

Bergson : qu'est-ce qu'un artiste ?

Correction d'un devoir de philo

« Qu'est-ce que l'artiste ? C'est un homme qui voit mieux que les autres, car il regarde la réalité nue et sans voiles. Voir avec des yeux de peintre, c'est voir mieux que le commun des mortels. Lorsque nous regardons un objet, d'habitude, nous ne le voyons pas ; parce que ce que nous voyons, ce sont des conventions interposées entre l'objet et nous ; ce que nous voyons, ce sont des signes conventionnels qui nous permettent de reconnaître l'objet et de le distinguer pratiquement d'un autre, pour la commodité de la vie. Mais celui qui mettra le feu à toutes ces conventions, celui qui méprisera l'usage pratique et les commodités de la vie et s'efforcera de voir directement la réalité même, sans rien interposer entre elle et lui, celui-là sera un artiste. »

« Le Poète doit se faire Voyant » s'exclame Rimbaud, âgé d'à peine dix-sept ans, dans une lettre à Paul Demeny. Il poursuit, exalté : « [Il devient ainsi] le suprême Savant ! car il arrive à l'Inconnu ! » **Bergson** soutient, avec l'opinion commune, que l'artiste jouit d'une sensibilité exceptionnelle ; mais tandis que le grand public comprend cette sensibilité comme un débordement émotif, Rimbaud et **Bergson** la ramènent exclusivement à une meilleure perception du réel. L'artiste n'est pas, à les croire, le « plus émotif » : il est, si l'on ose dire, le « mieux-voyant ».

« Voir mieux » consiste d'abord à saisir le monde avec plus de détails, plus d'exactitude aussi, que le « commun des mortels ». Il suffit d'esquisser une table pour s'apercevoir que, contrairement à ce que nous dirions volontiers, elle ne nous apparaît presque jamais rectangulaire, mais quasi toujours trapézoïdale. De la même manière, les impressionnistes scandalisèrent lorsqu'ils osèrent peindre des ombres bleues, alors que l'académisme avait décrété qu'une ombre est noire ou brune.

Pourtant, ce « voir mieux » ne se réduit pas à observer les apparences avec une meilleure résolution. Pour **Bergson**, l'artiste réussit le tour de force qui nous est, à nous, presque toujours refusé : il voit « la réalité nue et sans voiles », « sans appareil ». Derrière cette métaphore féminine où se distingue la sensuelle silhouette d'[Isis](#), surgit le problème originel de la philosophie: les apparences nous trompent. Sitôt que nous nous reconnaissons sujets – c'est-à-dire liés à un point de vue localisé dans l'espace et dans le temps – alors nous devons admettre que « notre vision » des choses est... subjective. Autrement dit, inexacte, approximative, partielle, partiale.

L'objet « en soi », le « noumène » (dans la terminologie de **Kant**) nous reste à jamais insaisissable parce que nous le percevons toujours de « notre » point de vue, dans notre subjectivité, en tant que « phénomène ». Lorsque nous regardons un objet, ce que nous en voyons mélange irrémédiablement l'objet et notre point de vue. Nous ne le voyons jamais de manière immédiate ou directe.

Sur ce point, **Bergson** s'oppose à **Platon**. L'artiste ne se contente pas de reproduire les phénomènes ou de les « recopier ». Contrairement au commun des mortels, l'artiste parvient à voir directement la réalité même des objets, leur éccéité. Alors que notre vision se trouble de subjectivité et dégénère en simple « regard », l'artiste, lui, parvient (par quel miracle ? c'est ce que **Bergson** expliquera en deuxième partie) à transcender ce problème et à accéder de manière immédiate au réel. Vision «apurée», si l'on veut, qui chez lui se confond avec la vue.

Plus subtilement, **Bergson** s'oppose aussi à **Kant** ; car pour ce dernier, le « trouble de la vision » s'avère constitutif de la condition humaine. Nul individu humain, fût-il artiste, fût-il génial, ne peut le surmonter. Pour **Bergson**, en revanche, ce « trouble de la vision » provient pour l'essentiel de la culture dans laquelle nous baignons : il s'agit de « conventions », d'habitudes sociales tacites ou explicites, « interposées » entre l'objet et nous lors de (et par) l'éducation.

Si nous disons qu'un arbre est « vert », par exemple, nous cédon à une convention sociale courante et il suffit de regarder un « vrai » arbre pour comprendre tout de suite à quel point ce mot « vert » s'avère approximatif. Il ne s'agit plus, ici, de dire que les « apparences » de l'arbre ne remplissent le critère « vert » qu'à l'issue d'une simplification abusive, mais bien de signaler que l'arbre « réel » n'est « réellement » pas vert – ou en tous cas, pas seulement vert. A force de nous répéter, cependant, que les arbres sont verts, nous finissons par le croire, par habitude, par banalité, par facilité. Lorsque nous achetons un nouveau meuble, sa présence dans notre maison nous attire l'œil pendant un moment ; mais au fil du temps, notre attention s'émousse, et nous en arrivons même à ne plus le voir du tout.

A ce stade, une double conclusion s'impose. *Primo*, lorsque les fauves déclarent qu'ils « peignent ce qu'ils voient », il faut peut-être les prendre au mot, et les croire, même si leurs ciels oranges nous font penser à des hallucinations. La tentative [cubiste](#), portée par Picasso et Braque (sa [Femme à la guitare](#)), si longtemps raillée, ne cherche-t-elle pas à représenter un objet simultanément sous tous ses angles, c'est-à-dire « plus complètement », « plus réellement » que la peinture figurative classique ?

Secundo, si l'artiste nous propose, dans ses œuvres, des visions qui nous choquent ou nous surprennent (« Le beau est toujours étrange », écrit Baudelaire), c'est moins par « l'originalité » de son « caractère » qu'en raison de la banalité affligeante de notre regard à nous, engoncé dans les conventions communes – c'est-à-dire vulgaires, comme le rappelle sévèrement **Nietzsche**. Les conventions brouillant notre vision nous empêchent d'atteindre notre propre authenticité, notre originalité personnelle, puisqu'elles proviennent de la société, c'est-à-dire « de l'extérieur ». L'artiste, lui, les surmonte, et voit la vérité : de cette vision « personnelle » provient alors l'œuvre d'art au sens habituel du terme.

Comment une telle « perte d'authenticité » a-t-elle été possible ? Pourquoi en sommes-nous arrivés à ne plus voir le « réel » ? Comment avons-nous fini par

préférer le masque banal et sans attrait des conventions communes aux saveurs toujours surprenantes de « la réalité nue » ?

La réponse de **Bergson** à ces interrogations paraît sans réplique : nous en sommes là parce que nous y avons intérêt. Les « conventions », explique l'auteur, nous permettent de reconnaître l'objet « pour la commodité de la vie ». Peu nous chaut, au fond, de « voir » « la réalité » : nous préférons à cette contemplation métaphysique le pragmatisme de l'efficacité. Que nous importe qu'un arbre soit vert, jaune, rouge, bleu ? Ce que nous voulons, c'est qu'il donne du fruit ! Ce que nous voulons, c'est pouvoir le « distinguer pratiquement d'un autre », et en particulier distinguer l'arbre au fruit comestible de l'arbre aux fruits vénéneux. En cela, les « conventions » sont seulement des « signes » qui indiquent « ce qui nous intéresse » dans les objets. De petits points rouges constellant un feuillu « signifient » pour nous « cerise » - à nos «yeux » la seule information intéressante à propos de cet arbre.

Nous ne voulons pas contempler la réalité pour connaître la vérité, ni même en tirer un plaisir esthétique : nous voulons seulement nous y orienter. Point final. Toutes les fois que l'action commande, toutes les fois que l'urgence presse, toutes les fois que le besoin ordonne, nous optons pour le « regard » pratique et nous renonçons à la «vision » artistique. Que nous importe de « voir » les détails de l'automobile qui menace de nous écraser ? Nous avons, en somme, un rapport utilitaire à nos perceptions, sources d'informations. Le souci du confort matériel accumule ainsi nos préjugés, et appauvrit dans la même mesure notre vision, jusqu'à ce qu'elle ne soit plus qu'un regard banal, désabusé, désenchanté.

La question surgit alors : l'artiste existe-t-il ? En effet, on ne voit pas du tout comment nous pourrions « surmonter » toujours cette « dimension pragmatique » de notre existence, ni comment nous pourrions « apurer » notre regard pour lui rendre, en quelque sorte, sa « fraîcheur originelle ».

Sur ce point, **Bergson** répond avec une grande netteté. Il faut « mépriser l'usage pratique et les commodités de la vie ». Rien de moins ! L'artiste ne tient absolument aucun compte du côté pratique des choses. Il « méprise » (le mot est fort !) toute forme de confort - ainsi Rimbaud quittant Charleville à pied, à seize ans, pour rejoindre Paris, sans un sou en poche. Là où le commun des mortels s'inquiète pour son avenir, pour sa santé, pour ses habitudes, pour son salaire, pour ses (disons le mot) pantoufles, l'artiste, lui, observe le réel parce que, à y bien réfléchir (et même nous, les individus ordinaires, pouvons comprendre cela), il n'y a que cela d'intéressant. « Travailler maintenant, jamais, jamais ; je suis en grève » écrit encore Rimbaud, catégorique, à George Izambard.

On comprend l'isolement social de l'artiste, qui ne cesse de railler - et d'attaquer - les préoccupations si « raisonnables » de ses contemporains. Pire : toutes ces conventions, tous ses préjugés dont il sent bien qu'ils l'empêchent de « voir », il y est suprêmement sensible, et il les hait, d'une haine farouche, violente, rageuse. Il y «met le feu » ! écrit **Bergson**, évoquant d'une même tournure inquiétante l'anarchisme

militant et la terrible figure de Néron, jouant de la lyre devant Rome en flammes, avant de déclarer dans un dernier soupir « *Qualis artifex pereo* » (« Quel grand artiste périt avec moi ! »). L'art n'est jamais un feu de joie : c'est une œuvre de violence contre les préjugés et, derrière eux, contre la société tout entière.

Il faut une énergie fabuleuse, un courage hors du commun, pour mener ce destin, d'ailleurs toujours à reprendre, car céder à la facilité, au « pratique », au regard creux et satisfait, reste comme une menace. Nul « miracle », ici, aucun « don surnaturel » pour l'artiste : c'est seulement à force de rage qu'il arrive à débrouiller son regard et à atteindre la vision. Quel artiste, d'ailleurs, peut être sûr d'avoir atteint une vision entièrement « apurée » de toute convention, de toute banalité ? Raison pour laquelle **Bergson** recourt au futur de l'indicatif : l'artiste, par définition, appartient à l'avenir.

On pouvait aisément finir sur cette idée paradoxale d'un artiste dont la folie apparente (et la solitude inévitable) lui permet justement de toucher la réalité mieux que personne. N'y a-t-il pas quelque chose de frustrant à penser que ceux-là même qui « voient » le mieux la vérité sont justement ceux que nous entendons le moins, engoncés comme nous le sommes dans nos conventions bornées ? On pouvait aussi conclure, dans un esprit contraire, que (paradoxalement là aussi) c'est seulement dans l'extase artistique la plus débridée que nous touchons au plus près le réel « brut » ; et que cette extase procure un plaisir bien plus intense, et bien plus gratifiant, que toutes nos « réussites » bien-pensantes. On pouvait enfin, bien entendu, conclure en relativisant la définition bergsonienne, en particulier en pointant ses insuffisances sous le rapport de la créativité et de l'invention, par exemple en mentionnant l'expressionnisme.