

La philosophie n'est pas l'art, mais elle a avec l'art de profondes affinités. Qu'est ce que l'artiste ? C'est un homme qui voit mieux que les autres car il regarde la réalité nue et sans voile. Voir avec des yeux de peintre, c'est voir mieux que le commun des mortels. Lorsque nous regardons un objet, d'habitude, nous ne le voyons pas : parce que ce que nous voyons, ce sont des conventions interposées entre l'objet et nous ; ce que nous voyons, ce sont des signes conventionnels qui nous permettent de reconnaître l'objet et de le distinguer pratiquement d'un autre, pour la commodité de la vie. Mais celui qui mettra le feu à toutes ces conventions, celui qui méprisera l'usage pratique et les commodités de la vie et s'efforcera de voir directement la réalité même, sans rien interposer entre elle et lui, celui-là sera un artiste. Mais ce sera aussi un philosophe, avec cette différence que la philosophie s'adresse moins aux objets extérieurs qu'à la vie intérieure de l'âme !

Bergson, *Conférence de Madrid sur l'âme humain*

Ce tableau va donner le titre de l'article que [le critique Louis Leroy] publie le 25 avril 1874 dans la revue *Le Charivari* : « Exposition des impressionnistes ». L'objectif principal du peintre est, en effet, de nous montrer la réalité filtrée par l'impression qu'elle suscite en lui ; il ne s'agit donc pas d'une réalité objective, mais subjective, telle que ses yeux la perçoivent et que son esprit l'enregistre et la réélabore. Il s'agit d'une image ponctuelle et instantanée : un peu plus tard, nous voyons les choses différemment. La nature n'est pas immobile, mais dynamique, et la moindre variation de la lumière provoque d'énormes changements dans la réalité de sa perception.

Gabriele Crepaldi, *Petite encyclopédie de l'impressionnisme*, 2006

[Tel était] l'essentiel des recherches de Monet : préserver dans l'œuvre achevée vivacité de l'esquisse, opérer la fusion des figures avec l'espace environnant par un énergique parti d'opposition d'ombres et de lumières, le tout peint à larges touches juxtaposées. La peinture sur le motif et le plein air étaient d'ailleurs au cœur de la démarche impressionniste dès les premiers essais de Monet aux côtés de Boudin, puis de Courbet sur la côte normande. Pivot de leur doctrine, le plein air érigé en principe de composition est intimement lié à l'élaboration d'une technique picturale visant à rendre l'instantané de l'impression perçue à travers les variations du motif dans la lumière. Dans ce contexte, la pratique devient génératrice d'un style et d'une véritable philosophie de l'acte de peindre que Monet poussera jusqu'à ses ultimes conséquences avec ses fameuses séries représentées au musée d'Orsay par *Les Meules*, les cinq *Cathédrales de Rouen* et les *Nymphéas bleus*.

Collectif, *La peinture au musée d'Orsay* (1986)

Toute la force évocatrice de la technique picturale dépend de la possibilité pour nous de retrouver ce que nous pourrions appeler « l'innocence » du regard, c'est-à-dire une sorte de perfection enfantine de ces taches plates et colorées vues en tant que telles, sans que nous puissions prendre conscience de leur signification, comme pourrait les voir un aveugle qui, tout à coup, recouvrerait la vue. Par exemple, lorsque dans une certaine direction l'herbe est fortement éclairée par la lumière du soleil, elle passe de la couleur verte à un jaune

particulier, d'apparence poussiéreuse (très proche de la couler des primevères) ; et si des primevères se trouvaient dans le voisinage, nous penserions que l'herbe éclairée par le soleil est composée d'une autre masse de ces fleurs dont elle a la couleur jaune souffre. Nous essaierons alors d'en cueillir, et découvririons que la couleur des tiges d'herbe s'efface quand elles sont touchées par notre ombre, tandis que les primevères conservent la même teinte ; et une série d'expériences nous permettrait ainsi de découvrir que, dans un cas, les rayons du soleil étaient réellement la cause de la couleur, et qu'il n'en était pas de même dans l'autre. Au cours de notre enfance, nous effectuons inconsciemment des expériences analogues ; et lorsque nous sommes parvenus à des conclusions quant à la signification de certaines couleurs, nous nous imaginons toujours voir ce qu'en fait nous connaissons tout simplement, et c'est à peine si nous prenons conscience de l'apparence réelle de ces signes que nous avons appris à interpréter. Peu nombreux sont ceux qui se rendent compte que l'herbe éclairée est d'une couleur jaune.

John Ruskin, *The Element of Drawing*, cité par E.H. Gombrich dans *L'art et l'illusion* (1960)

Cette peinture qui se dépouille de tout artifice pour se rapprocher du naturel est apparue obscure, compliquée, peu lisible. On y retrouve le monde ; mais on ne l'y reconnaît pas. Cette difficulté d'accommodation, Zola l'explique en disant que nous sommes habitués à ne voir qu'à travers la convention picturale. Et certes, toute proposition nouvelle, même quand elle est un progrès dans l'approximation du réel, a toujours été reçue comme confuse, déroutante : c'est le reproche fait par Balzac à *La chartreuse de Parme*, par Sainte-Beuve à *Salammbô*, par la quasi-unanimité de la critique à Baudelaire, à Monet, à Cézanne.

Gaëtan Picon, 1863, *Naissance de la peinture moderne* (1974)

Dès que nous sommes touchés par une impression visuelle, nous procédons aussitôt à son enregistrement, son classement, son intégration à une certaine catégorie, même s'il s'agit simplement de la vue d'une tache d'encre ou d'une empreinte digitale. Roger Fry et les Impressionnistes invoquaient la difficulté de découvrir l'aspect que pouvaient avoir les choses pour un œil non prévenu, du fait de l'influence de ce qu'ils nommaient les « habitudes conceptuelles » qui sont nécessaires à la vie. Mais du fait même de cette nécessité vitale de ces habitudes, le postulat de l'œil libéré de toute prévention doit demeurer irréalisable. L'organisation est la fonction primordiale de tout organisme vivant. Car organiser la vie n'est pas seulement, comme dit le proverbe, inséparable de l'espoir, mais inséparable aussi des craintes, des expectatives, des hypothèses, qui définissent et qui modifient les messages qui nous parviennent, les apprécient et les éprouvent sans cesse. Le regard innocent est un mythe. L'aveugle de Ruskin, qui soudain recouvre la vue, ne verra pas le monde sous l'aspect d'un tableau de Turner ou de Monet : Berkeley lui-même savait bien qu'il ne pourrait alors percevoir qu'un douloureux chaos, qu'il lui faudrait apprendre à interpréter au cours d'un apprentissage difficile. En effet, voir ce n'est jamais simplement enregistrer. Ce sont les structurations lumineuses, provoquant les réactions de l'organisme tout entier, qui stimulent le système perceptif de la vision. Selon J.J. Gibson, la rétine, en fait, ne réagit pas directement, en tant qu'organe de la vue, à des stimuli lumineux distincts, comme le prétendait Berkeley, mais bien à des rapports de tonalités, à des « gradients ».

Nous avons vu que même les jeunes poussins qui viennent d'éclore sont capables d'enregistrer leurs perceptions selon ces rapports de tonalités. A la suite des résultats obtenus par une expérimentation poursuivie aussi bien chez les animaux qu'avec des sujets humains, la distinction faite entre la sensation et l'aperception, aussi valable qu'elle ait pu paraître dans son ensemble, a dû être abandonnée. Personne encore n'a réussi à voir une impression visuelle, même pas les Impressionnistes, malgré toute l'ingéniosité qu'ils ont pu déployer à la poursuite de cette proie insaisissable.

Ernst Gombrich, *L'art et l'illusion* (1960)

Qu'est-ce, en effet, que la nature ? Ce n'est pas une mère féconde qui nous a enfantés, mais bien une création de notre cerveau ; c'est notre intelligence qui lui donne la vie. Les choses sont parce que nous les voyons, et la réceptivité aussi bien que la forme de notre vision dépendent des arts qui nous ont influencés. Regarder et voir sont choses toutes différentes. On ne voit une chose que lorsqu'on en voit la beauté. C'est alors seulement qu'elle naît à l'existence. De nos jours, les gens voient les brouillards, non parce qu'il y a des brouillards, mais parce que peintres et poètes leur ont appris le charme mystérieux de tels effets. Sans doute y a-t-il eu à Londres des brouillards depuis des siècles. C'est plus que probable, mais personne ne les voyait, de sorte que nous n'en savons rien. Ils n'eurent pas d'existence tant que l'art ne les eut pas inventés. [...] Cette blanche lumière frémissante que l'on voit maintenant en France, avec ses taches mauves singulières et ses ombres mobiles et violettes, c'est la dernière fantaisie de l'art, que la nature, il faut l'avouer, reproduit à merveille. Où elle composait des Corot et des Daubigny, elle nous offre maintenant d'adorables Monet et des Pissarro enchanteurs. Il y a même des moments, rares à la vérité, mais qui méritent de temps à autre d'être soulignés, où la nature se fait résolument moderne. Il ne faut évidemment pas trop lui faire confiance, et bien tenir compte de sa triste situation : l'art, satisfait d'avoir obtenu un effet incomparable et unique, passe à d'autres objets, tandis que la nature, oubliant que l'imitation peut devenir la forme la plus blessante de l'insulte, persiste à reproduire cet effet jusqu'à notre satiété. Vous ne trouverez, par exemple, aucun individu cultivé pour parler, à l'heure actuelle, de la beauté du couchant. Les couchers de soleil sont passés de mode, qui date de l'époque où Turner était, en art, le dernier cri, et les admirer est une marque certaine de provincialisme.

Oscar Wilde, *Intentions* (1891)

Quel est l'objet de l'art ? Si la réalité venait frapper directement nos sens et notre conscience, si nous pouvions entrer en communication immédiate avec les choses et avec nous-mêmes, je crois bien que l'art serait inutile, ou plutôt que nous serions tous artistes, car notre âme vibrerait alors continuellement à l'unisson de la nature. Nos yeux, aidés de notre mémoire, découperaient dans l'espace et fixeraient dans le temps des tableaux inimitables. Notre regard saisirait au passage, sculptés dans le marbre vivant du corps humain, des fragments de statue aussi beaux que ceux de la statuaire antique. Nous entendrions chanter au fond de nos âmes, comme une musique quelquefois gaie, plus souvent plaintive, toujours originale, la mélodie ininterrompue de notre vie intérieure. Tout cela est autour de nous, tout cela est en nous, et pourtant rien de tout cela n'est perçu par nous distinctement. Entre la nature et

nous, que dis-je ? entre nous et notre propre conscience, un voile s'interpose, voile épais pour le commun des hommes, voile léger, presque transparent, pour l'artiste et le poète.

Bergson, *Le Rire* (1900)

"Il y a [...] depuis des siècles, des hommes dont la fonction est justement de voir et de nous faire voir ce que nous n'apercevons pas naturellement. Ce sont les artistes.

À quoi vise l'art, sinon à nous montrer, dans la nature et dans l'esprit, hors de nous et en nous, des choses qui ne frappaient pas explicitement nos sens et notre conscience ? Le poète et le romancier qui expriment un état d'âme ne le créent certes pas de toutes pièces ; ils ne seraient pas compris de nous si nous n'observions pas en nous, jusqu'à un certain point, ce qu'ils nous disent d'autrui. Au fur et à mesure qu'ils nous parlent, des nuances d'émotion et de pensée nous apparaissent qui pouvaient être représentées en nous depuis longtemps, mais qui demeuraient invisibles : telle, l'image photographique qui n'a pas encore été plongée dans le bain où elle se révélera. Le poète est ce révélateur. Mais nulle part la fonction de l'artiste ne se montre aussi clairement que dans celui des arts qui fait la plus large place à l'imitation, je veux dire la peinture. Les grands peintres sont des hommes auxquels remonte une certaine vision des choses qui est devenue ou qui deviendra la vision de tous les hommes. Un Corot, un Turner, pour ne citer que ceux-là, ont aperçu dans la nature bien des aspects que nous ne remarquons pas. – Dira-t-on qu'ils n'ont pas vu, mais créé, qu'ils nous ont livré des produits de leur imagination, que nous adoptons leurs inventions parce qu'elles nous plaisent, et que nous nous amusons simplement à regarder la nature à travers l'image que les grands peintres nous en ont tracée ? – C'est vrai dans une certaine mesure ; mais, s'il en était uniquement ainsi, pourquoi dirions-nous de certaines œuvres – celles des maîtres – qu'elles sont vraies ? où serait la différence entre le grand art et la pure fantaisie ? Approfondissons ce que nous éprouvons devant un Turner ou un Corot : nous trouverons que, si nous les acceptons et les admirons, c'est que nous avons déjà perçu quelque chose de ce qu'ils nous montrent. Mais nous avons perçu sans apercevoir. C'était, pour nous, une vision brillante et évanouissante, perdue dans la foule de ces visions également brillantes, également évanouissantes, qui se recouvrent dans notre expérience usuelle comme des « dissolving views » et qui constituent, par leur interférence réciproque, la vision pâle et décolorée que nous avons habituellement des choses. Le peintre l'a isolée ; il l'a si bien fixée sur la toile que, désormais, nous ne pourrions nous empêcher d'apercevoir dans la réalité ce qu'il y a vu lui-même.

Bergson, « La perception du changement » (1911) in *La Pensée et le Mouvant*