

Conférence de Jean BARDY
CRDP le 5 avril 2000

La création et l'art

Introduction :

L'un des buts que je poursuivais en écrivant ce livre était de fournir à tous ceux qui se sentent « intéressés » par la création artistique et en même temps « démunis » devant un tel sujet, **le bagage minimum** qui pourrait guider leurs premiers pas, leur permettre de progresser et poursuivre ensuite seul la route.

Donner des connaissances, proposer sur quelques notions majeurs des analyses qui puissent permettre **d'éviter les confusions et de décapiter les préjugés** qui empêchent d'accéder à une véritable compréhension de l'œuvre d'art.

Le sous titre de l'ouvrage veut « orienter » le lecteur

-Il indique clairement **que l'approche des œuvres d'art** ne se fait pas ex abrupto sans aucune préparation. Elle exige un travail préalable, un apprentissage, des interrogations et des analyses. **Elle exige que l'on se mette en route.**

Il est hors de question de proposer au lecteur un ouvrage qui dispenserait de tout effort personnel et livrerait en kit un outil qui ouvrirait ainsi toutes les portes. Cela est impensable ne serait-ce que parce que l'approche d'une œuvre – une toile, un concerto – se gagne et se mérite. **Il s'agit d'une rencontre avec le créateur par la médiation de ce qu'il a produit.**

- Ainsi apparaît l'importance de la préposition « vers » qui indique que l'on peut aider quelqu'un à se mettre en route, à prendre la bonne direction mais qu'à un certain moment il faudra consentir à poursuivre seul, à entrer dans l'œuvre avec ses propres moyens, à errer en elle et à déchiffrer ce que le créateur nous dit

Il faut apprendre à regarder un tableau, à se mettre en situation d'écoute.

En ce sens **ces chemins** que je propose voudraient être **l'équipement de base** qui permettra au lecteur, de visiter ce vaste continent qu'est l'art, de se constituer son propre musée imaginaire et d'approcher ainsi les mystères de la création.

Mon propos s'organisera autour de trois thèmes

- 1/ Imitation – Reproduction – Création
- 2/ Le « Beau » - Le travail de l'artiste
- 3/ L'art est un langage. Le Sens

IMITATION - REPRODUCTION - CREATION

Trois notions à clarifier

Je rappellerai tout d'abord l'opposition fortement marquée par Aristote entre l'art et la nature. Pour lui, l'art s'oppose à la nature en ce sens que **la nature est principe en elle-même** tandis que **l'art est principe en autre chose**. Ce qui veut dire que si la nature trouve en elle-même la source des formes qu'elle produit (qu'il s'agisse de formes végétales, animales ou autre), elle est à la fois la matrice et le produit, l'art au contraire trouve son principe en autre chose et c'est cette autre chose qui lui sert de modèle. Par exemple, le menuisier qui fabrique une table a devant lui les plans de l'objet à fabriquer, il s'est représenté la table il en a fixé les dimensions il l'a dessinée. Il n'a plus dès lors qu'à l'exécuter. Certes c'est bien ainsi qu'il faut voir les choses, mais l'art dont nous parle Aristote c'est la τεχνη, or lorsqu'il s'agit de l'art au sens de beaux-arts, c'est-à-dire d'une œuvre qui se veut belle et qui n'a plus l'aspect utilitaire de la précédente, l'art ne s'oppose plus à la nature mais au contraire procède à sa manière.

Est-ce à dire que l'art imite la nature ? Et comment faut-il entendre l'imitation dont il s'agit ici ?

Il faut prêter grande attention à cette notion d'imitation, elle est source de bien des erreurs.

On entend souvent dire, en effet, que l'art imite la nature. Après tout le peintre, par exemple, travaille d'après un modèle, paysage, personnage, nature morte etc... Il les a sous son regard. Mais quel sens donner à cette notion d'imitation ? Comment faut-il la comprendre ?

S'agit-il de reproduire ce que l'on a sous les yeux ?

S'agit-il d'autre chose, et quoi ?

Balzac, dans un texte célèbre, « Le chef d'œuvre inconnu » donne une réponse à cette question lorsqu'il fait dire à Frenhofer : « **Tu n'es pas un vil copiste mais un poète**¹. » C'est qu'en effet, le verbe « imiter » peut avoir deux sens :

¹ Cf le texte de Balzac Page 36 Lire le premier paragraphe qui a trait au poète

- Imiter c'est d'abord dans un premier sens, reproduire ce qu'on a sous les yeux, produire un double en tous points identique. C'est ce que les grecs appelaient la « mimésis » (μιμεομαι = imiter, mimer)

- Mais l'imitation n'est pas seulement mimésis. Lorsqu'on parle de l'art, imiter ce n'est pas recopier mais plutôt produire une œuvre qui fasse apparaître en elle cette puissance créatrice, cet élan, cette vie qui fuse de la nature. C'est rendre sensible, pour le spectateur, le pouvoir naturant qui habite la nature et génère toutes les métamorphoses qui se donnent à nous. La mimésis n'est qu'un pâle reflet, et ce qui joue ici c'est ce que les grecs appelaient la « poiesis » c'est-à-dire la **puissance créatrice à l'œuvre**, le vivant de la vie. Je rappelle la formule que j'évoquais tout à l'heure, « Tu n'es pas un vil copiste mais un poète. » Le verbe grec « ποιειν » sur lequel est formé le mot « poète » signifie proprement « créer »

On voit donc que la mimésis se borne à reproduire l'extériorité des êtres et des choses, leurs contours, leur enveloppe, le visible, elle ne dit rien, tandis que la « poiesis » nous livre le « dedans », l'intériorité et nous ouvre ainsi à l'invisible.

L'artiste apparaît alors comme **un démiurge**² qui crée un monde, son monde à lui, vivant et frémissant. Il exprime le « vrai » de la nature ou tout au moins une face de la vérité, la sienne, qu'il est seul à voir et qu'il nous révèle pour peu que nous sachions nous mettre à son écoute.

Il faut donc se méfier de la « copie » qui reproduit dans ses moindres détails un paysage mais qu'aucune vie n'habite. Le trompe-l'œil n'est le plus souvent qu'une remarquable prouesse technique, l'hyper-réalisme aussi.³ Là encore le texte de Balzac que j'évoquais il y a un instant mérite d'être cité : « **La mission de l'art n'est pas de copier la nature mais de l'exprimer.....Essaie de mouler la main de ta maîtresse et de la poser devant toi, tu trouveras un horrible cadavre sans aucune ressemblance et tu seras forcé d'aller trouver le ciseau de l'homme qui sans te la copier exactement, t'en figurera le mouvement et la vie.** »

On pourrait dire que « créer », pour l'artiste, c'est se faire lui-même « natura naturans », agir à la manière de la nature.

Voilà qui nous permet au moins de distinguer clairement le projet technique du projet esthétique

² ο Δεμιουργος : Celui qui crée, qui produit. / 1^o magistrat des états dans le Péloponèse.

³ Le réalisme n'est pas une copie rigoureuse de la réalité. Chez Zola comme chez Courbet jamais le réalisme ne va jusqu'au bout de ses promesses, il n'est pas une simple copie de la nature. L'artiste laisse son empreinte, son style et ce faisant il déborde la copie servile. Malraux écrit fort justement que « l'incendie de Courbet tient plus de Rembrandt que de la réalité ».

Le projet technique est toujours clairement défini, minutieusement élaboré dans les moindres détails. Quand l'artisan se met au travail il sait où il va, il sait exactement ce qu'il veut faire. Il ne lui reste plus qu'à **exécuter**. C'est là la production **-fabrication**.

Le projet esthétique au contraire n'est jamais de l'ordre de l'idée claire et distincte. Au départ il y a comme un signe de la nature, un clin d'œil, une émotion par exemple, un regard, un jeu de lumière, un contraste, le mouvement des branches dans le vent... et c'est au fur et à mesure que l'œuvre avance qu'elle se précise, se construit, se modifie et finalement se crée. L'artiste ne sait ce qu'il veut dire qu'en le disant. Nous sommes là au niveau de **la production-création** et ce qu'il y a au delà de la touche que le peintre est en train de poser sur sa toile reste encore dans le flou et ne se précisera qu'en avançant.

Est-il possible d'aller plus loin dans la compréhension du geste créateur ?
Sans doute mais pour ce faire il faut faire un détour par le « Beau ».

Qu'appelons nous « Beau » ?

LE BEAU - COMMENT TRAVAILLE L'ARTISTE ? - LE SENS.

1/ LE BEAU :

On admet généralement que ce qui définit une œuvre d'art c'est sa beauté. « La Joconde », « La vénus au miroir », « La ronde de nuit »... La 9^o symphonie, Les Polonaises... toutes ces œuvres sont belles. Sans doute, mais le jugement esthétique pose des problèmes redoutables et Kant est sur cette difficile question un excellent guide.

Que nous dit-il ?

Je m'en tiendrai aux deux premières définitions qu'il donne dans la « Critique de la faculté de juger » (Analytique du beau.) Mon propos n'est pas d'expliquer Kant mais plutôt d'en user.

a) « Le beau est l'objet d'une satisfaction désintéressée. »

b) « Le beau est ce qui plaît universellement sans concept. »

a) « **Le beau est l'objet d'une satisfaction désintéressée** » Kant appelle « intérêt » la satisfaction qui est liée à la représentation de l'existence de l'objet

L'existence de l'objet met en cause notre « faculté de désirer », or la faculté de désirer nous révèle que tout objet, un fruit, par exemple, n'est désirable que

s'il nous manque. Alors naît **le désir** qui enclenche une action visant à s'approprier l'objet et **la satisfaction** résidera dans **la consommation de l'objet**. Il est clair que pour cela **il faut que l'objet existe** puisque c'est de lui, dans sa chair même, que j'attends la satisfaction.

Par contre, lorsque nous disons qu'une chose est belle nous n'avons plus du tout avec elle ou avec sa représentation le même rapport que quand nous la désirons.

La jouissance esthétique se désintéresse de la « réalité » de l'objet dans son existence charnelle.

A partir de là Kant va distinguer entre **l'agréable, le beau et le bon**

Est agréable ce qui plaît aux sens. L'agrément signifie alors que l'objet m'intéresse parce qu'il éveille en moi une inclination, un désir. Par conséquent la satisfaction ne saurait se contenter du seul jugement, elle exige un rapport à l'objet dans son existence, dans sa chair même. L'agréable est donc ce qui « fait plaisir » et non ce qui plaît. C'est-à-dire ce dont la jouissance entraîne un plaisir des sens, un plaisir qui se déguste

Le beau est donc, comme l'indiquait la définition de tout à l'heure l'objet d'une satisfaction purement désintéressée.

Quant **au Bon** il est ce qui plaît à la raison, laquelle juge d'après les conséquences. Il est des plaisirs qui flattent le goût mais dont les conséquences sont fâcheuses pour la santé.

Est agréable ce qui donne du plaisir !

Est beau ce qui plaît simplement !

b) « Le beau est ce qui plaît universellement sans concept. »

Le jugement esthétique est un jugement de goût. Mais, pour Kant il convient de distinguer entre **le goût des sens** et **le goût de la réflexion**.

Le goût des sens, nous en parlions à l'instant. C'est l'agréable. Je peux bien dire que le vin des Canaries *m'est* agréable, mais je n'ai pas le droit d'affirmer que le vin des Canaries *est* agréable. D'autres peuvent lui préférer un Bordeaux ou un vin de Loire par exemple. Et il est bien vrai que dans un tel cas des goûts et des couleurs on ne discute point.

Le goût de la réflexion, c'est autre chose. Lorsque j'affirme : « cette rose est belle », mon jugement prétend à l'universalité car « il exige l'adhésion des autres » « il ne juge pas seulement pour lui mais au nom de tous ».

Il y a là une réelle difficulté . Comment le comprendre ?

Comparons le jugement scientifique et le jugement esthétique :

La faculté de juger pourrait se définir comme l'opération qui consiste à ranger le particulier sous le général

Si je dis par exemple : « le ciel est bleu », (jugement empirique), le ciel que j'ai aujourd'hui même sous les yeux, cela veut dire que ce ciel se voit attribuer la qualité de « bleu » qu'il partage avec d'autres objets, d'autres cieux, des fleurs, la mer etc... et cela n'est possible que parce que je dispose d'un concept – bleu – c'est-à-dire d'une idée générale et abstraite. Dès lors juger c'est ranger ma perception empirique et singulière sous une loi générale, le concept.

Il en va de même pour le jugement scientifique (le ciel paraît bleu quand il ne contient pas d'humidité en suspension). Je suis donc en possession d'une loi générale, vérifiée expérimentalement, sous laquelle je peux ranger l'observation particulière que je fais.

Kant propose d'appeler ces jugements *des jugements déterminants*. ***Le général est donné d'abord, et il me permet de déterminer un cas particulier.***

Tout autre est le jugement esthétique. Si je dis « cette rose est belle » je ne la dis pas seulement belle pour moi, mais aussi pour tout homme. Mon jugement prétend à l'universalité mais je suis dans l'incapacité de l'établir. Ici le général n'est pas donné, il est posé par la réflexion. Un tel jugement part de la donnée sensible, le plaisir produit par la beauté de cette rose, pour prétendre à l'universalité sans jamais, pourtant être capable d'en fournir la moindre preuve.

Kant propose d'appeler ces jugements *des jugements réfléchissants*.

Le jugement réfléchissant prétend sans preuve à l'universalité, ce n'est pas un jugement de connaissance, c'est un jugement de goût.

Alors que l'universalité scientifique est celle d'un **concept**,

L'universalité esthétique est celle d'un jugement qui porte sur un objet singulier dans son individualité. La seule preuve que l'on puisse avancer est l'objet lui-même (la rose), mais on sent bien que la difficulté subsiste.

Alain a bien noté cette difficulté dans son « Système des Beux-Arts » :

« *Et ce qu'on voudrait prouver, à savoir que l'œuvre est belle, est affirmé sans aucun doute par l'œuvre même.* » Certes il s'agit là d'œuvre d'art et non pas de la production de la nature mais nous verrons tout à l'heure que ce la revient au même

- Réfléchir sur le beau c'est aussi tenir compte d'une distinction qui est souvent faite entre la beauté naturelle (beauté d'un paysage, beauté d'un visage) et la beauté artistique, produite par l'homme(beauté d'un tableau, beauté d'un poème, beauté d'un symphonie..)

Les critères définis jusque là valent-ils encore lorsqu'on parle de la production artistique ?

A) La beauté naturelle :

Quand dirai-je qu'un paysage est beau ?

Il faut revenir ici à la perception.

Tout paysage possède **une certaine unité**. Il est composé d'éléments qui entretiennent entre eux des rapports plus ou moins étroits. Tantôt ils semblent s'appeler l'un l'autre, tantôt au contraire ils paraissent se repousser.

Ce paysage occupe un certain lieu, il a une dimension spatiale. Sans cette unité le paysage ne pourrait même pas être perçu, il a une unité sans laquelle il ne serait qu'un chaos de sensations.

Notre perception, en effet, structure le réel, organise les impressions qui nous sont données et ainsi le paysage que nous percevons se présentera avec un cohérence interne extrêmement forte ou au contraire beaucoup plus relâchée.

- Il peut arriver en effet que le paysage que je perçois n'ait qu'une unité assez pauvre. Ce paysage ne présente alors aucune nécessité interne et dans ce cas nous dirons que c'est un paysage sans beauté.
- Mais il peut arriver aussi que le paysage possède beaucoup plus d'unité que celle très pauvre sans laquelle il ne saurait être perçu.

Il peut arriver par exemple qu'il y ait un équilibre des formes et des plans, des couleurs et des contrastes, des rythmes même tel qu'il s'impose à moi et me ravit.

Je « sens » par exemple que la masse sombre des pins est liée intimement à la couleur claire du chalet.

Dans un tel cas, le paysage se donne à moi avec une certaine harmonie.

Je saisis en lui une unité infiniment plus forte que celle que je ne suis en droit d'exiger, une surabondance d'unité. Ce que j'appellerai une **unité de surcroît**

Ce paysage se donne à moi comme un tout qui détermine chacune de ses parties. Il a la nécessité interne et l'unité fermée sur elle-même d'un organisme.

Un tel paysage sera déclaré « beau » et c'est à son propos que nous voyons apparaître le jugement esthétique.

Ainsi donc un beau paysage est celui où transparait une surabondance d'unité une certaine complicité de la nature. un « je ne sais quoi » qui est à l'œuvre, qui produit cette harmonie qui me ravit et que je ne peux pas dire car sitôt que j'essaye de le dire il devient fadeur et s'évanouit.

- Cependant il peut arriver qu'à la réflexion je finisse par saisir le procédé, le « truc », qui confère à ce paysage son unité et qui me le fait trouver beau.

C'est le cas par exemple lorsque je me trouve devant un parc dessiné par un architecte paysagiste. J'ai conscience alors d'une intention séparée, (je veux dire séparée de la nature, étrangère à elle). C'est alors que le paysage me paraît **fabriqué**. **Certes il m'est esthétiquement agréable mais je ne dirai plus qu'il est beau. Je dirai plutôt qu'il est joli.**

Et si je dis qu'il est « joli » c'est parce que son unité interne est formulable, parce que elle peut être formulée dans une loi – Kant dirait dans un concept – **qui rend possible la reproduction.**

1. **Est BEAU** un paysage dont l'unité interne ne peut être formulée (elle est indicible) Je sens un principe d'unité qui est à l'œuvre (la poiesis) et ce principe d'unité est immanent au paysage. La beauté est donc l'unité qui **bien qu'incontestable reste informulable**
2. **Est JOLI** un paysage dont l'unité interne peut être formulée. La joliesse réside donc dans une unité de surcroît relevant d'un procédé de **fabrication.**
3. **La LAIDEUR** pourrait se comprendre comme ce qui caractérise un paysage ne présentant aucune unité de surcroît

Ces analyses soulèvent néanmoins un certaine difficulté.

Si nous admettons les analyses précédentes ne semble-t-il qu'il n'y ait qu'un seul type de beauté, la beauté naturelle ? Car enfin, du seul fait que l'artiste en créant l'œuvre la crée selon une certaine loi ce que nous appelons « beauté artistique » ne correspondrait-elle pas à ce que nous avons appelé le « joli » ?

Manifestement c'est la notion de « création » qui est en cause. Nous ne pouvons statuer sur la « beauté artistique » qu'en faisant un détour, en analysant le travail de l'artiste. **En quel sens faut-il dire que l'artiste travaille et comment travaille-t-il ?**

La « poiesis » se ramènerait-elle à la « techne » c'est-à-dire à la reproduction d'un modèle pensé antérieurement à la réalisation ? Quelque chose nous aurait-il échappé ?

J'ai touché cette question tout à l'heure lorsque s'est opérée la distinction entre le projet technique et le projet esthétique. « *Toutes les fois où l'idée précède et règle l'exécution, c'est industrie.* » J'ai aussi signalé la formule aristotélicienne : « *la nature est principe en elle-même, l'art est principe en autre chose.* »

Je rappelle simplement qu'alors que le projet technique est entièrement et complètement pensé en sorte que l'exécution se déroule selon un programme bien défini, le projet esthétique, au contraire, n'est jamais de l'ordre de l'idée claire et distincte. J'ai dit que l'artiste ne sait ce qu'il veut faire qu'en le faisant. Montrons le, ou plutôt observons comment il procède.

Le travail de l'artiste : Nous allons ici rencontrer deux notions : le **modèle et la matière.**

1. La pensée commune croit volontiers que l'artiste travaille d'après un modèle. Le peintre n'a-t-il pas sous les yeux le paysage qu'il est entrain de peindre ? Il faut y regarder à deux fois.

Il est bien vrai que le peintre peut donner cette impression. Nous le voyons passer de ce qu'il voit à ce qu'il fait un peu comme si chaque touche déposée sur la toile se voulait être la reproduction de ce que son œil lui a donné à voir.

En fait il n'en va pas ainsi

D'abord parce que c'est toujours un signe de la nature, quelque chose comme un clin d'œil, une émotion très vive qui interpelle le peintre : les feuillages tremblants et les brumes diffuses comme chez Corot, une atmosphère vaporeuse où l'eau et le ciel se confondent comme chez Turner, la courbure d'une épaule l'énigme d'un regard.

A partir de là s'exerce ce que j'ai appelé la « poiesis », l'imitation de la puissance naturante qui s'exerce dans la nature. On dit que Michel Ange ne concevait la statue qu'en considérant le bloc de marbre qu'on lui apportait... « *Ainsi, poursuit Alain, la vraie méthode lui était apportée par ces plans de hasard qui dessinaient déjà quelque chose... ainsi le modèle naissait du marbre et le modèle c'était l'œuvre même.* »

Voilà l'essentiel, l'artiste, contrairement aux apparences, **travaille sans modèle** ou plutôt **son seul modèle c'est l'œuvre entrain de naître sous ses doigts. On voit donc que l'artiste ne pense son œuvre qu'en la faisant.** Au delà de la touche qu'il vient de poser sur la roile, il n'y a plus rien de « pensé », c'est encore le domaine du flou.

2. Reste la matière, que peut-elle nous apprendre ?

L'artiste crée donc au contact du matériau, et sa démarche pourrait être décrite en ces termes

Il prend appui sur un clin d'œil que lui fait la nature, ce que l'on pourrait appeler l'œuvre déjà commencée puis ajoute à cette touche qu'il n'a pas vraiment lui-même posée la sienne propre en sorte que l'œuvre déjà commencée modifie son projet et le porte plus avant. La modification du projet rejaillit sur la matière et vient à son tour la transformer. C'est dans ce va et vient de l'œuvre à l'homme et de l'homme à l'œuvre que de façon imprévisible s'élabore l'œuvre c'est dans cette dialectique dont les allers et retours s'estompent au fur et à mesure que le travail avance que résident les secrets insondables de la création.

Dès lors s'il en est ainsi il y a bien une beauté artistique puisque **la « loi » selon laquelle elle est produite est elle aussi informulable.** Car si l'artiste ne sait ce qu'il veut faire qu'en le faisant, **une fois qu'il l'a fait il ne saurait dire comment il a fait** puisque le projet esthétique n'est jamais clairement pensée antérieurement à l'œuvre mais intimement mêlé aux méandres de sa genèse et de sa production.

Il me reste à parler maintenant d'un point à mes yeux essentiel : l'art est un langage.

L'art comme langage, le sens :

Que l'art soit un langage rendant visible un sens invisible aux non-voyants que nous sommes, très nombreux sont ceux qui ont insisté sur ce point :

Hegel d'abord : « *Si l'on veut assigner un but final à l'art ce ne peut être que celui de révéler la vérité, de représenter d'une façon concrète et figurée ce qui s'agite dans l'âme humaine.* »
(*Esthétique : Introduction*)

Merleau—Ponty : « *L'art n'est ni une imitation, ni d'ailleurs une fabrication selon les vœux de l'instinct ou du bon goût. C'est une opération d'expression. (Sens et non- sens)*

L'art comme déploiement de la vérité donc du sens, l'art comme opération d'expression, ce sont là des formules qui ne feraient peut-être pas l'accord des esprits, en tout cas ce sont des formules qui posent problèmes eu égard à un certain nombre de productions ...peut-être en parlerons-nous tout à l'heure !

La question de l'art comme langage est une question difficile, je vais donc dans l'immédiat prendre quelques exemples qui veulent montrer, au risque de paraître parfois trop simples, que l'artiste est lui aussi un **faiseur de sens**, ou comme aimait le dire le poète René Char « **un éveilleur de sens** ». Sa fonction est de dire ce que nous, les non-voyants, ne savons pas dire parce que nous ne le voyons pas, nous n'y sommes pas sensibles, ou nous ne nous donnons pas la maîtrise de ces moyens qui nous le permettraient.

Ensuite j'essaierai de dire ce qu'est le travail d'expression.

Van Gogh

Le café de nuit : (1888)

La terrasse de café le soir : (1888)

Je laisse de côté tout commentaire sur la facture, le métier, les techniques que le peintre a appris à maîtriser le travail du peintre. D'autres plus compétents que moi l'ont fait où le feront. Je veux m'intéresser seulement à ce que me dit Van Gogh.

Dans « **Le café de nuit** » plane une atmosphère rendue lourde par le caractère figé de la scène. La salle baigne dans la lumière des grosses lampes à pétrole. Au milieu un billard **déserté**, les joueurs ont laissé là les trois boules et les queues qui servent à jouer. Un homme debout, à côté du billard, les mains dans les poches, la silhouette pesante, paraît attendre. Il est seul, immobile. Sur la droite deux hommes assis à la même table qui semblent s'ignorer, Ils sont

d'ailleurs avachis sur la table et tout semble les séparer. Sur la gauche un autre client dans la même attitude et comme absorbé par l'absinthe qu'il a bu. Au fond on devine un couple assez flou mais dont la présence ne fait qu'accentuer par contraste, la lourde solitude qui emplit ce lieu.

Les objets et les êtres sont là comme dépouillés de leur utilité – le billard – ou de leurs relations sociales.

Tristesse et solitude voilà ce qu'exprime cette toile.

- **Solitude de l'homme**, solitude de Vincent qu'il traîne depuis sa Hollande natale. L'incompréhension des siens, l'incompréhension de l'église dans laquelle il a cherché vainement une lumière.

- **Solitude du créateur aussi**. Du créateur qui n'est pas reconnu. Il paye parfois son repas avec une toile. Solitude de celui qui avait rêvé de faire de la maison qu'il avait acquise à Arles un atelier où d'autres peintres viendraient peindre, rêve qui ne s'est jamais réalisé. Au moment où il peint « Café de nuit » le café est pour Vincent la seule lumière, le seul lieu où quelque chose puisse encore se produire, encore faut-il ajouter que l'on y côtoie les autres sans jamais les **rencontrer** vraiment.

Dans « Terrasse de café le soir » c'est un peu la même chose et pourtant !

Il y a là l'opposition entre le café inondé de lumière et la ville, les rues qui partent de cette place. Les rues s'enfoncent dans le noir, et les quelques rares personnages qui les empruntent se perdent dans la nuit. Par contre, ici, il y a comme une note d'espoir qu'expriment les quelques étoiles que l'on voit dans le ciel. C'est qu'en effet même au plus profond de la solitude quelque chose peut encore arriver.

Le champ de blé aux corbeaux (1890)

Peut-être le dernier tableau de VanGogh

Evocation de la mort. L'opposition du blé, jaune d'or plein de vie et de ces charognards qui planent largement et s'approprient à se nourrir de cette vie.

L'église d'Auvers (1890)

Cette toile que l'on peut voir au Musée d'Orsay est très émouvante et si l'on entre en elle il me semble que l'on y trouve entre autres choses (car le côté symbolique de l'expression artistique lui confère un pluralité de sens au point que l'on ne peut les épuiser tous) à la fois l'amour des autres qui n'a jamais lâché Vincent l'amour « agapé », celui que recommande le Christ et la déception que l'église lui a causée.

Un ciel sombre, très sombre sur lequel se détache l'église peinte depuis le chœur. Une sorte de vertige s'empare de l'amateur qui contemple cette toile. Les arêtes ne sont pas droites, elles ondulent, ce qui produit une sorte d'effet

circulaire. Je risque une lecture possible sans en affirmer catégoriquement ni la vérité de manière absolue ni même l'importance que pour ma part je lui accorde. Mais lorsque je regarde ce tableau et que je me laisse emmener par le geste, la couleur et la forme il me semble que Vincent ressent douloureusement ce moment où, entré au séminaire pour y vivre cet amour des autres qui le hante, il est bien obligé de constater que le clergé attend tout autre chose de lui puisque on le prie de s'en aller. Là encore il y a une déception très dure. Oui la religion qu'il veut vivre et faire vivre ne cadre pas avec l'institution, **l'église lui semble, de ce point de vue, tordue.**

Comme tous les êtres passionnés Van gogh a travaillé jusqu'à y risquer sa raison. Déjà dès 1885 il écrivait à son frère Théo : « Je voue une foi totale à l'art, il s'en suit que je sais ce que je veux exprimer dans mes œuvres et que je tâcherai de l'exprimer, dussé-je y laisser ma peau. » et en 1890, « Eh bien, mon travail à moi j'y risque ma vie et ma raison a sombré plus qu'à moitié. »

La solitude finira par le terrasser.

Georges de la Tour : Un grand mystique

La Madeleine pénitente dite Madeleine au miroir : (vers 1640)

On peut dire je crois que Latour est un des plus grands peintres de la nuit, et ce grâce à la lumière de chandelles dont il sait user pour éclairer ses personnages. Madeleine, la pécheresse que tout le monde connaît, est là perdue dans une sorte de méditation. La tête appuyée sur la main droite est dans une lumière qui s'accroît au fur et à mesure que l'on va vers le bras (seul l'avant bras est franchement éclairé) tandis que la main gauche et le bras gauche restent dans la pénombre. La main gauche touche un crâne (lequel se reflète dans un miroir) et il est difficile de dire si cette main repousse ce crâne ou bien si elle le caresse. Il y a là l'expression de ce moment si important et si difficile à la fois lorsqu'on a une décision essentielle à prendre, l'hésitation avant de franchir le pas, l'hésitation qui devra avoir raison des derniers doutes ou se laisser submerger par eux. Ici la Madeleine que nous présente Georges Latour est en pleine méditation, une méditation qui tente de faire le point et de trancher entre une vie de plaisir et d'illusions – son passé – et une autre vie qui l'appelle, la vie contemplative. La nuit et la lumière ce sont là les moyens qu'utilise Latour pour exprimer ce douloureux moment, celui de la réflexion, celui du retour sur soi, où l'on se sépare de soi pour mieux se comprendre. Ce moment est présent dans toutes les grandes décisions de l'existence humaine.

L'art est essentiellement un langage. Il est pour l'artiste le moyen de communiquer aux autres ce qu'il « voit » dans la nature, ce qui l'émeut ou comme le dit Hegel de « révéler ce qui s'agit dans l'âme humaine. »

J'ai dit à plusieurs reprises que la peinture n'est pas une simple représentation de la nature, n'y revenons pas. **Elle est et se veut signifiante.** Par son travail le peintre « fait sens ». C'est alors qu'il entre dans le « travail d'expression ».

Comment ? J'ai déjà donné une réponse à cette question (cf dialectique de l'homme à l'œuvre et de l'œuvre à l'homme.) J'ajouterai cependant ceci :

Il y a sans doute, par delà les différences, quelque chose d'analogue entre le « **l'expression verbale** » qui nous est familière à tous et « **l'expression artistique** ». Comment les choses se passent-elles lorsque nous parlons ou que nous écrivons ?

Tout d'abord il est important de noter que **le langage est à la fois l'outil et le véhicule de la pensée.**

L'outil, en effet nos pensées n'existent pas toutes faites quelque part en sorte que il n'y aurait plus qu'à les communiquer. Il faut d'abord les forger et c'est là un travail lent et difficile. Le langage est un outil en ce sens qu'il nous permet grâce aux mots et à la syntaxe de produire des propositions qui sont déjà comme une première approche de l'idée que très intuitivement nous avons aperçue. Mais entre cette première formulation, nécessairement approximative, et ce que nous cherchons à dire il y a encore de la marge. Il faudra donc rechercher des mots plus appropriés, d'autres tournures etc pour arriver enfin à une expression la plus fidèle possible à ce qu'il nous avait été donné d'entrevoir. Parler ce n'est pas aligner des mots selon l'ordre dans lequel ils viennent spontanément ou se contenter de reproduire des formules toutes faites. (raison pour laquelle les perroquets ne parlent pas) . On voit donc que dans le phénomène d'expression il y a d'une part le **travail d'élaboration du sens** et d'autre part l'usage de la langue pour en faire part à autrui. C'est pourquoi je dirai que le langage (vocabulaire + grammaire) et la pensée sont les deux faces d'un seul et même phénomène, l'expression.

Pour l'artiste il en va de même. Le clin d'œil que lui fait la nature, cet appel qu'il entend et auquel nous sommes sourds, c'est un peu comme ce dont je parlais à l'instant, l'idée qui se donne en un éclair, lumineuse mais si condensée, si ramassée qu'elle demande un travail d'élaboration . C'est alors que le peintre se fait lui même « nature naturante », puissance créatrice, élan de vie, et que tout en gardant un œil sur le spectacle qu'il a sous les yeux, il entre dans cette **dialectique de l'homme à l'œuvre et de l'œuvre à l'homme** qui le conduira peut-être à l'expression de ce qui s'est donné à lui dans une vision furtive et fulgurante.

Dès lors l'art, tout comme la science, tout comme le mythe, a la possibilité de lever le voile sur une vérité du monde dans lequel nous vivons. La vérité de l'art n'est pas la vérité de la science ni celle du mythe mais ce n'est pas une raison pour en nier l'importance.

Hegel disait que la vérité de l'art c'est **l'extériorisation de l'intériorité**, quelque chose comme la « **mise en œuvre** » du dedans des choses.

Il y a cependant au moins une grande différence entre l'expression verbale et l'expression picturale. Le symbole tout comme le signe est affecté d'une certaine polysémie mais cette polysémie ne se présente pas de la même manière.

La polysémie du signe est d'une certaine façon **horizontale**, les divers sens sont les uns à côté des autres et s'offrent à celui qui va en user sous la forme d'un choix à faire. Celui qui parle ou qui écrit doit choisir un sens et faire en sorte que la proposition qu'il formule soit claire. **Parler, écrire c'est éliminer le plus possible toute polysémie de manière à éviter l'équivoque**, le langage cache et en même temps révèle.

La polysémie du symbole est plutôt, si l'on peut dire, verticale, elle plonge dans la chair du monde, c'est-à-dire que tous les sens se tiennent, s'appellent et se répondent et l'artiste ne veut en laisser échapper aucun ou tout au moins ne cherche pas à le faire. Il y a donc dans l'expression symbolique quelque chose comme une **surabondance de sens**. C'est d'ailleurs là ce qui rend impossible une explication exhaustive de l'œuvre d'art puisque au delà du ou des sens que le peintre a voulu faire passer il y a tous les autres auxquelles il n'a probablement jamais pensé.

Conclusion :

L'œuvre d'art est donc porteuse de sens(je veux dire l'œuvre finie, achevée.)

Mais cette œuvre achevée a été pendant le temps de sa création « en route », en devenir et pendant tout ce temps a couru le risque de tourner court.

L'expressivité c'est-à-dire le processus qui est comme le surgissement du sens, son élaboration, tortueuse, imprévisible et donc de quelque façon fragile, met en jeu deux partenaires, un homme, l'artiste et la Nature.

La Nature c'est l'Univers, l'ensemble des forces infinies qui s'y manifestent, l'ordre, le désordre, l'Υβρις et la Δικη, la démesure et la règle – l'air, l'eau, le feu, la terre – or , nous l'avons dit, cette nature fait appel, fait un signe que ne

perçoivent que les meilleurs d'entre nous, les artistes. Leur âme est hantée par ce signe et leur travail fera en sorte de nous rendre intelligible cet invisible auquel nous étions aveugles.

L'art a donc une mission importante à remplir. **Il doit choisir entre ce qui fait sens et le non-sens. Il doit choisir les valeurs qui permettront à l'homme d'affronter les monstres de la société d'aujourd'hui et de pouvoir vivre parmi eux sans se laisser dévorer**, et les choisissant, les dire.

Il serait grave que l'art cesse d'être signifiant. On a parfois l'impression d'assister à la perte du symbolique. Il ne faudrait pas que les artistes se laissent séduire par les sirènes du système technicien et s'adonnent à des *recherches tellement savantes qu'elles en deviennent suicidaires*. Il ne faudrait pas non plus que *le souci de la rentabilité, la marchandisation de la culture, stérilise l'effort de création*. Il y a là, aujourd'hui de réels dangers. (Cf Déclaration des Droits de la Culture 1987)

Or pour que l'art poursuive le dur labeur de l'expression le public a une responsabilité à assumer. Nous sommes tous responsables de l'art que nous avons comme nous sommes responsable de la société dans laquelle nous vivons, de ce qui s'y fait ou de ce qui devrait s'y faire et qui ne s'y fait pas.

Jean BARDY

La Création et L'Art

Chemins vers la création

Préface de Paul Eychart

L'Harmattan

La Création et L'Art

Cet ouvrage tente de parler avec sérieux et dans la langue de tout le monde de l'art et de la création artistique que beaucoup considèrent, ouvertement ou en privé, comme un aimable à côté de la vie, une distraction, bref, selon le mot de Nietzsche, comme « un colifichet dont le sérieux de l'existence peut aisément se passer ».

La création artistique suit, en effet, des voies mystérieuses, impénétrables pour la raison, la science, la logique. Cela ne veut pas dire pour autant qu'elle ne fasse pas sens et que l'artiste se contente de jouer gratuitement avec des couleurs, des volumes, des mots ou encore des sonorités. L'art n'est pas un jeu mais un travail. Le peintre, le sculpteur, le musicien, le poète ont à dire ce que, devant la nature, leur sensibilité en capte, ce qui les émeut. Leurs productions se veulent significatives. Elles sont langage, ou en tout cas effort pour l'être. Ce n'est plus le signe mais le symbole qui est ici l'artisan du sens. D'où la difficulté d'approche et donc la nécessité d'une éducation de la sensibilité et d'une culture artistique. Si l'on ne peut comprendre les équations de Lorentz sans avoir pratiqué les mathématiques il est également bien difficile de comprendre un Rembrandt, un Goya, un Corot ou une symphonie de Malher sans jamais avoir appris à regarder un tableau ou écouter de la musique.

Il serait dommage que le message des artistes se perde. Ce livre veut être un plaidoyer pour « l'art complément indispensable de la science » car il n'est pas certain que ce qui ne se peut comprendre par les voies de la logique soit nécessairement absurde.

Jean Bardy est professeur agrégé de philosophie. Il a enseigné au Lycée Simone Weil de Saint-Etienne, Victor Duruy de Mont de Marsan et Ambroise Brugère de Clermont-Ferrand.



7384-8885-4