

Art et vérité :

ontologie de l'œuvre d'art

Arnaud Sabatier¹

« Jamais le regard des hommes
n'a été aussi avide qu'aujourd'hui
[...] car l'art s'est retiré de lui »,
René Huygue²

Introduction

L'art n'est pas, seules les œuvres existent, ou plutôt, l'art, en sa vérité d'essence, n'est à l'œuvre que dans l'œuvre ; aussi, s'interroger sur ses prétentions à conduire vers ou atteindre à la vérité suppose que l'on questionne d'abord le mode d'être de l'œuvre, l'*être-œuvre*. Or, si tous les grands systèmes philosophiques ont développé une philosophie de l'art, la question ontologique de l'être de l'œuvre a tardé à être posée.

La métaphysique essentialiste héritée du platonisme qui régent l'art classique a déplacé le sens et la vérité de l'œuvre vers le modèle idéal. Elle en appelait à une conversion spirituelle du regard, celui-ci devait se méfier des apparences sensibles qui captent ou capturent ; le regard converti, éduqué, « insensibilisé », devait savoir traverser l'œuvre sans se laisser séduire, il devait savoir la rendre transparente.

L'esthétique subjectiviste, thématifiée surtout par Kant et radicalisée par le Romantisme, a, elle aussi, retardé la reconnaissance ontologique de l'œuvre, mais cette fois,

¹ Agrégé de philosophie, Arnaud Sabatier enseigne en classes préparatoires au lycée Bellepierre à Saint-Denis de la Réunion.

² *Dialogue avec le visible*, Flammarion, 1955, p. 386.

et comme en réaction au formalisme académique, en déportant la vérité en amont, vers l'artiste, surestimant ainsi la puissance logique et ontologique du sujet-auteur.

Que l'œuvre soit reflet plus ou moins flou du monde ou balbutiement à peine audible de l'âme, qu'elle soit reproduction imitative dégradée d'un *objet* paradigmatique ou tentative jamais achevée d'expression des sentiments ineffables d'un *sujet*, elle n'est finalement ni vue ni entendue comme telle, elle est à chaque fois manquée dans son être. Ce qu'il s'agira ici de montrer c'est que l'œuvre n'est ni simplement une fenêtre ouverte sur le monde¹, ni le cri de nos nuits intérieures². Et la réflexion sur l'être-œuvre conduira à cette conclusion circulaire : l'être de l'œuvre c'est l'œuvre de l'être, c'est-à-dire la donation du monde.

I. L'œuvre comme imitation : mimèsis et adéquation

Le plus souvent, en situation face à une œuvre d'art figurative, un paysage, un portrait, une scène historique, on vérifie la ressemblance au modèle réel, ou à un modèle possible ; on s'étonne de son *réalisme*. Cela revient à se demander si la détermination *objective* de l'œuvre — ce que paradoxalement on appelle son *sujet* —, c'est-à-dire ce qu'elle donne à voir ou à entendre, à lire ou à penser, est vrai-semblable, ou encore, conforme au modèle réel. Ces interrogations ordinaires s'accompagnent inmanquablement de jugements qui rapportent la valeur de l'œuvre à sa qualité représentative, au degré de fidélité du représentant — qu'elle est — au représenté. En deçà de cette évaluation théorique de l'œuvre, c'est une esthétique classique de la *mimèsis* qui est présupposée. En deçà encore, une métaphysique essentialiste est plus ou moins silencieusement au fondement, métaphysique essentialiste qui exile le vrai hors du réel, dans l'absolu, légitimant par là une condamnation du sensible en général et de toute tentative d'expression sensible du vrai.

1. Condamnation platonicienne de la poésie

a) Pas de vertu pédagogique

Cette conception réaliste de l'art traverse sans doute toute notre histoire occidentale, mais c'est chez Platon qu'elle commence à se mettre en place. Sans réserve, Platon condamne les arts de son temps. Son analyse de la poésie, par exemple, est sans appel dans la *République*. Elle commence par une condamnation morale. Les poèmes n'ont aucune valeur pédagogique, bien au contraire ; quant à leur contenu d'abord, puisqu'ils montrent des Dieux qui se révoltent contre leur père et le mutilent, qui se battent, se jalourent, voire se désirent sans retenue... Hésiode est visé, Homère aussi. Ces poètes composent des fables mensongères. Il faudra, dans la cité idéale, que les poètes soient « obligés » de représenter toujours dieu comme il est, c'est-à-dire essentiellement bon, cause de tout ce qui se fait de bien³ ou éventuellement, qu'ils se taisent ou acceptent d'être censurés⁴, ou mentent même, s'il le faut. Finalement, si un poète se présentait dans la cité, dit Socrate, il faudrait certes le louer, le

¹ Selon la célèbre définition d'Alberti (1404-1472), in *Traité de la peinture*, livre I, « Ici, laissant les autres choses, je dirai seulement ce que je fais quand je peins. D'abord où je dois peindre. Je trace un quadrilatère à angles droits aussi grand que je veux, lequel je répute être une fenêtre ouverte par laquelle je regarde ce qui y sera peint ».

² « Fais monter au jour ce que tu as vu dans ta nuit ! » recommande Caspar Friedrich (1774-1840), le plus représentatif des peintres romantiques allemands.

³ PLATON, *La République*, II, 379 b.

⁴ *Ibid.*, II, 387 a.

féliciter mais surtout le bannir, pour ne conserver qu'une poésie « plus austère et moins agréable », qui aurait les mots d'un homme de bien¹.

b) La poésie est un impressionnisme

Cette accusation fondamentale d'une poésie immorale se double d'une autre condamnation : si la poésie est mauvaise dans ses contenus, elle est aussi et surtout dangereuse par ses effets. La poésie, comme l'art en général, est un impressionnisme. Les artistes impressionnent, comme les Sophistes, ils fascinent, ils séduisent, bref ils trompent. L'art est un danger car il a le pouvoir de provoquer certains effets psychophysiologiques en ce qu'il s'adresse à la sensibilité et au corps². Le poète est responsable du réveil des passions et du désordre des sentiments alors qu'il endort la raison dont une des tâches consistait précisément à surveiller la partie émotive de l'âme. Voilà pourquoi l'art n'a rien à voir avec le Beau qui ne s'incarne jamais dans les œuvres et qui au contraire détourne l'âme du monde, de la matière et des sens.

L'art est donc un danger puisqu'il trouble le jugement. Comme à tout mal, il faut lui trouver son remède [φάρμακον], qui suppose la connaissance de son essence. Le livre X de la *République* reprend donc l'exposé métaphysique de l'essence de la poésie. Les fictions poétiques sont imitatives par essence, comme les peintures, elles peuvent tout imiter, les limites étant celles de l'habileté technique de l'imitateur. L'art est généralement une imitation [μίμησις]³.

c) L'art est illusionniste

On connaît l'exemple du lit. Le menuisier fabrique un lit en contemplant la forme ou idée [εἶδος] de lit, le lit en soi unique et originaire, le seul vrai lit, le seul lit vraiment réel. Le lit du menuisier est une copie de cette vraie réalité. Le lit du peintre est, quant à lui, une imitation du lit du menuisier. Le peintre est l'imitateur [μιμητής] d'un copieur, il est « l'auteur d'un produit éloigné de la nature de trois degrés⁴ ». En outre cette copie de copie ne produit qu'un simulacre [εἰδωλον], un trompe-l'œil, mais qui ne trompe et n'abuse que les enfants et les ignorants, et s'ils sont à distance. C'est précisément parce que le peintre est éloigné du vrai qu'il peut tout exécuter car il ne rend qu'une petite partie de chaque chose. On peut peindre une maison ou un lit sans être architecte ou menuisier ; on peut chanter le courage et la vertu sans être courageux ni vertueux. La poésie comme la peinture sont des charlatanismes qui font passer une maîtrise technique pour un savoir universel. L'art est donc un illusionnisme.

Ce n'est pas tant l'imitation en soi qui est condamnée que l'illusionnisme. Platon condamne surtout l'illusionnisme de l'art révolutionnaire de son époque, il y voit un relativisme anthropocentriste proche de celui des Sophistes. En effet, l'imitation, ou reproduction n'est pas l'apanage de l'artiste.

Dans le *Timée*, Platon pose le problème de l'imitation à propos de l'œuvre du *démiurge*, l'artisan du monde. « Toutes les fois donc que le démiurge, les yeux sans cesse fixés sur ce qui est identique, se sert d'un modèle [παράδειγμα] toutes les fois qu'il s'efforce d'en réaliser dans son œuvre la forme et les propriétés, tout ce qu'il produit de cette façon est

¹ *Ibid.*, III, 398 b.

² *Ibid.*, X, 605 c, 606 d.

³ « Imitation » est la traduction consacrée. À noter la traduction par « représentation » de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, in ARISTOTE, *La Poétique*, Seuil. Il est vrai qu'Aristote affirme, contre Platon, le caractère philosophique de la poésie imitative qui n'est plus accusée de perturber l'âme en réveillant sa partie vile mais est chargée de dégager des formes pures et générales des passions (cf. *La Poétique*, 1451 b).

⁴ PLATON, *op. cit.*, X, 597 e.

nécessairement beau. » La poétique démiurgique joue un rôle de médiation dans le dualisme exclusif platonicien : entre le paradigme idéal et les copies sensibles se déploie le monde ; il est tangible, corporel, soumis à la naissance et au devenir, certes, mais en même temps il est « la plus belle des choses qui sont nées », et cela parce que le démiurge avait sous les yeux le modèle identique, uniforme et éternel lors de sa fabrication. La beauté du monde – ce que le grec ΚΟΣΜΟΣ dit en un même mot – son arrangement harmonieux, sa belle totalité, sa beauté donc est le souvenir ou l'écho de la perfection paradigmatique. L'œuvre d'art est, elle aussi, un microcosme qui renvoie au macrocosme, macrocosme qui détermine lui-même les critères d'ordre, d'harmonie et de beauté ; l'œuvre est ainsi une tentative de transposition dans l'ordre de la sensibilité matérielle de la nature vraie.

L'artiste (ou l'artisan, le grec ΤΕΧΝΙΤΗΣ ne les distingue pas), comme le démiurge, produit un monde : le sculpteur Polyclète² (~ V^e) a défini dans son traité *le Canon* les justes proportions idéales du corps humain qu'il fallait respecter et qu'il aurait lui-même respectées dans son célèbre *Doryphore*. Plotin retiendra la fonction positive de la μιμησις qui rend visible l'intelligible, qui lui confère réalité. Chez Platon, cette conception de la production artistique est une nouvelle occasion d'en rappeler le caractère dangereux. Du *macro* au *micro*, il n'y a pas seulement une différence de degré, l'œuvre microcosmique n'a pas la même densité ontologique, elle n'a pas la même charge de vérité. L'artiste – c'est surtout l'artiste contemporain que vise Platon – n'a pas le regard tourné vers le paradigme originaire. L'ancien Phidias³ aurait sculpté son *Zeus* chryséléphantin l'âme tournée vers la raison divine, ignorant volontairement toute représentation sensible accidentelle. À l'inverse le moderne Praxitèle⁴ (~ IV^e), fait poser sa maîtresse Phryné pour sculpter sa célèbre *Aphrodite de Cnide*, il veut ignorer la loi du nombre, il rompt aussi avec l'enseignement normatif de Polyclète. La nouvelle sculpture n'imité plus un paradigme mais un exemple singulier.

d) Imitation et simulacre

L'art est donc fausse imitation, production de simulacres. Dans le *Sophiste*, Platon affine son analyse et distingue l'art de la copie ou imitation conforme, et l'art du simulacre ou imitation illusoire⁵. L'art grec est devenu selon lui un art du simulacre, un art de l'idole, car il ne s'attache pas à reproduire les modèles imités conformément, selon leurs véritables proportions, leurs vraies couleurs ; il vise la belle apparence, il veut « faire vrai ». Platon condamne cet art qui ment pour faire vrai. Le sculpteur, par exemple, va outrer et grossir les traits du visage d'une statue destinée à être placée au sommet d'une colonne, car il ne s'agit pas de redonner le sujet dans ses véritables proportions, mais d'en donner l'illusion. Cela revient à privilégier le point de vue relatif du spectateur aux dépens de la réalité absolue du modèle — c'est déjà peut-être, faire du point de vue humain le lieu du jugement esthétique. Cela revient à subordonner la réalité intrinsèque à l'apparence extérieure. L'artiste n'est alors soucieux que de son habileté technique qu'il mesure à la confusion engendrée chez le spectateur.

Platon préfère, à cet art soumis à la *doxa*, l'art de la copie des Égyptiens qui ne se préoccupe pas d'impressions mais cherche à respecter l'essence du modèle, ses proportions,

¹ PLATON, *Timée*, 28a.

² POLYCLÈTE (~452~417) ; il « établit du corps humain l'architecture profonde, sa force de colonne nue, son apparente symétrie que le geste et le modelé brisent à peine, pour introniser le théorème dans la sensation », Élie FAURE, *Histoire de l'Art*, le livre de poche, t.1, p. 208.

³ PHIDIAS (~490~430).

⁴ PRAXITÈLE (~390~330) dont Élie Faure dit qu'il « attire l'esprit vers l'épiderme des statues », *op. cit.*, p. 237.

⁵ PLATON, *Le Sophiste*, 266 d.

ses couleurs originelles. Dans le livre 2 des *Lois*¹, alors qu'on s'y interroge sur la meilleure éducation, l'Athénien fait l'éloge de cet art figé. C'est grâce à la musique que les enfants et tous les citoyens verront leur sens naturel de l'ordre et de la mesure se développer. À la condition que la musique soit belle, c'est-à-dire qu'elle exprime la vertu et non qu'elle flatte les sens. Les Égyptiens, continue l'Athénien, ont déjà trouvé cette musique parfaite qu'ils tiennent du dieu Isis, et ils s'y sont tenus avec raison pendant plusieurs millénaires. Leur musique comme leur peinture visaient le vrai éternel, peu soucieuses de plaire en donnant l'illusion, attachées plutôt à représenter une essence intemporelle et respectant pour ce faire une canonique sévère et immuable, une stylisation géométrique, sans innover jamais ni imaginer quelque nouvelle figure. Au contraire des artistes égyptiens, les poètes², les tragédiens³, les sculpteurs et les peintres⁴ grecs sont devenus aux yeux de Platon des Sophistes, des illusionnistes.

Le jugement est sans appel :

« la peinture et en général tout art imitatif accomplit son œuvre loin de la vérité et a commerce, liaison et amitié avec la partie de nous-mêmes qui répugne à la sagesse, et ne vise rien de sain ni de vrai⁵ ».

L'art devrait être édifiant, puisqu'il ment et perturbe, il faut le censurer.

2. L'esthétique classique

a) Imitation et abstraction

La théorie de la *mimèsis* fondera l'esthétique classique et nombre d'artistes l'évoqueront pour justifier leur pratique. Ils se référeront alors moins à Platon qu'à Aristote⁶, pour qui l'argument de l'imitation n'a plus pour fonction de légitimer une condamnation mais de fonder une pratique. L'art doit imiter la nature. Léonard de Vinci (1452-1519) recommandera de prendre un miroir pour refléter le modèle vivant et de comparer le reflet à l'œuvre pour évaluer le degré de conformité de la copie, et partant, la valeur du tableau⁷. Mais imiter n'est pas copier. Et l'esthétique classique retrouvera l'intellectualisme de Platon : elle aurait pu dire, « que nul n'entre dans l'atelier s'il n'est géomètre ». Car entre la saisie perceptive de la nature et sa restauration picturale, il y a la médiation nécessaire d'un travail

¹ PLATON, *Les Lois*, 656 d.

² Sur la question de la nouvelle poésie, cf. « le choix : *Alétheia* ou *apaté* » in Marcel DETIENNE, *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Pocket. L'auteur y analyse l'œuvre du poète Simonide de Céos ; il y voit le moment de la laïcisation de la poésie, le poète n'est plus ce demi-dieu inspiré qui dit l'*Alétheia*, il est un artisan, qui se fait rémunérer pour la maîtrise avec laquelle il domine cette technique de l'illusion. C'est sans doute Simonide qui est visé par Platon (*République*, 365 c) derrière les mauvais « sages » qui incitent à l'injustice habile : « puisque l'apparence [to dokein], comme le démontrent les sages, est plus forte que la vérité et décide du bonheur, c'est de ce côté qu'il faut me tourner tout entier ».

³ Platon évoque, pour le condamner, le nouveau théâtre qui généralise l'usage d'effets techniques, de bruitages et autres artifices (cf. *La République*, III, 396 b, 397 a).

⁴ La peinture révolutionnaire c'est l'art du trompe-l'œil [skiagraphia], hérité de Zeuxis (fin ~ v^e) qui aurait peint des raisins tellement ressemblant qu'ils trompaient même les pigeons (sur l'anecdote, cf. Pline, *Histoires naturelles*, XXXV, 36, 5) ; c'est celui d'Apelle (~ IV^e) qui aurait dessiné un portrait d'Alexandre si fidèle que son cheval Bucéphale hennissait de joie en passant devant croyant voir son maître !

⁵ PLATON, *La République*, X, 603 a.

⁶ Cf. *La Physique*, 194 a, 199 a : « l'art imite la nature ». Il n'est sans doute pas sans importance de noter que cette célèbre définition se trouve dans *la Physique*, et qu'elle relève de considérations ontologiques, en l'occurrence la différence de modalité d'être des réalités *physiques* et des objets *techniques*. Il ne s'agit donc pas à proprement parler d'une théorie esthétique.

⁷ LÉONARD DE VINCI, *Traité de la peinture*, 1490, livre II, §§ 60, 61.

d'abstraction. L'abstraction apparaît dès le premier geste du peintre qui dessine, le dessin relève d'un acte de l'esprit qui, à partir de la matérialité massive et confuse des qualités sensibles dégage une ligne simple et cohérente, une limite idéale qui n'existe pas réellement. La ligne dessinée n'est pas la limite matérielle de la chose, elle en est le mouvement essentiel. Léonard de Vinci explique dans son *Traité de la peinture* que chaque être vivant se caractérise par une ligne onduleuse ou serpentine qui lui est propre, et qui est l'axe générateur de la forme concrète¹ ; l'art a pour objet de faire voir, de donner à connaître cet au-delà idéal. Voilà pourquoi la peinture est « *cosa mentale* », selon son mot célèbre. L'artiste n'imité pas la nature telle qu'elle se présente, en apparence, mais fort de la connaissance des principes, il imite l'essence des choses.

b) *La querelle du coloris*

Cette esthétique de la *mimésis* sera déployée par le classicisme, jusqu'à son excès académiste. L'art devient une canonique : l'artiste cherche sous les objets singuliers que lui fournissent ses sens la forme universelle parfaite qui les gouverne, le *canon*. Un des caractères du classicisme est la subordination de la couleur au trait. La fameuse « *querelle du coloris* » de la fin du XVII^e siècle illustre ces parti pris idéologiques : contre les rubénistes² qui défendent la couleur, les poussinistes³ sont partisans du trait. Ceux-ci reprennent les accusations de relativisme et d'impressionnisme avec des accents platoniciens : les couleurs sont changeantes, disent-ils, contingentes, ce sont des accidents des choses qui n'ont rien à voir avec leur essence, de surcroît ce sont les « artisans broyeurs » qui s'en occupent ; le trait, lui, est l'expression de l'esprit qui conçoit les essences, indifférent aux variations contextuelles. L'enjeu de cette querelle apparemment technique est la reconnaissance de la peinture et son accession au rang d'*arte liberales* (à côté de la musique, la poésie, l'astronomie, l'architecture) alors qu'elle n'était traditionnellement qu'*arte mechanica*. Mais plus profondément encore le privilège du trait accentue un peu plus le dualisme platonicien et le mépris du sensible. La couleur est changeante, elle renvoie à la corruptibilité de la matière, à la surface, pire encore à la chair et au désir sexuel.

c) *La fidélité rassurante*

L'esthétique de la *mimésis* est également souterrainement présente dans l'opinion commune qui reste, encore aujourd'hui, résolument classique. Mais l'illusionnisme n'est plus du tout l'occasion de condamner l'art, il est la raison de le louer. Sans doute le sens commun applaudit-il aux prouesses techniques des artistes-imitateurs, mais s'il recherche le réalisme en art c'est plus profondément parce qu'il « s'y retrouve », il demande à l'art des reproductions fidèles et des portraits ressemblants, il lui demande de redire son monde comme en un reflet rassurant, il lui demande de confirmer ses perceptions et le conforter ainsi dans la vision familière de ce qu'il connaît et maîtrise. L'opinion craint toutes les ruptures dans le *continuum* de l'existence qui sont autant de raisons de s'interroger. L'opinion est conservatrice, voire réactionnaire. Elle demande à l'art de fixer, de conserver par l'imitation fidèle, le passé. Parce que le passé est le temps le mieux maîtrisé, par définition. Les notables d'Amsterdam qui ont servi de modèles à Rembrandt (1606-1669) pour sa fameuse *Ronde de Nuit*, l'ont accusé de mensonge et d'escroquerie en ne se reconnaissant pas dans l'œuvre et sa tonalité inquiétante. Ils attendaient une confirmation de leur respectable assurance, signe manifeste de l'ordre

¹ Cf. une belle allusion à cette analyse in BERGSON, *La Vie et l'œuvre de Ravaisson*, in *Œuvres*, P.U.F., éd. du centenaire, p. 1459.

² Rubens (1577-1640) ; Roger de Piles (1636-1709), *Dialogue sur le coloris* (1671) et *Abrégé de la vie des peintres* (1699).

³ Poussin (1594-1665) ; Le Brun (1619-1690).

social, signe lui-même de l'harmonie universelle et au-delà de l'éternelle perfection divine. Ils lurent peut-être dans la tonalité inquiétante du tableau, une remise en question de leur statut, de l'ordre politique et plus loin encore de la légitimité du règne de Dieu.

Conclusion : l'an-esthésie platonicienne

Qu'il loue le géométrisme de l'art égyptien ou dénonce l'illusionnisme de l'art grec, Platon présuppose l'existence et la réalité des formes en soi. Son conservatisme, la nécessité de légiférer en art, donc de censurer, d'interdire toute innovation et de définir un art officiel reposent sur une métaphysique dualiste dont l'expression la plus immédiate est la condamnation du sensible. Le sensible est le site du vraisemblable au mieux, de l'illusion au pire, il ne saurait accueillir le vrai. Le sensible est avant tout caractérisé par une dépendance ontologique, ce manque d'être s'exprime clairement dans l'œuvre d'art, qui est comme le discours écrit, dont le *Phèdre* dit qu'il « a toujours besoin du secours de son père¹ » ; son sens comme sa vérité sont ailleurs qu'en elle, elle est écho, reflet, ombre. La philosophie de Platon délocalise l'être vraiment être hors du séjour sur terre, et condamne donc sans appel tout ce qui y retient l'homme. On peut considérer le romantisme, si on en fait plus une esthétique qu'un courant historique, comme un antiplatonisme qui réévaluera l'art et le sensible.

II. L'œuvre comme expression : imagination et authenticité

1. Introduction : la révolution romantique

Si l'on a parlé de *révolution romantique* c'est bien parce que le romantisme a été le moment d'une coupure radicale marquée par le renouveau des productions artistiques, marquée aussi et plus encore par le renversement des conceptions théoriques qui les soutendaient. À ce titre, il s'agit au moins autant d'une théorie générale de l'art que d'un courant repéré historiquement (on a parlé, par exemple, du romantisme de Praxitèle).

On peut comprendre le Romantisme comme l'autre de l'« anesthésie » classique héritée de Platon², c'est-à-dire finalement une condamnation de la condamnation du sensible ; mais au-delà de l'exaltation du sensible, il y a aussi l'attribution d'une responsabilité métaphysique à l'art, l'affirmation, cette fois contre Kant, de la foi en la possibilité d'atteindre à l'absolu ; le romantisme est enfin l'affirmation de la radicalité du geste créateur. L'œuvre devient donc la tentative maladroite de donner à voir une vérité intérieure. La valeur de l'œuvre d'art ne réside plus dans la *fidélité imitative* mais dans la *force expressive*. L'esthétique réaliste ou illusionniste cède la place à une esthétique expressionniste, une esthétique de l'effet, qui évalue l'œuvre en fonction du degré d'émotion provoquée. En deçà de l'évaluation psychologique de l'œuvre, en deçà de l'esthétique expressionniste, c'est une philosophie du sujet qui est cette fois fondamentale. La question de la vérité se pose moins alors en termes d'adéquation qu'en termes d'actualisation, il s'agit moins de rigueur que d'authenticité, moins de connaissances précises que de sentiments libres.

¹ *Phèdre*, 275 e.

² Cf. l'*Anti-Platon* du poète contemporain Yves Bonnefoy (1923), « ce rire couvert de sang, je vous le dis, trafiquants d'éternel, visages symétriques, absence du regard, pèse plus lourd dans la tête de l'homme que les parfaites Idées, qui ne savent que déteindre sur sa bouche ».

2. Kant : art et liberté

Il a fallu attendre Kant pour que le sensible soit reconnu : poser l'existence de l'esthétique comme science du sensible c'est poser le monde sensible comme objet digne de réflexion, même s'il n'a d'existence comme tel que pour l'homme, c'est-à-dire sous la figure du phénomène. Quant à la beauté, elle acquiert dans ce système une existence propre et cesse d'être le simple reflet d'une essence qui lui fournirait *a priori* son sens et son être.

L'apparition du Romantisme est donc intimement liée à la naissance de l'esthétique comme discipline philosophique, naissance qui s'inscrit elle-même dans la vaste subjectivisation qui caractérise l'époque moderne. On peut rapidement évoquer : – l'avènement d'un humanisme métaphysique (cf. Descartes) qui prétend accéder à l'absolu par le seul travail de la raison en faisant l'économie de tout postulat ou justification théologiques ; – l'avènement d'un humanisme politique (cf. Hobbes, Rousseau) qui cherche à fonder les valeurs de la cité, à commencer par la légitimité du pouvoir, non sur la tradition, qu'elle ait sa source dans la divinité, la nature ou l'histoire, mais sur l'individu. Quant à l'avènement d'une esthétique humaniste, encore que l'expression soit quasi pléonastique, il est marqué, lui aussi par une subjectivisation du beau qui est pensé en termes de goût pour ce qui concerne le spectateur et de génie pour ce qui regarde l'artiste. D'une esthétique de la cause, on passe à une esthétique de l'effet. À ce titre, l'enjeu de l'art n'est plus la représentation de la vérité divine mais la présentation de la liberté humaine. Ce qui s'articule nécessairement sur l'instauration centrale de la notion de sujet, comme instance fondatrice et autonome, opérant des choix lucides et volontaires donc libres. C'est ce que rappelle la définition célèbre de Kant : « on ne devrait appeler art que la production par liberté, c'est-à-dire par un libre arbitre [*Willkür*], qui met la raison au fondement de ses actions¹ ».

Contre la tradition rationaliste, Kant tient pour impossible toute science de l'art². Certes le beau n'est pas l'agréable, il ne relève pas de sentiments empiriques. Mais à l'inverse, il ne saurait résulter de l'application rigoureuse de règles canoniques. Kant fait le départ entre jugement de connaissance et jugement de goût, aucune méthode rationnelle ne saurait conduire à un jugement esthétique vrai. Rappelons la spécificité du jugement de goût. « La faculté de juger en général est la faculté qui consiste à penser le particulier comme compris sous l'universel³ ». On peut partir de l'universel (la règle, le principe, la loi) pour aller vers le particulier, le jugement est dit alors *déterminant*, la faculté de juger subsume sous l'universel le particulier. On peut, au contraire, aller vers l'universel à partir d'un particulier déjà donné, c'est le cas du jugement de goût, Kant parle alors de jugement *réfléchissant*. Le jugement de connaissance est dit *déterminant* parce que nous y appliquons un concept à un objet pour augmenter notre savoir, nous partons de l'universel, par lequel nous déterminons le particulier pour mieux le connaître : je dirai par exemple que le *Doryphore* de Polyclète doit son équilibre harmonieux au respect de la règle des proportions. Le jugement de goût est lui *réfléchissant* car il procède du particulier (l'objet beau) à l'universel qu'il précède et permet sinon d'inventer au moins de révéler. Le jugement de goût ne tient pas compte des qualités objectives de l'œuvre dont le contenu idéal devient indifférent. Le jugement de goût n'est pas logique mais esthétique, il est une affection du sujet ; l'objet beau n'en est que l'occasion inessentielle et son existence même n'« intéresse⁴ » pas la satisfaction que sa représentation provoque. Je dirai par exemple : j'aime ce *Doryphore* parce que j'y lis le mariage impossible

¹ KANT, *Critique de la faculté de juger*, § 43.

² *Ibid.*, § 60.

³ *Ibid.*, Introduction, IV.

⁴ *Ibid.*, §2. Notons par ailleurs que Kant, dans sa troisième critique, ne donne pratiquement aucun exemple d'œuvre.

de la légèreté et de la force. Le plaisir esthétique n'est pas lié à l'accord ou l'ordre objectif, il dépend de l'harmonie interne subjective des facultés d'imagination et d'entendement.

Le beau n'est certes plus une forme idéale, et l'artiste n'est plus lié par le respect de règles objectives, ou plutôt, il ignore ces règles, car, selon Kant, « le créateur d'un produit qu'il doit à son génie ne sait pas lui-même comment se trouvent en lui les idées qui s'y rapportent¹ ». Le génie est la « disposition innée de l'esprit (*ingenium*) par laquelle la nature donne à l'art sa règle », il est la voix intérieure et silencieuse de la nature. Le génie agit avec la spontanéité de la nature, indépendamment de toute connaissance objective ou maîtrise, « le génie consiste proprement dans un heureux rapport, qu'aucune science ne peut enseigner, qu'aucun labeur ne permet d'acquérir² ».

On peut donc dire que l'esthétique kantienne, rompant avec l'esthétique classique, favorise la double émancipation du spectateur dont les jugements de goût ne sauraient être soumis à aucune logique déterminante et du créateur dont le génie le libère de toute règle d'exécution artisanale. Elle permet l'émergence de l'esthétique romantique.

3. L'esthétique romantique

De fait, le Romantisme s'inscrit dans la *révolution copernicienne*. Révolution subjectiviste qui pose désormais le problème du beau en terme de goût et non plus de fidélité objective : une œuvre belle est belle parce qu'elle plaît et non plus parce qu'elle respecte des *canons* objectifs du beau. Mais, contre Kant, le Romantisme remet en question l'ontologie négative qui définit négativement le champ d'effectivité légitime de la connaissance, excluant donc les choses en soi et le restreignant à la sphère phénoménale. L'œuvre d'art est pour la philosophie romantique le lieu de l'identité des contraires sujet/objet, noumène/phénomène, liberté/nature. Et l'artiste se trouve en deçà de ces oppositions, comme à leur source, proche en cela de la vérité originelle. Plus radicalement encore, ce que Kant interdisait au discours philosophique théorique, à savoir atteindre à l'Absolu, est précisément ce qui définit l'art. L'art est la présentation [*Darstellung*] de l'être dans sa vérité essentielle. L'art romantique engage une *métaphysique de l'art*, selon la formule de Schopenhauer, l'idée en est que l'art a une charge métaphysique de révélation de la vérité. Ni faux ni dangereux, l'art est vrai et salutaire ; il est un mode de connaissance et qui plus est un mode privilégié qui permet un accès à l'absolu. Contre Kant donc, et à la suite de Schelling et de Fichte le romantisme allemand restaure l'intuition esthétique comme intuition métaphysique.

L'art devient la référence, il ne s'agit plus de bannir l'artiste hors de la cité mais de faire de son activité le paradigme universel de l'agir humain, esthétiser l'existence, poétiser le monde, faire de sa vie un chef d'œuvre. L'exaltation de l'existence et la dénonciation de l'objectivité se cristallisent dans l'émergence de la figure toute puissante de l'auteur. « *Creatura non potest creare* », une créature ne peut pas créer, aurait dit Augustin ; « *creatura potest creare* » répondent les Romantiques. L'œuvre n'est pas le reflet d'un paradigme, elle est l'ouvrage d'un artiste, elle est sa propre création³. Le primat de l'auteur affirmé, l'œuvre acquiert une singularité irréductible. C'est le thème antiplatonicien mais aussi antikantien, du caractère singulier du beau : si le beau est affaire de goût, d'émotions, de sentiments alors il ne peut être que singulier, voire, selon le mot de Baudelaire « toujours bizarre⁴ ». L'œuvre est autonome, l'artiste solitaire, le beau singulier. « L'artiste ne relève que

¹ *Ibid.*, §§ 46-47.

² *Ibid.*, § 49.

³ À propos du *propre*, la logique capitaliste favorisera l'institutionnalisation de la centralité de l'auteur en élaborant la notion juridique de *propriété* artistique et de droit d'auteur.

⁴ BAUDELAIRE, « Exposition Universelle, 1855 » in *Critique d'art*, Gallimard, p. 238.

de lui-même. Il ne promet aux siècles à venir que ses propres œuvres. Il ne cautionne que lui-même. Il meurt sans enfants. Il a été *son roi, son prêtre et son Dieu*¹. » L'artiste est son roi et son dieu, il crée indépendamment de tous canons extérieurs, de toutes lois idéales.

Cette nouvelle esthétique n'est donc plus illusionniste mais expressionniste. Elle affiche un souverain mépris pour le souci réaliste, l'œuvre n'a pas à répéter le monde extérieur, elle doit rendre possible la libre expression du monde intérieur. Caspar Friedrich exprime cette foi en l'ineffable supériorité de l'intériorité : « le peintre ne doit pas peindre seulement ce qu'il voit en dehors, mais ce qu'il voit en lui-même sinon, ses tableaux ressembleront à ces paravents derrière lesquels on s'attend à rencontrer des malades et des morts² ». C'est bien, selon le mot de Hegel à propos de l'art romantique, « le triomphe du dedans sur le dehors ».

On voit réapparaître au XIX^e siècle la fameuse querelle entre le dessin et la couleur qui oppose cette fois Ingres (1780-1867) à Delacroix (1798-1863). C'est comme un nouvel écho de l'opposition entre l'art illusionniste, soucieux de réalisme qui suppose la maîtrise du trait, et l'art expressionniste, soucieux de puissance qui repose sur le sens de la couleur. Les partisans du trait considèrent que la couleur doit lui être subordonnée, « le dessin comprend les trois quarts et demi de ce qui constitue la peinture » aurait dit Ingres, car il s'agit de rendre le sujet fidèlement, la couleur, qui doit être la couleur des choses, risque toujours d'écarter du vrai, elle est trop sujette aux variations, trop imprécise. On peut lire dans la *Grammaire des arts du dessin* de Charles Blanc³, somme qui fera autorité pendant toute la fin du XIX^e siècle,

« le dessin est le sexe masculin de l'art ; la couleur en est le sexe féminin. [...] Il faut que le dessin conserve sa prépondérance sur la couleur. [...] Qu'on sache bien, la prédominance de la couleur aux dépens du dessin serait une usurpation du relatif sur l'absolu, de l'apparence passagère sur la forme permanente, de l'impression physique sur l'emprise des âmes ».

L'analogie est intéressante : d'un côté le dessin, mâle, tout en puissance et en rigueur, figure de l'absolu, de la forme éternelle, voix de l'âme donc expression du pouvoir juste et vrai ; de l'autre la couleur, féminine, relative, voire trompeuse ou charmeuse, versatile, chant du corps qui ensorcelle la partie noble de notre être, la partie mâle.

L'expressionnisme romantique inverse le jugement : « un dessinateur est un coloriste manqué⁴ » écrit Baudelaire. Le Romantisme fait de la couleur l'instrument privilégié de la libre expression des sentiments. Là où le trait cerne, finit, emprisonne, elle rend possible l'évocation, tout en nuances hésitantes, de la richesse contradictoire et indéfinie de l'intériorité. Elle ne doit pas être couleur des choses mais chatoiement des sentiments. Le trait renvoie au rigorisme despotique et intolérant de la foi conquérante en l'universel et l'absolu. « Les purs dessinateurs sont des philosophes et des abstraiteurs de quintessence⁵. » Si l'art est une fenêtre ouverte sur le monde il doit pouvoir témoigner de son exploration, voire faciliter son exploitation – on comptait toujours parmi les membres des grandes expéditions des dessinateurs. La couleur libère l'espace fragile, *utopique* au sens étymologique, favorable à l'expression intime et irréductiblement différente du sujet. Un bon dessin⁶, comme seuls les

¹ *Ibid.*, p. 241.

² Caspar FRIEDRICH, *Aphorismes*.

³ Cité in Jean CLAY, *Le Romantisme*, Hachette, p. 213.

⁴ BAUDELAIRE, « Salon de 1846 » in *Critique d'art*, p. 118.

⁵ *Ibid.*, p. 86.

⁶ Baudelaire est intarissable sur ce thème, cf. entre autres, *op. cit.*, « Salon de 1846 » : « pour les coloristes, qui veulent imiter les palpitations éternelles de la nature, les lignes ne sont jamais, comme dans l'arc-en-ciel, que la fusion intime de deux couleurs », (p. 94) ; « la grande qualité du dessin des artistes suprêmes est la vérité du mouvement, et Delacroix ne viole jamais cette loi naturelle », (p. 95)...

coloristes savent faire, Delacroix par exemple, doit être « une protestation perpétuelle et efficace contre la barbare invasion de la ligne droite, cette ligne tragique et systématique¹ ». D'ailleurs le Romantisme réhabilite le croquis et l'ébauche.

Le mépris de la servilité imitative s'accompagne positivement de la promotion de l'imagination au rang de « reine des facultés² », selon le mot de Baudelaire. Cette imagination est créatrice et n'a rien à envier à la nature. Cela impose de reprendre à nouveaux frais la question du vrai. C'est « l'imagination qui fait le paysage³ » ; le monde vrai, c'est le monde inventé. Baudelaire est un idéaliste et attribue une charge juridique et ontologique à l'imagination, « comme elle a créé le monde (on peut bien dire cela, je crois, même dans un sens religieux), il est juste qu'elle le gouverne⁴ ». Il suit donc partiellement les analyses platoniciennes : certes les productions artistiques sont artificielles, mensongères même, mais l'accord cesse alors, car selon le poète, l'artifice est le site possible du bien, du vrai comme du beau. La nature, elle, n'apprend rien de bien, elle est contrainte à survivre en animal, la vertu s'enseigne, elle est donc « artificielle, surnaturelle⁵ ». La nature n'indique pas non plus le vrai, ou plutôt son imitation servile conduit au mensonge, les décors de théâtre sont vrais s'ils savent matérialiser les sentiments, les espoirs, les folies bref la surnature humaine. Et si Baudelaire fait l'éloge du dandysme ou du maquillage c'est parce qu'ils sont une résistance à la grossièreté naturelle. La vérité de la femme n'est pas dans sa spontanéité naturelle, elle est au contraire dans ce dépassement artificiel, c'est-à-dire humain, que permet le maquillage. Le sauvage primitif comme le jeune enfant « témoignent, par leur aspiration naïve vers le brillant, vers les plumages bariolés, les étoffes chatoyantes, vers la majesté superlative des formes artificielles, de leur dégoût pour le réel, et prouvent, à leur insu, l'immatérialité de leur âme⁶ ».

L'art nous fait ainsi accéder à une surnature créée par l'imagination. Mais on peut s'interroger alors sur le rôle que joue l'œuvre dans ce royaume gouverné par l'imagination. L'œuvre dans sa matérialité. Or, force est de constater qu'elle subit le coup de cette hypertrophie de la sensibilité imaginative. Il faut donc conclure, contre toute attente, que la naissance de l'esthétique, pas plus que la réaction romantique ne reconduisent vers le sensible, vers l'œuvre, vers l'être de l'œuvre. L'analyse du jugement esthétique comme jugement réfléchissant, celle du travail de l'artiste comme manifestation du génie, qui sont au cœur de cette nouvelle esthétique, sont encore deux façons de se détourner de l'œuvre. Quant à la poétisation romantique de l'existence, si elle détourne bien le regard des parfaites idées ce n'est pas pour le faire porter sur l'œuvre. Et l'esthétique subjectiviste de l'expression, pas plus que l'esthétique objectiviste de l'imitation, ne libère une ontologie de l'œuvre.

¹ Baudelaire, *op. cit.*, « Exposition Universelle, 1855 », p. 256 ; cf. aussi p. 255, « il faut dire qu'un bon dessin n'est pas une ligne dure, cruelle, despotique, immobile, enfermant en soi une figure comme une camisole de force ; [...] le dessin doit être comme la nature vivant et agité ; [il faut dire] que la simplification dans le dessin est une monstruosité, comme la tragédie dans le monde dramatique, que la nature nous présente une série infinie de lignes courbes, fuyantes, brisées, suivant une loi de génération impeccable, où le parallélisme est toujours indécis et sinueux. »

² BAUDELAIRE, *op. cit.*, « Salon de 1859 », p. 279 *sq.*

³ *Ibid.*, p. 325.

⁴ *Ibid.*, p. 281.

⁵ BAUDELAIRE, *op. cit.*, « le Peintre de la vie moderne », p. 375.

⁶ *Ibid.*, p. 376.

III. L'œuvre comme don (du) monde : ouverture et avènement

Pour finir, j'essaierai de montrer que l'œuvre n'est pas la présomptueuse et pourtant vaine imitation d'une vérité transcendante, qu'elle n'est pas non plus l'expression maladroite d'une intériorité infiniment riche, voire divinement inspirée.

L'œuvre n'est ni imitation du dehors, ni expression du dedans, l'œuvre est le don (du) monde. Cette esthétique, que l'on dira *ontologique*, est résolument tournée vers l'œuvre, elle suppose que l'on repose la question du monde, de l'existence de l'homme et de la présumée relation d'inhérence spatiale qui les unirait, elle suppose le déploiement d'une pensée de l'être non dualiste. Autre pensée qui pose la question du vrai en terme d'avènement.

1. L'ontologie heideggerienne

a) Une œuvre, c'est d'abord une chose

Heidegger est sans doute le premier à ancrer sa philosophie de l'art sur l'œuvre, le premier à tenter une ontologie de l'œuvre d'art¹. Une œuvre *est* d'abord une *chose*. Mais alors qu'est-ce qu'une chose, qu'est-ce que l'être-chose de la chose, la *choséité* ? La métaphysique doit à l'héritage aristotélicien une interprétation qui a longtemps fait autorité : une chose c'est de la matière à qui l'on a donné une certaine forme. Une chaussure, c'est du cuir que l'on a découpé selon la forme du pied, dans le but de le protéger pendant la marche. Mais cette définition ressortit à une conception instrumentale de la chose comprise comme outil ou produit et ne dit rien sur l'être de la chose. De fait, l'information de la matière, ce-en-vue-de-quoi la chose a été faite, sa fonction — chausser, dans l'exemple de la chaussure —, sa forme donc fait oublier sa matérialité, la chose comme chose, l'*être-chose* de la chose. L'usage masque l'outil. La forme tait la matière. C'est d'ailleurs quand l'outil est hors d'usage, c'est-à-dire inutile, qu'il laisse à nouveau paraître sa matérialité, c'est quand il est déformé que sa matière se donne à voir, comme ces pièces usées ou cassées de vieilles charrues qui ornent les jardins. C'est quand l'outil ne sert plus, servilement, qu'il retrouve une étrange et singulière vitalité... jusqu'à ce que le vieux soc *serve* à nouveau d'« outils » décoratifs, et retombent dans la triste banalité de l'utilité. Il faut donc, si l'on veut accéder à l'*être-chose* de la chose, et éventuellement à l'*être-œuvre* de l'œuvre, se détourner des outils. Heidegger prend un premier exemple d'œuvre d'art.

b) Les chaussures de Van Gogh

Le tableau de Van Gogh donne à voir les chaussures de paysan dans leur vérité d'essence, vérité de la chose que sa fonction cache. L'œuvre n'a pas affaire à la chose — ces chaussures, je ne peux rien en faire — mais à l'être de la chose. Parce que la chose, l'œuvre la laisse être librement ce qu'elle est, ignorant ce qu'elle fait. L'œuvre est don de la chose. Elle manifeste que la chose est, et ce qu'elle est, ce que l'utilisation ne fait pas, qui enjoint la chose de servir comme outil. Dans l'outil, la chose se retire. Dans l'œuvre, la chose se donne. Les chaussures apparaissent dans leur relation au monde d'où elles viennent, *monde* paysan, monde de la fatigue saine, monde de la vie lente et grave du travail de la *terre*... Ces chaussures que je ne pourrai jamais porter me sont révélées dans leur vérité. Voilà donc ce qui est à l'œuvre dans l'œuvre, l'avènement de la vérité. L'œuvre a ainsi une capacité de monstration de la vérité comprise comme dévoilement.

¹ Notamment dans « l'Origine de l'œuvre d'art » in *Chemins qui ne mènent nulle part [Holzwege]*, trad. W. Brokmeier, Gallimard. Cf. aussi « de l'Origine de l'œuvre d'art », conférence de Fribourg, 1935, trad. E. Martineau, Authentica.

c) *Le temple grec*L'œuvre installe un monde.

Mais ne revient-on pas à une conception classique de l'art comme imitation et de la vérité comme adéquation ? Pour éviter ces réductions Heidegger prend comme deuxième exemple le temple grec, parce qu'il n'est à l'image de rien et ne saurait donc imiter. Le temple *installe* (met debout, présente, dresse, [*aufstellen*]) un monde et *révèle* (produit, fabrique, élabore [*herstellen*]) la terre.

Le temple d'abord *met en place* un monde, l'ouvre et le maintient comme tel, lui *donne lieu*. Mais qu'est-ce qu'un *monde* ? Ce n'est pas cet extérieur qui contient, il n'est pas cet espace au-dehors que je perçois, comprends et utilise du dedans, selon la topologie simpliste du réalisme naïf. Il n'est pas un étant, ni l'assemblage des étants. La pierre comme l'animal ne construisent pas de temple, ils n'ont donc pas de monde¹. L'animal dit, Heidegger, est « pauvre en monde », il a un environnement plus ou moins polarisé et orienté mais pas de monde. Un monde c'est un réseau de sens propre à une communauté (on parle du *monde grec*), ses façons d'envisager la vie/la mort, le proche/le lointain, le profane/le sacré, l'important/le dérisoire... Et c'est le monde, par exemple celui que le temple installe qui en retour ouvre à la visibilité les choses du monde, et amènent à la lumière du sens les choix essentielles qui conduisent un peuple à accéder à lui-même.

Sans doute faut-il alors reconsidérer l'artiste, sa relation à l'œuvre et sa part de responsabilité dans l'existence de l'œuvre, reconsidérer l'homme, sa relation au monde et sa part de responsabilité dans l'existence du monde, il faut repenser les oppositions, notamment celles du dedans et du dehors, du fond et de la forme, du trait qui cerne, de la couleur qui remplit et tâcher de libérer une esthétique ontologique. Le monde n'est pas cet au-dehors objectif *dans* lequel je suis, il est « le toujours inobjectif », écrit Heidegger². L'illusion d'inhérence spatiale du sujet *dans* le monde s'appuie sur une métaphysique informulée qui, sans discussion préalable, à la fois accorde une autonomie ontologique au réel et symétriquement mondanise l'homme, le réifie, pour en faire un susceptible *être-dans*. Il y a, écrit Merleau-Ponty, un « extraordinaire empiétement³ » entre le voyant et le visible, un entrelacs primitif entre l'homme et le monde.

L'œuvre révèle la terre.

L'œuvre donc installe un monde ; ce faisant, et c'est là son deuxième trait essentiel, elle fait-venir ou pro-duit la terre [*herstellen*]. Quelle signification donner au mot *terre* ? La terre en question, c'est d'abord le *matériau*. Le temple exprime la pierre, sa pesanteur, sa rugosité, le temple révèle la pierre en sa lourdeur terrestre. Le mur du maçon au contraire, occasionne la disparition de la terre-matière dans son utilité. La pierre du mur est même d'autant mieux appropriée qu'elle offre moins de résistance à son oubli en tant que pierre ; à moins qu'il s'agisse de ruines, mais la pierre n'est alors plus au service de la fonction mur ; un mur qui doit à l'inégalité de pierres singulières son instabilité est un mauvais mur fait par un mauvais maçon. Mais la terre, ce n'est pas seulement le matériau. Mais la terre c'est aussi la *nature*, non pas l'espace géométrique mais la *phusis* des Grecs. Heidegger s'explique lui-même, « faire-venir la terre signifie : la faire venir dans l'ouvert en tant que ce qui se renferme en soi⁴ ». En effet la terre est par principe ce qui se retire, ce qui se dérobe. Que signifie alors révéler ce qui se dérobe ? Ce faire-venir la terre dans l'ouvert du monde n'est pas une ex-plication, pas une mise en lumière, pas une objectivation. En s'abandonnant au

¹ *Ibid.* p. 47.

² HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 47.

³ MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'esprit*, Gallimard, Folio, p. 17.

⁴ HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 51.

marbre, la statue libère le marbre parce qu'elle lui permet de se réserver dans un retrait rebelle à toute investigation. La statue pro-duit le marbre et le fait-venir parce qu'elle s'interdit toute utilisation ou calcul, parce qu'elle autorise son obscurité impénétrable, sa présence incalculable. L'œuvre ne donne prise ni à une exploitation technique ni à une explication scientifique, elle choisit de laisser advenir librement dans une sauvegarde respectueuse. L'analyse aux rayons X des repentirs d'une œuvre, son interprétation par la psychologie de l'auteur, le calcul mathématique des proportions..., comme plus généralement toute analyse explicative, dans leur volonté active de déceler nient l'essentiel recueilli en soi.

Le conflit monde-terre.

Telles sont donc les deux déterminations essentielles de l'œuvre : installer un monde et pro-duire la terre. Quel rapport monde et terre entretiennent-ils ?

« Reposant sur la terre, le monde aspire à la dominer. En tant que ce qui s'ouvre, il ne tolère pas le retrait, le cèlement. La terre, au contraire, aspire, en tant que reprise sauvegardante, à faire entrer le monde en elle et à l'y retenir¹. »

Le monde amène à la lumière du sens, extrait hors de l'indéterminé, il ouvre à la possibilité d'être situé ; la terre, elle, retire dans l'effacement des déterminations, elle confond les distinctions dans l'oubli des différences, elle retient dans la puissance inexplicable de l'immédiat.

Terre et monde sont donc opposés et pourtant ont un destin lié. La terre ne peut affirmer son essence comme puissance de retenue, que dans l'ouverture du monde. Le monde ne peut affirmer son essence comme texture, comme texte ou tissu de sens, qu'en faisant fond sur la résistance consistante de la terre. Là encore l'œuvre nous aide à comprendre. La terre, par exemple dans la pierre du temple, ne peut se retenir en son cèlement, c'est-à-dire ne peut advenir à son propre, qu'en se montrant dans le monde qu'ouvre le temple. La pesanteur de la pierre est révélée par le temple qui s'en contente, évitant toute indiscretion calculatrice. Inversement, le monde, par exemple le réseau de sens que le temple installe, ne peut ouvrir l'ouverture qui rend possible les choix et l'histoire d'un peuple, qu'en extrayant la terre hors de son indistinction immédiate, en opposant par exemple un ici sur la colline à un là-bas dans la baie, en hiérarchisant par exemple, la pesanteur de la pierre et la légèreté de l'argile.

Pour le dire plus simplement, le monde ne peut être monde que sur la terre, la terre ne peut être terre que dans un monde. Ce conflit est à l'œuvre dans les œuvres d'art. Les portraits déconstruits de Picasso (1881-1973), par exemple le célèbre *Portrait de Dora Maar* (1937), illustrent cette nature conflictuelle de la vérité du réel. Ils sont la tentative non pas vaine mais jamais achevée de donner à voir le paradoxe de la vérité du réel, le réel est la source vivante et toujours changeante de ce qui pourtant se tient et demeure dans la permanence de la présence, le réel est ce qui se disperse dans l'irréductible multiplicité des visages de la *terre* et qui pourtant se concentre et se retrouve dans l'unité d'un *monde*. Telle est la vérité de la vérité à laquelle ces visages déconstruits nous conduisent.

Le combat éclaircie-réserve : la vérité.

« L'affrontement entre monde et terre est un combat². ». Ce combat qui se joue entre le monde et la terre est l'écho d'un autre combat³ entre l'éclaircie [*Lichtung*] et la réserve [*Verbergung*], ce combat est le mode de déploiement de la vérité conçue comme dévoilement [*Unverborgenheit*]. Mais on peut se demander en quoi la vérité est réserve, oubli, retrait ;

¹ *Ibid.*, p. 52.

² *Ibid.*, p. 53 ; Martineau traduit *Streit* par « litige ».

³ *Ibid.*, p. 70.

Heidegger va même jusqu'à dire qu'elle est en son essence « non-vérité »¹. Le monde de sens qu'installe le temple a besoin de l'« immonde » et inhumaine matière terrestre ; comme la lumière a besoin de rencontrer un objet opaque qui lui fait obstacle pour apparaître et simultanément disparaître derrière l'objet éclairé qui la fait oublier ; la vérité de l'être a besoin des étants, puisqu'il n'y a d'être que d'un étant, mais en même temps, l'étant capte le regard qui occasionne le retrait de l'être.

La vérité de l'œuvre est là aussi, non pas dans la conformité au modèle, non pas dans la force du sentiment exprimé, mais dans cette double ouverture éclaircissante de la terre en tant que réserve (par un monde créé), et installation situante ou réservante du monde en tant qu'éclaircie (sur la terre). L'œuvre d'art est la mise en œuvre de la vérité, cela signifie donc que la chose est ouverte, est amenée à l'éclosion de l'apparaître dans le monde du sens tout en étant préservée de la volonté de contrôle et de calcul.

2. L'œuvre de l'être

a) L'être de l'œuvre

Mais, à l'évidence, ce monde de l'art, n'est pas non plus le nôtre, pas le monde quotidien de nos soucis, nos peines, nos bonheurs ; ces œuvres, outre qu'elles ne servent pas, nous semblent inutiles, pas « maniables », étranges et étrangères, é-normes ou hors normes [*das Ungeheure*]. On peut toujours, par ruse, parvenir à les exploiter, à les expulser hors de leur retrait dans le hors-service et les réinscrire dans l'utilisabilité, on peut les reprendre en main, (par exemple en les utilisant comme objets décoratifs, placements financiers, voire arguments iconographiques pour étayer une thèse historique...). Mais on peut aussi se risquer à assumer leur étrangeté, on peut s'essayer à séjourner dans l'extra-ordinaire dépaysement. Telle est peut-être la mission de l'art, non pas faire plaisir, ni surtout nous divertir ou nous distraire – dis-traire, fuite hors du réel, négation symbolique qui revient à le confirmer –, pas non plus nous instruire mais plutôt

« transformer nos rapports ordinaires au monde et à la terre, contenir notre faire et notre évaluer, notre connaître et notre observer courants en une retenue qui nous permette de séjourner dans la vérité advenant en l'œuvre² ».

Le monde inquiétant de l'art, nous le désertons, pour lui préférer l'espace confortable de l'utilisation et de la consommation des outils, mais cet espace est un non-lieu, un espace inhabitable. Il faut ouvrir le site qui accueille la présence de l'être, qui laisse l'être advenir dans l'œuvre. Ce n'est pas une invite à quitter le monde de la quotidienneté et pénétrer, pour fuir ou se guérir, dans l'arrière-monde de l'art. L'œuvre conduit au seuil de l'être, mais au seuil de l'être de ce monde-ci. Car l'être n'est pas une abstraction autonome, un ailleurs transcendant, un au-delà divin ; il n'y a d'être que là où il y a des étants, puisqu'il s'agit toujours de l'être d'un étant. L'être-œuvre est toujours celui d'une œuvre-étante. Il ne s'agit pas de forme, d'idée ou de noumène, il ne s'agit pas d'esprit ou de surnature, ni même et surtout de Dieu. Le monde auquel conduit l'œuvre d'art c'est l'être-monde du monde, c'est l'Oouvert, c'est la vérité du monde. Elle montre « comment les choses se font choses et le monde monde » et cela « en crevant la peau des choses » écrit Merleau-Ponty, citant Henri Michaux³. L'œuvre est donc le don du monde et l'avènement de la vérité. L'être de l'œuvre, c'est l'œuvre de l'être, c'est-à-dire la donation du monde, ou encore l'avènement de la vérité.

¹ *Ibid.*, p. 59.

² *Ibid.*, p. 74.

³ MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 69.

b) Cézanne contre les Impressionnistes

On sait que Cézanne a très largement préparé la révolution cubiste en refusant les règles de la perspective. À propos de ce moment de l'histoire de l'art, on pourrait ici reprendre, non sans paradoxe, ce que Platon disait de l'art égyptien, à savoir que la figuration non-perspectiviste marque la victoire de l'être sur les étants mondains. Ce que cherchent à donner à voir ces tableaux de Cézanne (cf. notamment ses nature mortes, [*Stilleben*], *Tables de cuisine*), c'est l'être des objets qui les composent. Cézanne rompt avec le projet des Impressionnistes, il cherche à restaurer la réalité des choses par leur présentation frontale, massive, beaucoup plus qu'en faisant le détour par l'environnement lumineux, il essaie d'exposer l'objet dans sa consistance permanente, il cherche, sous les reflets et les hésitations de couleurs, la solidité des formes pures, la brutalité stable de leur échappée hors du devenir. Mais contrairement à ce à quoi pensait Platon, il ne s'agit pas de privilégier l'être dans son absolutité et sa permanence ultramondaine ; il ne s'agit pas de rappeler le caractère illusoire ou mensonger de cet espace encadré où des « lignes de fuite », selon le terme technique, guideraient les étants vers le non-être ; il ne s'agit pas de sacrifier l'illusoire devenir pour la vérité de l'être. Cézanne ouvre la possibilité de la peinture moderne, cubiste ou non-figurative, notamment en rompant avec la spatialité traditionnelle. Ses toiles s'essaient à déployer un espace acentré, sans pôles, qui laissent les choses ouvertes les unes aux autres, sans privilèges ni relations, un espace étonnant qui accueille le choc de l'être des choses.

Ce que rend possible cette peinture, celle de Cézanne, celle des Cubistes, c'est de donner à voir l'être de l'être, le devenir de l'être, c'est-à-dire non le *devenu*, mais l'advenir de l'être. La figuration non-perspectiviste est peut-être un de ces sites où l'être est accueilli en son advenir.

3. Le dépassement de la métaphysique dualiste

Cette réflexion sur l'œuvre d'art s'inscrit dans une pensée qui tente de dépasser le dualisme métaphysique et pose le rapport au monde comme *entrelacs* : « les choses et mon corps sont faits de la même étoffe¹ ». L'artiste, et plus précisément le peintre, parvient parfois à remonter en amont de ce divorce. Il parvient parfois à saisir non pas l'unité muette mais bien au contraire la *texture* de l'être, et tente alors de redire le *texte* du monde. L'œuvre est le moment de cet empiètement, elle rend inopérantes les oppositions homme /monde, sujet/objet, art/nature, « [le tableau est] le dedans du dehors et le dehors du dedans² ». On est ici aux antipodes de la conception romantique de l'artiste-créateur. « L'artiste demeure par rapport à l'œuvre quelque chose d'indifférent, presque comme un procès qui s'annulerait lui-même dans la création³ ». L'œuvre nous apprend à percevoir en mode ontologique : non pas la représentation objective saisie par un sujet, mais la présentation de l'être que j'habite, que je hante et qui me hante dit Merleau-Ponty. L'artiste, plus particulièrement le peintre, ne peut pas ne pas s'interroger sur la visibilité du visible. Il doit savoir voir l'être des choses, c'est-à-dire leur *ad-venue*, celle qui rend possible leur *étance* mais qui s'y épuise dans la perception ordinaire. L'œuvre, sa présentation, sa venue à l'être nous ouvre au monde, elle met en jeu l'événement du monde, l'ad-vènement, le paraître, l'apparaître ou le disparaître, elle ne renvoie pas à un ailleurs, pas ici, pas là-bas non plus, elle renvoie au *Là* qui rend possible quelque chose comme ici ou là.

Les oppositions classiques et commodes fond/forme, couleur/trait, espace contenant/éléments contenus doivent aussi être reconsidérées. On peut ici évoquer l'œuvre de

¹ *Ibid.*, p. 21.

² *Ibid.*, p. 23.

³ HEIDEGGER, « Conférence de Fribourg », p. 21.

Matisse¹. La couleur n'y recouvre pas *a posteriori* des objets déjà dé-finis par des traits, pas plus que l'espace du tableau, *a priori* déjà là, ne contient les éléments de sa composition. La couleur n'est pas une enveloppe, un costume accessoire, elle est la texture même de la chose, sa façon, sa lumière, son être. Le trait n'est pas la limite extérieure, ségrégative, qui oppose et isole, il est mouvement et rythme. Le fond ne contient pas, n'est pas un ce-dans-quoi les choses sont, n'est pas un ce-sur-quoi des formes se dégagent, il est le déploiement des choses, la respiration des formes. Le fond est le regard partagé des formes, leur dialogue ; la couleur en est l'histoire.

Conclusion

L'œuvre est la donation du sens et la présentation de l'être du monde, et, dans sa suffisance, elle ne renvoie à rien d'autre qu'à sa libre donation et son auto-présentation, elle ne délègue pas, elle ne représente pas, ni sémantiquement, ni ontologiquement.

La réflexion esthétique n'est pas l'occasion contextuelle ou conjoncturelle d'aborder la philosophie : elle lui est coextensive. En effet, si la philosophie se donne pour tâche de penser l'existence et d'exister la pensée, l'œuvre d'art est sans doute le lieu où ses limites et son enjeu sont mis au jour avec le plus d'acuité. — Ses *limites* en sont les deux échecs excessifs à savoir : le mutisme de la présentation sensible, l'exister factuel ; ou la violence de la représentation intellectuelle, le penser formel. — Son *enjeu* en est l'entente de l'être tel qu'il se donne à l'homme, ce que finalement Heidegger appelle l'*habitation poétique du monde*.

¹ Cf., entre autres, ses gouaches découpées, par exemple, *Polynésie, la mer* (1946).

Bibliographie :

- PLATON, *les Lois, la République (livres II et X), le Sophiste, Timée*.
- KANT, *Critique de la faculté de juger*, Vrin.
- BAUDELAIRE, *Critique d'art*, Gallimard, Folio.
- HEIDEGGER, « l'origine de l'œuvre d'art » in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, *l'Œil et l'esprit*, Gallimard.
« le doute de Cézanne », in *Sens et non-sens*, Nagel.
- MALDINEY, *Regard, parole, espace*, l'Âge d'homme.

Commentaires

- O. CHEDIN, *Sur l'esthétique de Kant et la théorie critique de la représentation*, (1982), Vrin, 2003.
- Michel HAAR, *le Chant de la terre*, L'Herne (à propos de Heidegger), 1980.
- Dominique RINCÉ, *Baudelaire et la modernité poétique*, PUF, 1992.
- Pierre-Maxime SCHUHL, *Platon et l'art de son temps*, PUF, 1952

Ouvrages scolaires très recommandables

- Ronald BONAN, *Premières leçons sur l'Esthétique de Merleau-Ponty*, PUF, 1998
- Michel HAAR, *l'Œuvre d'art*, Hatier, 1989
- Jean LACOSTE, *la Philosophie de l'art*, PUF,
Qu'est-ce que le beau ? Les aventures de l'esthétique, Bordas, 2003.
- Michel RIBON, *l'Art et la nature*, Hatier.

Pour citer cet article

Arnaud Sabatier, « Art et vérité : ontologie de l'œuvre d'art », (1998), *Philosoph'île*, site de philosophie de l'Académie de la Réunion, mis en ligne en juillet 2007.