

Ю.В. ГУСЬКОВА

РАССУЖДАЯ О ГЛАВНОМ

**учебно-методическое пособие
на французском языке**

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНА И. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

Настоящее учебно-методическое пособие предназначено для студентов-бакалавров старших курсов факультетов иностранных языков, магистров и аспирантов гуманитарных специальностей (филология, философия, социология, психология, юриспруденция), преподавателей языковых и неязыковых вузов, а также широкого круга лиц, интересующихся французским языком. Оно в том числе может быть использовано как основной и дополнительный материал по таким курсам, как «Иностранный язык для академических целей».

Пособие включает пять разделов, посвященных важнейшим проблемам гуманитарного знания: субъект, другой субъект, культура, искусство, язык. Пособие знакомит студентов с логико-философскими основами и понятиями гуманитарных наук и организовано как сборник аутентичных текстов - фрагментов работ великих ученых от Аристотеля и Платона до современных классиков – Камю и Сартра. Тексты сопровождаются комментариями и дискуссионными вопросами, нацеленными на контроль понимания и развитие навыков устной и письменной речи в контексте научной проблематики. Такая подача позволяет рассчитывать на успешное усвоение студентами научного терминологического словаря, учит логически мыслить и рассуждать на предложенную тему. При работе с учебным материалом студент учится понимать основные научные идеи и факты, понимать/распознавать отношения и точки зрения, четко, логично и убедительно отвечать на все виды релевантных вопросов, аргументировать свою точку зрения, понимать содержание текстов со словарем, извлекать основной смысл, концептуально излагать содержание специальных текстов, вести беседу в рамках специальных тем, составлять аргументированные тексты.

Для этого после прочтения необходимо убедиться в адекватном понимании студентами содержания предложенного текстового фрагмента, для чего используются вопросы, направленные на обсуждение научной проблематики, пересказ студентами прочитанного с использованием активного вокабуляра.

Для закрепления материала предлагаются дискуссионные вопросы, ориентированные на его психологическое, философское, идеологическое и культурное содержание, и задания для письменных работ.

Содержащиеся в пособии вопросы и задания не исчерпывают способов работы с научными текстами и во многом определяются уровнем подготовленности студентов и стремлением преподавателя отработать те или иные навыки. Имеющиеся в пособии задания могут быть дополнены заданиями по поиску смежной информации, которая могла бы служить иллюстрацией проблемы, языковыми упражнениями репродуктивно-продуктивного типа с использованием ресурсов сети Интернет, электронных учебников и словарей, аудио- и видеоматериалов. Представленные в пособии материалы помогут студентам обогатить свой активный словарный запас, расширить круг научного знания, полученного из первоисточника, а преподавателям - внести разнообразие в учебный процесс и повысить степень заинтересованности студентов в изучении языка.

Le sujet

Comment l'être humain accède-t-il au statut de sujet ?

À quelles conditions le sujet peut-il être objectif ?

Peut-on mettre en doute l'existence du sujet ?

Problématiser

L'opinion courante

Être un sujet serait une caractéristique que l'être humain posséderait sans difficulté. Le simple fait d'être doué de conscience lui permettrait d'exercer la fonction de sujet, c'est-à-dire de contempler le monde autour de lui. Ex. Le spectateur de cinéma n'a qu'à diriger son regard vers l'écran pour poursuivre le film. L'être doué de conscience n'aurait pas non plus d'effort à faire pour être reconnu comme un sujet, pour obtenir des autres sujets qu'ils ne le considèrent pas comme un objet. Quelqu'un qui entre dans un lieu public est immédiatement traité comme une personne et non comme une chose. Le statut de sujet serait donné à l'être humain comme quelque chose qui irait tellement de soi que cela ne prêterait pas à discussion.

Après réflexion

Pourtant, l'héroïne du film *La Grande Ville* de Satyajit Ray a dû conquérir le statut de sujet. En travaillant malgré les réticences de son entourage, elle a prouvé qu'elle n'était pas condamnée à subir sa condition. Elle se regarde dans un miroir afin de prendre conscience de cette évolution. Avoir la faculté de penser ne suffit pas pour s'affirmer comme un sujet. Il faut apprendre à utiliser cette faculté, être capable de diriger son attention vers les objets, f L'auditeur distrait n'accorde aucune attention aux propos qu'on lui tient. Il faut aussi s'imposer comme un être pensant, à ses propres yeux et à ceux des autres. L'esclave est assimilé à une sorte d'outil qui présente l'avantage de pouvoir exécuter tout seul les ordres qu'on lui dicte..

* *Définition*

Dans la langue française, le mot « **sujet** » peut avoir d'autres sens.

Il peut désigner l'individu soumis à un pouvoir politique (Ex. Les sujets du roi) ou une fonction grammaticale (Ex. Le sujet du verbe) ou ce dont on parle (Ex. Le sujet que nous avons abordé). Dans le vocabulaire philosophique, il peut encore

désigner ce à quoi une propriété est attribuée {Ex. Ce bois est sec : la propriété « sec » est attribuée au sujet «ce bois»).

« Etre pensant » : la condition requise pour pouvoir remplir la fonction de « sujet », c'est d'être doué de conscience et d'être capable de prendre en charge cette réalité. Ainsi les êtres humains sont-ils les seuls à pouvoir être qualifiés de « sujets », alors que ni les animaux ni les choses matérielles n'ont accès à cette fonction. Ex. Les animaux n'ont aucun recul par rapport à leurs perceptions et les opérations qu'ils accomplissent sont déterminées par l'instinct.

« Le fondement des perceptions » : la conscience permet à chacun d'entre nous de contempler le monde extérieur d'un point de vue qui lui est propre et que personne ne peut adopter à sa place. Cela amène à comparer le « sujet » à un spectateur qui, depuis son siège, a l'impression que le spectacle est fait pour lui. Les perceptions du sujet lui paraissent converger vers lui. Un enfant, qui a tendance à tout rapporter à lui, se prend ainsi pour le centre du monde.

« L'origine des actions » : la conscience rend aussi chacun d'entre nous capable d'être à la source d'actions qui sont les siennes et qui vont avoir un effet sur son environnement. Le sujet n'est pas seulement un spectateur, c'est aussi un acteur, qui peut laisser son empreinte sur le monde qui l'entoure. Ex. Prendre une initiative dans un groupe, c'est s'affirmer comme sujet.

Quels problèmes pose la définition ?

- La définition rappelle que l'être pensant ne peut remplir la fonction de sujet que s'il prend en charge sa faculté de conscience, mais elle n'explique pas comment accéder pleinement au statut de sujet.

► Question 1 : Comment l'être humain accède-t-il au statut de sujet ?

- La définition ne donne pas d'indications sur la manière dont le sujet peut acquérir une connaissance objective des choses qui l'entourent. Le fait de pouvoir les contempler lui inspire le désir de les connaître. Cette connaissance lui permettra aussi d'agir sur le monde.

► Question 2 : A quelles conditions le sujet peut-il être objectif?

Comment l'être humain accède-t-il au statut de sujet ?

Les textes suivants montrent par quelles voies l'être humain peut devenir un sujet. Suivant la manière dont il l'exerce, le sujet définit sa fonction différemment. Il entre dans une triple relation : avec lui-même, avec la réalité extérieure et avec les autres sujets. Ces relations sont liées les unes aux autres. Par exemple, le rapport

que le sujet entretient avec la réalité extérieure peut modifier les rapports qu'il entretient avec lui-même et avec les autres.

Le sujet, un être capable de se penser

L'expression clé du texte est « posséder le Je dans sa représentation » : elle signifie que le sujet peut se concevoir comme unique (personne ne peut être lui à sa place) et identique à lui-même (il ne devient pas quelqu'un d'autre). Il ne faut pas confondre la pensée par laquelle le sujet prend conscience de lui-même avec les mots, comme « je » ou « moi » qu'il emploie pour se désigner.

Posséder le Je dans sa représentation : ce pouvoir élève l'homme infiniment au-dessus de tous les autres êtres vivants sur la terre. Par-là, il est une personne ; et grâce à l'unité de la conscience dans tous les changements qui peuvent lui survenir, il est une seule et même personne, c'est-à-dire un être entièrement différent, par le rang et la dignité, de choses comme le sont les animaux sans raison, dont on peut disposer à sa guise ; et ceci, même lorsqu'il ne peut pas dire Je, car il l'a dans sa pensée ; ainsi toutes les langues, lorsqu'elles parlent à la première personne, doivent penser ce Je, même si elles ne l'expriment pas par un mot particulier. Car cette faculté (de penser) est l'entendement.

Il faut remarquer que l'enfant, qui sait déjà parler assez correctement ne commence qu'assez tard (peut-être un an après) à dire Je ; avant, il parle de soi à la troisième personne (Charles veut manger, marcher, etc.); et il semble que pour lui une lumière vienne de se lever quand il commence à dire Je; à partir de ce jour, il ne revient jamais à l'autre manière de parler. Auparavant il ne faisait que se sentir ; maintenant il se pense.

Emmanuel Kant, Anthropologie du point de vue pragmatique §1.

Trad. M. Foucault. Vrin, 2002, p. 23-24

La création artistique, un moyen de se reconnaître comme sujet

En créant une œuvre d'art, le sujet vise à faire quelque chose qui semble impossible : il cherche à se mettre face à lui-même, à s'extérioriser, afin de se considérer comme « un objet pour soi ».

L'universalité du besoin d'art ne tient pas à autre chose qu'au fait que l'homme est un être pensant et doué de conscience. En tant que doué de conscience, l'homme doit se placer en face de ce qu'il est, de ce qu'il est d'une façon générale, et en faire un objet pour soi. Les choses de la nature se contentent d'être, elles sont simples, ne sont qu'une fois, mais l'homme, en tant que conscience, se dédouble : il est une fois, mais il est pour lui-même. Il chasse devant lui ce qu'il est ; il se contemple, se représente lui-même. Il faut donc chercher le besoin général qui provoque une œuvre d'art dans la pensée de l'homme, puisque l'œuvre d'art est un moyen à l'aide duquel l'homme extériorise ce qu'il est.

Cette conscience de lui-même, l'homme l'acquiert de deux manières : théoriquement, en prenant conscience de ce qu'il est intérieurement, de tous les mouvements de son âme, de toutes les nuances de ses sentiments, en cherchant à

se représenter à lui-même, tel qu'il se découvre par la pensée, et à se reconnaître dans cette représentation qu'il offre à ses propres yeux. Mais l'homme est également engagé dans des rapports pratiques avec le monde extérieur, et de ces rapports naît également le besoin de transformer ce monde, comme lui-même, dans la mesure où il en fait partie, en lui imprimant son cachet personnel. Et il le fait, pour encore se reconnaître lui-même dans la forme des choses, pour jouir de lui-même comme d'une réalité extérieure. On saisit déjà cette tendance dans les premières impulsions de l'enfant : il veut voir des choses dont il soit lui-même l'auteur, et s'il lance des pierres dans l'eau, c'est pour voir ces cercles qui se forment et qui sont son œuvre dans laquelle il retrouve comme un reflet de lui-même. Ceci s'observe dans de multiples occasions et sous les formes les plus diverses, jusqu'à cette forme de reproduction de soi-même qu'est une œuvre d'art.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Introduction à l'esthétique. Trad. S. Jankélévitch
Flammarion, 1979, p. 61.

Discuter

1. La thèse porte sur le rapport entre l'art et le fait que l'homme soit un être pensant. Quelle est cette thèse ?
2. Pourquoi l'homme cherche-t-il à se contempler lui-même ?
3. Quelles sont les deux manières par lesquelles l'homme acquiert la conscience de lui-même ?
4. Le sujet peut-il vraiment faire de lui-même « un objet pour soi » ?

La révolte, une manière de revendiquer le statut de sujet

En se révoltant, l'esclave né se contente pas de refuser un état dégradant. Il affirme aussi qu'il y a une part de lui-même à laquelle il s'identifie et qu'il met plus haut que tout. La révolte est un acte en apparence négatif qui recèle une conséquence positive.

Si confusément que ce soit, une prise de conscience naît du mouvement de révolte : la perception, soudain éclatante, qu'il y a dans l'homme quelque chose à quoi l'homme peut s'identifier, fût-ce pour un temps. Cette identification jusqu'ici n'était pas sentie réellement. Toutes les exactions antérieures au mouvement d'insurrection, l'esclave les souffrait. Souvent même, il avait reçu sans réagir des ordres plus révoltants que celui qui déclenche son refus. Il y apportait de la patience, les rejetant peut-être en lui-même, mais, puisqu'il se taisait, plus soucieux de son intérêt immédiat que conscient encore de son droit. Avec la perte de la patience, avec l'impatience, commence au contraire un mouvement

qui peut s'étendre à tout ce qui, auparavant, était accepté. Cet élan est presque toujours rétroactif. L'esclave, à l'instant où il rejette l'ordre humiliant de son supérieur, rejette en même temps l'état d'esclave lui-même. Le mouvement de révolte le porte plus loin qu'il n'était dans le simple refus. Il dépasse même la limite qu'il fixait à son adversaire, demandant maintenant à être traité en égal.

Ce qui était d'abord une résistance irréductible de l'homme devient l'homme tout entier qui s'identifie à elle et s'y résume. Cette part de lui-même qu'il voulait faire respecter, il la met alors au-dessus du reste et la proclame préférable à tout, même à la vie. Elle devient pour lui le bien suprême.

Albert Camus, L'Homme révolté, © Gallimard, 1951, p. 28-29.

Discuter

À la lecture de ces trois textes et par votre réflexion personnelle, essayez de trouver des arguments et des objections aux idées communes suivantes :

- Le sujet s'affirme indépendamment de ce qui l'entoure.
- La notion philosophique de « sujet » est vide de sens.

À quelles conditions le sujet peut-il être objectif?

Le texte suivant rappelle que la subjectivité peut entraver la quête de connaissances objectives et indiquent des méthodes permettant de la faire aboutir.

Le sujet doit se garder des influences néfastes.

Dans ce texte, Socrate s'adresse à Hippocrate, qui se prépare à devenir l'élève du sophiste Protagoras. Socrate lui rappelle que l'ignorant est d'autant plus exposé au risque d'être trompé que, par définition, il ne possède pas le savoir qui lui permettrait de s'en prémunir.

SOCRATE. - Est-ce que le sophiste, Hippocrate, ne se trouve pas être une sorte de négociant qui vend, en gros ou en détail, les marchandises dont l'âme se nourrit ? Car c'est ainsi qu'il m'apparaît, à moi.

HIPPOCRATE. - Mais, Socrate, de quoi l'âme se nourrit-elle ?

SOCRATE. - D'enseignements, bien sûr, dis-je. Et nous devons prendre garde, mon ami, à ce que le sophiste ne nous abuse pas, lorsqu'il fait l'article des marchandises dont il fait commerce, comme le font les négociants qui vendent, en gros ou en détail, la nourriture du corps. En effet, ces derniers ne savent pas eux-mêmes quelles sont, parmi les denrées qu'ils apportent, celles qui sont bonnes et celles qui sont mauvaises pour le corps, et font indifféremment l'article de toutes celles qu'ils vendent, et leur clients n'en savent rien non plus, à moins qu'ils se trouvent être maîtres de gymnastique ou médecins. De la même manière, ceux qui colportent leurs enseignements de ville en ville, pour les vendre en gros ou en détail, font à chaque fois l'article de tout ce qu'ils vendent à l'intéressé, et peut-être, excellent ami, s'en trouve-t-il parmi eux qui ignorent, des produits qu'ils vendent, ceux qui peuvent être bons et ceux qui peuvent être mauvais pour l'âme ; et cela vaut, de même, pour leurs clients, à moins qu'ils ne se trouvent être cette fois médecins de l'âme. S'il se trouve donc que toi, tu saches ce qui est bon ou mauvais, tu peux, en toute sécurité, acheter des enseignements, à Protagoras ou à n'importe qui d'autre ; sinon, prends garde, bienheureux ami, de ne pas risquer sur un coup de

dés ton bien le plus précieux. Car le risque est bien plus grand lorsqu'on achète des enseignements que lorsqu'on achète des aliments. En effet, les aliments et les boissons que l'on achète, en gros ou en détail, on peut les emporter dans des récipients distincts de soi, et, avant de les absorber dans son corps, en les mangeant ou en les buvant, il est possible de les entreposer chez soi, d'appeler un connaisseur et de prendre conseil auprès de lui, pour savoir ce qu'il faut manger ou boire, en quelle quantité, et à quel moment ; de sorte qu'on ne court pas un grand risque à faire cet achat. Des enseignements, en revanche, il n'est pas possible de les emporter dans un récipient distinct de soi, mais il est nécessaire, une fois le prix payé, de prendre l'enseignement dans son âme même, d'apprendre et de s'en aller, qu'il y ait dommage ou profit.

Platon, Protagoras Trad. F. Ildefonse Coll. « GF », Flammarion, 1997, p. 74-75.

Discuter

1. Qu'est-ce qui rend l'achat d'enseignements plus risqué que l'achat d'aliments ?
2. Quelle solution pourrait-on donner au problème posé par Socrate ?

Le sujet devient objectif en changeant de point de vue

Pour devenir objectif, le sujet peut, mettre, de côté sa subjectivité afin de privilégier la connaissance de l'objet. Il quitte alors son point de vue individuel, celui d'un « sujet égocentrique », pour prendre un point de vue plus général, celui d'un « sujet épistémique ».

Certes, quand la physique travaille sur des objets à notre échelle courante d'observation, on peut considérer son objet comme relativement indépendant du sujet. Il est vrai que cet objet n'est alors connu que grâce à des perceptions, qui comportent un aspect subjectif, et grâce à des calculs ou à une structuration métrique ou logico-mathématique, qui relèvent eux aussi d'activités du sujet. Mais il convient dès l'abord de distinguer le sujet individuel, centré sur ses organes des sens ou sur l'action propre, donc le « moi » ou sujet égocentrique source de déformations ou illusions possibles de nature « subjective » en ce premier sens du terme ; et le sujet décentré, qui coordonne ses actions entre elles et avec celles d'autrui, qui mesure, calcule et déduit de façon vérifiable par chacun et dont les activités épistémiques sont donc communes à tous les sujets [...]. Or, toute l'histoire de la physique est celle d'une décentration qui a réduit au minimum les déformations dues au sujet égocentrique pour la subordonner au maximum aux lois du sujet épistémique, ce qui revient à dire que l'objectivité est devenue possible et que l'objet a été rendu relativement indépendant des sujets.

Jean Piaget, *Épistémologie des Sciences de l'Homme*, © Gallimard, 1970, p. 45-46.

Je ne suis pas ce que je prétends être

Sartre discute la thèse qui soutient que j'existe sur « le mode d'être ce que je suis, c'est-à-dire que je suis quelque chose que l'on peut définir. L'exemple de la tristesse illustre l'impossibilité pour un sujet de se reconnaître dans une description déterminée.

• Je suis triste. Cette tristesse que je suis, ne la suis-je point sur le mode d'être ce que je suis ? Qu'est-elle, pourtant, sinon l'unité intentionnelle qui vient rassembler et animer l'ensemble de mes conduites ? Elle est le sens de ce regard terne que je jette sur le monde, de ces épaules voûtées, de cette tête que je baisse, de cette mollesse de tout mon corps. Mais ne sais-je point, dans le moment même où je tiens chacune de ces conduites, que je pourrais ne pas la tenir ? Qu'un étranger paraisse soudain et je relèverai la tête, je reprendrai mon allure vive et allante, que restera-t-il de ma tristesse, sinon que je lui donne complaisamment rendez-vous tout à l'heure, après le départ du visiteur ? [...] être triste, n'est-ce m pas se faire triste ?

Soit, dira-t-on. Mais se donner l'être de la tristesse, n'est-ce pas malgré tout recevoir cet être ? Peu importe, après tout, d'où je le reçois. Le fait est qu'une conscience qui s'affecte de tristesse est triste, précisément à cause de cela. Mais c'est mal comprendre la nature de la conscience : l'être-triste n'est pas un être tout fait que je me donne, comme je puis donner ce livre à mon ami. Je n'ai pas qualité pour m'affecter d'être. Si je me fais triste, je dois me faire triste d'un bout à l'autre de ma tristesse, je ne puis profiter de l'élan acquis et laisser filer ma tristesse sans la recréer ni la porter, à la manière d'un corps inerte qui poursuit son mouvement après le choc initial : il n'y a aucune inertie dans la conscience.

Si je me fais triste, c'est que je ne suis pas triste ; l'être de la tristesse m'échappe par et dans l'acte même par quoi je m'en affecte.

Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, © Gallimard, 1943, p. 95-96.

Discuter

1. Que trahit le fait que je relève la tête en voyant apparaître un étranger ?
2. À l'aide de l'ensemble du texte, expliquez « si je me fais triste, c'est que je ne suis pas triste ».

AUTRUI

Autrui est-il un autre moi-même ?

Pouvons-nous accéder à autrui ?

Pourrions-nous être nous-même sans autrui ?

Autrui est-il le fondement de la conscience morale ?

Problématiser

Opinion courante

Nous pensons d'abord qu'il est plus facile de se connaître soi-même que de connaître autrui. Nous avons un accès direct à nous-même, nous nous connaissons de l'intérieur, alors que nous ne connaissons d'autrui que ce qu'il veut bien nous montrer. Nous pensons ensuite qu'autrui nous dérange, que la vie avec lui est difficile parce qu'elle est faite de limites et de compromis. Il serait alors difficile de faire coexister plusieurs libertés, la nôtre et celle des autres.

Après réflexion

N'existe-t-il pas davantage de points communs entre autrui et nous-même que ce que nous voulons bien admettre ? La présence d'autrui nous est parfois insupportable à cause du regard qu'il porte sur nous. Ce regard nous contraint à nous voir tel que nous sommes, à cesser de nous « voiler la face ». Le regard d'autrui semble nous permettre d'accéder à la conscience de nous-même, et s'il est un obstacle, ce n'est pas à notre liberté mais à la mauvaise foi. Ainsi autrui, par son regard, nous contraint à assumer pleinement notre liberté.

Nous qualifions « autrui » l'alter ego (« autre moi » en latin) parce qu'il est différent. Mais en tant qu'être humain, nous pouvons pourtant nous reconnaître en lui et nous avons des devoirs à son égard, comme il en a envers nous. Mais alors, comment reconnaître autrui comme semblable à nous sans pour autant nier sa singularité ?

1 Nous éprouvons de la pitié pour nos semblables

Autrui est notre semblable, c'est-à-dire qu'il n'est ni tout à fait le même ni tout à fait différent. C'est pourquoi la situation d'autrui nous interpelle. C'est ce que montre le sentiment de la pitié qui est, selon Rousseau, un sentiment naturel antérieur à toute réflexion .

Lorsque quelqu'un se blesse, je ne reste pas indifférent, je cherche à l'aider.

2 Nous partageons tous la même condition

Ainsi, nous reconnaissons la souffrance d'autrui et nous la faisons nôtre, par sympathie. Et nous pouvons en appeler aussi à la pitié d'autrui, à sa compassion. Car bien au-delà de nos différences, nous sommes, en tant qu'êtres humains, soumis à la même condition humaine : nous sommes mortels et avons conscience de l'être. C'est ce que nous rappelle Villon dans son poème la « Ballade des pendus »

3 Autrui est semblable à nous sans être identique

Si nous aimons autrui parce qu'il nous est proche, il est possible que ce soit nous-même que nous aimions et non l'autre dans sa différence. Ex. Nos amis viennent souvent du même milieu social que nous. L'amour du prochain ne serait alors qu'un amour-propre qui témoignerait d'une crainte de la différence et de l'inconnu. Au lieu de chercher notre prochain, et plutôt que de chercher à nous en faire aimer, écrit Nietzsche, soyons ouverts et créateurs, disponibles à la rencontre de l'altérité et du « lointain »

Comment accéder à autrui ?

Si autrui nous ressemble, il n'est pas identique à nous, il est différent. Mais pouvons-nous surmonter cette différence et accéder à ce qui lui est propre, à sa singularité ?

1 Nous n'avons accès qu'à l'extérieur d'autrui

Lorsqu'il nous semble que nous comprenons autrui (Ex. : quand nous reconnaissons sur son visage une émotion qui nous est familière), nous identifions ce qui se présente à nous en fonction de ce que nous connaissons de nos émotions. Ainsi, nous ne reconnaissons pas ce qui est différent de nous, singulier et nous passons à côté de ce qui est propre à autrui. Je n'ai accès à autrui que par son aspect extérieur, même si c'est mon ami. Merleau-Ponty explique ainsi que même dans les situations de compassion ou de communication la singularité de chaque subjectivité demeure. Ex. Si un de nos amis est en deuil, nous ne pouvons qu'imaginer sa peine en la comparant à ce que nous ressentons nous-même en de pareilles circonstances. Nous souffrons de sa peine, mais non du deuil lui-même.

2 Pourtant nous percevons qu'il éprouve des sentiments

Si le moi intime demeure mystérieux, comment savons-nous qu'autrui est un moi qui éprouve, ressent et s'émeut ? Selon Max Scheler, c'est peut-être qu'il existe entre nous un lien originaire, antérieur à la sympathie, qui fait que nous percevons immédiatement qu'autrui ressent quelque chose. A travers ses expressions, nous prenons conscience de la « sphère intime » d'autrui, et ainsi de sa différence, mais aussi de la possibilité d'une compréhension mutuelle, donc de ce que nous avons en commun

'Pourrions-nous être nous-même sans autrui ?

Ainsi, autrui semble échapper à notre compréhension tout en étant au fondement de notre identité. Ce paradoxe conduit à s'interroger sur son rôle : pourrions-nous devenir nous-même sans la présence d'autrui ?

1 C'est seulement à autrui que nous révélons qui nous sommes

Autrui peut nous agacer, sa présence nous impose souvent plus d'obligations et de contraintes que nous ne le souhaiterions. Selon une croyance répandue, « l'homme fort » tirerait sa force de la solitude. Ex le cow-boy solitaire. Hannah Arendt souligne que ce n'est qu'une illusion : l'homme ne tire sa force que de la collaboration avec ses semblables.

On ne peut parler d'action véritable qu'à propos d'une activité mettant en rapport les hommes et par laquelle chacun révèle aux autres qui il est.

2 La reconnaissance d'autrui fonde notre liberté

Nous rencontrons autrui dans sa véritable altérité lorsque son désir nous fait obstacle et qu'un conflit apparaît. Ex. Lorsque deux enfants désirent le même jouet, ce que chacun exige ce n'est pas l'objet mais en réalité la reconnaissance de son désir, de sa présence. Dans la « dialectique du maître et du serviteur », Hegel décrit une lutte à mort des consciences pour être reconnu comme sujet libre.

En effet, la liberté du maître s'affirme comme le pouvoir d'être au-dessus des besoins vitaux. Le maître est prêt à lutter jusqu'à la mort, le serviteur est celui qui renonce. Mais: « la crainte du maître est le commencement de la sagesse » : le maître qui ne reconnaît pas l'autre comme conscience de soi libre, croit pouvoir se passer de lui : que lui importe la reconnaissance de celui qu'il ne reconnaît pas lui-même ? Mais, pour que la conscience de soi accède à l'objectivité, elle doit se trouver elle-même dans un autre : c'est seulement si nous reconnaissons autrui comme sujet libre que nous pouvons nous savoir nous-même comme sujets libres. Nous ne pouvons pas nous passer d'autrui pour prendre conscience de notre propre liberté, il faut donc que la reconnaissance soit réciproque.

3 Autrui nous contraint à être lucide sur nous-même

Nous croyons que nous nous connaissons bien, que nous pouvons cacher aux autres ce que nous pensons. En réalité, quand nous nous dissimulons aux autres, nous nous mentons à nous-même. Comment pouvons-nous être à la fois menteur et victime du mensonge ? C'est le paradoxe de ce que Sartre appelle la mauvaise foi. Ex. Lorsque nous invoquons notre caractère colérique pour justifier une réaction excessive. Or le regard d'autrui nous contraint à reconnaître ce que nous faisons : il n'y a pas d'échappatoire, et ainsi par les yeux d'autrui nous pouvons nous voir tel que nous sommes. L'intersubjectivité permet la prise de conscience. Cependant, le regard d'autrui n'est pas infallible. En effet, ce regard peut aussi nous enfermer

dans un rôle et nous instrumentaliser : c'est ce que fait celui que Sartre appelle « le Salaud ».

Autrui est-il un autre moi-même ?

Les textes suivants soulignent toute l'ambiguïté de la proximité de l'alter ego. Nous nous ressemblons parce que nous sommes des êtres sensibles et conscients, nous nous reconnaissons comme semblables, appartenant à une même condition : celle d'êtres mortels. Mais autrui doit-il être proche pour que nous puissions l'accueillir ? Ne pouvons-nous aimer notre « lointain » ?

L'amour de soi me fait éprouver de la pitié

Rousseau imagine les hommes à l'état de nature, isolés les uns des autres, paisibles. Contrairement à ce que pense Hobbes : l'homme n'est pas naturellement méchant, il n'est ni bon ni mauvais, dirigé seulement par l'amour de soi et la pitié.

Je ne crois pas avoir aucune contradiction à craindre, en accordant à l'homme la seule vertu naturelle, qu'ait été forcé de reconnaître le Détracteur² le plus outré des vertus humaines. Je parle de la Pitié³, disposition convenable à des êtres aussi faibles, et sujets à autant de maux que nous le sommes ; vertu d'autant plus universelle et d'autant plus utile à l'homme qu'elle précède en lui l'usage de toute réflexion, et si naturelle que les Bêtes même en donnent quelquefois des signes sensibles. Sans parler de la tendresse des Mères pour leurs petits, et des périls qu'elles bravent pour les en garantir, on observe tous les jours la répugnance qu'ont les Chevaux à fouler aux pieds un Corps vivant [...]. On voit avec plaisir 10 l'auteur de la Fable des Abeilles, forcé de reconnaître l'homme pour un Être compatissant et sensible, [...] nous offrir la pathétique image d'un homme enfermé qui aperçoit au-dehors une Bête féroce arrachant un enfant du sein de sa Mère, brisant sous sa dent meurtrière les faibles membres, et déchirant de ses ongles les entrailles palpitantes de cet Enfant. Quelle affreuse agitation n'éprouve point ce témoin d'un événement auquel il ne prend aucun intérêt personnel ? Quelles angoisses ne souffre-t-il pas à cette vue, de ne pouvoir porter aucun secours à la Mère évanouie, ni à l'Enfant expirant ? Tel est le pur mouvement de la Nature, antérieur à toute réflexion.

Jean-Jacques Rousseau, Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes, 1755. Coll. « GF », Flammarion, 2008, p. 95-96

1 Disposition qui porte à faire le bien, ici tendance naturelle.

2 Mandeville est l'auteur de la « Fable des abeilles », qui montre comment les vices privés font la vertu publique, c'est-à-dire comment l'égoïsme des individus peut bénéficier à la collectivité.

3 Sentiment rendant sensible aux souffrances d'autrui, qui modère, selon Rousseau, le pouvoir de l'amour de soi (ou instinct de conservation) et permet la conservation de l'espèce.

L'amour du lointain plutôt que l'amour du prochain

Nietzsche propose une critique du commandement chrétien qui exige d'aimer son prochain. Il l'accuse d'être en réalité un amour égoïste et possessif. Il se tourne hypocritement vers l'autre mais n'est en réalité qu'amour-propre. Nietzsche encourage alors à l'amour du lointain.

Autour du prochain vous vous pressez ; et pour ce faire avez belles paroles. Mais je vous dis : votre amour du prochain est votre mauvais amour de vous-mêmes. Vers le prochain vous vous fuyez vous-mêmes et de cela voudriez faire une vertu ; mais moi, je perce à jour votre « désintéressement ». [...] Vais-je vous conseiller d'aimer le prochain ? Encore je préfère vous conseiller de fuir le prochain et d'aimer le lointain ! [...] Vous-mêmes vous ne vous supportez, ni suffisamment ne vous aimez : maintenant vous voulez séduire le prochain pour qu'il vous aime, et par son erreur vous donne semblance d'or. Je voudrais que, quels qu'ils soient, vous ne supportiez ni vos prochains ni leurs voisins ; ainsi de vous-mêmes vous faudrait-il créer et votre ami et son cœur débordant'. Vous invitez un témoin lorsque vous voulez dire sur vous bonne parole ; et si l'avez séduit au point que de vous il ait bonne pensée, avez aussi sur vous bonne pensée. [...] L'un s'avance vers le prochain parce qu'il se cherche lui-même, et l'autre parce qu'il se voudrait perdre. De votre solitude, votre mauvais amour pour vous fait une gêne.

De votre amour du prochain, c'est aux lointains de payer les frais ; et dès qu'à cinq vous êtes ensemble, toujours meurt un sixième. [...] Je vous enseigne l'ami et son cœur débordant. Mais se doit entendre à être éponge qui de cœurs débordants veut être aimé.

Friedrich Nietzsche, Ainsi parlait Zarathoustra, 1885. Coll. « Folio essais », © Gallimard, 1971, p. 82-83.

1. Énumérez les raisons avancées par Nietzsche pour justifier son rejet de l'amour du prochain.
2. « De votre amour du prochain, c'est aux lointains de payer les frais ». Le prochain n'est pas tout autre homme, cet amour se fonde sur l'exclusion d'autres qui seraient des ennemis. Expliquez ce mécanisme.

Pouvons-nous accéder à autrui ?

Les textes suivants soulignent la difficulté qu'il peut y avoir à surmonter l'altérité d'autrui. Autrui est-il semblable à nous, sans être identique ? Chercher à le connaître seulement en ce qu'il nous ressemble, en ignorant sa différence, risque de nous faire manquer sa singularité, ce qui fait qu'il est un autre que moi.

Mais est-ce bien autrui que nous obtenons ainsi ? Nous nivelons en somme le Je et le Tu dans une expérience à plusieurs, nous introduisons l'impersonnel au centre de la subjectivité, nous effaçons l'individualité des perspectives, mais dans cette confusion générale, n'avons-nous pas fait disparaître, avec l'Ego, l'alter Ego ?[...]

Je perçois autrui comme comportement, par exemple je perçois le deuil ou la colère d'autrui dans sa conduite, sur son visage et sur ses mains, sans aucun emprunt à une expérience « interne » de la souffrance ou de la colère et parce que deuil et colère sont des variations de l'être au monde, indivises entre le corps et la conscience, et qui se posent aussi bien sur la conduite d'autrui, visibles dans son corps phénoménal¹, que sur ma propre conduite telle quelle s'offre à moi. Mais enfin, le comportement d'autrui et même les paroles d'autrui ne sont pas autrui. Le deuil d'autrui et sa colère n'ont jamais exactement le même sens pour lui et pour moi. Pour lui, ce sont des situations vécues, pour moi ce sont des situations apprésentées². Ou si je peux, par un mouvement d'amitié, participer à ce deuil et à cette colère, ils restent le deuil et la colère de mon ami Paul : Paul souffre parce qu'il a perdu sa femme ou il est en colère parce qu'on lui a volé sa montre, je souffre parce que Paul a de la peine, je suis en colère parce qu'il est en colère, les situations ne sont pas superposables. Et si enfin nous faisons quelque projet en commun, ce projet commun n'est pas un seul projet, et il ne s'offre pas sous les mêmes aspects pour moi et pour Paul, nous n'y tenons pas autant l'un que l'autre, ni en tout cas de la même façon, du seul fait que Paul est Paul et que je suis moi. Nos consciences ont beau, à travers nos situations propres, construire une situation commune dans laquelle elles communiquent, c'est du fond de sa subjectivité que chacun projette ce monde « unique ».

Maurice Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception, 1945.
Coll. « Tel », © Gallimard, p. 409.

Le moi intime s'exprime

Pour que nous puissions éprouver de la sympathie pour autrui, il faut que nous ayons d'abord accès à ses sentiments intimes, il doit donc les exprimer. La sympathie n'est pas un sentiment originaire selon Scheler. Pourtant, selon lui, il existe bien un lien originaire entre nous et autrui, lien que révèle la perception immédiate qu'autrui éprouve des sentiments.

De la sympathie proprement dite, il faut distinguer toute attitude par laquelle nous concevons, comprenons, revivons ce qui arrive aux autres et leurs états affectifs. On confond souvent ces actes avec la sympathie, en quoi on a tort. [...] L'examen des actes et attitudes en question montre que toute participation à la joie ou à la souffrance d'autrui suppose une connaissance quelconque des états d'âme d'autrui ; de leur nature, de leur qualité [...]. Il s'agit là de deux attitudes différentes qui permettent de dire que la connaissance, la compréhension de ce qu'éprouvent les autres précède toujours la compassion et la sympathie. Ce n'est

pas à la faveur de la sympathie que je me rends compte de l'existence des états d'âme d'autrui [...].

Nous n'allons pas examiner ici en détail les actes par lesquels se révèlent à nous l'existence du moi d'autrui et les sentiments qu'il éprouve. [...] Si l'existence d'un moi en général se révèle à nous lorsque nous nous trouvons en présence de certains sentiments, c'est en vertu du lien essentiel et concret qui existe entre le moi et ses sentiments que nous percevons d'une façon immédiate. Aussi autrui peut-il avoir son moi individuel, totalement différent du nôtre, ce qui fait que, tel qu'il est impliqué dans chacune de ses manifestations psychiques, nous ne pourrions jamais le saisir d'une façon adéquate, mais toujours à travers l'aspect déterminé par notre moi individuel à nous. Et, étant donné le lien intime qui existe entre le moi et ses sentiments, nous pouvons également admettre qu'autrui possède, comme nous-mêmes, une sphère intime qui ne peut jamais se révéler à nous d'une façon adéquate. Mais l'existence d'expériences internes, de sentiments intimes nous est révélée dans et par des phénomènes d'expression, c'est-à-dire que nous en acquérons la connaissance, non à la suite d'un raisonnement, mais d'une façon immédiate, au sens d'une perception originaire et primitive. Nous percevons la pudeur de quelqu'un dans sa rougeur, la joie dans le rire. Dire que nous ne connaissons avant tout que le corps est une erreur. Ainsi peuvent s'exprimer le médecin et le naturaliste, c'est-à-dire ceux qui, par un artifice, font abstraction des phénomènes d'expression qui nous sont révélés d'une façon primaire. On peut dire plutôt que les phénomènes sensibles par lesquels le corps s'offre à notre perception extérieure sont susceptibles de servir également de moyens d'expression qui nous aident à voir la sphère intime d'autrui et qui semblent former la conclusion des expériences internes de l'individu que nous observons. Il s'agit d'un rapport symbolique et non d'un rapport causal (il ne s'agit pas d'un signe indiquant l'existence de quelque chose qui doit se réaliser à la fin mais d'un signe qui est déjà lui-même ce quelque chose).

Max Scheler, *Nature et formes de la sympathie*, 1913. Pavot, 1971. p. 17-19.

Discuter

1. Scheler parle d'un « moi en général » qu'il distingue du « moi individuel » . Expliquez cette distinction en vous appuyant sur le texte.
2. Finalement, si le moi intime nous demeure caché, qu'est-ce que son apparence extérieure nous apprend ?
3. À la lecture des deux textes précédents et en vous aidant de votre réflexion personnelle, répondez à la question suivante : lorsqu'on a le sentiment qu'autrui ne nous comprend pas, on peut être amené à lui demander de « se mettre à notre place ». Dans quelle mesure cette demande peut-elle être satisfaite ?

C'est à autrui que nous révélons qui nous sommes

L'individualité humaine se révèle dans la parole et dans l'action. Ainsi, la « singularité de chacun » ne se manifeste que parce qu'il est avec d'autres que lui, qui sont comme lui des hommes, mais dont il se distingue justement dans l'action.

En agissant et en parlant, les hommes font voir qui ils sont, révèlent activement leurs identités personnelles uniques et font ainsi leur apparition dans le monde humain, alors que leurs identités physiques apparaissent, sans la moindre activité, dans l'unicité de la forme du corps et du son de la voix. Cette révélation du « qui » par opposition au « ce que » - les qualités, les dons, les talents, les défauts de quelqu'un, qu'il peut étaler ou dissimuler - est implicite en tout ce que l'on fait et tout ce que l'on dit. Le « qui » ne peut se dissimuler que dans le silence total et la parfaite passivité, mais il est presque impossible de le révéler volontairement comme si l'on possédait ce « qui » et que l'on puisse en disposer de la même manière que l'on a des qualités et que l'on en dispose. Au contraire, il est probable que le « qui », qui apparaît si nettement, si clairement aux autres, demeure caché à la personne elle-même [...].

Cette qualité de révélation de la parole et de l'action est en évidence lorsque l'on est avec autrui, ni pour ni contre - c'est-à-dire dans l'unité humaine pure et simple. Bien que personne ne sache qui il révèle lorsqu'il se dévoile dans l'acte ou le verbe, il lui faut être prêt à risquer la révélation, et cela, ni l'auteur de bonnes œuvres qui doit être dépourvu de moi et garder un complet anonymat ni le criminel qui doit se cacher à autrui ne peuvent se le permettre. Ce sont des solitaires, l'un étant pour, l'autre contre tous les hommes ; ils restent, par conséquent, en dehors des rapports humains, et, politiquement, ce sont des figures marginales qui, d'ordinaire, montent sur la scène de l'Histoire aux époques de corruption, de désintégration et de banqueroute politique. En raison de sa tendance inhérente à dévoiler l'agent en même temps que l'acte, l'action veut la lumière éclatante que l'on nommait jadis la gloire, et qui n'est possible que dans le domaine public.

Hannah Arendt, Condition de l'homme moderne, 1961. Coll. « Pocket », Calmann-Lévy, 1961, p. 236-237.

Discuter

1. Expliquez la distinction faite par Hannah Arendt entre le « qui » (qui je suis) et le « ce que » (ce que je suis).
2. Pourquoi explique-t-elle que nous ne pouvons pas « révéler volontairement » qui nous sommes ?

Autrui : un rempart contre la mauvaise foi

Je pense me connaître mieux que personne, cependant ce que je prends pour une connaissance n'est que du vécu, je vis des situations sans intermédiaire entre moi et moi-même ; ce n'est que dans le regard d'autrui que je peux dépasser ce vécu, observer avec objectivité mes gestes, mes sentiments.

J'ai honte de ce que je suis. La honte réalise donc une relation intime de moi avec moi : j'ai découvert par la honte un aspect de mon être. Et pourtant, [...] la honte n'est pas originellement un phénomène de réflexion. En effet, [...] la honte dans sa structure première est honte devant quelqu'un.

Je viens de faire un geste maladroit ou vulgaire : ce geste colle à moi, je ne le juge ni ne le blâme, je le vis simplement, je le réalise sur le mode du pour-soi¹. Mais voici tout à coup que je lève la tête : quelqu'un était là et m'a vu. Je réalise tout à coup toute la vulgarité de mon geste et j'ai honte. Il est certain que ma honte n'est pas réflexive, car la présence d'autrui à ma conscience, fût-ce à la manière d'un catalyseur, est incompatible avec l'attitude réflexive : dans le champ de ma réflexion, je ne puis jamais rencontrer que la conscience qui est mienne. Or autrui est le médiateur indispensable entre moi et moi-même : j'ai honte de moi tel que j'apparais à autrui. Et, par l'apparition même d'autrui, je suis mis en mesure de porter sur moi-même comme sur un objet, car c'est comme objet que j'apparais à autrui. Mais pourtant cet objet apparu à autrui, ce n'est pas une vaine image dans l'esprit d'un autre. Cette image en effet serait entièrement imputable à autrui et ne saurait me « toucher ». [...] la honte est, par nature, reconnaissance. Je reconnais que je suis comme autrui me voit.

Jean-Paul Sartre, L'Être et le Néant, 1943. Coll. « Tel », © Gallimard, p. 265-266.

Discuter

- 1 Pour soi ou conscience de soi, à distinguer de ce qui est pour autrui.
- 2 Élément qui provoque une réaction par sa seule présence.
- 3 Retour de la pensée sur elle-même.

Autrui est-il le fondement de la conscience morale ?

1 Autrui est une personne

La différence nous fait peur, et le respect dû à autrui ne franchit pas toujours les frontières, la reconnaissance de l'étranger comme un semblable étant parfois difficile. La reconnaissance réciproque est pourtant une dimension essentielle de la constitution du sujet en tant que personne, c'est-à-dire conscience de soi libre. Mais la liberté implique fondamentalement la responsabilité, le fait que le sujet assume qu'il est l'auteur de ses actes. Or nous souhaiterions parfois échapper à cette responsabilité, nous en défaire. Pour résister à cette tentation, faisons appel à la raison afin de connaître notre devoir envers autrui.

2 Autrui est un visage qui m'interdit de tuer

Le regard d'autrui ne nous permet pas d'oublier notre responsabilité, bien plus, la présence même d'autrui nous appelle à la responsabilité : nous sommes responsables de nous-mêmes, certes, mais aussi de lui et de l'humanité tout entière. Faut-il que nous le reconnaissons pour cela, faut-il que nous le considérons comme notre prochain ? Pouvons-nous affronter son immense

étrangeté, son altérité radicale sans trouver en nous un appel à la responsabilité ? C'est parce que la relation à autrui, dans sa radicale étrangeté, dépasse la rationalité de la compréhension que nous ressentons envers lui la plus grande responsabilité : l'interdit de le tuer

Une tendance au rejet d'autrui

Lévi-Strauss montre ici que les hommes ont cette tendance, quelle que soit leur culture, à se mener de l'autre, à le rejeter parce qu'il est différent et qu'il leur fait peur. La xénophobie (peur de l'étranger) et l'ethnocentrisme (tendance à juger une autre culture en privilégiant ses propres valeurs) semblent se maintenir sans que les hommes en aient conscience.

L'attitude la plus ancienne, et qui repose sans doute sur des fondements psychologiques solides puisqu'elle tend à réapparaître chez chacun de nous quand nous sommes placés dans une situation inattendue, consiste à répudier purement et simplement les formes culturelles : morales, religieuses, sociales, esthétiques, qui sont les plus éloignées de celles auxquelles nous nous identifions. « Habitudes de sauvages », « cela n'est pas de chez nous », « on ne devrait pas permettre cela », etc., autant de réactions grossières qui traduisent ce même frisson, cette même répulsion, en présence de manières de vivre, de croire ou de penser qui nous sont étrangères. Ainsi l'Antiquité confondait-elle tout ce qui ne participait pas de la culture grecque (puis gréco-romaine) sous le même nom de barbare ; la civilisation occidentale a ensuite utilisé le terme de sauvage dans le même sens. Or derrière ces épithètes se dissimule un même jugement : il est probable que le mot barbare se réfère étymologiquement à la confusion et à l'inarticulation du chant des oiseaux, opposée à la valeur signifiante du langage humain ; et sauvage, qui veut dire « de la forêt », évoque aussi un genre de vie animale, par opposition à la culture humaine. Dans ces deux cas, on refuse d'admettre le fait même de la diversité culturelle ; on préfère rejeter hors de la culture, dans la nature, tout ce qui ne se conforme pas à la norme sous laquelle on vit. [...]

On sait, en effet, que la notion d'humanité, englobant, sans distinction de race ou de civilisation, toutes les formes de l'espèce humaine, est d'apparition fort tardive et d'expansion limitée. Là même où elle semble avoir atteint son plus haut développement, il est nullement certain - l'histoire récente le prouve - qu'elle soit établie à l'abri des équivoques ou des régressions. Mais, pour de vastes fractions de l'espèce humaine et pendant des dizaines de millénaires, cette notion apparaît totalement absente. L'humanité cesse aux frontières de la tribu, du groupe linguistique, parfois même du village [...].

Ainsi se réalisent de curieuses situations où deux interlocuteurs se donnent cruellement la réplique. Dans les Grandes Antilles¹, quelques années après la découverte de l'Amérique, pendant que les Espagnols envoyaient des commissions d'enquête pour rechercher si les indigènes possédaient ou non une âme, ces derniers s'employaient à immerger des blancs prisonniers afin de

vérifier par une surveillance prolongée si leur cadavre était ou non sujet à la putréfaction. Cette anecdote à la fois baroque² et tragique illustre bien le paradoxe du relativisme culturel (que nous retrouverons ailleurs sous d'autres formes) : c'est dans 35 la mesure même où l'on prétend établir une discrimination entre les cultures et les coutumes que l'on s'identifie le plus complètement avec celles qu'on essaye de nier. En refusant l'humanité à ceux qui apparaissent comme les plus « sauvages » ou « barbares » de ses représentants, on ne fait que leur emprunter une de leurs attitudes typiques. Le barbare, c'est d'abord l'homme qui croit à la barbarie.

Claude Lévi-Strauss, *Race et Histoire*. Unesco, p. 19 sq, © Les Belles Lettres.

Discuter

1. Le terme barbare a deux significations, retrouvez-les et expliquez grâce à elles cette phrase du texte : « le barbare, c'est d'abord l'homme qui croit à la barbarie ».
2. Lévi-Strauss affirme que la notion d'humanité « est d'apparition fort tardive ». Expliquez.
3. Le relativisme culturel est une doctrine qui refuse de considérer qu'une culture, des valeurs seraient supérieures à d'autres ; il n'y a pas, selon elle, de valeurs universelles, seulement des cultures différentes. Comment les exemples pris par l'auteur illustrent-ils cette doctrine ?
4. Si le relativisme culturel prône la tolérance et permet de lutter contre l'ethnocentrisme, permet-il véritablement la rencontre et l'acceptation de l'altérité ? Ne pose-t-il pas d'autres problèmes ?

Autrui n'est pas un moyen mais aussi une fin

Kant propose différentes formules de l'impératif catégorique de la loi morale, impératif que l'on peut déduire rationnellement, et qui nous assure d'agir par devoir si nous lui obéissons.

Si donc il doit y avoir un principe pratique¹ suprême, et au regard de la volonté humaine un impératif catégorique³, il faut qu'il soit tel que, par la représentation de ce qui, étant une fin en soi, est nécessairement une fin pour tout homme, il constitue un principe objectif de la volonté, que par conséquent, il puisse servir de loi pratique universelle. Voici le fondement de ce principe : la nature raisonnable existe comme fin en soi. L'homme se représente nécessairement ainsi sa propre existence ; c'est donc en ce sens un principe subjectif d'actions humaines. Mais tout autre être raisonnable se présente également ainsi son existence, en conséquence du même principe rationnel qui vaut aussi pour moi ; c'est donc en même temps un principe objectif dont doivent pouvoir être déduites, comme d'un principe pratique suprême, toutes les lois de la volonté. L'impératif pratique sera donc celui-ci : Agis de telle sorte que tu traites

l'humanité aussi bien dans ta personne que dans la personne de tout autre toujours en même temps comme une fin, et jamais simplement comme un moyen.

Emmanuel Kant, *Fondements de la métaphysique des mœurs*, 1785.
Delagrave, 1996, p. 149-150.

Discuter

1. Que signifie traiter l'humanité « jamais simplement comme un moyen » ? Dans quelles circonstances traite-t-on autrui comme un moyen ?
2. La formule de Kant nous rappelle que nous avons des devoirs envers autrui mais aussi envers nous-même. Comment puis-je me traiter moi-même seulement comme un moyen ?
3. Qu'est-ce qui, selon Kant, fonde le respect que nous devons à tout homme ?

Analyser une métaphore

Par une froide journée d'hiver, un troupeau de porcs-épics s'était mis en groupe serré pour se garantir mutuellement contre la gelée par leur propre chaleur. Mais tout aussitôt ils ressentirent les atteintes de leurs piquants, ce qui les fit s'éloigner les uns des autres. Quand le besoin de se chauffer les eut rapprochés de nouveau, le même inconvénient se renouvela, de façon qu'ils étaient ballottés de çà et de là entre les deux souffrances, jusqu'à ce qu'ils eussent fini par trouver une distance moyenne qui leur rendit la situation supportable. Ainsi, le besoin de société, né du vide et de la monotonie de leur propre intérieur, pousse les hommes les uns vers les autres ; mais leurs nombreuses qualités repoussantes et leurs insupportables défauts les dispersent de nouveau. La distance moyenne qu'ils finissent par découvrir et à laquelle la vie en commun devient possible, c'est la politesse et les belles manières. En Angleterre, on crie à celui qui ne se tient pas à distance : *Keep your distance!*

- Par ce moyen, le besoin de chauffage mutuel n'est, à la vérité, satisfait qu'à moitié, mais en revanche on ne ressent pas la blessure des piquants - Celui-là cependant qui possède beaucoup de calorique propre préfère rester en dehors de la société pour n'éprouver ni ne causer de peine.

Arthur Schopenhauer, « *Parerga et Paralipomena* »,
in *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, 1851.
Trad. J.-A. Cantacuzène, PUF, 1912.

1. Schopenhauer ne parle pas réellement de porcs-épics, de qui parle-t-il ? Lorsqu'il écrit que les porcs-épics ont froid et ont besoin de se réchauffer, il s'agit d'une image pour représenter des besoins humains, lesquels ?
2. À quoi correspond, chez les hommes, le fait que les porcs-épics se piquent lorsqu'ils sont trop près les uns des autres ?

3. Dans ce contexte, que signifie posséder « beaucoup de calorique propre » ?

Le langage

Parler, est-ce le contraire d'agir ?

Qu'est-ce qui rend le langage humain ?

Le langage traduit-il la pensée ?

À quoi sert-il de dialoguer ?

Problématiser

Les mots ont-ils un sens en eux-mêmes ?

Voilà de la gloire pour vous !

— Je ne sais pas ce que vous entendez par « gloire », dit Alice.

Humpty Dumpty sourit d'un air méprisant.

— Bien sûr que vous ne le savez pas, puisque je ne vous l'ai pas encore expliqué. J'entendais par là : « voilà pour vous un bel argument sans réplique ! »

— Mais « gloire » ne signifie pas « bel argument sans réplique », objecta Alice.

— Lorsque moi, j'emploie un mot, répliqua Humpty Dumpty d'un ton de voix quelque peu dédaigneux, il signifie exactement ce qu'il me plaît qu'il signifie... ni plus, ni moins.

— La question, dit Alice, est de savoir si vous avez le pouvoir de faire que les mots signifient autre chose que ce qu'ils veulent dire.

— La question, riposta Humpty Dumpty, est de savoir qui sera le maître... un point, c'est tout.

Lewis Carroll, *De l'autre côté du miroir*, 1871.

© Pauvert, Arthème Fayard 1961, 2000 pour la traduction française.

Opinion courante

Nous estimons que chaque mot possède un sens précis qui renvoie à un élément bien déterminé dans la réalité. Il y aurait une correspondance naturelle entre les mots et les choses. Ex. le mot « arbre » désignerait le végétal ligneux composé d'un tronc et de branches (et rien d'autre), tandis qu'inversement ce végétal renverrait uniquement au terme « arbre » : comme dans un imagier pour enfant, chaque mot (le « signifiant ») serait la copie d'une chose (le « signifié »).

Après réflexion

Utilisé par Humpty Dumpty, le mot « gloire » veut dire tout autre chose que ce qu'il est censé signifier d'habitude. Les mots seraient ainsi asservis aux désirs de

leur maître, c'est-à-dire de celui qui parle, devenant ainsi une simple convention sociale. La parole est-elle capable de dire tout et n'importe quoi selon le bon plaisir de celui qui a le pouvoir, ou qui sait habilement la manier ? Les mots ne sont-ils pas liés aux choses qu'ils désignent ?

Parler, est-ce le contraire d'agir ?

Quelle que soit la langue dans laquelle on s'exprime, le langage sert d'abord à décrire la réalité. Cette fonction appelée « dénotative » ou « constative », permet par exemple de dire « il neige » quand il neige. Mais, n'est-il pas réducteur de limiter à cette fonction toute l'étendue du pouvoir des mots ?

1 Parler, c'est influencer autrui

Parler, comme écrire, est d'abord un moyen d'intervenir sur autrui. De nombreuses professions reposent sur un tel pouvoir : les avocats, les hommes politiques, les publicitaires et tous les « communicants » (qui étaient dans l'Antiquité les sophistes et les rhéteurs, voire les journalistes, les professeurs, etc. Leurs paroles instruisent, persuadent, convainquent et, le cas échéant, manipulent.

2 Parler, c'est accomplir certains actes

Certaines paroles bien spécifiques sont en elles-mêmes de véritables actions. Austin appelle « performatifs » (de l'anglais to perform, c'est-à-dire « accomplir ») les énoncés pour lesquels le simple fait de les proférer accomplit l'action qu'ils désignent. Cette action n'a pas d'autre réalité que son énonciation même. C'est le fait de dire « je te promets » qui accomplit la promesse, et rien d'autre. Mais l'efficacité de telles paroles vient-elle véritablement du langage ? Ou seulement d'un élément extérieur à lui, par exemple du statut de celui qui les prononce dans une situation déterminée ? Dire « je vous marie » rend le mariage effectif seulement si ces paroles sont prononcées par celui qui a été investi de ce pouvoir par l'État ou la religion.

3 Le langage permet de réinterpréter le monde

Plutôt que de réserver cette capacité d'action à quelques paroles limitées, il faut considérer que dans son essence le langage agit. Par le simple fait de raconter un événement qui a eu lieu, on le fait exister une seconde fois pour celui qui l'a vécu, et même une première fois pour celui qui n'en avait pas connaissance. Par définition, le langage (re)crée donc le monde. Chacun l'expérimente à sa manière : tout homme qui parle, qui écrit (un blog ou un roman) réapproprie son passé et apprend à vivre son présent différemment. La psychanalyse - ou cure par la parole (talking cure) - souligne également tout le pouvoir libérateur du langage.

Qu'est-ce qui rend le langage

Le langage est donc plus qu'un simple pouvoir de communiquer. On s'accorde sur le fait que les animaux sont capables de communiquer ; mais cela suffit-il pour

considérer qu'ils disposent d'un langage équivalent au nôtre ? Ils crient, ils aboient, ils blatèrent, ils brament, ils chantent, etc., Mais pourquoi ne peut-on pas considérer qu'ils parlent ?

1. La réponse n'est pas physiologique

Est-ce seulement grâce à la sophistication de leurs cordes vocales que les êtres humains parviennent à articuler des mots alors que les animaux n'émettent que des bruits ?

Pourtant certains animaux comme les perroquets possèdent tout l'appareil phonatoire (ou vocal) nécessaire pour reproduire des paroles articulées. S'ils se contentent de répéter ce qu'ils ont entendu, de manière à la fois très limitée et stéréotypée, c'est que l'aptitude à parler ne dépend pas uniquement des organes du corps.

2. Il semble exister une communication animale...

Il a été montré que les abeilles, par exemple, communiquent et échangent des informations par l'intermédiaire de « danses » dont on ne comprend le sens qu'après les avoir scientifiquement étudiées. Différentes expérimentations de psychologie animale ont été menées sur des singes. Le Lana Project en 1971 a prouvé qu'en offrant de la nourriture à un singe qui parvenait à taper sur certaines touches, on pouvait lui faire mémoriser un certain nombre de mots. Des chimpanzés ou des gorilles ont ainsi appris à parler la langue des signes. À partir de ces exemples, certains concluent qu'il existe effectivement un langage animal.

3 ... qui n'est pas comparable au langage humain

Les différences entre cette forme de communication et le véritable langage humain restent pourtant considérables sur au moins trois plans :

- Le langage humain est d'une richesse et d'une fécondité sans égales parce qu'il est articulé, c'est-à-dire prononcé distinctement à partir d'une trentaine de sons de base. Une fois combinés, ceux-ci forment quelques dizaines de milliers de mots (parfois nouveaux) qui à leur tour donnent naissance à un nombre infini de phrases complexes.

- Les bébés humains acquièrent spontanément le langage, comme s'ils éprouvaient du plaisir à parler. Nul besoin de recourir à un système de dressage (avec punitions et récompenses) pour les inciter à parler.

- Les animaux n'échangent que des messages stéréotypés (concernant l'imminence d'un danger, l'emplacement d'une source de nourriture, etc.), auxquels répond un comportement déterminé. Les humains improvisent des réponses nouvelles qui s'adaptent aux circonstances, ce qui permet à Descartes de voir chez eux seuls la manifestation de la présence d'une pensée.

Seul l'homme parle donc, y compris quand il est seul. Claude Hagège (L'Homme de paroles, 1985) propose de le redéfinir non plus comme homo sapiens mais comme homoloquens : ce qui le caractérise ne serait pas tant sa faculté de connaître que celle de parler.

Le langage traduit-il la pensée ?

La faculté de parler semble être au service de la faculté de connaître, car le langage doit permettre de dire ce que l'on pense. Mais les mots peuvent-ils traduire toutes nos pensées ?

1 Le langage semble être un obstacle pour la pensée

Il arrive d'avoir le sentiment que les mots manquent, qu'ils font défaut. On possède dans son esprit une idée ou une impression qui cherche à s'exprimer sans pouvoir y parvenir. Lorsque nous n'arrivons pas à formuler ce que nous « voulons dire », il peut sembler alors qu'il existerait une forme de pensée intuitive, antérieure au langage. L'expérience de l'indicible, de l'ineffable, semble montrer les limites de ce que le langage se trouve capable d'exprimer. Il y aurait un décalage entre la vie intérieure singulière et le langage qui serait inapte à atteindre le moi profond dans ce qu'il a de personnel.

2 La pensée ne peut pas sortir du langage, elle est faite de langage

Existe-t-il vraiment dans la tête de chacun une pensée qui ferait l'économie du langage ?

Un paradoxe surgit alors : dans quelle langue s'effectuerait une telle intuition mentale privée ? Hegel affirme que seuls les mots donnent une forme véritable aux pensées. L'ineffable n'est pas une pensée plus subtile ou plus élevée que le langage, ce n'est qu'une pensée obscure, bancal et inaboutie. Le langage ne servirait donc pas seulement à parler, mais bel et bien à penser.

Ne serait-ce que parce qu'il nous fait nommer les choses, le langage permet de nous ouvrir à tout ce qui est. Il ne faut donc pas accabler le langage de ce qui relève des défaillances de ceux qui l'utilisent mal. Si les écrivains parviennent à rendre des sentiments subtils et des pensées nuancées, c'est que le langage le permet à qui sait exploiter toutes ses ressources.

Parler, est-ce le contraire d'agir ?

« Tu causes, tu causes, c'est tout ce que tu sais faire » répète le perroquet Laverdure dans *Zazie dans le métro* (Raymond Queneau). Il est vrai qu'on oppose souvent la parole (creuse et vaine) et l'action (concrète et efficace). Mais cette opposition résiste-t-elle à l'examen ? La parole n'est-elle pas aussi une forme d'action ?

La puissance persuasive de la rhétorique

Dans l'œuvre de Platon, Gorgias est un brillant rhéteur, c'est-à-dire un professionnel de la parole qui, tel un « communicant » ou un avocat contemporain, sait persuader ou convaincre ses interlocuteurs. Il vante ici le pouvoir envoûtant du langage. Sera-t-il persuasif ?

SOCRATE. — Je me demande depuis longtemps de quoi peut bien être fait le pouvoir de la rhétorique. Elle a l'air d'être divine, quand on la voit comme cela.

GORGIAS. — Ah, si au moins tu savais tout, Socrate, et en particulier que la rhétorique, laquelle contient, pour 5 ainsi dire, toutes les capacités humaines, les maintient toutes sous son contrôle ! Je vais t'en donner une preuve frappante. Voici. Je suis allé, souvent déjà, avec mon frère, avec d'autres médecins, visiter des malades qui ne consentaient ni à boire leur remède ni à se laisser saigner ou cautériser par le médecin. Et là où ce médecin était impuissant à les convaincre, moi, je parvenais, sans autre art que la rhétorique, à les convaincre. Venons-en à la Cité, suppose qu'un orateur et qu'un médecin se rendent dans la Cité que tu voudras, et qu'il faille organiser, à l'Assemblée ou dans le cadre d'une autre réunion, une confrontation entre le médecin et l'orateur pour savoir lequel des deux on doit choisir comme j médecin. Eh bien, j'affirme que le médecin aurait l'air de n'être rien du tout, et que l'homme qui sait parler serait choisi s'il le voulait. Suppose encore que la confrontation se fasse avec n'importe quel autre spécialiste, c'est toujours l'orateur qui, mieux que personne, saurait convaincre qu'on le choisît. Car il n'y a rien dont l'orateur ne puisse parler, en public, avec une plus grande force de persuasion que celle de n'importe quel spécialiste. Ah, si grande est la puissance de cet art rhétorique !

Platon, Gorgias. Trad. M. Canto-Sperber, Coll. « GF », Flammarion, 1993, p. 143-144.

Le langage performatif : l'action avec des mots

Austin souligne la nécessité de distinguer deux types d'énoncés : les énoncés « constatifs », qui décrivent la réalité, et les énoncés « performatifs » qui sont des actions. Le terme « performatifs » vient de l'anglais to perform qui signifie « effectuer », « réaliser », « accomplir ».

- a) « Oui [je le veux] (c'est-à-dire je prends cette femme comme épouse légitime) » - ce « oui » étant prononcé au cours de la cérémonie du mariage,
- b) « Je baptise ce bateau le Queen Elisabeth » - comme on dit lorsqu'on brise une bouteille contre la coque.
- c) « Je donne et lègue ma montre à mon frère » - comme on peut le lire dans un testament.
- d) « Je vous parie six pence qu'il pleuvra demain ».

Pour ces exemples, il semble clair qu'énoncer la phrase (dans les circonstances appropriées, évidemment), ce n'est ni décrire ce qu'il faut bien reconnaître que je suis en train de faire en parlant ainsi, ni affirmer que je le fais : c'est le faire. Aucune des énonciations citées n'est vraie ou fausse : j'affirme la chose comme allant de soi et ne la discute pas. On n'a pas plus besoin de démontrer cette assertion qu'il n'y a à prouver que « Damnation ! » n'est ni vrai ni faux: il se peut que renonciation « serve à mettre au courant » - mais c'est là tout autre 15 chose. Baptiser un bateau, c'est dire (dans les circonstances appropriées) les mots « Je

baptise... », etc. Quand je dis, à la mairie ou à l'autel, etc. « Oui [je le veux] », je ne fais pas le reportage d'un mariage : je me marie.

John Austin, *Quand dire, c'est faire*, 1962 (posthume). Trad. G. Lane. Seuil, 1991, p. 41.

1. Trouvez à votre tour trois exemples de phrases « performatives ».
2. Que se passe-t-il si un énoncé performatif n'est pas prononcé « dans les circonstances appropriées » ? Devient-il un énoncé constatif ?
3. Pourquoi Austin écrit-il qu'« aucune des énonciations citées n'est vraie ou fausse » ?

Parler, c'est « refaire »

Toujours soucieux du sens littéral des mots, le linguiste Benvéniste insiste dans ce texte sur la faculté propre au langage de faire revivre le passé qui semblait disparu ou qui était inconnu.

Le langage re-produit la réalité. Cela est à entendre de la manière la plus littérale : la réalité est produite à nouveau par le truchement du langage. Celui qui parle fait naître par son discours l'événement et son expérience de l'événement. Celui qui l'entend saisit d'abord le discours et, à travers ce discours, l'événement reproduit. Ainsi la situation inhérente à l'exercice du langage, qui est celle de l'échange et du dialogue, confère à l'acte de discours une fonction double : pour le locuteur, il représente la réalité ; pour l'auditeur, il recrée cette réalité. Cela fait du langage l'instrument même de la communication intersubjective. [...]. L'homme a toujours senti - et les poètes ont souvent chanté - le pouvoir fondateur du langage, qui instaure une réalité imaginaire, anime les choses inertes, fait voir ce qui n'est pas encore, ramène ici ce qui a disparu. C'est pourquoi tant de mythologies, ayant à expliquer qu'à l'aube des temps quelque chose ait pu naître de rien, ont posé comme principe créateur du monde cette essence immatérielle et souveraine, la Parole. Il n'est pas en effet de pouvoir plus haut, et tous les pouvoirs de l'homme, sans exception, qu'on veuille bien y songer, découlent de celui-là.

Emile Benvéniste, *Problèmes de linguistique générale*, 1954. Gallimard, 1966, p. 25-26.

1. Pourquoi Benvéniste écrit-il dans la première phrase que le langage « re-produit » la réalité et pas seulement qu'il la « reproduit » ?
2. Expliquez la différence entre le locuteur et l'auditeur dans la phrase « pour le locuteur, il représente la réalité ; pour l'auditeur, il recrée cette réalité ».

Qu'est-ce qui rend le langage humain ?

« Il ne lui manque que la parole » entend-on parfois à propos d'un animal supposé intelligent, comme si la parole était le critère ultime pour distinguer l'animal de

l'hoir ~* Mais comment pouvons-nous être certains que les animaux ne disposent pas de leur propre langage, qu'eux seuls comprennent ?

Langue naturelle et langue de convention

Si Rousseau ne s'y réfère pas ici explicitement, on ne peut s'empêcher de penser au perroquet en lisant ce texte. Le perroquet a des cordes vocales qui le rendent capable de répéter les sons de la voix humaine. Ce qui prouve a contrario que la dimension spirituelle est le propre de l'homme.

L'invention de l'art de communiquer nos idées dépend moins des organes qui nous servent à cette communication, que d'une faculté propre à l'homme, qui lui fait employer ses organes à cet usage, et qui, si ceux-là lui manquaient, lui en ferait employer d'autres à la même fin. Donnez à l'homme une organisation tout aussi grossière qu'il vous plaira : sans doute il acquerra moins d'idées : mais pourvu seulement qu'il y ait entre lui et ses semblables quelque moyen de communication par lequel l'un puisse agir et l'autre sentir, ils parviendront à se communiquer enfin tout autant d'idées qu'ils en auront.

Les animaux ont pour cette communication une organisation¹ plus que suffisante, et jamais aucun d'eux n'en a fait usage. Voilà, ce me semble, une ; différence bien caractéristique. Ceux d'entre eux qui travaillent et vivent en commun, les castors, les fourmis, les abeilles, ont quelque langue naturelle pour s'entrecommuniquer, je n'en fais aucun doute. Il y a même lieu de croire que la langue des castors et celle des fourmis sont dans le geste et parlent seulement aux yeux. Quoi qu'il en soit, par cela même que les unes et les autres de ces langues sont naturelles, elles ne sont pas acquises ; les animaux qui les parlent les ont en naissant : ils les ont tous et partout la même. Ils n'en changent point, ils n'y font point de progrès. La langue de convention n'appartient qu'à l'homme. Voilà pourquoi l'homme fait des progrès, soit en bien, soit en mal, et pourquoi les animaux n'en font point. Cette seule distinction paraît mener loin : on l'explique, dit-on, par la différence des organes. Je serais curieux de voir cette explication.

Jean-Jacques Rousseau, Essai sur l'origine des langues, 1781 (posthume). Coll. « GF », Flammarion, 1993, p. 60.

¹ L'organisation désigne ici les « organes » permettant de communiquer.

Thèse : si l'homme parle, la raison n'est pas à chercher du côté de la cause (la possession des organes physiques de la communication) mais du côté de la fin (la communication des idées).

1 : la possession d'organes phonatoires, en tant que moyen matériel d'expression, n'est ni nécessaire ni essentielle à la communication humaine.

2 : certains animaux ont « physiquement » tout ce qu'il faut pour parler mais ils ne parlent pas pour autant. Pourquoi ? Parce que les animaux n'ont que des besoins physiques, pour lesquels une langue rudimentaire, naturelle (on pourrait dire « innée ») et non évolutive, suffit. La langue conventionnelle des hommes, au contraire, acquise par l'éducation, est différente selon les cultures, est facteur d'évolution et de progrès.

Vérifiez que vous avez compris : la langue des sourds-muets est-elle une langue naturelle ou, une langue de convention ?

Les abeilles communiquent en dansant

On prétend parfois que si nous connaissions mieux les animaux, nous saurions quel langage ils parlent. L'étude scientifique et minutieuse du comportement des abeilles a permis en effet de « comprendre » la façon dont elles communiquent entre elles des informations concernant la nourriture : non par la parole mais par une sorte de danse tout à fait spécifique.

Le zoologiste Karl von Frisch (1886-1982) est l'auteur d'une étude intitulée « Vie et mœurs des abeilles ». Il y prouve que les abeilles éclaireuses indiquent à leurs congénères la direction et la distance d'une source de pollen au moyen de « danses » dont l'orientation et la vitesse varient. Elles exécutent une danse en forme de 8 qui précise à la fois la distance et la direction du site d'approvisionnement, ainsi que la quantité du pollen. Il y a certaines différences en fonction des espèces mais, pour simplifier :

- la direction est exprimée par sa position par rapport au soleil ;
- la distance est indiquée par le nombre et la vitesse de tours effectués j par l'abeille sur elle-même ; - l'abondance de la quantité de nourriture est précisée par la vivacité du frémissement,

Le langage est le propre de l'homme

La parole humaine n'est pas mécanique, et c'est cette absence d'automatisme qui nous permet de reconnaître en autrui la présence d'une pensée à laquelle nous n'avons pourtant pas directement accès.

Il n'y a aucune de nos actions extérieures, qui puisse assurer ceux qui les examinent, que notre corps n'est pas seulement une machine qui se remue de soi-même, mais qu'il y a aussi en lui une âme qui a des pensées, excepté les paroles, ou autres signes faits à propos des sujets qui se présentent, sans se rapporter à : aucune passion. Je dis les paroles ou autres signes, parce que les muets se servent de signes en même façon que nous de la voix ; et que ces signes soient à propos pour exclure le parler des perroquets [...] et ainsi toutes les choses qu'on fait faire aux chiens,

aux chevaux et aux singes, ne sont que des mouvements de leur crainte, de leur espérance, ou de leur joie, en sorte qu'ils les peuvent faire sans aucune pensée. Or il est, ce me semble, fort remarquable que la parole, étant ainsi définie, ne convient qu'à l'homme seul. Car, bien que Montaigne et Charon aient dit qu'il y a plus de différence d'homme à homme, que d'homme à bête, il ne s'est toutefois jamais trouvé aucune bête si parfaite, qu'elle ait usé de quelque signe, pour faire entendre à d'autres animaux quelque chose qui n'eût point de rapport à ses passions¹ ; et il n'y a point d'homme si imparfait, qu'il n'en use ; en sorte que ceux qui sont sourds et muets, inventent des signes particuliers, par lesquels ils expriment leurs pensées. Ce qui me semble un très fort argument, pour prouver que ce qui fait que les bêtes ne parlent point comme nous, est qu'elles n'ont aucune pensée.

René Descartes, Lettre au Marquis de Newcastle, 23 novembre 1646.

1. Expliquez « il y a plus de différence d'homme à homme, que d'homme à bête » .
2. Pourquoi savons-nous que les sourds-muets ont des pensées mais pas les perroquets ?
3. Qu'est-ce qui fait la spécificité du langage humain : qu'il exprime une pensée ou qu'il soit créatif ?

DES TEXTES A L'ARGUMENTATION

« Peut-on parler d'un langage animal ? ». Est-il possible d'appliquer aux animaux la définition qui a été donnée du langage?

La langue comme dévoilement et ouverture à ce qui est

Si tout art consiste à faire apparaître quelque chose, Heidegger isole le cas du Poème en lequel il voit l'essence même de l'activité artistique. Le langage, à travers la parole poétique, est en lui-même la manifestation de la vérité.

Tout art est, en son essence, Poème [...]. Cependant, l'œuvre parlée, la poésie au sens restreint, n'en garde pas moins une place insigne¹ dans l'ensemble des arts. Pour voir cela, il suffit d'arriver à une juste notion de la langue. Selon l'idée courante, la langue est une sorte de moyen de communication. Elle sert à converser et à se concerter ; de façon générale à s'expliquer et à se comprendre. Mais la langue n'est pas que - et n'est surtout pas premièrement - l'expression orale et écrite de ce qui doit être communiqué. Elle est plus que la simple mise en circulation de ce qui est déjà manifeste ou caché, signifié comme tel en mots et en phrases : car c'est bien elle, la langue, qui fait advenir l'étant² en tant qu'étant 10 à l'ouvert. Là où aucune langue ne se déploie, comme dans l'être de la pierre, de la plante ou de l'animal, là il n'y a pas d'ouverture de l'étant et, par conséquent, pas d'ouverture du Non-étant et du vide.

Dans la mesure où la langue nomme pour la première fois l'étant, un tel nommer permet seulement à l'étant d'accéder à la parole et à l'apparaître. Ce nommer, c'est la nomination de l'étant à son être, à partir de l'être. Ce dire est ainsi le projet de

l'éclaircie où est dit comment et en tant que quoi l'étant parvient à l'ouvert. [...] La langue elle-même est Poème au sens essentiel.

Martin Heidegger, « L'Origine de l'œuvre d'art », in Chemins qui ne mènent nulle part.
Trad. W. Brokmeier. Gallimard, 1962, p. 82-84.

- 1 Remarquable.
- 2 Heidegger désigne par « étant » ce qui est : comme un « étudiant » étudie ou un « passant » passe, etc.

COMPRENDRE LES ARGUMENTS QUI CONDUISENT A LA THESE

Thèse : le poème n'est pas une forme d'art parmi d'autres, il est l'essence même de l'art.

- 1 : la fonction première du langage n'est pas de communiquer (quelque chose de déjà connu) mais de dire les choses, de les nommer, autrement dit de révéler ce qui est et qui était caché jusque-là.
- 2 : à l'inverse, parce qu'ils ne disposent pas de langage, les plantes et les animaux restent fermés à tout ce qui est.
- 3 : si parler, c'est dire ce qui est et par là même le faire être, alors la langue est dans son essence poème.

Vérifiez que vous avez compris :

1. Si la langue est un moyen de communication selon l'opinion commune, comment la définir selon Heidegger?
2. Peut-on dire que pour Heidegger la parole est créatrice au même sens que Benvéniste.

À quoi sert-il de dialoguer ?

1 Le dialogue est-il simple échange de pensées...

Le dialogue paraît d'abord être un échange entre deux personnes Chacune dit à l'autre ce qu'elle pense et se trouve informée en retour de l'opinion de son interlocuteur. Mais le véritable dialogue est bien plus qu'un emboîtement de deux monologues : parler à l'autre, c'est-à-dire avec lui et pas seulement en sa compagnie, signifie que l'on pense ensemble, et que l'on forme un tout qui est supérieur à la somme des parties.

2 ...ou production d'une pensée nouvelle ?

L'enjeu est d'importance. Depuis Socrate, le dialogue est devenu le modèle même de la méthode philosophique, à condition qu'il obéisse à certaines règles, à commencer par la bonne volonté des participants. La dialectique ou confrontation des réflexions est une véritable mise à l'épreuve qui permet de vérifier la solidité d'une thèse et d'accabler la superficialité d'une autre, pour mieux parvenir au vrai.

Ainsi Platon va même jusqu'à 1 définir la pensée comme « un dialogue (intérieur et silencieux) de l'âme avec elle-même ».

« Il faut se mettre d'accord ou se battre »

Se mettre d'accord ou se battre ? En même temps qu'il présente cette alternative, Éric Weil souligne toute l'importance de la parole non seulement dans nos relations avec autrui mais également pour la communauté politique en démocratie.

En vérité le problème qui se pose à celui qui cherche la nature du dialogue n'est nul autre que celui de la violence et de la négation de celle-ci. Car que faut-il pour qu'il puisse y avoir dialogue ? La logique ne permet qu'une chose, à savoir, que le dialogue, une fois engagé aboutisse, que l'on puisse dire lequel des interlocuteurs a raison, plus exactement, lequel des deux a tort : car s'il est certain que celui qui se contredit a tort, il n'est nullement prouvé que celui qui l'a convaincu de ce seul crime contre la loi du discours ne soit pas également fautif, avec ce seul avantage, tout temporaire, qu'il n'en a pas encore été convaincu. La logique, dans le dialogue, émonde le discours. Mais pourquoi l'homme accepte-t-il une situation dans laquelle il peut être confondu ?

Il l'accepte, parce que la seule autre issue est la violence, si l'on exclut, comme nous l'avons fait, le silence et l'abstention de toute communication avec les autres hommes : quand on n'est pas du même avis, il faut se mettre d'accord ou se battre, jusqu'à ce que l'une des thèses disparaisse avec celui qui l'a défendue. Si l'on ne veut pas de cette seconde solution, il faut choisir la première, chaque fois que le dialogue porte sur des problèmes sérieux et qui ont de l'importance, qui doivent mener à une modification de la vie ou en confirmer la forme traditionnelle contre les attaques des novateurs. Concrètement parlant, quand il n'est pas un jeu (qui ne se comprend que comme image du sérieux), le dialogue porte, en dernier ressort, toujours sur la façon selon laquelle on doit vivre.

Éric Weil, Logique de la philosophie, 1967. Vrin, 1974, p. 24.

Se débarrasser du superflu

1. Illustrez avec vos propres exemples la vertu pacificatrice du dialogue.
2. On appelle « battle » une confrontation organisée entre deux rappers sous la forme d'une joute verbale. S'agit-il d'un affrontement ou d'un jeu ?

Le mythe d'Écho, ou la parole impossible

Dans la mythologie grecque, la nymphe Écho aimait à raconter des histoires à Héra pendant que Zeus faisait de nouvelles conquêtes auprès d'autres nymphes. La

jalouse Héra s'en aperçut et punit la bavarde en la condamnant à ne plus pouvoir parler sinon pour répéter les dernières paroles qu'elle avait entendues. Triste et errante, Écho fit alors la rencontre du beau Narcisse dont elle tomba amoureuse. Mais ne parvenant pas à s'entendre avec la nymphe qui se trouvait incapable de dire son amour, Narcisse la rejeta et Écho finit par dépérir. Désespérée, recluse au fond des forêts et des rochers, elle perdit sa beauté et ne subsista d'elle que sa voix qui est celle de l'écho. L'impossibilité de parler à laquelle la nymphe a été condamnée l'a donc également conduite à être abandonnée des autres.

Le fait de se taire est-il nécessairement un isolement ? Dans quelles conditions peut-on faire « vœu de silence » ?

DESTEXTES A L'ARGUMENTATION

Réfléchissez au sujet : « Y a-t-il de l'indiscutable ? ». Il ne suffit pas de répondre par « oui » ou par « non » à cette question, ni d'énumérer une liste d'énoncés indiscutables, car une telle liste, ni justifiée ni exhaustive, apparaîtrait arbitraire. Il faut plutôt s'interroger sur les raisons de l'« indiscutabilité », par exemple :

- ce dont nous ne sommes pas capables de discuter car cela dépasse les limites de la compréhension ;
- ce dont nous refusons de discuter, parce que certains impératifs ne doivent pas être remis en question ;
- ce que nous n'envisageons pas de discuter parce que cela nous semble évident.

. Classez ces différentes réponses et trouvez des exemples permettant de les illustrer.

« **La terre est bleue comme une orange** » de Paul Éluard (1929)

La terre est bleue comme une orange
Jamais une erreur les mots ne mentent pas
Ils ne vous donnent plus à chanter
Au tour des baisers de s'entendre s Les fous et les amours
Elle sa bouche d'alliance
Tous les secrets tous les sourires
Et quels vêtements d'indulgence
À la croire toute nue.
Les guêpes fleurissent vert
L'aube se passe autour du cou
Un collier de fenêtres
Des ailes couvrent les feuilles
Tu as toutes les joies solaires
Tout le soleil sur la terre
Sur les chemins de ta beauté.

Paul Éluard, « La terre est bleue comme une orange », in L'Amour la poésie, 1929. Coll. « Poésie Gallimard », Gallimard, 1966.

Une affirmation paradoxale

Au début de ce poème, Paul Éluard affirme successivement que « la terre est bleue comme une orange » et « jamais une erreur les mots ne mentent pas ». La première phrase semble pourtant énoncer une contre-vérité évidente puisque si l'on peut admettre que la Terre est à dominante bleue en raison de la surface occupée par les océans, les oranges ne le sont évidemment pas. Que signifie donc cette image poétique ?

Différentes interprétations possibles

On a pu faire l'hypothèse que l'image poétique naissait de la collusion de deux affirmations habituellement séparées : « la terre est bleue » d'une part, et « la terre est ronde et légèrement aplatie aux pôles comme une orange » d'autre part. Certains mettent aussi en avant le fait que l'orange est la couleur opposée au bleu sur le cercle chromatique. D'autres enfin font le rapprochement avec les moisissures bleues qui envahissent une orange quand elle commence à pourrir.

La force de la parole poétique

Ces différentes explications n'épuisent pas la force de la métaphore poétique. Dire que la terre est bleue comme une orange, c'est trouver dans le langage les ressources pour faire naître dans l'esprit du lecteur une image qui ne peut pas exister ailleurs que dans cet énoncé même. La poésie montre ainsi toute la fécondité du langage par rapport à l'usage ordinaire que nous en faisons, même quand c'est apparemment pour décrire une réalité bien connue. Au-delà de la vérité et du mensonge, les mots ne donnent-ils pas à chanter, comme le suggère le I troisième vers du poème ?

Exercice : De quoi parle la poésie ?

1. Pourquoi le poète crée-t-il quelque chose qui n'existait pas avant lui ? Peut-on dire que ce « quelque chose » n'existe que dans les mots ou est-ce une réalité ?
2. Ce poème permet-il d'illustrer les propos de Heidegger sur le rôle du Poème ?
3. Que pensez-vous de l'affirmation suivante : « La terre est grise comme les épinards » ? Justifier votre réponse.

Maîtriser le vocabulaire

Expliquez le sens de chacune des expressions suivantes.

- a. Langage des fleurs.
- b. Langage des sourds-muets.
- c. Langages informatiques (Java, HTML, XML).
- d. Body langage, ou « langage du corps ».
- e. Un double langage.
- f. Langue vivante - Langue morte.
- g. Langue de bois.
- h. Niveaux de langue.
- i. Dialogue social.

Réfléchir à partir du quotidien

Le phénomène du bavardage donne parfois lieu à des tensions entre professeurs et élèves. Les premiers l'accusent d'être inutile et perturbateur, les seconds d'être salvateur et agréable. Pourquoi bavarde-t-on ?

1. Quelle est la différence entre « bavarder » et « discuter » ou « dialoguer » ? Est-ce une question de points de vue ?
2. Peut-on bavarder seul, au sens où un bavard n'aurait pas vraiment besoin d'un interlocuteur pour lui répondre ? Ne bavarde-t-on que lorsqu'on juge le cours inintéressant ?
3. Bavarder, est-ce parler pour ne rien dire ? Est-ce utile de bavarder ? Justifiez soigneusement votre réponse.
4. Sur quoi se fonde le plaisir de bavarder ?

Analyser un exemple

Le livre de la Genèse au début de la Bible raconte que les hommes, tous unis en un seul peuple ne I parlant qu'une seule langue, avaient entrepris de construire une immense tour qui leur permettrait I d'aller jusqu'au ciel. Dieu, irrité par l'orgueil humain démesuré, les punit en leur faisant parler différentes langues. Dès lors, les hommes, ne se comprenant plus, durent abandonner leur projet et se I dispersèrent sur la Terre.

1. Existe-t-il aujourd'hui des langues universelles : l'anglais ? l'espéranto ? le langage mathématique ?
2. Une langue peut-elle être objective et indépendante de toute culture particulière ? Justifiez votre réponse.

Réfléchir à une thèse

On appelle « hypothèse Sapir-Whorf » (du nom de deux anthropologues américains du xxe siècle) la thèse selon laquelle chaque langue découperait de

manière originale la réalité et proposerait ainsi sa propre « vision du monde ». Les structures grammaticales propres à une langue correspondraient à une façon de penser, et par exemple la métaphysique d'Aristote serait l'expression de la grammaire de la langue grecque.

1. Pensez-vous que nous soyons soumis aux exigences particulières de la langue que nous parlons (thèse du « relativisme linguistique »), voire que la langue détermine la pensée (« déterminisme linguistique ») ?
2. Pensez-vous au contraire que nous pouvons penser librement, de façon indifférente à la langue dans laquelle nous nous exprimons ?

Réfléchir à partir du quotidien

Le linguiste Roman Jakobson a montré que certains mots ou certaines formules du langage courant remplissent une fonction dite « phatique ». Ces éléments de langage ne disent rien mais vérifient que le contact fonctionne bien ou s'assurent de l'attention de l'interlocuteur. Ex : « allô ? », « tu dors ? », « Salut, ça va ? », « n'est-ce pas ? », « tu m'écoutes ? ».

Existe-t-il une formule particulière que vos amis et vos parents prononcent régulièrement lors d'une conversation ? Ou que votre professeur utilise pendant un cours ?

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНА НЕКТОРИИ ПУШКИНОВСКОГО

La culture

La culture dénature-t-elle l'homme ?

Peut-on dire d'une culture qu'elle est supérieure à une autre ?

Faut-il douter de la valeur de la culture ?

Problématiser

Opinion courante

« Mœurs barbares » ; « musique de sauvage », etc. La civilisation serait le lot d'une partie de l'humanité, ou de la société, celle-là même qui émet ce genre de jugements. On retrouve, dans toutes ces appréciations, un même présupposé : il y aurait en l'homme une nature originelle, dont témoigneraient encore certains peuples et certains individus, « enfants sauvages » ou « sauvages des pays chauds ». Leur nature ayant été laissée sans soin et sans culture, ils formeraient l'humanité non civilisée. Dans le meilleur des cas, on loue le mode de vie primitif et la vie heureuse du « bon sauvage », et on en appelle à un « retour à la nature ». Ces préjugés sont le fruit du regard que l'Occident a longtemps porté sur les autres peuples.

Après réflexion

Pourtant l'homme n'est homme que par l'action de l'éducation. Peut-on réellement distinguer une nature première, sur laquelle viendrait se superposer la culture ? L'homme n'a jamais été un être simplement naturel. Celui qui se croit seul à être civilisé juge de sa civilisation par comparaison avec ce qu'il imagine être l'homme « naturel », être qui n'existe pas. Certaines civilisations lui semblent alors plus proches de la nature, tant elles sont éloignées de sa propre culture. L'opposition de la nature et de la culture a donc pendant longtemps empêché de comprendre que l'ensemble de l'humanité était civilisé, mais que les voies de cette réalisation culturelle étaient diverses.

Définir pour problématiser

La culture désigne l'état de civilisation, par opposition à l'état de nature, atteint par l'ensemble de l'humanité. Elle se réalise dans des cultures, formes de civilisation particulières et propres à un peuple.

« L'état de civilisation, par opposition à l'état de nature » : dans son sens philosophique et anthropologique, la culture désigne l'ensemble des institutions (la famille, le droit, le langage, etc.), des dispositifs techniques et des œuvres de l'esprit (sciences, arts, religions, etc.) que l'humanité a produit elle-même au cours de l'histoire en transformant la nature et en transformant sa propre nature. Elle s'oppose à l'état de nature qui est la condition des êtres qui, comme les animaux, ne se sont pas modifiés eux-mêmes par des artifices, des institutions, des règles.

« ... atteint par l'ensemble de l'humanité » : tous les hommes sont des êtres de culture en ce sens, même si tous n'atteignent pas à l'idéal humaniste de l'homme cultivé, qui possède une culture lettrée, scientifique, artistique, etc. « des cultures, formes de civilisation particulières et propres à un peuple » : en un sens ethnologique plus étroit, une culture désigne l'ensemble des traits caractéristiques d'un peuple, ses institutions, ses rites, sa langue, ses mœurs, qui en font l'identité et le différencient des autres. La culture se décline ici au pluriel : il y a des cultures et la diversité culturelle passe alors pour être la réalité humaine fondamentale.

Quels problèmes pose la définition ?

- La définition interroge le rapport entre nature et culture chez l'homme. Le concept de culture n'a de sens que par rapport au concept contraire de nature. Cette opposition permet-elle de penser correctement l'homme ? Un premier problème est de savoir si la culture s'ajoute à la nature première de l'homme et s'il est seulement possible de distinguer en lui nature et culture. Mais on peut aussi se demander si la culture ne contrarie pas la nature, faisant de l'homme civilisé un être ayant perdu toutes les vertus de la nature.

Question 1 : La culture dénature-t-elle l'homme ?

- Le rapport entre la civilisation humaine universelle et les formes concrètes particulières de sa réalisation doit aussi être interrogé. Comme les cultures sont diverses, on peut se demander si elles atteignent toutes le même niveau de civilisation et si on dispose pour cela de critères de classement fiables. Quelle attitude avoir face à la diversité culturelle : doit-on se contenter de dire que les cultures sont particulières et, en un sens, incomparables, et peut-on, ou non, aller jusqu'à affirmer qu'elles se valent toutes ?

Question 2 : Peut-on dire d'une culture qu'elle est supérieure à une autre ?

La culture dénature-t-elle l'homme ?

L'homme est un être de nature par tout ce qu'il tient de l'hérédité biologique. Ex. La forme de notre corps, la couleur de la peau et des yeux sont des propriétés de notre nature. Mais l'homme est aussi un être de culture par l'ensemble des propriétés qu'il

a acquises lui-même au cours de son histoire. Ex. // a acquis la marche debout, la capacité de parler un langage articulé ou de fabriquer des outils. Faut-il considérer que la culture l'a dénaturé ? Cette question a deux sens : d'une part, la culture lui a-t-elle fait perdre sa nature originelle ? D'autre part, le mot « dénaturé » ayant une connotation morale : l'homme s'est-il amélioré ou s'est-il corrompu, en devenant civilisé ?

1 *L'homme doit chercher à se perfectionner*

Tel qu'il est sorti des mains de la nature, l'homme pourrait sembler moins doté que les autres espèces. Pour Emmanuel Kant, cette infirmité naturelle est largement compensée par le fait qu'il possède la raison. D'une part, elle donne à l'homme l'ingéniosité nécessaire qui lui permet de créer lui-même son propre équipement technique (alors que l'animal reçoit, de la nature, l'intégralité de son équipement vital). D'autre part, elle lui donne la liberté que n'a pas l'animal, dont la vie est réglée par l'instinct. Par cette liberté, l'humanité est capable de moralité et d'œuvrer à son propre perfectionnement moral. La dénaturation de l'homme est ici positive, puisqu'elle lui permet de s'arracher à la finalité des êtres naturels - rechercher le bonheur en satisfaisant les instincts - et d'atteindre la fin propre à des êtres libres : produire eux-mêmes les conditions d'une vie heureuse et d'une vie bonne.

2 *La culture a dénaturé l'homme en lui faisant perdre le goût de la liberté*

Jean-Jacques Rousseau, a analysé d'une manière toute différente la culture. Pour lui, elle a consacré les fausses valeurs du raffinement, du luxe et a fait perdre à l'humanité la liberté et l'égalité qu'elle tient de la nature. Bien plus, elle lui a fait perdre jusqu'au goût de la liberté. La culture est donc ambivalente : les progrès des sciences et des arts ont pour contrepartie l'asservissement et la corruption morale de l'homme. En quittant sa condition naturelle, l'homme civilisé s'est dépravé. Ex. L'homme civilisé perd le sens des choses simples en s'habituant au luxe et aux raffinements de la société. Il ne faut cependant pas caricaturer la pensée de Jean-Jacques Rousseau: il ne rejette pas tous les acquis de la civilisation. Il ne prône pas le retour à la nature, puisque l'homme est par essence perfectible. Mais il critique la civilisation lorsqu'elle consacre des valeurs fausses et artificielles.

3 *Il est impossible de dissocier en l'homme nature et culture*

Maurice Merleau-Ponty nous fait remarquer qu'il est impossible de départager nature et culture en l'homme.

Ce n'est pas seulement la manifestation extérieure de nos pensées et de nos émotions qui est culturelle, et par conséquent, variable, mais les émotions elles-mêmes et la manière dont le corps accueille les situations qu'il est amené à vivre. Ex. Un Japonais ne se mettra pas en colère comme un Français et n'éprouvera pas exactement les mêmes sentiments. Il n'y a donc pas de nature humaine commune à

toute l'humanité, comme une strate profonde recouverte par la couche culturelle superficielle et variable. La culture n'a donc pas dénaturé l'homme, puisque, dans son rapport au monde, la nature de l'homme ne se rencontre jamais indépendamment de ses institutions culturelles. Dans les domaines de la morale ou du physique, il semble donc vain de chercher l'homme dans l'état de nature et, à plus forte raison, d'en faire un modèle.

4. Peut-on dire d'une culture qu'elle est supérieure à une autre ?

Confrontés à des mœurs, des croyances, des institutions différentes des nôtres, notre premier mouvement est de porter un jugement - qui, en réalité, préjuge de la supériorité de notre propre culture. S'il est légitime de dénoncer ce préjugé, il ne faut pas en conclure immédiatement qu'en matière de culture, tout se vaut et tout mérite d'être conservé.

La difficile reconnaissance de la diversité culturelle

Il peut nous sembler évident que, partout où vivent des hommes, vivent des êtres de culture. Pourtant, cela n'a pas toujours été le cas : longtemps, les Européens, lorsqu'ils entraient en contact avec les peuples des autres continents, les ont perçus comme des « naturels » ou des sauvages, parce qu'ils identifiaient leur culture à la seule manière possible d'être civilisé. Aujourd'hui encore, ne nous arrive-t-il jamais de réprover d'autres mœurs que les nôtres, persuadés que notre manière de vivre est la meilleure ? Montaigne ironisait sur le fait que nous trouvons toujours nos us et coutumes plus parfaits qu'ailleurs. « Le barbare est celui qui croit à la barbarie », dira dans le même esprit Claude Lévi-Strauss.

Le principe du relativisme culturel est aujourd'hui admis

Les anthropologues du xxe siècle appellent ethnocentrisme cette tendance à valoriser sa propre culture. Ils ont montré qu'il n'est pas possible de porter un jugement de valeur objectif sur une culture puisque tout jugement se sert de critères et qu'il n'existe aucun critère universel qui pourrait être appliqué de manière pertinente à toutes les cultures. Ex. Le développement technique et économique n'est pas le critère exclusif de la civilisation. C'est pourquoi les sciences de l'homme et l'opinion éclairée ont érigé le relativisme culturel en un principe incontesté : il revient à affirmer l'impossibilité de dire qu'une culture est supérieure à une autre. Mais ce principe a aussi une signification morale importante dans des sociétés de plus en plus multiculturelles : il vise à rendre les individus plus ouverts à la diversité culturelle et plus tolérants aux différences des mœurs et des croyances.

Les cultures sont plus ou moins ouvertes à l'évolution historique

Le relativisme culturel a été une pensée efficace pour lutter contre l'ethnocentrisme, le racisme et les préjugés de l'idéologie coloniale. Il nous a fait prendre conscience de la valeur de cultures qui étaient en voie d'extinction, et de la nécessité de les préserver. Pour autant, faut-il tout conserver d'une culture et d'une tradition ? Les cultures n'échappent pas au mouvement de l'histoire, et le repli sur elles-mêmes est toujours un appauvrissement. Plus elles ont de contacts avec l'extérieur, plus sont nombreux leurs emprunts à d'autres cultures, et plus elles ont de chances de former de grandes civilisations. Au contraire, une culture refermée sur elle-même et sur ses traditions se tient à l'écart du développement historique universel et n'évolue pas. La culture est toujours l'enjeu d'un conflit qui oppose les forces de la tradition et celles du progrès. Le souci de la préservation des cultures doit être équilibré par celui du progrès social.

L'idéologie coloniale désigne l'ensemble des représentations que les membres des puissances coloniales, forts du sentiment de leur supériorité, se sont fait des peuples colonisés et de leur culture. Ces représentations, qui mettaient en avant leur étrangeté et leur exotisme, étaient globalement dévalorisantes à l'égard de ces derniers

La culture dénature-t-elle l'homme ?

Que veut-on dire quand on définit l'homme comme un être de culture ? En devenant civilisé, accomplit-il sa nature ou, au contraire, perd-il les vertus de sa nature originelle ?

L'homme doit tout tirer de lui-même

Kant développe une idée typique de la pensée humaniste : l'homme est un être peu gâté par la nature. Il lui revient de la cultiver et de la parfaire \telle est l'œuvre de la culture. Une telle idée se trouvait déjà dans le mythe de Prométhée, dans l'Antiquité.

La nature a voulu que l'homme tire entièrement de lui-même tout ce qui dépasse l'agencement mécanique de son existence animale et qu'il ne participe à aucun autre bonheur ou à aucune autre perfection que ceux qu'il s'est créés lui-même, libre de l'instinct, par sa propre raison. La nature, en effet, ne fait rien en vain et n'est pas prodigue dans l'usage des moyens qui lui permettent de parvenir à ses fins. Donner à l'homme la raison et la liberté du vouloir qui se fonde sur cette raison, c'est déjà une indication claire de son dessein en ce qui concerne la dotation de l'homme. L'homme ne doit donc pas être dirigé par l'instinct, ce n'est pas une connaissance innée qui doit assurer son instruction, il doit bien plutôt tirer tout de lui-même. La découverte d'aliments, l'invention des moyens de se couvrir et de pourvoir à sa sécurité et à sa défense (pour cela la nature ne lui a donné ni les cornes du taureau, ni les griffes du lion, ni les crocs du chien, mais seulement les mains), tous les divertissements qui peuvent rendre la vie agréable, même son intelligence et sa prudence et aussi bien la bonté de son vouloir, doivent être

entièrement son œuvre. La nature semble même avoir trouvé du plaisir à être la plus économe possible, elle a mesuré la dotation animale des hommes si court et si juste pour les besoins si grands d'une existence commençante, que c'est comme si elle voulait que l'homme dût parvenir par son travail à s'élever de la plus grande rudesse d'autrefois à la plus grande habileté, à la perfection intérieure de son mode de penser et par là (autant qu'il est possible sur terre) au bonheur, et qu'il dût ainsi en avoir tout seul le mérite et n'en être redevable qu'à lui-même, c'est aussi comme si elle tenait plus à ce qu'il parvînt à l'estime raisonnable de soi qu'au bien-être.

Emmanuel Kant, *Idée d'une histoire universelle d'un point de vue cosmopolitique*. Troisième Proposition. Trad. J.-M. Muglioni. Éditions Pédagogie Moderne, 1981, p. 14.

L'introuvable nature de l'homme

Pour l'auteur, il est impossible de séparer, en l'homme, nature et culture. Il ne faut pas s'imaginer que la culture vient se superposer à la nature.

La mimique de la colère ou celle de l'amour n'est pas la même chez un Japonais et chez un Occidental. Plus précisément, la différence des mimiques recouvre une différence des émotions elles-mêmes. Ce n'est pas seulement le geste qui est contingent à l'égard de l'organisation corporelle, c'est la manière même d'accueillir la situation et de la vivre. Le Japonais en colère sourit, l'Occidental rougit et frappe du pied ou bien pâlit et parle d'une voix sifflante. Il ne suffit pas que deux sujets conscients aient les mêmes organes et le même système nerveux pour que les mêmes émotions se donnent chez tous deux les mêmes signes. Ce qui importe c'est la manière dont ils font usage de leur corps, c'est la mise en forme simultanée de leur corps et de leur monde dans l'émotion. L'équipement psychophysiologique laisse ouvertes quantités de possibilités et il n'y a pas plus ici que dans le domaine des instincts une nature humaine donnée une fois pour toutes. [...] Il n'est pas plus naturel ou pas moins conventionnel de crier dans la colère ou d'embrasser dans l'amour¹ que d'appeler table une table. Les sentiments et les conduites passionnelles sont inventés comme les mots. Même ceux qui, comme la paternité, paraissent inscrits dans le corps humain sont en réalité des institutions². Il est impossible de superposer chez l'homme une première couche de comportements que l'on appellerait « naturels » et un monde culturel ou spirituel fabriqué. Tout est fabriqué et tout est naturel chez l'homme.

Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 1945, © Gallimard, p. 220-221.

Discuter

Expliquez cette idée de l'auteur : « La différence des mimiques recouvre une différence des émotions elles-mêmes ».

Pour le sujet suivant : « Y a-t-il un sens à parler de pratiques contre-nature au sujet de l'homme ? ». De mœurs que l'on condamne, l'on dit souvent qu'elles sont « contre-nature », comme si la nature était bonne ou nous enseignait ce qu'il est bon de faire. Vous dégagerez les présupposés de cette question et y réfléchirez.

Peut-on dire d'une culture qu'elle est supérieure à une autre ?

Il semble contestable d'affirmer qu'une culture est supérieure à une autre. Ceux qui dénoncent la barbarie des autres ne sont pas sensibles à la leur. L'autre position est celle du relativisme culturel, qui affirme que les cultures se valent toutes. Entre ethnocentrisme et relativisme, est-il possible de porter une appréciation juste sur la valeur des cultures ?

Le barbare n'est pas celui qu'on croit

Montaigne avait entendu parler de peuples cannibales vivant au Brésil. Au lieu de s'épouvanter de cette coutume, il s'en sert comme d'un miroir pour dénoncer les crimes pratiqués dans son propre pays et fait l'éloge de ces peuples « naturels ».

Or, je trouve qu'il n'y a rien de barbare et de sauvage en cette nation, à ce qu'on m'en a rapporté, si ce n'est que chacun appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage ; comme de vrai il semble que nous n'avons d'autre mire de la vérité et de la raison que l'exemple et idée des opinions et usances du pays où nous sommes. Là est toujours la parfaite religion, la parfaite police, parfait et accompli usage de toutes choses. Ils sont sauvages, de même que nous appelons sauvages les fruits que nature, de soi et de son progrès ordinaire, a produits : là où, à la vérité, ce sont ceux que nous avons altérés par notre artifice et détournés de l'ordre commun, que nous devrions appeler plutôt sauvages. [...] Nous les pouvons donc bien appeler barbares eût égard aux règles de la raison, mais non pas eût égard à nous, qui les surpassons en toutes sortes de barbarie. Leur guerre est toute noble et généreuse, et a autant d'excuse et de beauté que cette maladie humaine peut en recevoir : elle n'a d'autre fondement parmi eux que la seule jalousie de la vertu.

Michel de Montaigne, « Des Cannibales », in Les Essais, 1580, Livre I, chapitre XXXI. PUF, p. 205-210.

COMPRENDRE LES ARGUMENTS OUI CONDUISENT À LA THÈSE

Thèse : « chacun appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage ».

Argument 1 : les peuples dits barbares et sauvages ne le sont que relativement à notre propre appréciation.

Argument 2 : la sauvagerie devrait plutôt se dire de nos mœurs, nous que la civilisation a détournés de la nature, plutôt que de celles des peuples dont le mode de vie est encore naturel.

Argument 3 : même leurs guerres obéissent à des motifs nobles. Ils sont donc barbares du point de vue idéal d'une humanité totalement raisonnable, mais non relativement à nous.

Vérifiez que vous avez compris : nos habitudes et nos coutumes sont-elles les seuls critères pour juger du bien et du mal moral ?

Faut-il douter de la valeur de la culture ?

La culture est-elle une source de malheur ?

Déjà sensible chez Rousseau, la critique de la culture est centrale au xxe siècle. Freud a montré à quel point la culture suscitait un malaise chez l'homme civilisé. Mais, ce qui a surtout ébranlé la confiance dans la culture, c'est le constat terrible qu'elle n'a pas réussi à empêcher le génocide. Peut-on croire dans la valeur de la culture après Auschwitz ?

| La civilisation est source de détresse

La civilisation, dont l'homme occidental est si fier, confronte les individus à un idéal moral très élevé, exigeant qu'ils renoncent à satisfaire leurs pulsions les plus fortes. Faute pour réduire le mal que les hommes peuvent se faire, elle devient à son tour source de souffrance, et les hommes lui deviennent hostiles. La possibilité technique de l'extermination de l'homme par l'homme ajoute à la profondeur du malaise. Nous tombons sur une affirmation si surprenante que nous allons nous y attarder. Elle consiste à dire que, pour une grande part, c'est notre prétendue civilisation qui est responsable de notre détresse ; que nous serions beaucoup plus heureux si nous y renoncions et retrouvions le chemin de modes de vie primitifs. Je la qualifie de surprenante parce qu'enfin - de quelque manière qu'on définisse la notion de civilisation - il est incontestable que tout ce par quoi nous essayons de nous protéger contre la menace émanant des sources de souffrance fait précisément partie de ladite civilisation.

Sigmund Freud, *Le Malaise dans la civilisation*, 1929. Coll. « Points », Seuil, p. 80.

Discuter

Jugez-vous fondée ou illusoire la croyance selon laquelle le retour à des « modes de vie primitifs » nous rendrait plus heureux ?

« On ne peut plus écrire de poèmes après Auschwitz »

Adorno a tenté de prendre la mesure d'Auschwitz et de sa signification pour l'idée même de culture. Pour lui, la culture a été anéantie, elle aussi, dans les camps d'extermination, et c'est une illusion de croire qu'elle peut renaître de ses cendres, comme si de rien n'était.

Je suis prêt à concéder que, tout comme j'ai dit que, après Auschwitz, on ne pouvait plus écrire de poèmes - formule par laquelle je voulais indiquer que la culture ressuscitée me semblait creuse - on doit dire par ailleurs qu'il faut écrire des poèmes, au sens où Hegel explique dans *l'Esthétique*, que, aussi longtemps qu'il existe une conscience de la souffrance parmi les hommes, il doit aussi exister de l'art comme forme objective de cette conscience. Dieu sait que je n'ai pas prétendu en finir avec cette antinomie et ne peux pas le prétendre pour la simple raison que mes propres impulsions dans cette antinomie me portent plutôt du côté de l'art qu'on me reproche à tort de vouloir réprimer.

Theodor W. Adorno, *Métaphysique. Concept et problèmes*, 1965. Payot, 2006, p. 164.

Discuter

L'auteur se contredit-il en disant qu'on ne peut plus écrire de poèmes, et qu'il faut pourtant en écrire ?

A partir de ces deux textes, vous réfléchirez à la question suivante : l'oeuvre d'art est-elle un produit culturel ou une réaction contre la culture et le malheur qu'elle peut engendrer ?

Maîtriser le vocabulaire

1. Le mot « culture » étant ambivalent, déterminez à quel registre appartient son emploi dans les expressions suivantes : au registre philosophique (où il désigne de manière universelle la culture par opposition à la nature) ou au registre sociologique et anthropologique (où il désigne les traits culturels qui constituent l'identité d'un groupe) :

- a. Le ministère de la culture.
- b. La culture paysanne,
- c. La culture physique,
- d. La culture bretonne.

2. Parle-t-on plus volontiers de la culture chinoise ou de la civilisation chinoise ? Pourquoi ?

Analyser un exemple de la vie courante

Répondez aux questions en cherchant des exemples parmi les quatre genres musicaux suivants : La musique classique - Le jazz - La musique de variété - Le rap.

1. Qu'est-ce que posséder une culture musicale ? Est-ce connaître le plus possible de chansons et de musiques dans ces quatre genres, ou dans certains de ces genres seulement ? Est-ce avoir le goût musical suffisamment formé pour savoir apprécier la belle musique dans tous ces genres ?

2. Toujours à partir de ce même exemple, vous vous poserez les questions suivantes : existe-t-il des raisons de considérer que la musique classique est une forme de culture supérieure au rap ? Peut-on légitimement parler d'une culture populaire et doit-on considérer les formes de la culture populaire comme inférieures à la « haute » culture ?

3. Réflexion plus générale : la culture transcende-t-elle les clivages sociaux ou existe-t-il autant de cultures que de groupes sociaux ?

S'entraîner à la dissertation : Construisez la problématique du sujet suivant : « La culture divise-t-elle ou réunit-elle les hommes ? »

Organiser un débat argumenté

Organisez un débat à partir de la citation suivante : « Un spécialiste est un homme qui en sait de plus en plus sur de moins en moins de choses, tant et si bien qu'à la limite, il sait tout sur rien » (George Bernard Shaw).

Ce trait d'humour pose une vraie question, que posait déjà Platon : qu'est-ce que savoir ? Suffit-il de savoir quelque chose pour qu'on puisse se dire savant ? Doit-on attendre du savoir qu'il nous informe ou qu'il nous forme ? À l'heure où dominent les experts et les spécialistes, y a-t-il encore une place pour la culture générale ?

Vous organiserez votre réflexion sous la forme d'un débat argumenté dans lequel vous montrerez les vertus de la spécialisation des connaissances, puis les problèmes qu'elle pose. Vous montrerez enfin en quoi une solide culture générale est de nature à répondre aux problèmes de la spécialisation scientifique et technique.

Réfléchir sur un texte

L'humanité est constamment aux prises avec deux processus contradictoires dont l'un tend à instaurer l'unification, tandis que l'autre vise à maintenir ou à rétablir la diversification. [...] La nécessité de préserver la diversité des cultures dans un monde menacé par la monotonie et l'uniformité n'a pas échappé aux institutions internationales. Elles comprennent aussi qu'il ne suffira pas, pour atteindre ce but, de choyer des traditions locales et d'accorder un répit aux temps révolus. C'est le fait de la diversité qui doit être sauvé, non le contenu historique que chaque époque lui a donné et qu'aucune ne saurait perpétuer au-delà d'elle-même.

Claude Lévi-Strauss, *Race et histoire*, © Les Belles Lettres.

a. *Compréhension*

Comment comprenez-vous la phrase suivante : « C'est le fait de la diversité qui doit être sauvé, non le contenu historique que chaque époque lui a donné » ?

b. *Réflexion et discussion*

À partir de ce texte, vous réfléchirez à la question suivante : préserver la diversité culturelle revient-il à encourager le maintien de toutes les traditions ?

L'art

Quand y a-t-il art ?

A quoi sert l'art ?

Tout le monde est-il artiste ?

Le jugement esthétique doit-il être éduqué ?

L'art nous trompe-t-il ?

Peut-on rester indifférent devant une œuvre d'art ?

Opinion courante

Souvent l'art apparaît comme quelque chose de superflu, comme un simple loisir qui ne concerne qu'une minorité de gens. Il n'intéresserait que ceux qui ont suffisamment de temps libre à lui consacrer, et laisserait totalement indifférents les autres, trop occupés à des activités plus sérieuses et urgentes, pour se permettre de perdre du temps. Seule une infime partie de la population serait émue ou touchée par les œuvres d'art.

Après réflexion

On est interpellé par le réalisme de ce cheval suspendu dont la tête semble encastrée dans la paroi. L'animal se serait-il précipité sur le mur ? A-t-il été accroché au mur comme un tableau ordinaire ? Faut-il s'attendre à voir de l'autre côté sa tête exposée comme un trophée de chasse ? Le doute s'installe. L'utilité première de l'art est ainsi de nous interpellier par les émotions qu'il suscite. L'art éveille la sensibilité de chacun et le sort de son indifférence.

Les œuvres d'art ne sont pas des objets comme les autres. Elles manifestent une intention et pourtant ce qui émane d'elles semble indéfinissable.

Définir pour problématiser

L'art est l'activité humaine qui consiste à produire des œuvres ayant une valeur esthétique.

« l'activité humaine » : l'art est une production humaine, par opposition aux productions de la nature qu'elle peut copier, dont elle peut s'inspirer ou qu'elle peut concurrencer, notamment en se mettant à la recherche du beau.

« qui consiste à produire » : l'art a ceci de commun avec la technique qu'il produit des objets. L'art est en effet une activité de fabrication mais une fabrication parfois tellement personnelle et inattendue qu'on parle de « création » artistique, comme si l'artiste avait la capacité divine d'inventer à partir de rien.

«des œuvres ayant une valeur esthétique » : les œuvres d'art satisfont un plaisir dit « esthétique », c'est-à-dire relatif au jugement de goût qui distingue ce qui est beau de ce qui est laid. Mais le terme d'« esthétique » est ambivalent puisqu'il concerne tantôt la beauté, tantôt l'art lui-même. Il laisse supposer que l'œuvre d'art devrait être nécessairement belle, ce qui n'est pas toujours vrai.

Quels problèmes pose la définition ?

- L'art n'existe pas en dehors de ses manifestations que sont les œuvres. Mais existe-t-il un moyen infaillible de distinguer une œuvre d'art d'un objet quelconque? Existe-t-il un critère permettant de donner un « label » à ce qui est art ?

Question 1 : Quand y a-t-il art ?

- L'art apparaît parfois comme une activité superflue et inutile, mais peut-on s'en passer ? Pour un être humain, il est difficile d'imaginer vivre toute une existence sans contact avec la moindre œuvre d'art, ne serait-ce qu'avec la musique notamment. L'art répond donc peut-être à un besoin.

Question 2 : À quoi sert l'art ?

- Produire des œuvres d'art requiert certaines compétences ou un certain savoir-faire, mais est-ce que cela s'apprend et qui en est capable ?

Question 3 : Tout le monde est-il artiste ?

- Le concept de « valeur esthétique » est vague. Comment distinguer ce qui en est doté de ce qui en est dépourvu ?

Question 4 : Le jugement esthétique doit-il être éduqué?

Quand y a-t-il art ?

La distinction entre ce qui est art et ce qui ne l'est pas ne va plus de soi. Au cours du xxe siècle, l'art a cessé d'être défini par six « beaux-arts » traditionnels (musique, peinture sculpture, littérature, architecture, danse). De nouvelles disciplines postulent au titre de septième art (cinéma) voire de huitième ou neuvième (photographie, télévision, bande dessinée, jeux vidéo, haute couture, etc.). Mais quels critères permettent de les rattacher ou non à l'art?

1 L'art n'a plus besoin d'être beau

L'art se caractérise-t-il par la recherche du beau ? Un beau « fabriqué » qui imite, rivalise ou surpasse la beauté naturelle ? Ce critère n'est pas une condition nécessaire, à la fois parce que les objets industriels et technologiques peuvent être

beaux (le souci du design) et parce que l'art contemporain a souvent abandonné la seule recherche du beau qui semble appartenir au passé. Depuis le XIXe siècle, l'art montre volontiers le banal voire le laid, et l'artiste contemporain ne cherche plus tant à procurer un plaisir esthétique qu'à manifester une intention nouvelle. Ex. : 4'33 est une œuvre du compositeur John Cage qui consiste en 4 minutes et 33 secondes de silence au cours desquelles les auditeurs écoutent donc en réalité les bruits environnants.

2 L'art n'a plus besoin de se présenter sous la forme d'œuvres. La notion même d'œuvre n'a plus rien d'évident. Les artistes privilégient de plus en plus processus créatifs, c'est-à-dire les performances, happenings et autres « événements » (Ex. Les « nuits blanches » consacrées à l'art), au détriment des supports matériels classiques. L'objet tableau, par exemple, s'est vu concurrencé au xx-e siècle par l'art corporel (body art) ou l'acte de peindre [action painting), tandis que les artistes-plasticiens remplacent les sculpteurs.

3 C'est l'artiste qui fait l'art. Ce ne sont plus simplement les propriétés matérielles d'un objet qui permettent d'en faire une œuvre d'art mais aussi et surtout l'intention créatrice de l'auteur et donc la théorie que l'auteur met en œuvre pour donner du sens à sa création. Tout peut donc, si l'artiste en décide, devenir de l'art. La question « qu'est-ce que l'art ? » a perdu sa pertinence au profit de la question « quand y a-t-il art ? ». La définition de l'art n'est d'ailleurs pas fixée une fois pour toutes : elle évolue au cours de l'histoire. Désormais, on attend surtout d'un artiste qu'il innove, qu'il provoque, qu'il révolutionne sa discipline, quitte à rendre floue la définition même d'art.

À quoi sert l'art ?

Plutôt que de s'efforcer de définir l'art en lui-même, dans son essence, pourquoi ne pas essayer de le définir par sa fonction ? Le point commun entre un masque précolombien, une performance de danse contemporaine ou une église gothique se situe-t-il dans les œuvres ou dans l'usage que nous en faisons ?

1. L'art est-il inutile ?

Pour les partisans de « l'art pour l'art », toute fonction attribuée à l'art le trahit. L'art ne devrait être asservi à aucune fonction utilitaire (qui lui est nécessairement étrangère), car celle-ci le dénature et l'asservit à un besoin (> texte 3, p. 175). Pourtant, si « tout ce qui est utile est laid » (Théophile Gautier), un certain plaisir esthétique ne doit-il pas lui être quand même assigné au sens où, comme l'écrit le peintre Nicolas Poussin, « le but suprême de l'art est la délectation » ? La grandeur de l'art viendrait d'un pur plaisir de contempler qui lui-même répondrait à la souveraine liberté de l'artiste.

3 L'art a de multiples fonctions

Mais l'art semble avoir de multiples fonctions. Expressive : extérioriser un sentiment, un événement, un geste fugace. Cognitive : nous faire comprendre quelque chose. Religieuse : célébrer la vie spirituelle. Affective : être l'expression de nos sentiments et de notre sensibilité. Économique : s'échanger sur un marché. Morale : en fréquentant des œuvres, le spectateur se cultive, reconnaît ses propres sentiments, acquiert de nouvelles idées, élève son âme, devient meilleur. Aristote appelle d'ailleurs catharsis la purgation qui se produit au théâtre quand il permet au spectateur de vivre par procuration certaines passions enfouies en lui, ce qui le dispense de les vivre effectivement. L'art peut encore avoir une fonction thérapeutique (art-thérapie) ; psychologique (nous divertir et nous détendre) ; subversive (éveiller les consciences et dénoncer les injustices) ; il peut avoir la valeur d'un témoignage après une expérience traumatisante (Ex. Si c'est un homme de Primo Levi), etc. Il semble donc difficile de définir l'art par l'analyse de ses fonctions qui sont, on le voit, d'une grande diversité.

4 L'art est libérateur

L'art a-t-il alors une finalité principale, une fonction plus essentielle que les autres? On peut souligner le fait que l'art nous permet de voir le monde à travers un regard différent du nôtre, qu'il est donc libérateur et civilisateur (c'est pourquoi l'État encourage sa pratique, par l'intermédiaire de l'école ou de subventions diverses). L'art exprime d'abord la liberté créatrice de l'artiste, sa fantaisie, sa profondeur, et sa capacité de rompre avec les codes et les normes : il nous délivre ainsi de nos représentations ordinaires du réel. Par ailleurs, l'art peut être le support majeur de formes d'engagements politiques et idéologiques : il est en ce sens une composante essentielle de la vie démocratique. D'où l'intérêt de le rendre accessible à tous au lieu de le réserver à une élite.

Tout le monde est-il artiste ?

Démocratiser l'art suppose que tout le monde soit capable de l'apprécier, voire de créer. Tenons-nous tous des artistes, au moins en puissance ? Et qu'est-ce qui distingue un artisan très habile d'un artiste proprement dit?

1 L'artiste se distingue par sa technique hors du commun

Il n'y a pas d'artiste sans apprentissage dans les écoles d'art ni sans travail (Ex. Le pianiste et ses gammes, la danseuse et ses pointes). L'artiste a donc une maîtrise technique qui le distingue des autres et qui lui permet des prouesses exceptionnelles (Ex. : Le sculpteur qui rend dans le marbre drapé d'un tissu, la chanteuse qui émet le confre-ut). Pourtant le travail et la technique ne suffisent pas à définir l'art. Celui-ci implique une part d'improvisation et de spontanéité qui n'est jamais réductible à la simple application d'une règle. De là vient la séparation entre les « beaux-arts » d'un côté et les « arts et métiers » de l'autre. L'artiste fabrique

certes des objets comme l'artisan, mais lui seul est considéré comme l'expression du « génie ».

Les Grecs anciens distinguaient la fabrication ou *poiésis* (qui donne lieu à la production d'un objet extérieur à l'agent) de l'action ou *praxis* (qui a un effet sur l'agent lui-même). L'art relève de la *poiésis* (le terme a d'ailleurs donné en français celui de poésie) tandis que la philosophie ou la politique par exemple relèvent de la *praxis*.

2 L'artiste se distingue par son génie

Ce n'est que depuis quelques siècles que la figure de l'artiste s'est progressivement émancipée de celle de l'artisan. À partir de la Renaissance, les artistes se sont mis à revendiquer la supériorité de leur créativité propre, de leur talent singulier, de leur don unique qui est la version moderne de l'inspiration divine. Le peintre Van Eyck (1390-1441) est souvent considéré comme le premier peintre à signer ses œuvres; C'est la définition du génie, qui se caractérise par son caractère original, c'est-à-dire; nouveau, unique et exemplaire. Faut-il croire à un phénomène magique et surnature aussi mystérieux qu'inexplicable ?

Le jugement esthétique doit-il être éduqué ?

Si l'artiste est un être à part, en avance ou en décalage par rapport à son époque, ne se condamne-t-il pas à être incompris ? Le goût peut-il se partager et s'expliquer comme un objet de science ?

1 On ne peut convaincre personne qu'il a mauvais goût

Chacun juge à sa manière ce qui est beau ou non, et n'est pas prêt de changer d'avis : « des goûts et des couleurs, dit-on, on ne discute pas ». Mais peut-on se résigner à une relativité et une subjectivité totales dans le domaine des valeurs esthétiques ? Au-delà des goûts de chacun, n'y a-t-il pas un goût universel ? C'est tout le paradoxe du jugement esthétique selon Kant pour qui : « le beau plaît universellement sans concept ». En principe, il n'y a d'universalité possible qu'en référence ; à un concept commun. Pourtant, rien de tel ne peut se produire en art puisqu'on ne juge pas des propriétés objectives des œuvres mais de l'effet qu'elles produisent sur nous.

2 Le prétendu « bon » goût est celui d'une classe sociale

Aussi des sociologues ont-ils jeté le soupçon sur l'impartialité d'un jugement esthétique pur et désintéressé. Le « goût » serait celui de la classe dominante, qui se moque du mauvais \ goût, celui des autres, qui littéralement dégoûte celui qui s'arroge seul le bon goût. Goblot montre ainsi que l'intérêt typiquement bourgeois pour l'art sert surtout à se distinguer. Ce constat a été réitéré par Pierre Bourdieu, pour qui « la pratique culturelle sert à distinguer les classes ». Loin d'être une ouverture au monde et aux autres, le domaine de l'art serait ainsi celui où règne la plus grande intolérance.

3 La sensibilité artistique peut s'éveiller

Devant une œuvre d'art, certaines personnes peuvent penser qu'elles n'y comprennent rien parce qu'elles n'y connaissent rien, comme si la culture était nécessaire pour savoir apprécier. C'est alors un cercle vertueux dans lequel il faut entrer : plus on fréquente des œuvres d'art, plus on s'éduque, plus on exerce son regard, plus on apprend à en apprécier les qualités et donc plus on a le désir d'en connaître d'autres. Aussi le goût peut-il se perfectionner grâce à l'expérience.

Quand y a-t-il art ?

La valeur artistique est-elle dans les qualités propres de la chose ou dans le regard qu'on porte sur elle ? Si nous éprouvons autant de difficultés à reconnaître ce qui est artistique et ce qui ne l'est pas, c'est peut-être que la question est mal posée.

La beauté artistique est différente de la beauté naturelle

Même une chose laide dans la réalité peut, être transfigurée par l'art. Il faut donc distinguer la beauté des choses et celle de leurs représentations, qui correspondent à deux types de jugements de goût.

Une beauté naturelle est une belle chose ; la beauté artistique est une belle représentation d'une chose. Pour juger d'une beauté naturelle comme telle, je n'ai pas besoin de disposer au préalable d'un concept de la sorte d'objet que doit être cette chose ; c'est-à-dire que je n'ai pas : à connaître la finalité matérielle (le but), car la simple forme, sans que l'on en connaisse le but, plaît par elle-même dans le jugement. Mais, si l'objet est donné comme production de l'art et, en tant que tel, déclaré beau, il est nécessaire, puisque l'art présuppose toujours un but dans la cause (et dans sa causalité)¹, qu'il y ait d'emblée, au principe du jugement, un concept de ce que la chose doit être².

Emmanuel Kant, « Analytique du sublime » (paragraphe 48),
in Critique de la faculté de juger, 1790. Trad. A.-J.-L. Delamarre,
H. Wismann, J.-M. Vaysse, J.-R. Ladmiral, L. Ferry, M. Launay.
Coll. « Folio », © Gallimard, 1989.

¹ Toute œuvre a été faite dans un but précis, qui peut être considéré comme sa cause. Une beauté naturelle au contraire n'obéit à aucune finalité, du moins à notre connaissance.

² Une œuvre d'art doit être jugée relativement au but dans lequel elle a été faite (son « concept ») alors que la simple forme de la beauté naturelle suffit car elle plaît par elle-même. Le jugement de goût diffère dans les deux cas.

1. Pourquoi « belle » n'a pas le même sens quand on parle d'une « belle chose » et d'une « belle représentation » ?

2. Le jugement esthétique présuppose-t-il selon Kant une connaissance préalable ?

3. Pourquoi, par exemple, la lecture du poème « Une charogne » de Baudelaire fait-elle naître des émotions très différentes de la vision d'une charogne réelle ?

L'œuvre d'art n'est pas une chose mais un événement

Plutôt que de répondre à la question « qu'est-ce que l'art ? », qu'il estime mal posée, Nelson Goodman propose de penser autrement l'essence de l'art, qui serait moins une qualité propre à certains objets qu'une fonction de certains événements.

La littérature esthétique est encombrée de tentatives désespérées pour répondre à la question « Qu'est-ce que l'art ? ». Cette question, souvent confondue sans espoir avec la question de l'évaluation en art « Qu'est-ce que l'art de qualité ? », s'aiguise dans le cas de l'art trouvé - la pierre ramassée sur la route et exposée au musée ; elle s'aggrave encore avec la promotion de l'art dit environnemental et conceptuel². Le pare-chocs d'une automobile accidentée dans une galerie d'art est-il une œuvre d'art ? Que dire de quelque chose qui ne serait pas même un objet, et ne serait pas montré dans une galerie ou un musée - par exemple, le creusement et le remplissage d'un trou dans Central Park, comme le prescrit Oldenburg³ ? Si ce sont des œuvres d'art, alors toutes les pierres des routes, tous les objets et événements sont-ils des œuvres d'art ? Sinon, qu'est-ce qui distingue ce qui est une œuvre d'art de ce qui n'en est pas une ? Qu'un artiste l'appelle œuvre d'art ? Que ce soit exposé dans un musée ou une galerie ? Aucune de ces réponses n'emporte la conviction. [...]

Une partie de l'embarras provient de ce qu'on pose une fausse question - on n'arrive pas à reconnaître qu'une chose puisse fonctionner comme œuvre d'art en certains moments et non en d'autres. Pour les cas cruciaux, la véritable question n'est pas « Quels objets sont (de façon permanente) des œuvres d'art ? » mais « Quand un objet fonctionne-t-il comme œuvre d'art ? » - ou plus brièvement, comme dans mon titre, « Quand y a-t-il de l'art ? ».

Ma réponse : exactement de la même façon qu'un objet peut être un symbole - par exemple, un échantillon - à certains moments et dans certaines circonstances, de même un objet peut être une œuvre d'art en certains moments et non en d'autres. À vrai dire, un objet devient précisément une œuvre d'art parce que et pendant qu'il fonctionne d'une certaine façon comme symbole. Tant qu'elle est sac une route, la pierre n'est d'habitude pas une œuvre d'art, mais elle peut en devenir une quand elle est donnée à voir dans un musée d'art.

Nelson Goodman, « Quand y a-t-il art ? » in *Manières défaire des mondes*, 1977. Trad. M-D. Popelard. Coll. « Rayon art », © Jacqueline Chambon, 1992, p. 89-90.

1 Art qui intervient dans le milieu naturel, mêlant ainsi la beauté naturelle et la beauté artistique, que Kant distingue.

2 Art dématérialisé qui fait du concept ou projet artistique la véritable oeuvre d'art.

3 Artiste contemporain américain.

Le principe du *ready-made* utilisé par Andy Warhol consiste à exposer un objet du quotidien comme une œuvre d'art. Cela suffit-il pour faire réellement de cet objet une œuvre d'art ?

C'est le contexte qui fait l'œuvre d'art

Pour Arthur Danto, c'est tout le contexte à la fois spatial (le lieu de l'exposition) et théorique qui fait d'une chose une œuvre d'art. Il faut avoir une certaine idée de l'art pour le voir là où il est.

Monsieur Andy Warhol, l'artiste_Pop, expose des fac-similés de boîtes de Brillo, entassées les unes sur les autres, en piles bien ordonnées, comme dans l'entrepôt d'un supermarché. Il arrive qu'ils soient en bois, peints pour ressembler à du carton, et pourquoi pas ? [...] Il importe peu que la boîte de Brillo puisse ne pas être du bon art, encore moins du grand art. La chose impressionnante, c'est qu'elle soit de l'art tout court. Mais si elle l'est pourquoi les boîtes de Brillo habituelles qui sont dans l'entrepôt ne le sont-elles pas ? C'est qu'un entrepôt n'est pas une galerie d'art. [...] En dehors de la galerie ce ne sont que de simples boîtes. L'artiste a échoué à produire simplement un simple objet réel. Il a produit une œuvre d'art, son utilisation des boîtes de Brillo n'étant qu'une extension des ressources dont disposent les artistes, un apport aux matériaux. Ce qui finalement fait la différence entre une boîte de Brillo et une œuvre d'art qui consiste en une boîte de Brillo, c'est une certaine théorie de l'art. C'est la théorie qui la fait rentrer dans le monde de l'art, et l'empêche de se réduire à n'être que l'objet réel qu'elle est. Bien sûr, sans la théorie, on ne la verrait probablement pas comme art, et afin de la voir comme faisant partie du monde de l'art, on doit avoir maîtrisé une bonne partie de la théorie artistique, aussi bien qu'une bonne partie de l'histoire de la peinture récente. Ce n'aurait pas pu être de l'art il y a cinquante ans. [...] Le monde doit être prêt pour certaines choses, le monde de l'art comme le monde réel. C'est le rôle des théories artistiques, de nos jours comme toujours, de rendre le monde de l'art et l'art possibles. Je serais enclin à penser qu'il ne serait jamais venu à l'idée des peintres de Lascaux qu'ils étaient en train de produire de l'art sur ces murs. À moins qu'il n'y ait eu des esthéticiens néolithiques.

Arthur Danto, « Le monde de l'art », in Philosophie analytique et esthétique, 1988. Trad. D. Lories. Coll. « Librairie des Méridiens », © Klincksieck, Paris, p. 195.

1. La thèse d'Arthur Danto rend-elle l'art relatif?
2. Qui peut décider et quand s'il y a art ou non ?

La naissance de l'idée d'art

Le concept même d'art est d'invention récente, lié notamment pour André Malraux à la diminution des valeurs religieuses dans la société. Notre regard moderne nous fait « voir » des œuvres d'art là où on « voyait » avant des objets sacrés.

Pour que le passé prenne une valeur artistique, il faut que l'idée d'art existe ; pour qu'un chrétien voie dans une statue antique une statue, et non une idole¹ ou rien, il faut qu'il voie dans une Vierge une statue avant d'y voir la Vierge. [...] Le Moyen Âge ne concevait pas plus l'idée que nous exprimons par le mot *art*, que la Grèce ou l'Égypte, qui n'avaient pas de mot pour l'exprimer. Pour que cette idée pût naître, il fallut que les œuvres fussent séparées de leur fonction. Comment unir une Vénus qui était Vénus, un Crucifix qui était le Christ, et un buste ? Mais on peut unir trois statues. Lorsque, à la Renaissance, le christianisme choisit parmi des formes nées au service d'autres dieux ses moyens d'expression privilégiés, commença de sourdre la valeur particulière que nous avons appelée art, et qui allait devenir l'égal des valeurs suprêmes qu'elle avait servies. Le Christ de Giotto sera une œuvre d'art pour Manet, mais le Christ aux anges de Manet n'eût rien été pour Giotto.

André Malraux, *Les Voix du silence*, 1951. © Gallimard, p. 51-52.

COMPRENDRE LES ARGUMENTS QUI CONDUISENT À LA THÈSE

Thèse : l'idée même d'art ne va pas de soi et n'est apparue que tardivement dans l'histoire.

Argument 1 : il y a deux façons de considérer une statue de la Vierge : comme une statue, c'est-à-dire comme une œuvre d'art (représentant de manière contingente la Vierge) ou comme une Vierge (représentée d'une manière contingente sous forme de statue).

Argument 2 : quand la religion chrétienne était dominante, on se prosternait ou on priait devant une statue de la Vierge. Aujourd'hui en revanche on lui jette des regards curieux en admirant sa fabrication, sa beauté, etc., dans l'indifférence à sa signification. Seule compte désormais la valeur esthétique, et plus du tout la valeur religieuse ou rituelle.

Argument 3 : l'invention du musée marque l'aboutissement de ce processus historique qui invente cette notion nouvelle qu'est l'art.

Question : comment a-t-on pu faire des œuvres d'art sans en avoir conscience ?

DES TEXTES À L'ARGUMENTATION

À l'aide des textes proposés et de votre réflexion personnelle, répondez aux questions suivantes :

- Un objet banal et laid peut-il être représenté de manière artistique ? Peut-il lui-même devenir une œuvre d'art ? Cela a-t-il toujours été le cas ?

- Pourquoi tout le monde n'admet-il pas que le ready-made soit de l'art ? Qui a raison ?
- Une momie égyptienne est-elle davantage à sa place sous une pyramide que dans un musée ?

Justifiez votre réponse

À quoi sert l'art ?

La pratique de l'art est universelle, tant d'un point de vue historique (des peintures rupestres les plus primitives à l'art contemporain) que d'un point de vue géographique (toute culture connaît au minimum le chant ou la musique). C'est sans doute que l'art répond à un besoin et qu'il a une certaine utilité: mais laquelle ?

La peinture hollandaise sublime le quotidien

Hegel voue une grande admiration à l'art des peintres hollandais du XVII-e siècle. En reproduisant avec la plus grande minutie la vie quotidienne de leurs contemporains, ceux-ci la transfigurent: et rendent visible la spiritualité des gestes qui auraient pu sembler les plus insignifiants.

Le contenu peut-être tout à fait indifférent et ne présenter pour nous, dans la vie ordinaire, en dehors de sa représentation artistique, qu'un intérêt momentané. C'est ainsi, par exemple, que la peinture hollandaise a su recréer les apparences fugitives de la nature et en tirer mille et mille effets. Velours, éclats de métaux, lumière, chevaux, soldats, vieilles femmes, paysans répandant autour d'eux la fumée de leurs pipes, le vin brillant dans des verres transparents, gars en vestes sales jouant aux cartes, tous ces sujets et des centaines d'autres qui, dans la vie courante, nous intéressent à peine, car nous-mêmes, lorsque nous jouons aux cartes ou lorsque nous buvons et bavardons de choses et d'autres, y trouvons des intérêts tout à fait différents, défilent devant nos yeux lorsque nous regardons ces tableaux. Mais ce qui nous attire dans ces contenus, quand ils sont représentés par l'art, c'est justement cette apparence de cette manifestation des objets, en tant qu'oeuvres de l'esprit qui fait subir au monde matériel, extérieurs et sensible, une transformation en profondeur. Au lieu d'une laine, d'une soie réelles, de cheveux, de verres, de viandes et de métaux réels, nous ne voyons en effet que des couleurs, à la place de dimensions totales dont la nature a besoin pour se manifester nous ne voyons qu'une simple surface, et, cependant, l'impression que nous laissent ces objets peints est la même que celle que nous recevons si nous nous trouvons en présence de leurs répliques réelles [...]. L'art imprime une valeur à des objets insignifiants en soi et que, malgré leur insignifiance, il fixe pour lui en en faisant son but et en attirant notre attention sur des choses qui, sans lui, nous échappaient complètement. L'art remplit le même rôle par rapport au temps et, ici encore il agit en idéalisant, il rend durable ce qui, à l'état naturel, n'est que fugitif et passager ;

qu'il s'agisse d'un sourire instantané, d'une rapide contraction sarcastique de la bouche, ou de manifestations à peine perceptibles de la vie spirituelle de l'homme, 35 ainsi que d'accidents et d'événements qui vont et viennent, qui sont là pendant un moment pour être oubliés aussitôt, tout cela l'art l'arrache à l'existence périssable et évanescence, se montrant en cela encore supérieur à la nature.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Esthétique, 1835. Trad. S. Jankélévitch. Coll. « Champs », Flammarion, 1979, p. 219-221.

Comprendre la thèse de Hegel d'après le tableau de Vermeer

Observez la laitière sur ce tableau : elle accomplit un geste très fugace (verser du lait) dans une pièce ordinaire et elle-même n'a ni beauté remarquable ni importance sociale. Grâce à la qualité du tableau cependant, nous regardons encore aujourd'hui avec admiration une scène qui aurait dû être oubliée quelques secondes après avoir eu lieu. C'est en ce sens que Hegel montre que l'art donne une autre dimension à la réalité quotidienne dans ce qu'elle a de plus trivial, de plus banal. L'œuvre parvient à rendre intéressant ce qui, sans elle, n'aurait sans doute jamais attiré notre attention ou serait oublié. L'art est donc une manifestation de l'esprit et non pas une imitation de la nature.

La catharsis comme purification de l'âme

La catharsis est décrite par Aristote comme un mécanisme permettant de se libérer de certaines mauvaises émotions fortes, ou « passions », en les évacuant. Cette purification (ou, selon une autre traduction possible, purgation); fondée sur la terreur et la pitié, par leur spectacle même, est théorisée à la fois dans les Politiques et dans la Poétique.

2a. Nous voyons que quand ces gens¹ ont eu recours aux mélodies qui jettent l'âme hors d'elle-même, ils sont ramenés, du fait des mélodies sacrées, à leur état normal comme s'ils avaient pris un remède et subi une purification, [...] c'est-à-dire un soulagement accompagné de plaisir.

Aristote, Les Politiques. Trad. P. Pellegrin. Coll. « GF », Flammarion, 1990, p. 543.

2b. La tragédie est l'imitation d'une action de caractère élevé² [...], imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à pareille émotion.

Aristote, Poétique. Trad. J. Hardy. Coll. « Tel », © Gallimard, 1996, p. 87.

1 Ceux qui aiment écouter de la musique.

2 De caractère noble.

1. Qu'est-ce que « l'imitation d'une action de caractère élevé » ? Pourquoi ce spectacle permet-il, selon Aristote, de déclencher la catharsis ?

2. Comment fonctionne cette délivrance ? Est-ce un traitement médical ? Un transfert ?
3. Le dicton selon lequel « la musique adoucit les mœurs » fait-il référence à un processus de catharsis ?
4. Vous arrive-t-il de vous sentir différent après avoir vu un spectacle, être allé au cinéma ou après avoir lu un livre par exemple ? Quelles œuvres en particulier produisent un tel effet ?

« Tout ce qui est utile est laid »

La doctrine de « l'art pour l'art » est d'abord à entendre négativement : l'art n'a pas d'utilité (politique, morale, religieuse, etc.). Son seul but est la recherche du beau.

Rien de ce qui est beau n'est indispensable à la vie. - On supprimerait les fleurs, le monde n'en souffrirait pas matériellement ; qui voudrait cependant qu'il n'y eût plus de fleurs ? Je renoncerais plutôt aux pommes de terre qu'aux roses, et je crois qu'il n'y a qu'un utilitaire au monde capable d'arracher une s plate-bande de tulipes pour y planter des choux.

À quoi sert la beauté des femmes ? Pourvu qu'une femme soit médicalement bien conformée, en état de faire des enfants, elle sera toujours assez bonne pour des économistes.

À quoi bon la musique ? À quoi bon la peinture ? Qui aurait la folie de préfère: Mozart à M. Carrel, et Michel-Ange à l'inventeur de la moutarde blanche ?

Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui es: utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme son: ignobles et dégoûtant comme sa pauvre et infirme nature. - L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines.

Moi, n'en déplaise à ces messieurs, je suis de ceux pour qui le superflu est le nécessaire[^] - et j'aime mieux les choses et les gens en raison inverse des services qu'ils me rendent.

Théophile Gautier, Mademoiselle de Maupin, préface, 1835

1. Expliquez la phrase, « le superflu est le nécessaire » (1.15-16).
2. Selon Gautier, pourrait-on dire que l'art sert à créer du beau ?
3. L'auteur préfère renoncer aux pommes de terre plutôt qu'aux roses. Et vous ?

Le Bauhaus

Le Bauhaus est un institut des arts fondé par Walter Gropius en 1919 à Weimar, en Allemagne, puis déplacé à Dessau. Convaincus que l'art (et l'architecture) devait s'associer avec l'industrie moderne, les membres du Bauhaus cherchaient à produire des objets quotidiens qui soient à la fois beaux et utiles. Aussi les

enseignements dispensés dans l'école couvraient-ils à la fois l'esthétique et les techniques de fabrication de masse. Le Bauhaus apparaît aujourd'hui comme précurseur du développement du design.

Les créations du Bauhaus sont-elles des œuvres d'art ou des productions de la technique ? Justifiez votre réponse

DES TEXTES À L'ARGUMENTATION

A la lecture de ces textes et document et à l'aide de votre réflexion personnelle, réfléchissez à la question suivante : L'art est-il un luxe ? Le mot « luxe » peut avoir deux significations. D'une part, c'est ce qui coûte cher et, d'autre part, c'est ce qui est superflu et n'a pas d'utilité. Les textes et document ci-dessus permettent de traiter ce second sens.

- Pour Hegel, non seulement l'art n'est pas inutile mais il répond au contraire à un besoin essentiel atout être humain : lequel ?
- Pour Aristote, l'art ne semble pas essentiel pour lui-même mais il est très utile : à quoi ?
- L'art est-il un luxe selon Théophile Gautier ? Pourquoi ?
- Comment les productions du Bauhaus permettent-elles d'envisager un dépassement de l'alternative entre l'utilité et l'inutilité de l'art ?

Alors que la reproduction des œuvres d'art se généralise et que la frontière entre art et divertissement s'amenuise, l'art suppose-t-il encore du « génie » (au sens d'originalité et d'exemplarité) ? Comment devient-on artiste ? Comment atteindre l'excellence en art ?

L'artiste ne vaut rien sans les Muses

C'est chose légère que le poète, ailée, sacrée ; il n'est pas en état de composer avant de se sentir inspiré par le dieu d'avoir perdu la raison et d'être dépossédé de l'intelligence qui est en lui. Mais aussi longtemps qu'il garde cette possession-là, il n'y a pas un homme qui soit capable de composer une poésie ou de chanter des oracles.

Or comme ce n'est pas grâce à un art que les poètes composent et énoncent tant de beautés sur les sujets dont ils traitent - non plus que toi quand tu parles d'Homère - mais que c'est par une faveur divine, chaque poète ne peut faire une belle composition que dans la voie où la Muse l'a poussé : tel poète, dans les dithyrambes¹, tel autre, dans les éloges, celui-ci dans les chants de danse, celui-là dans les vers épiques, un dernier, dans les iambes. Autrement, quand ces poètes s'essayaient à composer dans les autres genres poétiques, voilà que chacun d'eux redevient un poète médiocre. Car ce n'est pas grâce à un art que les poètes profèrent leurs poèmes, mais grâce à une puissance divine. En effet, si c'était π

grâce à un art qu'ils savaient bien parler dans un certain style, ils sauraient bien parler dans tous les autres styles aussi.

Platon, Ion. Trad. M. Canto. Coll. « GF », Flammarion, 1989, p. 101-102.

1. De quel talent l'artiste peut-il se prévaloir ?
2. Pour Platon, l'artiste est-il un homme supérieur aux autres ?

La fabrication n'est pas la création

Il reste à dire en quoi l'artiste diffère de l'artisan. Toutes les fois que l'idée précède et règle l'exécution, c'est industrie¹. Et encore est-il vrai que l'œuvre souvent, même dans l'industrie, redresse l'idée en ce sens que l'artisan trouve mieux qu'il n'avait pensé dès qu'il essaie ; en cela il est artiste, mais par éclairs. Toujours est-il que la représentation d'une idée dans une chose, je dis même d'une idée bien définie comme le dessin d'une maison, est une œuvre mécanique seulement, en ce sens qu'une machine bien réglée d'abord ferait l'œuvre à mille exemplaires. Pensons maintenant au travail du peintre de portrait ; il est clair qu'il ne peut avoir le projet de toutes les couleurs qu'il emploiera à l'œuvre qu'il commence ; l'idée lui vient à mesure qu'il fait : il serait même rigoureux de dire que l'idée lui vient ensuite, comme au spectateur, et qu'il est spectateur aussi de son œuvre en train de naître. Et c'est là le propre de l'artiste. Il faut que le génie ait la grâce de la nature et s'étonne lui-même. Un beau vers n'est pas d'abord en projet, et ensuite fait ; mais il se montre beau au poète ; et la belle statue se montre belle au sculpteur à mesure qu'il la fait ; et le portrait naît sous le pinceau. [...] Ainsi la règle du Beau n'apparaît que dans l'œuvre et y reste prise, en sorte qu'elle ne peut servir jamais, d'aucune manière, à faire une autre œuvre.

Alain, Système des beaux-arts, 1920. Coll. « Pléiade », © Gallimard, 1961, p. 239-240.

- 1 Où se situe la différence entre l'artiste et l'artisan d'après ce texte ?
2. En quel sens Alain dit-il de l'artisan qu'il peut être artiste « mais par éclairs»?
3. Montrez qu'en art la règle est « immanente » à l'œuvre.

DES TEXTES A L'ARGUMENTATION

Utilisez les textes proposés pour traiter le sujet suivant : « L'artiste sait-il ce qu'il fait ? »

Réfléchissez à la manière d'intégrer des références dans la dissertation.

Partie I. On pourra commencer par assimiler le travail de l'artiste à celui du technicien en expliquant par exemple qu'un romancier ou un réalisateur de cinéma a un scénario qui lui indique où il doit aller.

Partie II. On pourra ensuite corriger ce premier point de vue : le propre de l'artiste est de découvrir son œuvre en même temps qu'il la fait. C'est l'improvisation qui

peut surprendre l'artiste lui-même, et par exemple les personnages d'un film ou ceux d'un roman finissent par avoir leur propre caractère et leur propre logique.

Partie III. On pourra enfin radicaliser davantage la thèse d'un artiste inspiré auquel l'œuvre échappe, qui le dépasse et dont il n'est finalement pas responsable.

Vérifiez que vous avez compris : associez à chacune de ces trois parties une des trois idées suivantes : la thèse du texte 1. La thèse du texte 2. L'opinion que le texte 2 entend réfuter.

La breakdance

La breakdance est un style de danse né à New York dans les années 1970. Elle se pratique surtout dans certains quartiers des grands centres urbains et se caractérise par des figures acrobatiques exécutées au sol. En solo ou en équipe, les breakdancers font, chacun à leur tour, des passages de quelques minutes au centre d'un cercle de quelques mètres de large formé par les spectateurs.

La breakdance est-elle une danse spontanée ou un art soumis à des règles précises ?

Il n'y a aucun « miracle » artistique

L'activité du génie ne paraît vraiment pas quelque chose de foncièrement différent de l'activité de l'inventeur mécanicien, du savant astronome ou historien, du maître en tactique. [...] Toute activité de l'homme est une merveille de complication, pas seulement celle du génie : mais aucune n'est un « miracle ».

D'où vient alors cette croyance qu'il n'y a de génie que chez l'artiste, l'orateur et le philosophe ? qu'eux seuls ont de l'« intuition » ? (ce qui revient à leur attribuer une sorte de lorgnette merveilleuse qui leur permet de voir directement dans l'« être » ?) Manifestement, les hommes ne parlent de génie que là où ils trouvent le plus de plaisir aux effets d'une grande intelligence et où, d'autre part, ils ne veulent pas éprouver d'envie. Dire quelqu'un « divin » signifie : « Ici, nous n'avons pas à rivaliser. » Autre chose : on admire tout ce qui est achevé, parfait, on sous-estime toute chose en train de se faire. Or, personne ne peut voir dans l'œuvre de l'artiste comment elle s'est faite ; c'est là son avantage car, partout où l'on peut observer une genèse, on est quelque peu refroidi. L'art achevé de l'expression- écarte toute idée de devenir ; c'est la tyrannie de la perfection présente. Voilà pourquoi ce sont surtout les artistes de l'expression qui passent pour géniaux, et non pas les hommes de science ; en vérité, cette appréciation et cette dépréciation ne sont qu'un enfantillage de la raison.

Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, 1878. Trad. R. Rovini, Coll. « Folio », © Gallimard, 1988, p. 143.

1. Quelles sont les deux raisons qui poussent à croire que certains artistes sont géniaux ? Montrez que l'une repose sur le plaisir, et l'autre sur l'ignorance.

2. Faut-il ne plus considérer les artistes comme géniaux ou au contraire considérer qu'un ingénieur ou un technicien peuvent également être géniaux ?

L'art brut

L'art brut est un terme inventé par le peintre Jean Dubuffet (1901-1985) pour désigner une forme d'art réalisée par des non-professionnels, c'est-à-dire par des personnes sans aucune formation artistique, qui se tiennent à l'écart du milieu artistique.

L'art brut rejette-t-il la culture ou / cherche-t-il à inventer une nouvelle y forme de culture ?

Le jugement esthétique doit-il être éduqué ?

C'est un fait que les goûts (au pluriel) varient selon les époques, les cultures et les catégories sociales. Faut-il désespérer que les jugements esthétiques ne fassent jamais l'unanimité ? Au lieu de se résigner, peut-on envisager une éducation du goût (au singulier), cette « faculté d'apprécier et de juger le beau » (Kant) ?

On goûte une œuvre d'art comme on goûte un plat

Parmi un millier d'opinions différentes que les hommes divers entretiennent sur le même sujet, il y en a une, et une seulement, qui est juste et vraie. Et la seule difficulté est de la déterminer et de la rendre certaine. Au contraire, un millier de sentiments différents, excités par le même objet, sont justes, parce qu'aucun sentiment ne représente ce qui est réellement dans l'objet. Il marque seulement une certaine conformité ou une relation entre l'objet et les organes ou facultés de l'esprit, et si cette conformité n'existait pas réellement, le sentiment n'aurait jamais pu, selon toute possibilité, exister. La beauté n'est pas une qualité inhérente aux choses elles-mêmes, elle existe seulement dans l'esprit qui la contemple, et chaque esprit perçoit une beauté différente. Une personne peut même percevoir de la difformité là où une autre perçoit de la beauté. Et tout individu devrait être d'accord avec son propre sentiment, sans prétendre régler ceux des autres. Rechercher la vraie beauté ou la vraie laideur est une quête aussi stérile que de prétendre attester la vraie douceur ou la vraie amertume. Suivant la disposition des organes, le même objet peut être à la fois doux et amer, et le proverbe dit justement qu'il est stérile de vouloir discuter des goûts.

David Hume, « De la norme du goût » in Essais esthétiques, 1755. Trad. R. Bouveresse. Coll. « GF », Flammarion, 2000, p. 140.

1 Critère ou règle servant de référence pour porter un jugement de valeur.

1. Que signifie la proposition « tout individu devrait être d'accord avec son propre sentiment » ? Comment est-il possible de ne pas être d'accord avec son propre sentiment ?
2. Hume est-il relativiste lorsqu'il soutient que le beau serait variable selon les différents points de vue ?

Question : les représentations de la femme correspondent-elles aux différentes époques aux canons actuels de la beauté féminine ? i

Que dit-on quand on dit « c'est beau » ?

Lorsqu'il s'agit de ce qui est agréable, chacun consent à ce que son jugement, qu'il fonde sur un sentiment personnel et en fonction duquel il affirme qu'un objet lui plaît, soit restreint à sa seule personne. Aussi bien disant : « Le vin des Canaries est agréable », il admettra volontiers qu'un autre corrige l'expression et lui rappelle qu'il doit dire : cela m'est agréable. Il en est ainsi non seulement pour le goût de la langue, du palais et du gosier, mais aussi pour tout ce qui peut être agréable aux yeux et aux oreilles de chacun. [...] Celui-ci aime le son des instruments à vent, celui-là aime les instruments à corde. Ce serait folie que de discuter à ce propos, afin de réputer erroné le jugement d'autrui, qui diffère du nôtre, comme s'il lui était logiquement opposé ; le principe « à chacun son goût » (s'agissant des sens) est un principe valable pour ce qui est agréable.

Il en va tout autrement du beau. Il serait (tout juste à l'inverse) ridicule que quelqu'un, s'imaginant avoir du : goût, songe à en faire la preuve en déclarant : cet objet (l'édifice que nous voyons, le vêtement que porte celui-ci, le concert que nous entendons, le poème que l'on soumet à notre appréciation) est beau pour moi. Car il ne doit pas appeler beau ce qui ne plaît qu'à lui. [...] Lorsqu'il dit qu'une chose est belle, il attribue aux autres la même satisfaction ; il ne juge pas seulement pour lui, mais pour autrui et parle alors de la beauté comme si elle était une propriété des choses. C'est pourquoi il dit « la chose est belle » et dans son jugement exprimant sa satisfaction, il exige l'adhésion des autres [...]. Il les blâme s'ils jugent autrement et leur dénie un goût, qu'ils devraient cependant posséder d'après ses exigences ; et ainsi on ne peut pas dire : « à chacun son goût. » Cela reviendrait à dire : le goût n'existe pas.

Emmanuel Kant, « Analytique du beau », in Critique de la faculté de juger. Trad. A. Philonenko, Vrin, 1993.

1. Que signifie « exiger » (1.25) l'adhésion des autres dans le contexte : l'ordonner ou l'espérer ? Cette exigence est-elle confirmée ou démentie par votre expérience ?
2. Expliquez la formule « comme si » dans l'expression « et parle alors de la beauté comme si elle était une propriété des choses » (1.22-23).

3. Trouvez des exemples de morceaux de musique ou d'images que vous jugez agréables, et d'autres que vous trouvez beaux. Vos choix illustrent-ils la différence établie par Kant ?

DES TEXTES A L'ARGUMENTATION

Montrez que pour Hume la beauté relève du sentiment, qui est subjectif, tandis que pour Kant elle relève du jugement, qui tend à l'objectivité. Déduisez-en les raisons pour lesquelles la question de l'universalité du jugement de goût les oppose.

La classe bourgeoise se sert de l'art pour se distinguer

Par une évolution qui semble s'être accomplie vers l'avant-dernière décennie du siècle dernier, ces mœurs ont changé ; l'art est venu à la mode [...]. La mode confond l'originalité, si essentielle à l'art, avec la distinction, qui lui est tout à fait étrangère : l'originalité est personnelle, la distinction est collective. Le résultat de cette confusion est qu'on demande à l'art de ne pas être accessible à tous, d'exiger non seulement un certain degré, mais aussi une certaine qualité de culture, d'être fermé au vulgaire, ouvert aux seuls initiés. La bourgeoisie est venue à l'art pour s'en faire une barrière. Mais s'il est barrière, il faudra aussi qu'il soit niveau, c'est à dire que tous ceux qui sont du bon côté de la barrière soient initiés ou passent pour tels.

Edmond Goblot, *La barrière et le niveau*, 1925. Felix Alcan, p. 145-146.

1. Qui cherche à restreindre la diffusion de l'art et qui cherche à le rendre accessible à tous ?
2. Quelle est la différence entre l'originalité et la distinction ?

L'art nous trompe-t-il ?

1 L'art est une fabrication...

Les œuvres d'art nous racontent des histoires n'ayant jamais eu lieu, nous montrent des images ressemblant à la réalité mais fabriquées de toutes pièces, à grand renfort d'effets spéciaux. En tant que « production » ou « création », l'art est par définition « fiction ». Il invente un monde imaginaire qui permet de s'évader de celui-ci ou de le reproduire pour faire illusion. Peut-on dire pour autant que l'art nous trompe ?

2 ... qui ne cache pas son caractère fictif

S'il y a tromperie, c'est une tromperie avouée qui n'a manifestement pas l'intention de nous abuser puisque ce qu'il nous propose ne se fait jamais sans notre accord. Aller au spectacle permet d'accéder à un autre univers que celui de la réalité

quotidienne, de même qu'au-dessous du titre d'un livre l'indication « roman » affiche le caractère fictif de l'œuvre.

3 L'art invente un nouveau réel ou une autre façon de le voir

Plus encore, pas plus la musique que l'architecture n'imitent ni ne reproduisent les bruits ou les habitats naturels. En ce sens, écrit Malraux, « tout artiste, pour lui-même, est semblable au musicien ». Il est un « compositeur » : à partir d'éléments certes bien réels, il compose, c'est-à-dire les organise d'une façon nouvelle qui peut paradoxalement sembler plus vraie que nature, par la cohérence qu'il donne à son œuvre.

L'art reproduit l'apparence de la réalité

Pour Platon, la peinture manque à son devoir de véracité et cherche à tromper son public en montrant une apparence et en ignorant tout de la réalité même des choses. L'art s'oppose donc à la connaissance qui seule vise la vérité.

Socrate. - Lequel de ces deux buts se propose la peinture relativement à chaque objet : est-ce de représenter ce qui est tel qu'il est, ou ce qui paraît, tel qu'il paraît ? Est-elle l'imitation de l'apparence ou de la réalité ?

Glaucou. - De l'apparence.

Socrate. - L'imitation est donc loin du vrai, et si elle façonne tous les objets, c'est, semble-t-il, parce qu'elle ne touche qu'à une petite partie de chacun, laquelle n'est d'ailleurs qu'une ombre. Le peintre, dirons-nous par exemple, nous représentera un cordonnier, un charpentier ou tout autre artisan sans avoir aucune connaissance de leur métier ; et cependant, s'il est bon peintre, ayant représenté un charpentier et le montrant de loin, il trompera les enfants et les hommes privés de raison, parce qu'il aura donné à sa peinture l'apparence d'un charpentier véritable.

Platon, République. Trad. R. Baccou. Coll. « GF », Flammarion, 1966, p. 362.

1. Existe-t-il des arts « réalistes » ?
2. Devant une œuvre d'art, diriez-vous comme Platon que vous êtes trompé par elle ou savez-vous que vous avez affaire à une œuvre de fiction ?

« Seul le faux permet le travail de l'intelligence »

Pour le metteur en scène Romeo Castellucci, non seulement le théâtre n'a pas pour obligation de dire la vérité, mais il a même l'obligation inverse : celle de mentir, car le mensonge est libérateur. Cette position rappelle celle de Nietzsche pour qui l'art remédie à nos tendances à chercher une réalité derrière les apparences.

« ...La seule chose dont je sois sûr, c'est qu'au théâtre, on n'a pas le droit de montrer la réalité. La vraie violence, le vrai sang. Au théâtre, l'interdit, c'est la réalité. Je ne crois pas au théâtre-vérité. Au théâtre, tout doit être faux. Le théâtre, c'est la pure fiction, l'impossible conjonction de l'espace et du temps,

d'ailleurs. Car seul le faux permet le travail de l'intelligence, fait que le spectateur n'est pas l'otage de ce qu'il voit. Vous connaissez le fameux paradoxe des sophistes¹ grecs : celui qui est trompé connaît mieux la vérité que celui qui ne l'est pas... La vérité fige, empêche le sens de rayonner, enferme dans la mort. C'est un poids dont il faut se libérer. Il faut cacher, voiler la vérité. Le plaisir du théâtre est obscur... »

Interview de Romeo Castellucci par Fabienne Pascaud, Télérama n°3260 du 7 juillet 2012.

1. Qu'est-ce qui retient en otage le spectateur du « théâtre-vérité » (1.8) ?
2. Le théâtre tel que l'entend Romeo Castellucci est-il faux ou mensonger ?
3. Connaissez-vous des pièces de théâtre dont le sujet lui-même est l'illusion ?

La vraie vie, c'est la littérature

Pour Proust, l'art n'est ni vérité, ni mensonge, mais il fait voir la réalité autrement. L'art nous éveille, il multiplie le monde et enrichit l'intelligence que nous en avons en nous le faisant percevoir à travers d'autres yeux que ceux auxquels nous sommes (trop) habitués.

La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquence réellement vécue, c'est la littérature. Cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas « développés ». Notre vie ; et aussi la vie des autres ; car le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique, mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini et qui, bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont il émanait, qu'il s'appelât Rembrandt ou Vermeer, nous envoient encore leur rayon spécial.

Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, 1927 (posthume). Coll. « GF ».
Flammarion, 1986, p. 289-290.

1. Expliquez l'affirmation suivante : « Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous » .
2. Selon Proust, l'artiste enrichit-il notre expérience d'une expérience nouvelle ou révèle-t-il ce que nous avons perçu maladroitement sans l'éprouver pleinement ?

3. En quoi la littérature est-elle une vie plus « vraie » que la vie réelle ?

La poésie est plus philosophique que l'histoire

On pourrait croire que parce qu'elle repose sur ce qui s'est réellement passé, l'histoire soit véridique alors que la poésie - qu'il faut entendre au sens large de « littérature » - serait artificielle et mensongère. Mais c'est à un autre niveau qu'Aristote les distingue.

L'historien et le poète ne diffèrent pas par le fait qu'ils font leurs récits l'un en vers ou l'autre en prose (on aurait pu mettre l'œuvre d'Hérodote¹ en vers et elle n'en serait pas moins de l'histoire en vers qu'en prose), ils se distinguent au contraire en ce que l'un raconte les événements qui sont arrivés, l'autre des événements qui pourraient arriver. Aussi la poésie est-elle plus philosophique et d'un caractère plus élevé que l'histoire ; car la poésie raconte plutôt le général, l'histoire le particulier. Le général, c'est-à-dire que telle ou telle sorte d'homme dira ou fera telles ou telles choses vraisemblablement ou nécessairement ; c'est à cette représentation que vise la poésie, bien qu'elle attribue des noms aux personnages ; le « particulier », c'est ce qu'a fait Alcibiade², ou ce qui lui est arrivé.

Aristote, Poétique. Trad. J. Hardy. Coll « Tel », © Gallimard, 1996, p. 93-94.

1 Grand historien grec, l'un des premiers auteurs à écrire en prose. I

2 Homme d'État et général d'Athènes.

1. Pourquoi Aristote compare-t-il ici le poète à l'historien ?

2. Que fait l'historien au sens où l'entend Aristote : une chronique qui se contente de recenser tous les événements ou un travail de sélection et de composition pour faire comprendre leur logique ?

3. Dans quelle mesure une œuvre littéraire du passé délivre-t-elle encore une vérité actuelle ?

Y a-t-il de l'imposture dans l'art contemporain ?

- Pourquoi Koons désigne-t-il les œuvres d'art comme des « produits » ?

- Koons prétend qu'au contact des œuvres d'art, le spectateur ressent « ce que cela faisait de vivre à telle ou telle époque ». Selon vous, est-ce le cas de ses propres œuvres ?

- Koons savait-il qu'il allait susciter des réactions hostiles en installant ses œuvres dans le cadre du château de Versailles ? Quel message peut-on y voir ?

- Quel lien pouvez-vous faire entre les dorures du château royal d'un côté et le clinquant du faux ballon gonflable de l'autre ?

Le snobisme qui entoure l'art contemporain a atteint les sommets du ridicule. Je n'ai rien contre ce mouvement artistique, qui recèle parfois d'authentiques

créateurs. Je peux même apprécier sa dérision, son humour, ses provocations. Mais son exhibitionnisme m'incommode, quand il cherche à vampiriser l'art classique afin de tenter de briller sous son ombre. Quand Jeff Koons, ancien trader converti dans la marchandisation de l'art (son atelier new-yorkais emploie plus de 80 personnes), investit Versailles pour y exposer un chien gonflable à côté d'un Veronese ou son Rabbit chromé dans le salon d'Abondance, j'y vois un irrespect pour un lieu, chef-d'œuvre de l'art français, et un grossier tour de passe-passe visant à imposer une équivalence entre l'art classique et l'art contemporain [...].

Ivan Roufiol, « Art contemporain : sacraliser Jeff Koons ? », Le Figaro, 10 septembre 2008.

1. Ce texte vous aide pour traiter le sujet : L'art est-il un travail ou un jeu ?
 - a- Rédigez un paragraphe dans lequel vous ferez référence aux œuvres de Koons. Vous montrerez comment cet artiste semble jouer (avec le public, avec l'histoire de l'art, et avec lui-même).
 - b-Selon vous, Koons se prend-il au sérieux ?

2. Ce texte vous aide pour traiter le sujet : L'art appartient-il désormais à l'histoire ?
 - a- Pourquoi certains considèrent-ils que Koons est un imposteur plus qu'un artiste ?
 - b-En quel sens Koons prétend-il s'inscrire dans l'histoire de l'art, et la renouveler ?

Jeff Koons, ou l'art de provocation

Jeff Koons (né en 1955 aux États-Unis) est l'un des plus célèbres artistes plasticiens contemporains. Détournant souvent des objets de consommation, ses œuvres incarnent le pop art avec souvent un goût prononcé pour le kitsch et la provocation. Ci-dessous, un extrait d'un entretien accordé en 2008 à La Gazette de Berlin.

La Gazette de Berlin : Vous voulez « populariser l'art comme les Beatles ont popularisé la musique ». Aimeriez-vous décliner sous forme de merchandising, de produits dérivés, vos créations ?

Jeff Koons : Voyez-vous, je n'ai aucun intérêt pour le produit. Je pense que l'on n'atteint pas les gens à travers la distribution de produits mais à travers des idées. C'est le concept qui m'intéresse, pas le produit. Dans la vie, j'ai de l'estime pour les gens et les relations, non pas pour les objets.

La Gazette : Quel est le lien entre vos sculptures et vos tableaux ?

Jeff Koons : Pour les deux supports, le processus de création se fait par l'intuition. Je représente ce qui suscite mon intérêt. Je me concentre sur ce point d'intérêt. Et c'est là qu'on atteint le moment d'art : en suivant ces intérêts et en les développant. Si l'on suit ce processus, alors, on touche à la métaphysique. [...]

La Gazette : Mais est-ce essentiel pour vous de vous inscrire dans l'histoire de l'art ?

Jeff Koons : Ce serait un honneur pour moi et j'en serais ravi. Mais le plus important pour moi est d'entretenir un dialogue avec les artistes et avec l'art. J'aime l'art compris à travers l'histoire des hommes. Et quand vous entrez dans un dialogue et que vous aimez l'histoire de l'art, vous voyez ces interconnexions et

vous communiquez avec Manet, Courbet, Fragonard, Poussin et la Vénus de Willendorf. Sans même vous en rendre compte, vous vous retrouvez au cœur de ce dialogue et vous ressentez ce que cela faisait de vivre à telle ou telle époque. [...]

La Gazette : Votre exposition à Versailles¹ a suscité de vives réactions. Certaines personnes se sont dites choquées. Que répondez-vous à ces réactions ?

Jeff Koons : Au début, j'ai été assez surpris car je n'étais pas au courant de la polémique ; du fait que certaines personnes pensent que l'environnement de Versailles doit être maintenu dans un état figé. Je respecte ce point de vue, mais : l'œuvre n'est exposée que temporairement, et ce, jusqu'à janvier. À travers l'œuvre, je n'ai en aucun cas voulu manquer de respect. Il s'agit d'intégrer l'œuvre dans l'environnement, de l'incorporer dans l'harmonie des lieux et de la faire communier avec les autres œuvres.

Jeff Koons, « Jeff Koons à la conquête de Berlin ! » Propos recueillis par Régis Présent-Griot, La Gazette de Berlin, 5 novembre 2008.

Maîtriser le vocabulaire

Dans le langage courant, le terme « art » est souvent pris dans trois sens : l'art au sens des « beaux-arts », l'art au sens du savoir-faire technique et l'art au sens de l'artisanat. Ex. La médecine peut être considérée comme un art en tant que savoir-faire réclamant des compétences particulières. Donnez le sens du mot ou de la racine « art » dans chacun des mots suivants :

Feux d'artifice - Cinéma d'art et d'essai - Art d'aimer - Patinage artistique - Arts graphiques - Art culinaire - Arts martiaux - Ouvrage d'art - Arts plastiques - Fleurs artificielles - Art de la guerre - Avoir l'art et la manière - Art du tuning - Arts de la table - Règles de l'art - Art figuratif - Arts et métiers - L'Art nouveau.

Réfléchir sur le quotidien

Aviez-vous déjà remarqué que les glaces de la marque « La Laitière » sont illustrés de la reproduction d'une figure (détournée) tirée d'un chef-d'œuvre de Vermeer. Pensez-vous que ce choix commercial contribue à rendre cette peinture plus populaire, à la faire apprécier du grand public ? Porteriez-vous un regard différent sur ce tableau si vous alliez voir l'œuvre originale au Rijksmuseum d'Amsterdam ?

Comparer des œuvres

L'art contemporain peut susciter des réactions de franche hostilité et les spectateurs ont parfois le sentiment d'une imposture, comme si les artistes ne méritaient pas les éloges et la reconnaissance sociale qu'ils reçoivent. Considérez trois œuvres d'art :

- les Bottes de Brillo d'Andy Warhol ;
- les 433 de silence du compositeur John Cage ;
- le Carré noir sur fond blanc du peintre Malevitch.

1. D'elles œuvres cherchent-elles à être belles ? Cherchent-elles à choquer le public ?
2. En quoi ces œuvres méritent-elles d'être considérées comme de l'art ? Vous invitent-elles à réfléchir différemment sur ce qu'est l'art ?
3. Justifiez l'emploi de l'expression « art conceptuel » pour désigner ce type d'œuvres.
4. Qu'est-ce qu'une avant-garde ? Si ces œuvres sont d'avant-garde, peut-on considérer que l'art touche à sa fin ? Ou seulement que l'art est épuré, et qu'il s'offre à une contemplation pure ?

Analyser un sujet

Dans le sujet suivant : « L'art est-il création, récréation ou récréation ? », expliquez en quel sens il faut entendre chacune des trois suggestions qui vous est faite pour définir l'art.

Analyser une situation

Certains concerts et enregistrements, de musique baroque notamment, sont désormais joués sur des instruments d'époque, c'est-à-dire qui étaient déjà en usage au moment où l'œuvre était jouée à l'origine. Qu'est-ce que cela apporte à l'écoute ? Une œuvre d'art appartient-elle nécessairement à son époque ?

La pratique des instruments d'époque est censée restituer de manière plus fidèle le son de l'œuvre originale, et donc de la faire mieux revivre. Mais c'est oublier que le son qui paraissait « naturel » à l'époque où l'on ne connaissait que lui, apparaît nécessairement « artificiel » aujourd'hui où nous n'y sommes plus habitués. Entendre de la musique jouée sur des instruments d'époque ne permet donc pas de revivre une écoute définitivement perdue, mais apporte une écoute différente, avec un charme supplémentaire... qui vient de la désuétude elle-même, c'est-à-dire du plaisir de retrouver quelque chose qui n'est plus en usage.

Comprendre un texte

Rodin compare les vertus de la photographie à celles de la sculpture du point de vue de leur capacité à représenter fidèlement la réalité d'un mouvement.

C'est l'artiste qui est véridique, et c'est la photographie qui est menteuse ; car dans la réalité le temps ne s'arrête pas ; et si l'artiste réussit à produire l'impression d'un geste qui s'exécute en plusieurs instants son œuvre est certes beaucoup moins conventionnelle que l'image scientifique où le temps est brusquement suspendu.

Auguste Rodin, L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell. Grasset, 1911, p. 63.

1. Avant de lire ce texte, qu'est-ce qui, de la sculpture ou de la photographie, vous semblait le meilleur procédé pour restituer la réalité ? Et après la lecture de ce texte ? En quoi une sculpture serait-elle moins figée qu'une photographie ?
2. Trouvez une sculpture et une photographie de mouvement susceptibles d'illustrer le propos de Rodin.

Comprendre un texte

Le vrai art, il est toujours là où on ne l'attend pas. Là où personne ne pense à lui ni ne prononce son nom. L'art, il déteste d'être reconnu et salué par son nom. Il se sauve aussitôt. Sitôt qu'on le décèle, que quelqu'un le montre du doigt, alors il se sauve en laissant à sa place un figurant lauréat qui porte sur son dos une grande pancarte où c'est marqué ART, que tout le monde asperge aussitôt de champagne et que les conférenciers promènent de ville en ville avec un anneau dans le nez. C'est le faux monsieur Art celui-là. C'est celui que le public connaît, vu que c'est celui qui a le laurier et la pancarte. Le vrai monsieur Art, pas de danger qu'il aille se flanquer des pancartes ! Alors, personne ne le reconnaît. Il se promène partout, tout le monde l'a rencontré sur son chemin et le bouscule vingt fois par jour à tous les tournants de rues.

Catalogue d'exposition, « L'art brut préféré aux arts culturels », Jean Dubuffet, Galerie René Drouin, 1949.

1. Définissez «monsieur Art».
2. Qu'est-ce que l'art brut ? Trouvez des illustrations pertinentes.
3. Existe-t-il un « vrai art » et un autre ? Comment désigner cet autre ?

Rédiger un paragraphe argumenté

En art, et en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces. C'est par là même qu'aucun art n'est figuratif. La célèbre formule de Klee « non pas rendre le visible, mais rendre visible » ne signifie pas autre chose. La tâche de la peinture est définie comme la tentative de rendre visibles des choses qui ne le sont pas.

*Gilles Deleuze, Francis Bacon, Logique de la sensation.
La Différence, 1981, p. 39.*

Rédigez un paragraphe qui illustrerait la thèse de Gilles Deleuze avec deux exemples choisis par vos soins, l'un emprunté à la peinture (par exemple le tableau de Paul Klee ci-dessous) et l'autre à la musique.

Примечание

Пособие составлено по материалам издания:

Hervé Boillot, Charles Mazouer, Patrice Guillamaud, Matthieu Ahure. Philosophie Terminales. Hachette, 2013

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО