

ON
 AIME OU
 ON AIME
 PAS



« (...) Alors j'ai mis sur les deux tableaux le rappel du problème auquel on est arrivé puisque je rappelle le titre du cours c'est *Expérience de l'art et Appréciation Esthétique* donc il faut comprendre la manière dont s'articule la question de l'expérience de l'art que l'on fait avec les œuvres d'art d'un côté, et le rapport à une appréciation esthétique de l'autre. (...) Bon je reviens pas sur Greenberg mais vous l'avez vu et je vais le rappeler que la position de Greenberg fait de l'expérience de l'art, l'expérience d'une intuition esthétique et moi ce que j'ai monter c'est que cette assimilation de l'expérience de l'art et de l'appréciation esthétique conduit à négliger des propriétés, des propriétés qu'on va dire non-morphologiques des œuvres d'art. C'est à dire les propriétés représentationnelles, propriétés expressives, propriétés liées à un contexte, les propriétés que j'ai appelé dispositionnelles, enfin bon toute une série de propriétés dont j'ai fait la liste (...).

L'idée qu'il y a derrière tout ça pour Greenberg, c'est qu'on peut définir l'expérience de l'art comme une saisie réflexive de propriétés aspectuelles. Aspectuel ça veut dire, on pourrait dire en simplifiant perceptible, mais dans la notion d'aspect il y a aussi la notion d'une configuration. Si donc on posait la question de savoir qu'est ce que pour Greenberg l'expérience de l'art, c'est la saisie réflexive subjective – donc qui implique une réflexion du sujet sur lui même – de certaines propriétés, qui sont des propriétés des œuvres, et qui peuvent être des propriétés qui ne sont pas des propriétés des œuvres. Puisqu'on peut avoir une expérience d'art en dehors de tout rapport à des œuvres d'art. Et ce qui conduit à une identification entre art et esthétique mais en un sens où l'esthétique est résorbé dans l'expérience de l'art, est l'expérience de l'art définie (...) comme une sorte d'intuition particulière.

On a ici deux conceptions de l'expérience de l'art qui sont tout à fait opposées. (...) Dans le cas de Greenberg l'expérience de l'art est immédiatement celle d'une valeur et par conséquent on peut l'identifier à l'appréciation esthétique. Dans le cas de Kosuth l'expérience de l'art, si elle est dissociée de ce qu'on appelle esthétique de manière ordinaire, est aussi peut-être dissociée d'une association qui reposerait sur un certain sentiment que nous aurions par rapport aux œuvres. Si il y a une appréciation chez Kosuth, c'est une appréciation sur le contenu conceptuel, sur l'intérêt de la proposition de l'artiste. Il s'agit simplement de voir si la proposition renouvelle, ou pas, notre compréhension de l'art. Donc il y a bien une appréciation mais c'est pas une appréciation qui repose sur les sens, c'est pas une appréciation esthétique. Ces deux conceptions ont un point commun, elles font de l'œuvre d'art un simple médium, un simple véhicule de quelque chose. (...) Dans le cas de Greenberg l'œuvre d'art est un véhicule stimulant, l'œuvre d'art stimule quelque chose. Dans le cas de Kosuth l'œuvre est un véhicule pour une proposition. (...)

On peut s'apercevoir que (...) le centre de gravité de l'expérience de l'art n'est pas dans l'œuvre ni dans un cas ni dans l'autre. Pour Greenberg, le centre de gravité de l'expérience de l'art (...) ça va être le récepteur. C'est pas l'œuvre elle-même c'est ce que l'œuvre provoque en moi. Du côté de Kosuth le centre de gravité c'est l'artiste. C'est l'artiste qui est celui qui propose un contenu conceptuel. On peut se poser la question; que deviennent les œuvres d'art? Elles ont pas finalement une grande place. Ça explique pourquoi Greenberg dit on peut faire une expérience de l'art sans œuvre. Et ça explique aussi pourquoi pour Kosuth, les œuvres d'art peuvent devenir de simples documents.

Pour dépasser l'opposition entre Kosuth et Greenberg on pourrait faire l'hypothèse que dans l'expérience de l'art on fait l'expérience de cette qualité. (...) On revient à ce moment là à notre question des propriétés. Il s'agit de trouver dans les œuvres d'art une qualité qui les définit. On cherche une propriété essentielle aux œuvres d'art. De fait on peut repartir de la distinction qu'on a faite de toutes les propriétés. Vous vous souvenez que parmi toutes les propriétés il y a un ensemble qui semble privilégié, c'est les propriétés morphologiques. On peut envisager deux réponses à cette question de la qualité commune. La première réponse c'est la réponse formaliste. Et la deuxième réponse (...) c'est celle de Nelson Goodman. Ce qui serait cette qualité, (...) ça serait l'aptitude à fonctionner d'une certaine manière, donc ça serait un certain type de fonctionnement. Toutes les œuvres d'art fonctionnent d'une certaine manière. Ce fonctionnement en particulier (...) c'est un fonctionnement symbolique.

Parlons d'abord de la réponse formaliste. L'idée c'est de prendre d'abord le texte de Clive Bell. Pour ensuite le compléter par le texte de Heigel. *Le point de départ de tout système d'esthétique doit être l'expérience personnelle d'une émotion particulière. Nous appelons œuvres d'art les objets qui provoquent une telle émotion. Toutes les personnes douées de sensibilité s'accordent à dire qu'il existe une émotion particulière associée à l'œuvre d'art. Cela ne veut pas dire, bien sûr, que toutes les œuvres d'art provoquent la même émotion. Au contraire, chaque œuvre produit une émotion différente.* Donc il y a un certain type d'émotion que les toutes œuvres produisent, même si, évidemment, elles ne produisent pas exactement la même émotion puisque se sont des œuvres différentes. La question ça va être de savoir en quoi consiste cette émotion. *Mais toutes ces émotions ont un air de famille reconnaissable; en tout cas, jusqu'ici, la plus grande partie de l'opinion est de mon côté. Qu'il y ait un genre particulier d'émotion provoquée par les arts plastiques, et que cette émotion soit provoquée par tous les arts – peinture, sculpture, architecture, poterie, bas-relief, décoration sur textile, etc... – cela ne sera contesté, je pense, par quiconque capable de la ressentir.* Donc là c'est un argument qui fait directement appel à l'expérience commune, partagée, de notre relation aux œuvres d'art. *Cette émotion est appelée émotion esthétique, et si nous parvenons à découvrir une qualité commune et particulière, donc ça c'est ce que j'ai fait tout à l'heure à tous les objets qui la provoquent, nous aurons résolu ce que je tiens pour le problème central de l'esthétique.* Esthétique entendu comme théorie de l'art. *Nous aurons découvert la qualité essentielle.* Donc évidemment le terme essentiel ici est important puisque il veut dire qui signifie cette qualité, ce qui caractérise l'essence de l'œuvre d'art, ce qu'une œuvre d'art est nécessairement et ce qu'elle ne peut pas être. *La qualité qui la distingue de toutes les autres classes d'objets. De deux choses l'une, en effet ou bien toutes les œuvres d'art ont une certaine qualité commune, ou bien nous radotons lorsque nous parlons d'œuvres d'art.* Radoter ici ça veut dire parler sans savoir, sans être capable de définir de quoi on parle. Et si on est pas capable de définir de quoi on parle ça revient à dire qu'on parle de rien. *Chacun, en parlant d'art, effectue une classification mentale par laquelle la classe des œuvres d'art est distinguée de toutes les autres. Qu'est-ce qui justifie cette classification? Quelle est la qualité commune et particulière à tous les membres de cette classe? Sans doute sait-on déjà quelle est souvent associée à d'autres qualités, mais celles-ci sont adventices – c'est elle qui est essentielle. Il y a nécessairement une qualité bien précise sans laquelle l'œuvre d'art ne peut exister; et une œuvre qui la possède, même au moindre degré, ne saurait être complètement sans valeur. Donc quelle est cette qualité, partagée par tous les objets qui provoquent nos émotions esthétiques? Qu'y a-t-il de commun entre Sainte-Sophie et les vitraux de Chartres, la sculpture mexicaine, un vase perse, les tapis chinois, les fresques de Giotto à Padoue et les chefs-d'œuvre de Poussin, Piero della Francesca ou Cézanne? Cézanne pour lui est le peintre par excellence de la modernité qui révèle en quelque sorte, au XIX^e siècle le sens de l'art. Une seule réponse paraît possible: la forme signifiante.*



(...) Alors toute la thèse de Clive Bell va être de dire: ce qui fait une œuvre d'art c'est la possession d'une forme significative – ça c'est la thèse formaliste. Et faire l'expérience de l'art ça serait saisir cette forme, le pouvoir qu'elle a, au moyen d'une émotion. (...) On va donc de l'émotion à la forme, à l'œuvre. Le centre de gravité a changé. Avec Greenberg on va finalement de l'œuvre d'art ou d'autre chose à l'affect – ici c'est le récepteur. Avec Clive Bell on va de l'émotion esthétique à ce qu'elle nous fait saisir dans l'œuvre d'art, la forme signifiante. A partir de ce moment là il y a une différence qui va se faire entre la peinture et l'image. Une image peut nous faire reconnaître quelque chose, peut même susciter en nous des émotions. Ce n'est pas pour autant que l'image est une œuvre d'art. L'idée là dedans c'est que ce n'est pas parce que quelque chose est peint que c'est une œuvre. Ça peut être un paysage à fonction décorative. Toujours est-il que à côté de ces peintures – qui sont des peintures mais qui ne sont pas des œuvres d'art – il va y avoir des peintures qui sont elles des œuvres d'art par le pouvoir de susciter une émotion qui ne peut saisir leurs formes significatives. Greenberg donne l'impression que l'expérience de l'art peut se produire en dehors de l'art. Tandis que Clive Bell suppose un monde de l'art très particulier qui serait éternel et intemporel.

« ÇA PEUT ÊTRE
UN PAYSAGE
À FONCTION
DÉCORATIVE. »



**« L'APPRÉCIATION
DE LA BEAUTÉ EST
TOUJOURS LIÉE,
OU TROP SOUVENT
EN QUELQUES SORTES,
À DES DÉSIRES,
À DES INTÉRÊTS
SENSUELS »**



**« DE L'EAU PURE
C'EST DE L'EAU
SANS RICARD,
DU RICARD PUR
C'EST DU RICARD
SANS EAU »**

En quelque sorte la thèse de Bell c'est que son idée – donc l'idée d'une forme signifiante ou significative comme on veut – suppose l'idée d'une capacité propre aux Hommes, qu'on peut appeler le sens esthétique. Ça c'est l'intérêt (...) de sa position, qui n'est pas dépendante de la perception. Donc il faudrait faire la distinction parce que esthétique on confond toujours les deux, la dimension sensorielle et la dimension on va dire esthétique à proprement parlé. Pour Bell il faut vraiment faire cette différence puisque le sens esthétique n'est pas d'abord dépendant de la perception. Il s'agit d'autre chose, je vais essayer d'expliquer un petit peu. Mais pas non plus dépendant, et ça aussi c'est un intérêt de l'affect. Et parle là si vous voulez, avec cette idée d'un sens esthétique; d'une capacité particulière aux Hommes, on dépasse l'opposition (...) entre l'émotivisme et l'intellectualisme. On est ni du côté de la perception de l'émotion, ni du côté simplement de l'intellect, on est ailleurs. Alors dans la tradition évidemment ça renouvelle l'idée; ce sens esthétique le plus souvent on l'a associé à quoi?

- Le goût?

Alors oui (...) le goût y a ça (...) d'une part et d'autre part? Le goût c'est lié à quoi? Dans le domaine de l'art, là on est dans une école des Beaux-arts, et donc il reste quand même, même dans l'intitulé de l'école y a un rapport plus ou moins avec la beauté. Alors si vous voulez je résume – dans la tradition philosophique mais pas seulement – on trouve une idée semblable (...) dans la conception selon laquelle les Hommes ont la capacité innée de reconnaître et sentir la beauté dans l'exercice du goût. Alors ça c'est le rapprochement qu'on pourrait faire en même temps la différence (...) est que selon Clive Bell l'appréciation de la beauté est toujours liée, ou trop souvent en quelques sortes, à des désirs, à des intérêts

sensuels, (...) ou à des idées. (...) Bon, les désirs et les intérêts sensuels sont ceux qui ont à voir avec le plaisir de la sensation. Et on peut pas nier que quelque chose souvent qu'on appelle beau est quelque chose qui nous plaît dans la sensation que cette chose procure. Que cette sensation soit visuelle, que cette sensation soit tactile, que cette sensation soit je ne sais quoi encore... auditive. Là il y a le plus souvent, dit-il, un lien avec un désir, avec un intérêt immédiat pris à l'exercice d'un des sens de notre perception. Evidemment l'image qu'il reprend (...) on va dire par exemple «tiens voilà une belle fille», on voit bien immédiatement que lorsque on dit qu'une fille est belle, ou qu'une femme est belle ou qu'un homme est beau (...) c'est lié à des désirs, à des intérêts. C'est lié à un plaisir dans la sensation, qui peut d'ailleurs renvoyer à d'autres plaisirs imaginés ou anticipés, qui nous font peut-être sortir simplement de la forme significative. Vous voyez ce que je veux dire? Et de la même manière quand on parle de beauté par ailleurs, quand il ne s'agit pas d'abord de plaisirs sensuels, on va parler de la beauté au sens d'un rapport à un idéal d'un rapport à une perfection.

De ce fait d'ailleurs, on peut trouver pour une autre raison, soit une femme, soit la représentation d'une femme, on peut parler de beauté mais elle ne sera pas nécessairement liée à quelque chose de sensuel, mais ça pourra être lié, en revanche, à un certain idéal, que l'on imagine être, par exemple, celui du corps humain, féminin ou masculin. (...) Ce que veut dire Bell c'est aussi simple que ça, c'est à dire dans la beauté il y a toujours quelque chose d'autre qui se mêle. (...) Dans la perspective de Bell on peut interpréter le goût pour le beau, le beau tel qu'on l'entend au sens ordinaire, comme une sorte de manifestation impure de ce qu'est le sens esthétique.

- Pourquoi impur?

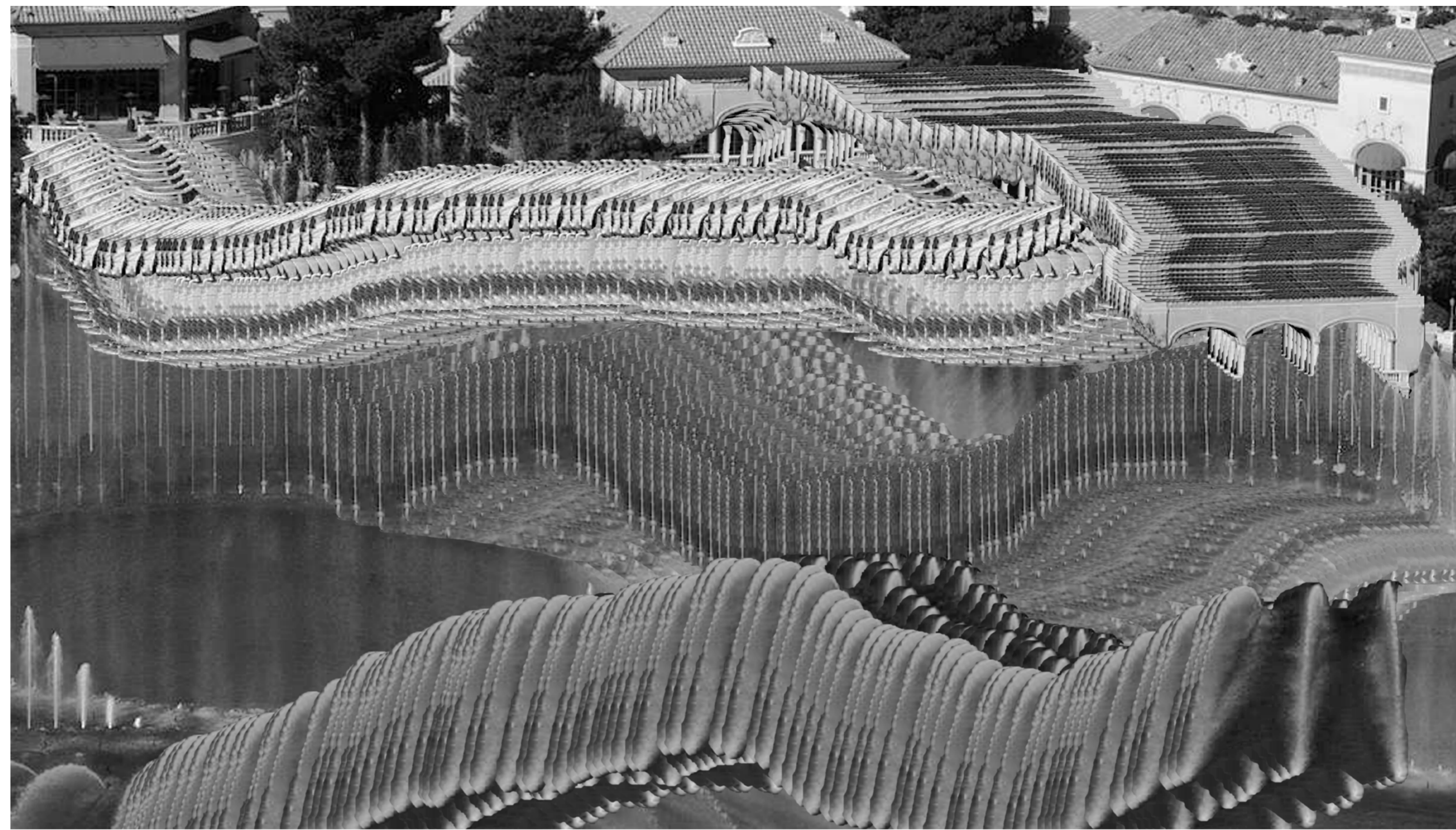
Impur parce que voilà, parce que (...) ce qui est pur c'est ce qui n'est pas mêlé d'autre chose, de l'eau pure c'est de l'eau sans Ricard, du Ricard pur c'est du Ricard sans eau. Ce qui n'est pas mêlé d'autre chose, donc ici ce qui n'est pas mêlé de désir, pas mêlé d'intérêt ou pas mêlé d'idée. (...) Il y a sans doute un rapport avec la saisie d'une forme significative, mais cette forme significative est immédiatement reprise et associée à d'autres choses. Et donc on n'est plus dans la pureté esthétique même. (...)

L'artiste, c'est celui qui sera capable (...) de trouver dans les choses naturelles – y compris les femmes (...) – des ressources pour créer des formes significatives. Donc les formes naturelles ne sont pas significatives pour elles mêmes, par elles mêmes. Mais, d'une certaine manière de leur emprisonnement dans la nature. (...) Oui?

- Mais c'est quand même dépendant d'un prétexte? Parce que ne pas avoir le désir et l'intérêt dans ce qu'on regarde ça intellectualise les choses, c'est aller contre nature...

Alors, (...) pour Bell c'est justement pas intellectuel c'est que vraiment il parle de capacité de sensibilité. C'est pas quelque chose qui est saisie par la pensée intellectuelle, analysante, rationnelle etc... C'est vraiment une affaire de feeling. Tout le monde n'a pas ce feeling, tout le monde n'a pas cette capacité de saisir dans la nature ces choses là, mais c'est une affaire de feeling avant d'être une affaire de compréhension.

- Oui mais il analyse, il essaye de dégager des choses...





Alors oui et non, dans un premier temps ce n'est pas une affaire d'analyse. L'exemple qu'il prend c'est Cézanne, pourquoi est-ce que Cézanne est un grand peintre ? Et il dit un peintre qui ouvre de nouveau le monde de la peinture, c'est parce qu'il lui est arrivé – après avoir tenté de capter en quelque sorte le fait de ce mettre à l'école des grands maîtres – il lui est arrivé de trouver dans le paysage la ressource d'une invasion picturale, la ressource d'invasion de nouvelles formes. Donc c'est évidemment la série de la montagne...

- Sainte Victoire!

Oui! (...) C'est vrai que quand on va à Marseille ensuite, on a l'impression de voir des Cézanne. C'est-à-dire qu'il a trouvé dans le paysage ce qui lui a donné l'idée – mais pas au sens intellectuel – l'inspiration pour la création de formes. Là où vous avez raison c'est qu'il y a une analyse, mais ce n'est pas une analyse intellectuelle, c'est une analyse de peintre. Qu'est-ce que va faire Cézanne, il va ramener les choses à des formes géométriques, il va imbriquer les formes d'une certaine manière. (...) Mais la force de Cézanne c'est que justement il découvre en la sentant la potentialité d'une nouvelle création (...). Et la faiblesse, peut-être finalement du cubisme, c'est d'avoir intellectualisé ce qui au départ ne l'était pas.

L'hypothèse de Clive Bell, a l'avantage (...) de pouvoir expliquer le pouvoir de fascination qu'exerce sur les Hommes des œuvres d'art, dont par ailleurs ils ignorent tout. Quand je dis tout, je veux dire par là le contexte de leurs productions, leurs usages éventuels, et leurs interprétations possibles. (...) Imaginons dans cinquante ans, la surprise de certains devant les peintures religieuses. Bientôt, il est vraisemblable que dans certains pays on ne sera même plus qui est le Christ, et donc on comprendra pas ce qu'on voit. (...) Ça n'empêche qu'on pourra être saisi par le pouvoir de signification des formes. Même si l'on ne comprend rien en réalité à ce que l'on voit. Alors le grand artiste serait celui qui arrive à émouvoir, dont les œuvres continuent d'émouvoir en ce sens (...). Même lorsque ça nous est complètement étranger. (...)

Au premier abord, la forme significative ne semble pouvoir être définie que négativement, autrement dit elle ne semble pouvoir être définie que par exclusion, que par opposition.

Première exclusion, c'est l'exclusion des intérêts et des émotions de la vie ordinaire (...). Deuxième exclusion, exclusion des idées éventuellement véhiculées. Troisième exclusion, exclusion de tout contenu descriptif, narratif, et représentationnel.

- Il reste pas grand chose...

Comme vous dites (...) qu'est-ce qu'il reste? Ce qui reste (...) c'est la forme significative par elle-même. Qu'est-ce que ça peut-être encore si on prend une autre expression pour dire ça? C'est une forme qui serait (...) sont propre contenu. La forme a en elle-même un certain contenu.

Du spirituel dans l'art c'est quand même un texte qui est difficile de ne pas lire, par rapport à l'idée que les formes ont par elles-mêmes un pouvoir de signification. Les formes comme les couleurs, et que la science du peintre c'est cette capacité à ressentir et à reconnaître les vibrations psychiques. Les vibrations psychiques des formes, les vibrations psychiques des couleurs, et sa capacité à agencer et à composer – avec les formes et les couleurs – des totalités qui ont une tonalité particulière. (...)

Ce qui apparaît c'est l'idée que l'œuvre d'art est à elle-même sa propre fin (...). L'œuvre d'art est autotélique, à elle-même son propre but. (...) Cette idée renvoie aussi à l'idée qu'il y a un royaume de l'art qui serait entièrement à part du monde ordinaire. (...) Et d'une certaine manière sacré. (...) Il y a entre l'art et la religion quelque chose de commun. Alors non pas telle ou telle religion particulière, mais entre l'art et le sens du religieux. Et c'est ça qui expliquerait aussi (...) l'expérience religieuse se communique aussi à travers des œuvres d'art. (...)

Au début du XX^e siècle, (...) il y a les religions constituées etc... que tout le monde connaît, et puis il y a aussi pas une nouvelle religion qui apparaît mais un sens du religieux qui se manifeste plus purement dans la création artistique. On voit bien qu'il y a ça chez Mondrian, on voit bien qu'il y a ça chez Kandinsky, on voit bien qu'il y a ça aussi jusqu'à un certain point chez Malevitch. Alors tout ça n'est pas très clair, mais vous voyez bien qu'il y a un rapport avec ce qu'explique Clive Bell et qui n'est pas complètement arbitraire parce que effectivement on peut retrouver ça dans les œuvres. L'originalité de Bell c'est de voir ça dans Cézanne. C'est à dire que dans le monde prosaïque lui-même, (...) il y a des ressources de transmutation de l'ordinaire en sacré. »

« IL Y A ENTRE L'ART ET LA RELIGION QUELQUE CHOSE DE COMMUN. »