible de faire abstraction de cette dimension artificielle : dans sa représentation du monde, l'artiste ne doit pas la nier, mais l'intégrer. C'est ce qui explique que, pour Anouilh, l'acteur qui veut *paraître naturel* ne doit pas faire abstraction du fait qu'il se trouve sur une scène de théâtre (sans quoi il aura l'air « faux ») ; il doit au contraire intégrer cette donnée dans son jeu (en parlant fort, en faisant face au public, etc.) La statue de Phidias (Athéna) paraît bien proportionnée parce qu'elle est disproportionnée.

L'œuvre d'art doit donc suggérer le réel, et non le « copier » ; or la suggestion repose davantage sur une déformation du réel que sur sa duplication.

→ Exemple de Proust : une description *complète* n'a aucune valeur suggestive : il faut trouver *l'objet* qui symbolise l'atmosphère. Il faut sélectionner, épurer la description pour la rendre véritablement descriptive.

B) Déformer le visible pour montrer l'invisible

Exemples : Les portraits de Modigliani, La musique des films de Stanley Kubrick.

Thèse : l'art doit déformer ce qui se voit pour montrer ce qui ne se voit pas

Une autre raison qui fait de la « copie » du monde une mauvaise représentation, c'est que la copie laisse échapper ce qui, dans le monde réel, ne se laisse pas « copier ». L'artiste qui cherche à peindre un portrait cherche-t-il à représenter le visage ? Non : il doit aussi représenter ce qui, chez l'individu, n'apparaît pas de façon « visible » : l'identité, la personnalité. *L'essentiel est invisible pour les yeux* (Saint Exupéry) Pour représenter ce qui

ne se voit pas, pour *rendre visible l'essentiel*, il faut alors *modifier* la représentation de ce qui se voit : faire une « mauvaise » imitation.

Dans le cinéma, qu'est-ce qui correspond à l'identité du personnage pour une situation ? L'atmosphère, l'ambiance, qui elle non plus ne se « voit » pas. Le cinéma peut donc *ajouter un élément qui n'existe pas* pour rendre la représentation plus suggestive : la musique. A ce sujet, il existe plusieurs écoles : soit l'on considère qu'une musique « suggestive » est celle qui *correspond* à l'ambiance (situation triste → marche funèbre), soit l'on considère qu'une musique est d'autant plus suggestive qu'elle *s'oppose* à l'ambiance (scène horrible → valse joyeuse). Dans ses films, Stanley Kubrick passe de l'une à l'autre : les scènes « tragiques » de 2001, *l'Odyssée de l'Espace* sont accompagnées du grave « Ainsi parlait Zarathoustra » de Richard Strauss, tandis que les scènes « trash » de *Orange Mécanique* sont accompagnées de... *L'hymne à la Joie* de Beethoven !

III) Donner accès à une autre façon de voir le monde : valeur et utilité

Pour Bergson, notre regard sur le monde n'est pas « neutre » : il est déjà structuré, mis en forme par les référentiels culturels qui sont les nôtres, et par les nécessités de la survie. Pour prendre un exemple simple : tout le monde voit le monde en 3 dimensions. Mais le monde « n'a » pas 3 dimensions : c'est nous qui le voyons en 3 D, du fait de la vision binoculaire (c'est l'écart entre les perceptions respectives de nos deux yeux qui nous indique la distance de l'objet) ; le monde « n'est » en 3 D ni pour les mouches (yeux à facettes), ni pour les Chauves-Souris (sonar). En voyant le monde en 3 D, nous donnons déjà une structure au monde qu'il n'a pas par lui-même.

Pour Bergson, cela ne vaut pas que pour les 3 dimensions. Notre façon de voir le monde est entièrement structurée, déterminée par les *but*s que nous poursuivons en regardant le monde, ce qui apparaît particulièrement quand on compare la façon dont un enfant voit le monde, et la façon dont un adulte le perçoit ; pour Bergson, l'adulte tend à ne voir du monde que ce qu'il lui est *utile* de percevoir ; il voit bien le même monde que l'enfant, mais il le voit différemment : son regard est *utilitaire*. Les hommes sont semblables à des hommes qui conduisent : ils ne « voient » que ce qui est pertinent pour les buts qu'ils poursuivent. Un homme qui conduit voit les feux tricolores, les panneaux de signalisation, les piétons qui traversent, etc. : tout ce qui est *utile* pour la conduite. L'enfant qui est à l'arrière de la voiture voit tout autre chose : il voit le chat dans panier de la grand-mère, le chapeau bizarre du conducteur d'à côté, l'arbre tordu sur le bord de la route, etc. De la même façon, un adulte qui regarde un annuaire de téléphone ou un dictionnaire n'en voit pratiquement rien : il ne voit que les lettres en haut des pages ; il ne le « lit » pas, il le *consulte*. En revanche, un enfant peut tout à fait « lire » un dictionnaire : il regarde les images, les mots bizarres, la couleur des pages, etc. Sa vision du dictionnaire n'est pas « réduite » par la sélection des informations *utiles*.

Notre perception et notre conception du monde sont donc structurées, déterminées par des impératifs qui concernent notre survie, notre équilibre psychique et notre efficacité. *Sauf*, nous dit Bergson, sauf pour l'artiste. Car l'artiste ne regarde pas les choses *parce qu'elles lui seraient utiles*, il ne voit pas le monde *d'une façon qui sert ses intérêts* : il regarde le monde... pour rien, pour le regarder, pour le plaisir que cela lui procure : il le *contemple*. Et c'est pour cela que, comme l'enfant, il voit plus de choses, et différemment : non pas

parce qu'il a une meilleure vue, mais parce que sa vision est différente, *elle n'est pas utilitaire*.

En fait, l'artiste voit le monde comme nous, nous devons regarder une œuvre d'art : pour la plaisir de la regarder, et non parce qu'on pourra en tirer un bénéfice. Et, en nous montrant ce que nous avons oublié de voir, de regarder, l'artiste nous réapprend à voir le monde. Il nous apprend à quitter nos « lunettes » utilitaires, à abandonner les « prismes » culturels, idéologiques à travers lesquels nous saisissons la réalité. En représentant le monde, l'artiste nous réapprend à questionner notre représentation du monde.

Mais quel est l'intérêt, pourra-t-on se demander, de réapprendre à voir, dans le monde... ce qui ne sert à rien ? En quoi est-il important de voir... ce qui n'a aucune utilité ?

C'est ici que l'enjeu de l'œuvre d'art apparaît. Demandons-nous d'abord comment l'artiste nous réapprend à « voir » le monde sans le soumettre à un prisme utilitaire. La réponse est assez simple : en nous présentant une œuvre d'art. Car l'œuvre d'art nous invite à la regarder sans y chercher une quelconque utilité ; une œuvre d'art n'a pas « d'utilité » ; elle ne « sert » à rien. On ne peut pas « se servir » d'une danse, d'un opéra, d'un roman : on peut seulement les contempler. Face à une œuvre d'art, nous sommes donc conduits à adopter un regard « non utilitaire » : à la regarder « pour rien, pour le plaisir ». Celui qui ne voit dans l'œuvre d'art que le profit qu'il pourra en tirer (bénéfice marchand, prestige social, réussite à une épreuve de culture générale...) l'a déjà manquée. Ce qui fait la *valeur* d'une œuvre d'art est étranger à toute utilité.

On comprend alors en quoi il peut y avoir un « intérêt » à voir dans le monde ce qui n'a pas d'utilité. Car il y a bien des choses essentielles dont la valeur ne peut absolument pas se traduire en utilité : en réalité, ce qui fait appel à ce qui fait de l'homme un être humain appartient généralement à ce registre.

A quoi sert la connaissance ? Le propre de l'homme est de chercher à *savoir*, même là où la connaissance n'a pas directement « d'utilité ». La science, la philosophie reposent (en partie) sur le fait que *la vérité* est un but, même là où le savoir n'est pas « utile » : celui qui est incapable de mener à bien une recherche « désintéressée », menée par simple curiosité, ou par amour dus avoir – n'est qu'un technicien, pas un scientifique.

A quoi sert un ami ? Si la valeur que l'on reconnaît à un ami vient de l'*utilité* qu'il peut avoir pour nous – c'est que nous ignorons l'amitié. Celui qui « se sert » de ses amis n'a pas d'amis : il n'a que des « relations ». Plus généralement, on ne *respecte* les autres que dans la mesure où on leur reconnaît une valeur indépendante de l'utilité qu'ils peuvent avoir pour nous ; « respecter » autrui, c'est refuser de « instrumentaliser ». Le fait de ne pas « utiliser » les autres est, pour Kant, le principe même de la *morale* : pour Kant, la morale nous dicte l'impératif suivant : « considère toujours autrui, jamais uniquement comme un *moyen*, mais toujours aussi comme une fin. » Ce qui veut dire : ne réduis jamais la valeur d'autrui à l'utilité qu'il peut avoir pour toi : autrui a une valeur, indépendante du fait que tu en tires un intérêt.

A quoi sert la religion ? Celui qui ne voit dans la croyance et la pratique religieuse que des choses *utiles* (pour domestiquer les masses, par exemple) ignore ce qu'est la foi. La question « croire en Dieu, à quoi ça sert ? » n'a aucune légitimité pour le croyant sincère.

On ne doit pas croire en Dieu « par intérêt » ; ce qui fait la valeur de la religion n'a aucun rapport avec une quelconque « utilité ».

La science, la morale, la religion – l'art... autant de choses dont la valeur est absolument irréductible à une « utilité ». Or la science, la morale, la religion et l'art sont des dimensions essentielles de la *culture*, en tant que propre de l'homme. La seule réponse que l'on puisse vraiment apporter à la question de savoir « à quoi sert » l'art est donc : à devenir plus humain. Et si l'on demande : et à quoi cela sert-il ? La seule réponse est : à rien. Il ne sert à rien de devenir plus humain. Mais c'est justement parce que cela ne « sert » à rien que cela peut être posé comme le but de la vie humaine.

C'est ce qu'illustre une formule (bien connue) d'André Malraux : « la culture, c'est ce qui répond à l'homme quand il se demande ce qu'il fait sur terre... »