

L'art

L'art chez Hannah Arendt

Idaline Droz-Vincent

Philopsis : Revue numérique

<http://www.philopsis.fr>

Les articles publiés sur Philopsis sont protégés par le droit d'auteur. Toute reproduction intégrale ou partielle doit faire l'objet d'une demande d'autorisation auprès des éditeurs et des auteurs. Vous pouvez citer librement cet article en en mentionnant l'auteur et la provenance.

Si les analyses consacrées directement à l'œuvre d'art sont peu nombreuses dans l'œuvre de Hannah Arendt, les références à des artistes sont multiples et variées. Elle pense avec eux et les cite sur le terrain de la vérité. Remarquons également que H. Arendt est cataloguée comme un « penseur politique » ; or c'est au théâtre de Shakespeare, à l'Iliade et à l'Odyssée (entre autres) tout autant qu'à Machiavel qu'elle demande les secrets de l'action politique.

Nous pouvons nous questionner avec Pierre Bouretz : « d'où vient qu'Hannah Arendt ait si souvent cherché chez les écrivains et les poètes une manière d'approcher le monde, de saisir l'histoire et de juger les hommes ? »¹

L'art pense ; l'art fait penser ; l'art est un objet de pensée. H. Arendt cherche auprès des grandes œuvres un éclairage qui la guide, mais n'a pas éprouvé le besoin de théoriser sur le sens de l'art.

S'il n'existe pas réellement de théorie esthétique chez H. Arendt, le statut de l'œuvre d'art et sa réflexion sur cet objet singulier permettent de mieux saisir la dimension phénoménologique de sa pensée. L'œuvre d'art cristallise également les thèmes centraux de la réflexion d'H. Arendt : le souci du monde dans sa dimension « historique » et durable, la pérennisation de la pensée et de l'agir, l'importance accordée à l'apparition et au « devoir » de la belle apparence, l'entrecroisement des regards et des manifestations dans le monde, la question du sens contre celle de la vérité.

En effet, toute œuvre d'art est une œuvre concentrant en elle le sens, faite pour apparaître et être jugée sur ce qu'elle donne à voir ou à entendre.

¹ Préface aux *Origines du totalitarisme*, éditions quarto Gallimard, p 23.

Elle ne répond pas aux préoccupations de la vie mais seulement à celles de la pensée et du monde.

Objet du monde et objet qui fait monde, l'œuvre d'art concentre les préoccupations de l'être mortel que nous sommes. Objet de pensée, l'œuvre d'art donne à penser. Objet fait pour apparaître, il donne à l'apparition sa pérennité et la rend tangible.

C'est dans une approche de la condition humaine et des différentes activités de la *vita activa* que H. Arendt aborde frontalement la question de l'œuvre d'art et son statut particulier. Sa réflexion s'ancre donc dans le souci de définir et distinguer l'œuvre du travail. L'œuvre d'art est une œuvre singulière, mais elle est avant tout une œuvre. Elle est pensée à partir de la *techné*, même si l'œuvre d'art sublime les traits caractéristiques de l'œuvre tout court.

L'œuvre d'art est définie selon H. Arendt par son inutilité (ce qui la distingue des œuvres identifiées comme objets d'usage). Comment cette inutilité peut-elle rendre l'œuvre d'art absolument nécessaire à une vie humaine, vie dépendante d'un monde redevable de certaines de ses caractéristiques à cette même œuvre ?

Comment expliquer que H. Arendt trouve dans les œuvres d'art, poésie, roman, musique, peinture, un sens plus riche que toute vérité conceptuelle ou scientifique ? A ses yeux, les écrivains ont des vues plus profondes que les spécialistes en sciences sociales. Ils atteignent un degré de vérité inaccessible à l'approche de ces derniers.

I. L'œuvre et l'œuvre d'art, le beau « inutile » contre l'utilité fonctionnelle

a. Inutilité et durée

Il convient donc de commencer par rappeler brièvement ce qu'est une œuvre pour H. Arendt et en quoi elle se distingue du produit du travail². Les deux se différencient par leur finalité, leur source, l'activité qui en est à l'origine, leur temporalité.

Si le travail est une activité visant à entretenir la vie par la production d'objets de consommation, l'œuvre produit des objets destinés à l'usage.

Les résultats du travail ne durent qu'un laps de temps plus ou moins long car ils sont faits pour être incorporés par le corps les ayant produits ; et si l'objet n'est pas consommé, il disparaît de lui-même car il est périssable.

« Les biens de consommation, résultats immédiat du processus de travail, sont les moins durables des choses tangibles. Ils sont comme Locke l'a souligné, de courte durée, de sorte que –s'ils ne sont pas consommés- ils se dégraderont et périront d'eux-mêmes. »³

² Pour une étude plus précise concernant la différence entre le travail et l'œuvre, voir l'article « L'idée de monde chez H. Arendt », *Philopsis*.

³ Conférence de H. Arendt intitulée « Labor, Work, Action », version française in *Etudes phénoménologiques, Ousia*, n°2, 1985, p 9.

Le travail est une activité répétitive, circulaire, ne connaissant pas de fin, inscrite dans le cercle des besoins et le cycle de la vie. Il dure tant que dure la vie, s'épuisant dans sa reconduction et fournissant sans cesse de nouveaux produits de consommation au cycle vital.

L'œuvre s'inscrit dans la durée et elle est animée d'une temporalité linéaire. A la différence de l'objet du travail enfermé dans le cycle vital (besoin / satisfaction temporaire, par la consommation, de ces besoins), l'œuvre connaît un début et une fin précises. Elle est conçue en fonction d'un usage à remplir, en fonction d'une finalité. Cette dernière commande le processus de fabrication, le calcul des moyens pour réaliser la fin recherchée. Le processus de fabrication achevé, l'œuvre s'en détache. Cette œuvre est elle-même dès sa conception ne relève pas des besoins du corps.

Le produit de l'œuvre est également plus durable que celui du travail de par la matière dont il est composé. Le matériau est arraché à la nature et par là l'homme s'affirme comme maître et possesseur de cette même nature.

« Cet élément de violation, de violence est présent en toute fabrication ; *l'homo faber*, le créateur de l'artifice humain, a toujours été le destructeur de la nature »⁴.

La durabilité des œuvres, leur possible articulation au sein du travail humain, leur articulation entre elles (dans l'esprit du système de renvois heideggerien), dressent au sein de la nature (et contre elle) un milieu artificiel portant visage humain. Un milieu durable quand la nature est le lieu de l'éphémère et de l'indifférente succession des jours, des nuits, des cycles. Ce milieu stable érigé c'est le monde, rempart élevé par l'homme contre le caractère dévorant et indifférent de la nature.

Les « choses faites pour une consommation incessante apparaissent et disparaissent dans un milieu d'objets qui ne sont pas consommés, mais utilisés et habités et auxquels, en les habitant nous nous habituons. Comme tels, ils donnent naissance à la familiarité du monde, à ses coutumes, à ses rapports usuels entre l'homme et les choses aussi bien qu'entre l'homme et les hommes »⁵.

Le monde rend possible le passage de la *zoé* au *bios* grâce aux repères installés par la réification de l'ouvrier. Ce monde, H. Arendt le nomme « la patrie non mortelle d'êtres mortels »⁶.

C'est à l'intérieur de ce monde que les hommes, abritent leur existence, se construisent, déroulent une Histoire.

Naître devient « venir au monde ». Et c'est en apprenant à utiliser les objets d'usage que les nouvelles générations s'insèrent dans le monde et apprennent à l'habiter.

Les nouveaux venus peuvent s'ancrer dans une tradition par les œuvres, celles destinées à l'usage mais aussi les plus singulières et précieuses d'entre elles : les œuvres d'art.

⁴ *Condition de l'homme moderne* (CHM), tr. Georges Fradier, Presses Pocket, p 190.

⁵ CHM, p 140.

⁶ *Ibid.*, p 223.

Certes l'usage des œuvres entraîne à terme l'usure mais ce n'est pas un mal en soi car l'usure oblige à remplacer ce qui est devenu obsolète, inopérant, donc fait vivre le monde. Le remplacement permet, également, aux nouvelles générations d'inscrire leurs repères dans le monde.

En retour, l'appropriation des produits de l'œuvre et leur remplacement progressif atténuent le caractère potentiellement effrayant de l'irruption des nouveaux venus dans le monde. Ces nouveaux venus ne surgissent pas en étrangers, entrant dans le monde par les œuvres qui les « accueillent ». La rupture générationnelle est compensée par une sorte de transition qui mêle tradition et innovation. Quant à la contemplation des œuvres d'art, elle n'est pas seulement reconnaissance d'un monde ayant visage humain, ni héritage d'un passé dans lequel on s'inscrit, elle devient appel à faire vivre la source de la création.

Quelles sont les caractéristiques par lesquelles H. Arendt distingue l'œuvre d'art des artefacts qui constituent ce monde ontique, ensemble d'outils définissant l'*Umwelt* heideggerien ?

L'œuvre d'art se singularise par son absence d'utilité, sa dimension gratuite :

« C'est seulement là où nous sommes confrontés à des choses qui existent indépendamment de toute référence utilitaire et fonctionnelle, (...) que nous parlons d'œuvre d'art »⁷.

Si cette œuvre peut servir à un usage, ce n'est pas son sens fonctionnel qui la définit comme œuvre d'art.

H. Arendt prend l'exemple des cathédrales qui « furent bâties *ad majorem gloriam Dei* ; si, comme constructions, elles servaient certainement les besoins de la communauté, leur beauté élaborée ne pourra jamais être expliquée par ces besoins, qui auraient pu être satisfaits tout aussi bien par quelque indescriptible bâtisse. Leur beauté transcende tout besoin, et les fait durer à travers les siècles »⁸. Rien n'obligeait les hommes à rechercher le beau dans un bâtiment destiné à ressembler les fidèles pour un culte. La beauté introduit une nouvelle dimension qui sépare l'œuvre des objets d'usage et l'élève au dessus des besoins. On pourrait objecter que l'art religieux est soucieux de la beauté pour célébrer la grandeur divine ; le beau serait un hommage rendu à Dieu. Mais ceci ne fait que souligner la tension du beau vers la transcendance et nous rappeler que la beauté est le domaine du sens.

b. La beauté pour valeur

Donc la beauté est ce qui caractérise une œuvre d'art, la seule valeur d'après laquelle l'œuvre peut être jugée. C'est le beau qui permet à l'œuvre de transcender toute dimension utilitaire, si jamais elle remplit une fonction. Réciproquement, si l'œuvre d'art avait été conçue dans un but pragmatique, comme toute autre œuvre, à quoi bon tant d'efforts pour y ajouter une valeur inutile sur le plan fonctionnel ? L'œuvre, belle, est plus qu'une œuvre et

⁷ *Crise de la culture* (CC), tr Patrick Lévy, folio essais, p 269.

⁸ CC, article éponyme, p. 267.

change notre rapport aux choses, au monde. D'utilitaire, il devient contemplatif. De fonctionnel, il devient esthétique. Par la seule grâce de la beauté, l'œuvre d'art s'élève au dessus du besoin, au dessus de la temporalité et elle transfigure le visage du monde. Nous le verrons plus loin...

On peut, bien entendu, reprocher à H. Arendt cette réduction de l'œuvre d'art à la beauté, en répliquant que l'art contemporain s'en est détaché. Mais c'est bien la présence de la beauté qui caractérise en premier lieu l'œuvre d'art, qui s'impose à la sensibilité et qui valorisera l'inutile.

La beauté insiste sur l'originalité de l'œuvre d'art, lui assure une autonomie du fait qu'elle n'existe que pour sa visibilité et audibilité. La beauté n'accomplit rien ; elle n'est qu'un monument élevé à elle-même par elle-même. Elle s'épuise dans son éclat. L'œuvre d'art, jugée sur son aspect, la beauté de sa forme, se signifie à son tour elle-même. Définie par la beauté, elle est faite pour apparaître, éblouir de son éclat.

Cette dimension de l'œuvre d'art porteuse de beauté ouvre directement sur la dimension phénoménologique de la pensée de H. Arendt. La manière dont H. Arendt conçoit la beauté est donc à la fois « commune » et énigmatique. Le Beau renvoie bien à l'esthétique : il est ce qui plaît à nos sens. Ce qui plaît procure du plaisir. En retour il capte notre attention, nous ravit au sens littéral du terme. La beauté est cette apparence qui séduit notre sensibilité.

Mais la beauté s'épuisant dans sa manifestation, rend, par là même, la manifestation tangible. Ici la définition de la beauté et celle du sens de l'œuvre d'art se confondent. Par conséquent, H. Arendt peut définir le Beau comme étant le « suprêmement éclatant ».

Cette énigmatique définition, proche, dans son esprit, de la conception grecque de l'*Idea*, est aussi à mettre en parallèle avec la représentation de la gloire dans la Grèce archaïque. H. Arendt fait référence à plusieurs reprises à *l'Iliade*, à Achille.⁹

Si nous reprenons les remarques de Jean-Pierre Vernant, sur l'importance de la gloire et ce qu'elle pouvait signifier à partir de *l'Iliade* et de la belle mort du combattant, nous trouvons cette idée :

« Exister "individuellement", pour le Grec, c'est se faire et demeurer "mémorable" : on échappe à l'anonymat, à l'oubli, à l'effacement – et à la mort par conséquent - par la mort qui, en vous ouvrant l'accès au chant glorificateur, vous rend plus présent à la communauté des vivants, dans votre condition de héros défunt, que les vivants ne le sont à eux-mêmes » - « A travers l'exemplarité du personnage héroïque, tel que le chant en fait le récit, (...) les valeurs vitales et « mondaines » de force, de beauté, de jeunesse, d'ardeur au combat, acquièrent une consistance, une permanence qui les font échapper à l'inexorable déclin marquant toutes les choses humaines » - « La survie glorieuse » est « la présence continûment maintenue de son souvenir dans la mémoire des hommes »¹⁰.

Les analyses de Vernant font intensément écho au sens de l'œuvre d'art pour H. Arendt. La gloire comme l'œuvre d'art est maintien dans la présence de l'épiphanie de l'excellence. Elles sont toutes les deux, la

⁹ Cf. par exemple les analyses dans *CHM*, chapitre sur l'action, p 244 et suivantes.

¹⁰ JP Vernant, *L'individu, la mort, l'amour*, Folio histoire, article « Mort grecque, mort à deux faces », p 83-87.

manifestation éclatante du sensible dans sa fragilité et sa grandeur. Elles rendent stable, permanente et suprêmement présente l'excellence. Elles la fixent en l'exemplifiant pour l'éternité. Le rapprochement entre les deux pensées est d'autant plus juste que Vernant insiste sur le lien entre la gloire et le récit, le chant glorificateur. La gloire est ce qui est accordé au héros par ce chant. Chez H. Arendt également, nulle action de l'homme, nulle manifestation ne sauraient survivre à leur apparition sans l'œuvre qui les capte. Si la vie proprement humaine, en tant que vie de quelqu'un d'unique, se « manifeste dans l'action et dans la parole », ces dernières « partageant l'essentielle futilité de la vie »¹¹, elle ne peut échapper à l'éphémère que par le récit qui s'en empare. La beauté est, comme la gloire, ce que l'œuvre d'art dévoile ou fait resplendir.

« Sans la beauté, *c'est-à-dire sans la gloire radieuse* par laquelle une immortalité potentielle est rendue manifeste dans le monde humain, toute vie d'homme serait futile, et nulle grandeur durable »¹².

L'œuvre d'art est la manifestation radieuse de l'être, au sommet de lui-même, c'est-à-dire dans son éclosion, sa glorieuse présence. La définition du beau est donc en un sens très ontologique ; et cette première explicitation renvoie l'œuvre d'art à l'Être et au monde plus qu'à l'esthétique. La beauté de l'œuvre n'est pas à comprendre comme *mimesis* renvoyant à un bel objet. L'art est original d'une splendeur qui n'est pas issue de la nature (l'œuvre s'oppose à la nature et c'est à cette condition même qu'elle pourra installer un monde, voir infra). Il crée cette splendeur, la fait venir à la manifestation.

Enfin, c'est la célébration d'un sens plus riche que toute vérité qui illumine l'œuvre d'une beauté inédite.

II. L'importance de la manifestation

a. Maintenir l'épiphanie

Sans les artistes, sans les œuvres d'art, l'apparition en tant que telle ne survivrait pas à l'instant de son surgissement et de son éclosion. Ce qui apparaît et qui se trouve soumis au devenir, ne dure qu'un temps puis disparaît. A l'image des hommes apparus de nulle part et disparaissant pour nulle part, tout ce qui apparaît, surgit puis s'efface.

L'art réussit à contrer le temps comme passage pour faire apparaître le temps comme durée, le temps qui donne lieu à l'éclosion. Mais le miracle accompli par l'œuvre d'art est de maintenir cette durée ouverte et non de la figer. Cet exploit est partie prenante de la beauté de l'œuvre. Nous pourrions dire que la beauté de l'œuvre réside dans l'aptitude miraculeuse à retenir sans la figer, sans l'obscurcir, l'épiphanie des choses. L'épiphanie c'est l'éclosion dans l'être ou l'éclosion de l'être, la venue à la présence qui se déploie. Retenir n'est pas suffisant, il faut trouver le secret de la manifestation de telle sorte que chaque spectateur, lecteur, au contact de l'œuvre, soit saisi par le moment de l'apparition.

¹¹ CHM, p 230.

¹² CC, p. 279 (c'est nous qui soulignons).

Sans la manifestation (en actes, en paroles et en œuvres), ce qui n'est que pensée ou passion interne reste hors du monde, enfermé dans le muet désespoir de la subjectivité.

Mais la manifestation commence à s'obscurcir au point même de son éclosion. « Accomplir de grandes actions et dire de grandes paroles » ne laisse point de trace, nul produit qui puisse durer après que le moment aura passé de l'acte et du verbe »¹³. Ceci est encore plus vrai de la pensée, plus labile et fragile dans la mesure où elle est toute intériorité.

La mémorisation ne suffit pas puisque « la mémoire et le don du souvenir, d'où naît toujours le désir de l'impérissable, ont besoin de choses tangibles pour les rappeler et les sauvegarder »¹⁴. Autrement dit la manifestation se fait à la lisière du monde ou traverse comme un vol, son espace ; vouloir retenir le vol par un souvenir qui le réitère, prolonge sa durée mais ne préserve pas de la disparition. La mémoire est faillible et finie. La manifestation ne prend pleinement place dans le monde que par la réification.

Cette dernière est le résultat de l'œuvrer et d'un certain travail, celui qui a permis d'ériger l'artifice humain. Cet œuvrer emprisonne dans une matière ce que l'esprit peut penser, imaginer, sentir. Et la durabilité de l'œuvre est d'abord liée à la dureté du matériau dans lequel elle est faite, ce qui est sans rapport avec une pérennité vivante.

L'œuvre d'art a beau être directement en lien avec la pensée car c'est l'aptitude à penser qui en est l'origine, elle n'en demeure pas moins œuvre. Elle fige l'épiphanie de la pensée qui, dans le passage au concret, se glace et meurt.

H. Arendt souligne bien que le prix à payer pour survivre à sa disparition c'est la « lettre morte » contre « l'esprit vivant ».

Mais sans réification la pensée, plus labile encore que les actes et les paroles, apparaît à peine dans le monde.

« Cette matérialisation sans laquelle aucune pensée ne peut devenir concrète doit toujours être payée, et le prix est la vie elle-même »¹⁵.

Comment dans ces conditions affirmer que l'œuvre d'art sauve l'apparition dans son épiphanie, permet à la pensée d'apparaître pleinement dans le monde ?

A ce problème elle propose deux solutions.

La première c'est de privilégier les arts vivants comme le théâtre et la musique qui n'existent qu'à être joués, qui n'existent qu'en acte pourrait-on dire.

Elle affirme également que la poésie, faite de mots, dont la densité et le jeu fixent le poème dans le souvenir, demeure l'art le plus proche de la pensée¹⁶.

Certains arts, les moins matériels (musique, poésie) pourraient sauver l'esprit dans une lettre vive.

¹³ CHM p 230.

¹⁴ CHM p 226.

¹⁵ CHM, opus cité, p 224.

¹⁶ « La poésie, qui a pour matériau le langage, est sans doute de tous les arts le plus humain, le moins du monde, celui dans lequel le produit final demeure le plus proche de la pensée qui l'a inspiré (...) ». CHM p 225.

La deuxième solution est celle du dialogue auquel l'œuvre d'art appelle. L'esprit vivant ne peut survivre dans la lettre morte représentée par la matérialisation de l'œuvre d'art que si la « lettre entre en contact avec une vie qui veut la ressusciter... »¹⁷. Cette solution est la plus importante pour nous. Puisque c'est elle qui donne tout son sens à l'œuvre d'art dont la spécificité est d'apparaître pour être contemplée. Elle appelle un spectateur et jette des ponts entre les générations. Ces ponts ainsi que le dialogue qui s'engage entre le spectateur et l'œuvre, sont ce qui constitue le monde, dans une dimension pleinement humaine : espace qui s'élève entre les individus (voir plus loin).

Cette idée d'un dialogue avec l'art qui ressuscite la vie prise dans l'œuvre et la pensée qui en est à l'origine, nous la trouvons également chez G. Steiner. Steiner, le lecteur de génie, n'a cessé de défendre cette idée que les œuvres de la haute culture meurent et disparaissent si elles ne trouvent plus de spectateur ou de lecteur pour les voir, les entendre et leur répondre.

Ainsi dans le premier chapitre de *Passions impunies*, analysant le tableau « le philosophe à sa lecture », il met en pratique le rapport vivifiant à l'œuvre. Dans *Réelles présences*, il ne cesse de stigmatiser la culture du métatexte qui nous sépare du contact authentique avec l'œuvre, qui empêche l'émerveillement, seule attitude capable de nous rendre disponible pour l'œuvre et de nous mettre en condition de dialogue. Steiner n'a de cesse d'appeler à notre devoir de lecteurs responsables.

L'œuvre d'art serait donc capable de parler à qui peut l'entendre. H. Arendt insiste par ailleurs, sur la spécificité de la réification dans l'art qui accomplit une véritable métamorphose. De quel ordre ? Elle écrit :

« Dans le cas des œuvres d'art, la réification est plus qu'une transformation ; c'est une transfiguration, une véritable métamorphose dans laquelle, le cours de la nature qui veut réduire en cendres tout ce qui brûle est soudain renversé, et voilà que de la poussière même peuvent jaillir des flammes »¹⁸.

On pourrait comprendre la métamorphose par le fait que l'œuvre dans sa matérialité enferme ce qu'elle est censée retenir et n'en garde qu'un reflet, un fantôme, celle de l'objet ou de l'être qu'elle réussit, malgré tout, à sauver. Elle arrête le processus de destruction totale de la nature qui veut faire retourner au néant ce qui a surgi pour un temps. Mais elle ajoute « *et voilà que de la poussière même peuvent jaillir des flammes.* » N'y a-t-il pas contradiction avec l'opposition déplorée entre esprit vivant et lettre morte ? H. Arendt ne renverserait-elle pas ici le processus de réification au sens où l'art n'est pas œuvre ordinaire ? L'œuvre d'art sauverait l'épiphanie même car elle réussit à maintenir dans le monde le phénomène de la manifestation, prête à se redéployer pour qui la contemple.

L'œuvre est œuvre d'art lorsqu'elle réussit ce miracle d'unir la réification permettant de donner forme et permanence, à la vie qui luit toujours en elle. La beauté comprise comme le suprêmement éclatant

¹⁷ CHM p 225.

¹⁸ *ibid.*, p 224.

apparaît sous un nouveau jour : la beauté c'est la densité de présence dont l'œuvre d'art est porteuse.

L'éclosion à l'être se manifeste à chaque regard porté sur le tableau, à chaque lecture du poème.

Et nous osons cette interprétation de la pensée de H. Arendt : si elle accorde la prééminence aux arts les moins matériels poésie, musique, théâtre, c'est parce qu'ils existent dans leur réitération : récités, joués, mis en scène, et non seulement parce que « le produit final demeure le plus proche de la pensée qui l'a inspiré »¹⁹ comme elle le dit.

Ces arts nous disent ce que toute œuvre d'art nous dit : je suis faite pour « resplendir et qu'on (me) voie, pour chanter et qu'on (m)'entende, pour parler à qui voudra lire »²⁰.

Si l'œuvre d'art existe c'est pour être perçue, par conséquent elle n'existe que dans le regard porté sur elle et ce regard ramène à la présence ce qui s'est éteint depuis longtemps ou ce qui nous semblait chosifié. L'œuvre d'art est porteuse d'un dialogue entre passé et présent, entre ce qu'elle a recueilli et les questions que nous pouvons lui poser.

Parce que la poésie doit être récitée et la partition de musique jouée, la réification s'efface et les flammes jaillissent des cendres. L'épiphanie se redéploie, comme la colère d'Achille se déchaîne à chaque fois que l'aède reprend les vers d'Homère.

Mais le monde s'ouvre aussi en monde dans le tableau à chaque regard porté sur lui parce que le peintre est obsédé par l'énigme du visible, par la tâche de rendre visible l'invisible. Il demande au monde le secret du « il y a » et de son surgissement comme le dit Merleau-Ponty dans *L'œil et l'Esprit*. Et pour cela il n'utilise que la lumière, la couleur, les reflets : « le regard du peintre leur demande comment ils s'y prennent pour faire qu'il y ait soudain quelque chose (...) pour nous faire voir le visible »²¹.

La matière de l'œuvre n'est que la matière du visible, du surgissement dans le monde. Alors elle peut faire que le monde s'élève à partir du tableau.

Finalement plus que l'éternelle beauté, valeur que l'on attribue classiquement à l'œuvre d'art et que H. Arendt reprend à son compte, de manière presque ininterrogée, ce qui fait d'une œuvre une œuvre d'art c'est cette qualité miraculeuse entre toutes de laisser la présence se manifester, la laisser venir à nous dans toute l'épaisseur de sa lumière, de laisser apparaître encore et encore ce qui est apparu.

Ce qui fait d'une œuvre une œuvre d'art c'est sa puissance évocatrice. L'évocation est d'autant plus manifeste que ce qui est représenté ou convoqué se donne tout en se dérochant. Il n'y a nulle force d'évocation là où tout est dit, présenté dans une nudité disponible qui brise l'enchantement, qui ne nous intrigue plus. L'évocation nous convoque devant une densité que la manifestation immédiate des choses ne nous livre pas.

¹⁹ *Ibid*, p 225.

²⁰ *ibid*, p 223.

²¹ *L'œil et l'Esprit*, Folio Essais, p 29.

Toute tentative pour saisir frontalement et sans fard cette présence, évanouissante par elle-même, cette épiphanie ou cette essence même des choses, conduit à la dissolution de ce que nous poursuivons.

Le visible est suprêmement éclatant dans l'aura même de son retrait.

C'est peut-être ce que Heidegger veut mettre en évidence lorsqu'il tente de montrer comment la pesanteur de la pierre se refuse à toute appréhension scientifique ou saisie directe, presque matérielle, de même pour la lumière de la couleur : « la couleur irradie, et ne veut qu'irradier. Si nous la décomposons, par une intelligente mesure, en nombre de vibrations, alors elle a disparu. Elle ne se montre que si elle reste non décelée et inexpliquée »²².

b. La belle apparition

L'exaltation de l'apparence, de la belle apparence est centrale dans la pensée de Arendt.

Parce que « dans ce monde où nous apparaissions de nulle part, et dont nous disparaissions en direction de nulle part, *Être et paraître coïncident* »²³ il faut s'arrimer aux apparitions et saisir en elles la forme qui fait sens. L'art, dans la continuité de l'expérience perceptive, est bien attaché à l'essence phénoménologique du réel.

H. Arendt va jusqu'à soutenir l'idée que nos sens sont organisés pour apprécier le beau, premier jugement que l'on porte sur les choses ; l'appréhension du beau est donc liée à l'appréhension des choses selon l'apparence qu'elles présentent. En effet, ce qui existe n'existe qu'à paraître et sa manifestation, sa forme est d'emblée jugée au critère de la beauté ou de la laideur, jugement spontané de la saisie des sens. Pour H. Arendt le seul jugement que nous pourrions spontanément porter sur ce qui apparaît est ce jugement esthétique²⁴.

Mais il ne s'agit pas seulement de saisir ainsi ce qui se donne, il faut nous mêmes fournir des apparences qui, à leur tour seront jugées d'abord sur ce critère. Aussi nous retrouvons cette idée que, si tout ce qui existe, n'existe qu'en apparaissant dans des formes multiples et variées c'est parce que tout est comme ordonné en vue de sa manifestation. Le phénoménisme généralisé défendu dans le premier tome de *La vie de l'Esprit*, met bien l'accent sur la réciprocité entre apparition comme manifestation et saisie par les sens de ce qui apparaît (réciprocité qui noue l'importance de la belle apparence) : c'est en tant que vivant sentant que nous pouvons nous manifester et manifester une intentionnalité du paraître. Recevant des apparitions, nous en donnons de nous-mêmes et le vivant tout entier serait « régi » par cette loi. Cette belle apparence dont nous sommes responsables, nous y reviendrons à propos du rapport entre l'art et le monde.

²² *Chemins qui ne mènent nulle part*, « L'origine de l'œuvre d'art », tr. Wolfgang Brokmeier, Idées Gallimard, p. 50

²³ *La vie de l'Esprit*, PUF, 1992, p 34

²⁴ « Le critère approprié pour juger de l'apparaître est la beauté. Si nous voulions juger des objets, même des objets d'usage courant, uniquement sur leur valeur d'usage et non aussi sur leur façon d'apparaître – c'est-à-dire sur ce qu'ils beaux ou laids ou entre les deux – il faudrait nous arracher les yeux » (CC, p 269).

Plus précisément, la réflexion de H. Arendt, s'ordonnant autour de l'idée d'apparaître, articule aspect, manifestation, beauté et sensibilité.

L'œuvre d'art incarne la quintessence de cette articulation car elle est cet objet ayant pour unique but d'apparaître.

L'artiste cherche à saisir ce qui se donne dans la nature ou dans le monde, à l'extérieur ou à l'intérieur de lui. Il souhaite en donner une manifestation qui soit digne de paraître et qui soit porteuse de sens pour les générations présentes et à venir.

L'artiste est sensible à l'appel des phénomènes périssables. Il se met à l'écoute de ce qu'ils ont à dire et s'efforce de sauver cette parole dans toute sa profondeur, dans toute sa beauté. L'importance que H. Arendt accorde à l'apparition et à la saisie de l'apparition ne va pas, ici encore, sans rappeler les remarques de Merleau-Ponty sur l'art : les choses parlent mais elles ne parlent qu'à Cézanne. Et Cézanne seul sait atteindre « l'instant du monde », « crever la « peau des choses » pour montrer comment les choses se font choses et le monde monde »²⁵.

Saisir ce qu'il y a de beau dans l'apparition c'est accéder à une signification plus profonde que toute vérité. Il y a un sens immanent dans l'épiphanie que le regard de l'artiste perçoit et cherche à retenir. Ce sens capté par sa main et devenu œuvre, est la première lueur de la beauté. « L'œil (de l'artiste) sait ce qu'il manque au monde pour être tableau et ce qui manque au tableau pour être lui-même »²⁶.

Il ne s'agit pas seulement de puiser dans le monde la belle apparition, il faut que l'œuvre d'art participe à son épanouissement. Donner à l'œuvre une belle forme c'est par la suite, faire en sorte que ce sens ravisse celui qui porte un regard sur l'œuvre et engage un dialogue avec le spectateur.

Pour se laisser toucher par le monde des belles apparences, il faut être capable d'émerveillement, capable d'aimer ce qui est là pour nous et par nous, comme elle le dit à propos de Brecht :

« L'important c'est le ciel qui était là avant que l'homme n'existe et qui sera là après qu'il aura disparu, de telle sorte que ce que l'homme peut faire de mieux c'est aimer ce qui, pour un moment, est à lui. »²⁷.

L'attitude contemplative exige que nous quittions la sphère de l'affairement, des besoins et préoccupations de la vie ; exige que nous nous rendions disponibles. Sans cette disponibilité, nous ne pouvons apprécier les œuvres d'art, entendre ce qu'elles ont à nous dire. C'est donc l'art qui nous met en présence de ce qui existe et nous apprend la mise à distance. Mise à distance de nous-mêmes et mise à distance de notre vie « affairée ».

La pensée de Arendt est traversée par cet impératif de donner au monde les plus beaux visages car alors seulement nous prenons soin du monde et l'améliorons. Pour ce monde commun, nous devons « paraître ce que nous voulons être » et l'art doit être à la fois le veilleur des manifestations du monde et la manifestation suprême qui nous livre le sens de l'expérience du monde.

²⁵ *L'œil et l'esprit*, Folio Essais, p 69.

²⁶ *Ibid.* p 25.

²⁷ *Vies politiques*, opus cité, article sur Berthold Brecht, p 221.

c. Recueillir et délivrer le sens

« Tous les chagrins sont supportables si on en fait un conte ou si on les raconte. »

H. Arendt choisit cette citation d'Isak Dinesen comme exergue à son chapitre sur l'action, dans *Condition de l'homme moderne*.

Ce choix peut se comprendre de deux manières. La première est liée à « la fragilité des choses humaines » : pensée, parole et actions n'ont qu'une durée d'existence limitée. Si aucune réification ne vient les sauver, elles s'évanouissent dans le néant et l'oubli comme si elles n'avaient pas eu lieu.

« Les hommes de parole et d'action ont besoin (...) de l'artiste, du poète et de l'historiographe, du bâtisseur de monuments ou de l'écrivain, car sans eux le produit de leur activité, l'histoire qu'ils jouent et qu'ils racontent, ne survivrait pas un instant »²⁸.

L'œuvre d'art sauve l'éphémère d'une disparition dans l'oubli ou l'irréel.

Dans le récit, la contingence disparaît et l'impression de décousu ou d'absurdité se trouve par là même abolie.

H. Arendt se réfère souvent à l'*Illiade* et à l'*Odyssée* : Ulysse écoutant, chez les Phéaciens, l'aède Démodocos narrer ses exploits, pleure. Puis conteur à son tour, il se saisit du sens de ses mésaventures.

L'action et la parole sont porteuses d'un sens qui n'apparaît pas à l'agent, qui ne se dévoile pas immédiatement. C'est à la narration que nous devons le dévoilement du sens. « Ce que dit le narrateur est nécessairement caché à l'acteur, du moins tant qu'il est engagé dans l'action... »²⁹. L'imprévisibilité de l'action en train de se faire, tout comme l'absence de recul de l'agent, génère la problématique de la fragilité des affaires humaines, fragilité que seule l'histoire, comme narration, peut sauver.

L'œuvre nous réconcilie avec une réalité que nous ne dominons pas et nous permet de nous accorder avec le monde. C'est la deuxième interprétation que l'on peut donner à l'utilisation de la citation d'Isak Dinesen.

Que ce soit L'Histoire, comprise sur le modèle de l'épopée ou du conte - qui existe donc avant Hérodote - ou le récit littéraire qui livre le sens, l'art est le lieu de son apparition. Ainsi s'explique la foi qu'H Arendt accorde à l'art et à l'artiste. Pour elle, la grande œuvre d'art n'est pas celle qui éduque à un savoir-vivre, qui donne des leçons mais celle qui est porteuse de sens.

C'est la raison pour laquelle nous aimons les histoires et l'art en général.

L'art rend nécessaire le contingent : les choses sont apparues, et déposées dans le récit, le poème ou dans un tableau, ce qui a été (et aurait pu ne pas être) s'impose comme évidence nécessaire. Le poète sait cette évidence et croit au monde par là même.

²⁸ CHM, opus cité, p 230.

²⁹ CHM, opus cité, p 251.

Mais est-ce le fait de retenir ce qui a été qui le rend nécessaire ou bien le fait que la création artistique ne soit possible que pour celui qui vit l'apparition comme un miracle doué de sens ?

La mise en œuvre par l'art - ici le conte - délivre un sens qui rend compréhensible et acceptable ce qui a pu être vécu dans la difficulté. L'art fait surgir une vérité jusque là en retrait. Ce sens dans l'œuvre a pris un visage, s'est fait « chose ». Peut-être peut-on aller jusqu'à imaginer que le désaccord entre l'homme et le monde, les difficultés de son destin, les exigences rencontrées dans son propre accomplissement et vécues dans l'aveuglement, n'existent que pour qu'il y ait des œuvres d'art.

P. Bouretz rappelle dans sa préface aux *Origines du totalitarisme* que H. Arendt était sensible à cette ancienne sagesse des poètes grecs : « les dieux adressent maux et calamités aux mortels, afin que ceux-ci puissent conter des histoires et entonner des chants »³⁰.

La beauté de l'art acquiert une nouvelle signification : elle est l'éclat du sens devenu tangible, pressentiment de quelque chose d'immortel parce que l'artiste a su capter et faire « luire » dans son œuvre, une vérité. Ce qui est « suprêmement éclatant » c'est la venue à la manifestation du sens.

L'œuvre est gardienne de ce dévoilement qui s'accomplit pour qui sait voir et entendre.

Cette idée d'un art révélateur et gardien, ne va pas sans rappeler les analyses de Heidegger dont Arendt se rapproche ici : l'œuvre d'art nous met en rapport avec le réel d'une manière neuve et non expérimentée ailleurs. C'est ce que Heidegger veut nous faire saisir dans l'analyse des souliers de Van Gogh. L'être - souliers vient à la vérité de son être, de manière totale, dans le tableau. « Dans l'œuvre d'art, la vérité de l'étant s'est mise en œuvre. “mettre” signifie ici : instituer. Un étant, une paire de souliers de paysan vient dans l'œuvre à l'instance dans le clair de son être. L'être de l'étant vient à la constance de son rayonnement »³¹.

L'œuvre d'art offre à l'être des choses un refuge où il pourra demeurer, s'installer et rayonner tout en restant « caché ». L'être peut s'avancer à partir de cette demeure où il se retire et se tient à la fois.

Si le rayonnement est possible essentiellement dans l'art, c'est parce que l'art puise à la source ce qui vient vers la lumière. Ne retrouve-t-on pas ici le lien établi par H. Arendt entre l'art et l'apparition, ces deux termes s'enveloppant l'un l'autre ?

III. L'art pour l'amour du monde

Puisque ce qui fait monde, ce n'est pas seulement l'ensemble des œuvres organisées pour résister au processus vital mais également des choses non matérielles issues de la pensée des hommes, le monde est le résultat de ces pensées. Réciproquement ce que les hommes sont et pensent n'acquiert de réalité qu'à paraître dans le monde sous forme de paroles et d'actions. Or ces dernières survivent à peine au moment de leur apparition. Labiles, si éphémères qu'elles commencent à mourir au moment où elles

³⁰ Opus cité, p 23

³¹ Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, opus cité, p. 37

déploient leur apparition, elles ne peuvent être maintenues dans le monde que grâce au regard interpellé de l'artiste. Ce regard, contemplatif, esthète et d'une profondeur sans égal, donnera au monde sa véritable existence.

a. Assurer l'immortalité du monde

« Quand l'œuvre d'art en elle-même se dresse, alors s'ouvre un monde, dont elle maintient à demeure le règne »³².

A sa manière, H. Arendt reprend et repense ces paroles de Heidegger.

Le monde ne devient monde ou ne se dresse en tant que milieu stable et durable que par l'intermédiaire de *l'homo faber* et de ses œuvres. Mais les objets destinés à l'usage ne suffisent pas à eux seuls à faire monde.

La réification et la durabilité des œuvres, leur articulation dans un système de renvois, sont une condition préalable, nécessaire à l'érection du monde comme milieu artificiel, mais une condition non suffisante. Le monde ne devient monde que si ce milieu est habité par les hommes, faisant résonner en lui leurs voix, agissant en son sein et utilisant les objets destinés à l'usage. L'usage entraînant l'usure, il s'ensuit une relative fragilité ou instabilité du monde, menacé par des cadences d'usure toujours plus rapides. Pour devenir ce qu'il est appelé à être, « patrie non mortelle » des êtres mortels, le monde doit s'élever par delà la dimension utilitaire qui l'installe dans un premier temps. Ainsi

« l'artifice humain érigé par *l'homo faber*, ne devient pour les mortels une patrie, dont la stabilité résiste et survit au mouvement toujours changeant de leurs vies et de leurs actions, que dans la mesure où il transcende à la fois le pur fonctionnalisme des choses produites pour la consommation et *la pure utilité des objets produits pour l'usage* »³³.

L'artifice humain n'assure au monde sa durée qu'à la condition de se soustraire à la chaîne des fins et moyens, chaîne à laquelle se trouvent soumis *l'homo faber* et ses œuvres. Or seule l'œuvre d'art échappe à cette logique fabricatrice.

Puisque le monde n'est monde et n'assure aux hommes la possibilité d'une existence linéaire, unique, que s'il dure en résistant au processus de la vie (qu'il s'agisse de la consommation ou de l'usage), le monde a besoin d'œuvres qui ne peuvent entrer dans ce processus. Seules les œuvres d'art échappent aux besoins de la vie. Elles transcendent toute fonction, n'existent que pour paraître.

« Tout comme la fin d'une chaise se réalise lorsqu'on s'assied dessus, la fin intrinsèque d'une œuvre d'art – que l'artiste le sache ou non, que la fin se réalise ou non – est d'atteindre la permanence à travers les âges »³⁴.

Nulle utilisation ne saurait alors entamer la durabilité. Elle est, en outre, dépositaire d'un sens qui vaut pour tout homme, d'un sens qui répond

³² Ibid, p 47

³³ C'est nous qui soulignons, *CHM, opus cité*, p 229- 230

³⁴ *Ousia*, article cité, p 20.

aux préoccupations humaines par delà les siècles et les générations. Ces deux caractéristiques lui permettent de prétendre à une certaine immortalité. Elle est ainsi la seule œuvre à pouvoir élever et préserver véritablement le monde.

Artifice pouvant assurer le rôle de maison non mortelle, le monde doit être constitué d'œuvres qui demeurent égales à elles-mêmes et traversent les siècles, œuvres rendant possible une certaine part de son immortalité. C'est à leur longévité qu'il doit sa durée.

L'œuvre d'art fait le monde à plusieurs niveaux.

C'est en fixant le flux des choses que l'artifice suscite un monde. L'œuvre d'art fixe l'apparaître dans son épiphanie par le biais d'une réification.

La réification opère un passage de l'instant éphémère à l'éternité quasi immuable et cette durée stable, elle l'offre au monde. Elle maintient dans le monde ce qui s'évanouit presque aussitôt produit (actes et gestes des hommes, éclosion des choses, labilité presque insensible d'une tonalité d'être au monde). Parmi les apparitions les plus éphémères en ce monde, nous trouvons celle des paroles et actes humains. Ces apparitions rendent le monde véritablement humain mais elles n'existent pleinement qu'à paraître dans le monde. Elles doivent s'y maintenir suffisamment pour être entendues, perçues et tenues pour réelles. La réification intervient à ce moment-là : « ... (Les) produits de l'action, comme les événements, les actes et les mots », sont « tous en eux-mêmes si transitoires qu'ils survivraient à peine à l'heure ou au jour où ils apparaissent au monde s'ils n'étaient conservés par la mémoire des hommes qui les tissent en récit »³⁵. Sans elle, leur passage de l'invisibilité intérieure à la visibilité mondaine est si rapide qu'il est presque tenu pour irréel. Mais la mémoire elle-même est faillible et l'aptitude à penser donne lieu à un « désir » de création. « Pour devenir exploits, faits, événements, systèmes de pensées ou d'idées, il leur faut d'abord être vues, entendues, mises en mémoire puis transformées en (...) objets : poèmes, écrits, livres, tableaux ou statues... »³⁶.

Sans la réification il n'y aurait nulle véritable mondanité du plus propre de l'homme (sa pensée) et nulle mémoire concrète dont les œuvres d'art, œuvres de la pensée, sont la trace.

L'œuvre d'art maintient à demeure ce qui s'est produit dans ce monde.

Les œuvres d'art assurent la pérennité du monde, en recueillant ce que les hommes ont pensé, dit, accompli en lui et pour lui. Dans la durée et la stabilité de l'œuvre d'art, se reflète, comme en un miroir, celle du monde.

« Nulle part ailleurs la simple aptitude à durer du monde fait de main d'homme n'apparaît dans une telle pureté et une telle clarté, nulle part ailleurs ce monde chose ne se révèle de façon aussi spectaculaire comme la maison non-mortelle d'êtres mortels »³⁷.

L'œuvre d'art rend tangible la dimension durable du monde.

³⁵ *CC*, opus cité, p. 268.

³⁶ *CHM*, opus cité, p. 140.

³⁷ *Ibid.*

En maintenant dans le monde présent ce qui a appartenu au monde passé, l'œuvre d'art assure la continuité dans la durée de ce que les hommes ont vécu, crée et pensé.

Elle devient le témoin concret de l'Histoire et fait du monde ce lieu qui accueille puis retient ce qui s'est joué en son sein. Si le monde peut être dit « maison non mortelle » de l'homme c'est en tant que monument du passé et mémoire pour le futur. Il se donne alors comme lieu d'Histoire et de culture puisque « c'est seulement là où une telle subsistance est assurée que nous parlons de culture »³⁸

L'œuvre d'art nous relie à ceux qui ont été et à ce dont nous sommes les dépositaires. C'est ce lien qui institue le monde dans sa dimension pleinement humaine, transcendante et politique, qui le tisse et le rend immortel. Si nous pouvons prendre place dans un monde qui nous a précédés c'est en prenant en charge l'héritage qu'il représente et qui est consigné autant dans les œuvres qui perdurent que dans les institutions, les coutumes auxquelles nous introduit notre éducation. N'oublions pas que le monde est ce qui nous relie à ceux qui ne sont plus et à ceux qui viendront.

« Monument du passé et mémoire pour le futur, l'œuvre d'art procède à l'avènement d'un monde installé en site pour notre habitation et aménagé en scène pour notre apparaître »³⁹.

L'œuvre d'art est une création dont l'origine est la pensée humaine (*comme l'aptitude à utiliser des outils est à l'origine de la fabrication d'outils*). Mais en retour cette œuvre particulière donne à la pensée une visibilité dans le monde tout autant qu'une visibilité du monde. Elle nous permet d'accéder, via cette pensée, à une manière unique d'être au monde ou de faire monde.

L'art répond à la volonté de maintenir dans le monde la singularité d'une expérience.

b. L'ouverture du monde

Ce qui fait la spécificité d'une œuvre d'art c'est son aptitude à faire monde. Or pour H. Arendt le monde est d'abord et avant tout monde commun, monde que nous partageons et qui se tient entre nous.

« Comme une table est située entre ceux qui s'assoient autour d'elle ; le monde, comme tout entre deux, relie et sépare en même temps les hommes »⁴⁰.

Il n'existe que par et pour la pluralité des hommes. Il s'élève dans l'entrecroisement de leurs voix et de leurs actes. Chaque nouveau venu au monde ouvre une perspective nouvelle sur lui, entretient un rapport unique avec ce monde qui lui apparaît et auquel il est apparu par sa naissance. Cela revient donc à penser que chacun occupant une place singulière et étant un

³⁸ CC, *opus cité*, p 269, la subsistance dont elle parle ici est celle qui transcende toute fonction, et tout processus ayant un rapport à la vie.

³⁹ A. Enegrén, *La pensée politique de H. Arendt*, PUF, p 38

⁴⁰ CHM, *opus cité* p 92.

« qui » singulier, a une manière unique aussi de vivre le monde et de faire monde. Ce dernier est redevable dans son être à l'existence de chacun en son sein, H. Arendt insiste sur ce point. Elle affirme par exemple : lorsqu'un homme disparaît « se produit une perte en monde presque démontrable »⁴¹.

Mais de ce que l'homme pense ou ressent en tant qu'être singulier, il n'y a d'autre réalité que celle qui peut se manifester par le dire et l'agir au sein de ce monde commun. C'est l'apparition, à plusieurs individus, dans un monde conçu comme espace public, qui assure la réalité de la manifestation. L'œuvre d'art, comme nous venons de le voir, recueille ces phénomènes. Cependant comme la conception de l'art de H. Arendt ne relève pas de la mimesis, l'œuvre traduit le prisme d'un regard. Elle nous donne ainsi accès à la singularité d'une vision, d'un sentir.

Cette singularité n'est pas à confondre avec un subjectivisme dans lequel une intériorité viendrait s'exhiber dans l'œuvre. Ce n'est pas à une expérience incommunicable que l'œuvre d'art nous convie. Nous ne sommes pas mis en présence de l'intimité d'un artiste car l'intimité n'a pas à s'exhiber dans le monde⁴². Si l'œuvre nous apprend quelque chose, ce n'est ni sur l'intériorité du créateur ni sur notre propre intériorité. Elle renvoie uniquement au monde, à la manière dont le regard singulier de l'artiste éclaire le monde ou en est saisi.

On pourrait ainsi rapprocher la réflexion de H. Arendt de Marcel Proust, lorsqu'il écrit :

« 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 (...) 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, bien que des siècles après qu'est éteint le foyer dont il émanait, qu'il s'appelât Rembrandt ou Vermeer, nous envoient encore leur rayon spécial »⁴³.

Le parallèle avec la pensée de Arendt n'est pas total mais il y a une gémellité d'intuition entre les deux auteurs. Il y a un seul monde, commun, et « la réalité résulte de la somme des aspects que présente un unique objet à une multitude de spectateurs »⁴⁴. Les objets nous apparaissent à tous mais nous percevons de manière singulière (différence qualitative dont parle Proust). Les perceptions singulières de chaque être mondain, entrecroisées, font apparaître le monde qui s'élèvent entre elles et se dérobe si le point de vue devient unique ou uniforme. Ceci explique l'importance accordée à la pluralité garante du monde, garante du sens du réel.

⁴¹ *Vies politiques*, chap. 1 De l'humanité dans de sombres temps, NRF 1974, p 13.

⁴² Rappelons que sentiments, désirs, besoins, les propriétés humaines de l'intériorité sont étrangères au monde et ne sauraient telles quelles faire un monde. Cf *CHM*, p 223.

⁴³ Proust, *Le temps retrouvé*, éd. NRF, 1992, p 191-2.

⁴⁴ *CHM*, opus cité p 98

L'art nous donne accès à la manière dont le monde apparaît à tel ou tel regard d'artiste. Il installe dans ce monde commun les pensées, actes et paroles de ceux qui ne sont plus mais qui demeurent dans le suprêmement éclatant. Les œuvres de Rembrandt peuvent continuer à nous « envoyer leurs rayons », nous rattachant à ceux qui ont disparu et maintenant ouverte leur perspective sur le monde. Grâce à l'art, les « parts » du monde qui auraient pu disparaître en même temps que les hommes qui en étaient porteurs, augmentent les perspectives présentes tout comme elles assurent le lien avec le passé.

La pensée « perspectiviste » de Arendt la rapproche de Nietzsche, mais elle est aussi une ré-interprétation de la donation par esquisses husserlienne.

Nous voulions ici insister sur le rôle majeur de l'art dans l'ouverture au monde et l'ouverture du monde.

L'art ouvre également le monde comme intervalle entre les hommes, d'un côté les artistes, de l'autre les spectateurs et entre eux un espace commun qui se déploie grâce à l'exposition de l'œuvre. Cette dimension est flagrante dans les arts d'exécution comme le théâtre, la musique ou la danse.

« Les artistes qui se produisent – les danseurs, les acteurs de théâtre, les musiciens et leurs semblables ont besoin d'une audience pour montrer leur virtuosité, exactement comme les hommes qui agissent ont besoin de la présence d'autres hommes devant lesquels ils puissent apparaître ; les deux ont besoin d'un espace publiquement organisé pour leur "œuvre", et les deux dépendent de la présence d'autrui pour l'exécution elle-même »⁴⁵

c. L'œuvre d'art, objet de pensée et objet mondain

Parce qu'elle n'est pas une reproduction du réel mais qu'elle « est la restitution d'une commune présence des choses » pour reprendre l'expression de Heidegger⁴⁶, l'œuvre d'art est l'objet le plus intensément mondain. Elle est aussi le plus réel.

L'œuvre d'art est donc faite pour le monde et non pour l'homme dans la mesure où l'œuvre d'art n'existe pleinement que dans l'éclat de son paraître. Elle n'a d'autre finalité que de prendre place dans le monde, d'y resplendir et de le faire resplendir. Elle est une offrande de beauté et de sens. Elle est faite pour donner à voir et être vue⁴⁷. Le jeu de relations entre l'œuvre d'art et le monde est marqué par la réciprocité. En effet, si l'œuvre d'art a pour unique but de paraître, elle n'existe que par la lumière publique du monde, devenu scène pour les apparitions. Une scène qui ne préexiste pas et ne survit pas à ce qui surgit en son sein. L'œuvre d'art en apparaissant, fait advenir le monde comme scène, monde dont elle a besoin pour s'accomplir pleinement.

Elle est l'objet le plus mondain car elle est le plus durable.

L'œuvre d'art fait monde dans sa double dimension de patrie non mortelle et d'intervalle entre les hommes car si elle est faite pour être vue, entendue, chantée ou jouée, l'œuvre en appelle à des spectateurs qui se

⁴⁵ CC, opus cité, Qu'est-ce que la liberté ? p. 200

⁴⁶ « L'Origine de l'œuvre d'art », opus cité, p. 39.

⁴⁷ CHM, p. 269 : « seules les œuvres d'arts sont faites avec l'unique but d'apparaître ».

rassemblent autour d'elle ; des spectateurs qui entament un dialogue avec elle. Ces spectateurs ne peuvent entamer le dialogue qu'une fois la vie, ses intérêts et besoins mis à distance - lorsqu'ils entrent donc dans le monde comme espace d'apparitions.

Cette œuvre réalise ainsi la dimension phénoménologique du monde. Mais une dimension qui transcende la brièveté de l'apparition.

L'œuvre d'art n'est donc pas dans le monde comme toute autre œuvre. Elle n'est pas au monde. Elle est *du* monde. Faite pour lui et par lui, elle en est une part essentielle. En elle se recueille le meilleur de ce que les hommes ont pensé et perçu ; en elle se réfugie ce qui un jour a été présent dans le monde ; en elle vit encore l'écho du point de vue de l'artiste.

La disparition d'une œuvre, unique, irremplaçable, est engloutissement d'un regard porté sur lui et donc d'une part de ce monde.

Enfin elle est le plus mondain par la valeur dont l'art est porteur : le beau.

Pour H. Arendt, nous l'avons vu, ce sont les belles apparitions qu'il faut privilégier. Ce choix n'a rien de superficiel, il est au contraire le seul digne d'estime car destiné à un domaine public.

On peut mettre en parallèle l'art et la politique ici. « L'élément commun entre l'art et la politique est que tous deux sont des phénomènes du monde public »⁴⁸.

Cela signifie que tous deux sont faits pour et par l'apparaître dans le monde mais également traversés par le souci du devenir de ce monde public. Tous deux installent une scène et un intervalle entre les hommes : ceux qui donnent à voir (artistes ou hommes d'action), ceux qui voient, les spectateurs.

Ce parallèle permet de redoubler l'importance accordée aux arts d'exécution tels le théâtre et la danse, ainsi qu'aux arts les moins matériels, poésie et musique, qui ont en commun avec les premiers d'élever un monde commun dans l'intervalle des acteurs / spectateurs.

Le théâtre est, en outre, l'art le plus proche de la catégorie de l'action. On pourrait dire qu'il en est la mise en abîme. En effet H. Arendt écrit que le théâtre « est l'art politique par excellence », « le seul art qui ait pour unique sujet l'homme dans ses relations avec les autres hommes »⁴⁹. Elle suit les analyses d'Aristote dans *La Poétique*, à propos de la tragédie, définie comme imitation d'actions. Les personnages agissent, des choses leur arrivent, et dans cette interaction, les personnages reçoivent ou révèlent leur caractère, leurs caractéristiques. Les héros, dans la tragédie, sont d'abord acteurs (Arendt rappelle que chez Homère, le héros désignait l'homme libre qui participait à l'épopée troyenne et non un individu doté *a priori* de dons exceptionnels). C'est en agissant que leur advient telle ou telle qualité. Pour notre auteur, le « qui » est quelqu'un s'actualisant dans les actes et paroles effectués parmi les autres, sous la lumière de leur regard. L'importance de l'action vient en partie de cette révélation du « qui » de l'acteur. Cette révélation est comme une seconde naissance confirmant le surgissement biologique.

⁴⁸ CC, opus cité, p 279.

⁴⁹ CHM, opus cité, p 246.

C'est en cela qu'elle concède au théâtre sa part d'imitation, elle qui ne définit pas l'œuvre d'art par la mimesis. On dira plus justement que le théâtre est à l'image de l'action politique, les actes révèlent les personnages comme l'action, dans la vie réelle, révèle l'agent. Mais le théâtre met aussi en évidence l'essence de cette action, rejoignant par là la dimension de vraisemblance de la tragédie pour Aristote : « le rôle du poète est de dire non pas ce qui a lieu réellement mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable et du nécessaire »⁵⁰. Aristote lui-même entend par imitation ici le fait de faire surgir « la forme propre » des actions.

Enfin la tragédie fait percevoir l'enchaînement causal sous les apparences contingentes, pour Aristote, ce qui est exactement le rôle du récit, de l'histoire racontée pour H. Arendt, comme nous l'avons vu.

Par delà le théâtre et la poésie, le souci de sauver les belles apparitions et donner au monde les plus belles apparences est bien le point de croisement entre l'art et la politique. Être comme on souhaite paraître c'est l'impératif de l'action authentique dans le monde ; un monde fait d'apparitions, fait par ces apparitions et pour elles. Parce que « dans ce monde où nous entrons, apparus de nulle part, et dont nous disparaissions en direction de nulle part, *Être et Paraître coïncident* »⁵¹, il faut soigner ses apparitions afin d'améliorer le monde. Nos apparitions sont révélatrices de « qui » nous sommes et elles sont la seule chose qui restera de nous. Le monde, de nature phénoménale, assurant la continuité entre les générations, transmet ces apparitions. Il est également redevable en son être même de ces apparitions. Il est ce dont nous héritons, ce qu'il faut faire vivre en l'habitant et ce que nous devons transmettre à ceux qui viendront. Il faut se souvenir, comme H. Arendt l'a écrit dans son texte consacré à B. Brecht « que le jour où l'on devra quitter le monde il sera plus important de laisser derrière soi un monde meilleur que d'avoir été bon »⁵².

L'art et la politique sont redevables au monde, comme scène pour l'apparaître, de leur possibilité d'existence. Ils en portent aussi l'éminente responsabilité car ils font le monde d'aujourd'hui et de demain. Les deux se confondent lorsque l'art est narration qui rend après coup à l'événement (à l'action) sa signification.

Enfin l'action comme l'art vont à contretemps de la nature :

« La vie de l'homme se précipitant vers la mort entraînerait inévitablement à la ruine, à la destruction, tout ce qui est humain, n'était la faculté d'interrompre ce cours et de commencer du neuf, faculté qui est inhérente à l'action... »⁵³.

De même l'art sauve de l'insignifiance l'éphémère. Art et action nous rappellent à la fois notre gratitude et notre devoir envers le monde. En sommes-nous toujours conscients ou dignes ?

⁵⁰ Aristote, *Poétique*, chap. 9.

⁵¹ *La vie de l'Esprit*, I, éd. PUF, 1981, trad. Lucienne Lotringer, p.34

⁵² *Vies politiques*, p 227.

⁵³ *CHM*, opus cité, p 313.

IV. La société de masse : le danger de l'utilité

L'attitude de l'homme moderne l'éloigne des conditions de la vie contemplative.

L'avènement de la société bourgeoise avant même le surgissement de la société de masse va mettre en danger l'œuvre d'art.

Dans l'article *La crise de la culture*, H. Arendt reprend l'histoire de la modification des rapports de l'homme à l'œuvre d'art, du mauvais intérêt que le philistin cultivé lui porte.

Le philistin apparaît au XVIII^e s. avec l'avènement de la bourgeoisie ; il est cet individu dont « l'état d'esprit juge de tout en termes d'utilité immédiate et de "valeurs matérielles", et n'a donc pas d'yeux pour des objets aussi inutiles que ceux relevant (...) de l'art »⁵⁴. Il s'agit là du philistin inculte qui, au fond, ne représente pas de danger immédiatement.

Mais il n'en est pas de même du philistin cultivé, de celui qui veut s'approprier ces œuvres « inutiles » parce que prisées par l'aristocratie, seule « détentrice » d'un goût sûr ; l'aristocratie n'affiche que mépris pour les faiseurs d'argent et les nouveaux riches. Le philistin cultivé se sert alors de l'œuvre d'art comme moyen d'une ascension sociale. Apprécier et détenir des œuvres d'art établira une différence entre tous les nouveaux riches. Si, comme le dit Bourdieu, le goût classe et distingue⁵⁵, la lutte pour maintenir l'écart (ou le réduire selon le point de vue) entre aristocratie et bourgeoisie se fera sur le plan de l'appréciation des œuvres d'art, de leur connaissance, de leur appropriation. L'art est alors source d'enrichissement personnel ou bien de reconnaissance sociale.

« La culture a acquis une valeur de snobisme » (...) « c'est devenu une affaire de position sociale que d'être assez éduqué pour apprécier la culture »⁵⁶.

Le philistin cultivé introduit une relation utilitaire à l'art dans laquelle l'œuvre ne vaut plus pour elle-même mais comme objet d'une culture que l'on affiche et qui est censée garantir un raffinement du goût. La possession des œuvres d'art devient un enjeu social pour la bourgeoisie, le moyen de rivaliser avec l'aristocratie, de forcer l'entrée dans ce cercle.

La réflexion d'Arendt n'est pas celle du psychologue ou du sociologue. Ce qui l'intéresse est le devenir du monde de la culture ; de même que l'artiste ne l'intéresse qu'en tant qu'il est « le producteur authentique des objets que chaque civilisation laisse derrière elle comme la quintessence et le témoignage durable de l'esprit qui l'anime »⁵⁷.

Le philistin fait de l'œuvre d'art un moyen pour une fin, quand cette œuvre échappe par nature à ce processus. La fin est en outre personnelle : s'éduquer pour s'élever ou pouvoir donner le change face à l'aristocratie. H. Arendt a alors des mots très durs et ironiques sur cette utilisation de l'art à des fins éducatives :

⁵⁴ CC, opus cité, article « Crise de la culture » p 258.

⁵⁵ Cf son ouvrage : *La distinction*.

⁵⁶ CC, opus cité, p 254.

⁵⁷ CC, opus cité, p 257.

« Ce peut être aussi utile, légitime de regarder un tableau en vue de parfaire sa connaissance d'une période donnée, qu'il est utile et légitime d'utiliser une peinture pour boucher un trou dans un mur. Dans les deux cas on utilise l'art à des fins secondes »⁵⁸.

Que le philistin cultivé lise les classiques ou s'intéresse à l'art n'est pas un crime, son intérêt le devient lorsqu'il est arrimé à des fins personnelles, sociales, économiques.

Ce bourgeois qui juge de tout en termes d'utilité et d'enrichissement, ouvre la voie à deux fléaux pour l'art : premièrement, ramener l'œuvre d'art du côté de la vie et des besoins humains ; deuxièmement, faire de la culture un objet comme un autre qui peut servir de valeur d'échange, d'objet de consommation ou de loisir. Il instaure une menace portant sur le sens et la durée de la culture et du monde.

L'attitude du bourgeois philistin fait entrer l'œuvre d'art dans la logique du marché et ramène l'art à une œuvre comme une autre définie par ce qu'elle peut nous apporter.

Cette logique s'est aggravée avec l'avènement de la société de masse.

« La différence fondamentale entre la société et la société de masse est que la société veut la culture, évalue et dévalue les choses culturelles comme marchandises sociales (...) mais ne les "consomme" pas. La société de masse, au contraire, ne veut pas la culture mais veut les loisirs et les articles offerts par l'industrie des loisirs sont bel et bien consommés par la société comme les autres objets de consommation »⁵⁹.

Le rapport à l'œuvre d'art s'est dégradé. H. Arendt ne dénonce nullement une démocratisation de l'accès à la culture mais la transformation du sens de ses objets qui entraîne une transformation de leur forme même : des résumés, des condensés de la littérature classique se diffusent comme les reproductions des grandes œuvres plastiques, cette nouvelle forme étant plus adaptée à une société du loisir de masse. Par conséquent, le danger qui menace l'œuvre d'art est sa disparition comme œuvre de sens, œuvre qui fait monde, réduite à un objet de consommation pour se divertir.

Le passage de la société bourgeoise à la société de masse opère le glissement dégradant suivant : de marchandise et objet utilitaire, les produits culturels deviennent biens de consommation satisfaisant le besoin naturel de distraction. L'œuvre d'art est ainsi arrachée au monde et réintégrée dans le cycle de la vie dont les loisirs font partie, (le loisir étant défini par le temps libre dont l'homme dispose après le travail et la consommation.) Ce temps est mis à profit par la société de masse afin de se divertir. Mais le divertissement n'est que l'autre versant de la consommation, autant dire qu'il se caractérise par un appétit sans bornes. Si les œuvres les plus mondaines, les plus durables, n'échappent plus à la consommation, alors c'est la stabilité du monde qui est exposée. Or sans monde pas il n'y a pas de véritable humanité, car l'homme ne peut s'élever au dessus de la *zoé*. Il ne peut s'accomplir comme « qui » unique que dans l'espace que le monde circonscrit. Il a besoin d'une maison pour son séjour et d'une relation à un milieu stable pour affermir sa propre identité.

⁵⁸ Ibidem, p 260.

⁵⁹ CC, opus cité, p262-63.

« Une société de consommateurs n'est aucunement capable de savoir prendre en souci le monde et les choses qui appartiennent exclusivement à l'espace de l'apparition au monde, parce que son attitude centrale par rapport à tout objet, l'attitude de consommation, implique la ruine de tout ce à quoi elle touche »⁶⁰.

Si l'œuvre d'art tombe dans le cycle de la vie (qui est celui du besoin/travail/consommation), elle est amenée à disparaître. Or elle seule permettait au monde de transcender toute utilité et toute fonction. Elle seule établissait la culture comme produit de l'esprit, héritage, transition entre les générations. L'œuvre d'art menacée, c'est la possibilité de conservation d'une tradition qui est touchée. Or la condition humaine de natalité repose sur cette tradition et l'homme ne peut se déterminer lui-même qu'en initiant quelque chose de neuf par rapport à cette tradition.

La société de consommation de masse engendrant une forme de culture de masse (même si H. Arendt récuse le terme, parlant plutôt de loisir de masse), réduit l'humanité aux multiples visages de la vie de besoins et annihile la pluralité humaine.

Il faut prendre soin des œuvres de l'esprit, les sauver d'une consommation qui ne sait plus prendre le temps de les recevoir, les écouter, les voir. Pour « laisser être comme il est, dans son apparaître », l'objet destiné à une apparition pure, il faut établir une double distance : une distance entre soi et l'objet ; une distance entre soi et ses « soucis, intérêts, urgences de la vie ». Il faut se mettre en « position de nous oublier nous-mêmes »⁶¹. Il faut faire preuve de désintéressement, ce que Kant avait déjà analysé.

Ici encore, ce constat ne va pas sans rappeler les réflexions de Georges Steiner sur le sort que la société contemporaine réserve à l'art c'est-à-dire aux œuvres de l'esprit, du sens. Ces réflexions traversent tous ses écrits.⁶² Il déplore la vulgarisation de la culture qui accompagne la perte du goût et la dépréciation des valeurs esthétiques. Notre époque futile, pressée, dominée par une pensée technicienne et consommatrice, recule devant la beauté, la difficulté, l'exigence mais les hommes tombent alors « vers la terre comme des plantes assoiffées ».

Or ces œuvres, précieux réceptacles de ce que la pensée a pu produire de plus grand, sont les seuls idéaux que nous avons reçus en héritage. Steiner en appelle à notre responsabilité dans le soin que nous devons prendre de la grande culture. Ce soin passe par une relation authentique aux œuvres qui seule les fait vivre et engage un dialogue avec la pensée qui en fut à l'origine.

En prenant soin de ces œuvres, nous prendrons soin du monde pour H. Arendt et de notre fragile humanité. Cette humanité doit s'inscrire dans la pluralité et être arrimée à la dimension culturelle du monde pour ne pas tomber « dans de sombres temps ».

⁶⁰ Ibidem, p 270.

⁶¹ Ibidem, p 269.

⁶² Cf. par exemple : *Réelles présences, Passions impunies, Dans le château de Barbe bleue* (chap.4).

En guise de brève conclusion, nous pourrions dire que nous avons l'art pour ne pas périr de l'absurde et ne pas sombrer dans un mode de vie qui nous enferme dans l'utile, la production. La lecture active, la contemplation, la création pourrait nous prémunir de la barbarie qui nous guette et nous a déjà tentés.

L'œuvre d'art est ouverture sur l'autre, sur le monde commun et nous oblige à exercer notre sens commun, comme le disait déjà Kant au paragraphe 40 de la *Critique de la Faculté de Juger*. Ce sens commun, Arendt le reprend à son compte et en fait le sens du réel. Nous permettant de penser en nous mettant à la place de l'autre, il assure la pluralité constitutive du monde et de l'humanité. Le sens commun qui rend possible la confrontation de ma pensée à celle d'autrui, nous préserve de la banalité du mal.

La beauté de l'art, ayant un sens plus éthique qu'esthétique, nous rappelle à notre devoir et notre condition : celle d'une humanité dont la fragilité se combat à l'intérieur d'un monde dont nous devons, chacun, prendre soin. La beauté de l'art prise dans son sens formel, insiste sur l'importance de la belle apparition. Celle qu'il faut sauver et transmettre. Celle qu'il faut initier parce que c'est la seule trace que nous laisserons.

Nous avons besoin de l'art pour nous accorder à notre existence, pour accéder au sens et nous insérer dans le monde.

Nous avons besoin de l'art pour toucher à une certaine éternité que nous pensons, à un frémissement d'immortalité que nous poursuivons.

Si H. Arendt se tourne vers les œuvres d'art pour évaluer sa propre pensée, juger des hommes et de l'Histoire, c'est parce que les artistes ont cru au monde et ont glorifié sa dimension phénoménale sans sacrifier sa transcendance.