
Bergson, (1859-1941),
"Conférence de Madrid sur l'âme humaine", 2 mai 1916, in *Mélanges*



Notions : L'art, la culture, La vérité, la raison et le réel, la matière et l'esprit, Autrui, La perception, Conscience et Inconscient, La société, La Liberté, Le Travail.

Thèmes : La philosophie.

Thèse : Bergson affirme, dans cet extrait de sa « Conférence de Madrid sur l'âme humaine », que la philosophie n'est pas identique à l'art mais qu'elle possède de nombreuses « affinités » avec lui puisqu'ils cherchent à saisir la réalité même de ce qui est au-delà des conventions sociales et culturelles ; leur différence essentielle selon lui réside dans l'objet sur lequel ils concentrent leur attention : le monde extérieur pour l'artiste et « la vie intérieure de l'âme » pour le philosophe.

Antithèses :

- L'art et la philosophie s'opposent totalement ;
- l'art et la philosophie sont identiques.

Question : Il tente par là de répondre à la question générale de savoir quelles sont les relations qui existent entre la philosophie et l'art. Est-ce que ce sont des pratiques similaires dans leur essence ou bien au contraire sont-elles totalement différentes ?

Problème : On pourrait penser que Bergson se trouvait face à une contradiction qui mettait en scène d'un côté des relations d'exclusion réciproque entre philosophie et art comme étant deux activités finalisées autour d'objectifs radicalement différents : la représentation de la beauté ou la belle représentation de la réalité, la recherche d'un plaisir esthétique d'un côté et de l'autre la recherche inconditionnelle de la vérité fut-elle justement inesthétique ou

déplaisante. D'un côté la recherche du divertissement, de la fuite de la réalité dans sa complexité, dans la fusion avec l'expression subjective d'un créateur et de l'autre la quête de l'objectivité et de l'universalité anonyme, d'un côté une activité matériellement créatrice, de l'autre une réflexion purement théorique ;

et en même temps l'existence de fait de créateur-artiste-philosophe qui loin de séparer ces deux activités les situent spontanément dans la même veine, ainsi que le furent Rousseau par exemple, ou Nietzsche à sa manière puis Sartre et beaucoup d'autres qui, chez les artistes aussi, produisent de véritables ouvrages de philosophie de l'art indissociables de leur créations artistiques (Klee, *Théorie de l'art Moderne* ; Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, 1910).

Que faut-il donc penser des relations entre art et philosophie ? Sont-ils aussi ennemis que le donne à penser Platon, par exemple, qui exclut les artistes de la cité juste comme étant des ennemis de la vérité ou bien faut-il, comme le donne à penser ces artistes-philosophes ou philosophes-artistes, qu'ils sont identiques ? Mais alors pourquoi les dissocier ?

Enjeux : Pourquoi est-il nécessaire à la philosophie pour pouvoir se comprendre de se situer vis à vis de l'artiste ? Il est nécessaire de situer la philosophie par rapport à l'art car si l'on ignore la nature de leur relation on ignore en retour les définitions, l'essence de l'une comme de l'autre. La philosophie est-elle comme on le présente souvent actuellement une discipline « bonne pour les littéraires » ? Les artistes ? Quelle est sa valeur ?

A écouter : <http://www.franceculture.fr/emission-le-gai-savoir-bergson-quel-est-l'objet-de-l'art-2014-10-26>

Explication :

Dans un premier temps Bergson affirme quelle est sa position concernant les relations entre l'art et la philosophie. Il pose deux choses : une non-identité qu'il nuance immédiatement par de "profondes affinités".

Concernant l'affirmation d'une non identité celle-ci n'est pas très surprenante. En effet traditionnellement si l'on compare les définitions de ces deux pratiques humaines, on constate qu'elles utilisent des moyens et poursuivent des fins différentes. En effet **la philosophie** est caractérisée par la recherche abstraite et théorique de la sagesse, du savoir, c'est-à-dire de la connaissance du vrai, de ce qui est réellement au-delà des apparences multiples et variées. Sa démarche est rationnelle et discursive, elle repose sur des démonstrations logiques qui respectent les règles strictes du raisonnement. La finalité est la vérité objective et universelle.

L'art quant à lui est une pratique concrète qui produit des oeuvres matérielles qui ont pour finalité la beauté, de provoquer une contemplation et un plaisir esthétique. Ces oeuvres artistiques s'incarnent dans différentes formes : la littérature, la peinture, la musique, la danse, etc.. L'artiste est donc celui qui produit des oeuvres en utilisant son imagination ou bien en cherchant à imiter la nature, à la reproduire fidèlement pour en saisir la beauté. La finalité peut aussi être d'exprimer, de partager des éprouvés subjectifs et singuliers.

L'opposition entre philosophie et art semble donc aller de soi comme deux domaines à part de la pratique humaine, répondant à des exigences très différentes voire opposées : le sérieux de la confrontation à la vérité de ce qui est ou le divertissement, la création fantaisiste, de la liberté créatrice de l'artiste.

On trouve cette opposition entre l'art et la philosophie dès *La République X* (voir extrait de texte dans la notion de l'ART) de Platon dans laquelle celui-ci montre que l'artiste n'est qu'un

illusionniste, un reproducteur d'apparences trompeuses contrairement au philosophe qui lui se dédie à la contemplation intellectuelle des idées vraies.

Mais Bergson n'en reste pas à cette opposition classique puisqu'il affirme au contraire que cette non identité ne recouvre pas une différence de nature mais tolère des points communs très forts, des accointances profondes. Il emploie pour nommer cette relation le terme d'"affinité" qui renvoie plus souvent au contexte des relations affectives humaines, relations qui reposent sur une attirance réciproque du fait d'un vécu d'une communauté de sensibilité, communauté de vue qui rapproche les êtres dans une proximité quasi fusionnelle, ainsi que le montre Goethe dans son roman *Les affinités électives*. L'artiste serait donc comme l'ami du philosophe, ayant en partage une forte communauté d'intérêts.

A l'issue de cette première affirmation deux questions se posent : de quelle nature sont ces intérêts communs et qu'est-ce qui pourtant différencie ces pratiques très proches ?

Afin de justifier ce qu'il vient d'affirmer, Bergson va commencer par répondre à la question de savoir ce qui constitue l'essence de l'artiste, ce qui permet de le définir. Bergson répond à la question qu'il vient de poser en définissant l'artiste par une modalité particulière, spécifique de perception du monde. Il donne à penser que le modèle implicite de l'artiste qui sous-tend son analyse est celui du peintre. En effet il évoque la manière dont l'artiste regarde le monde : sa vision est meilleure que les autres dit-il dans un premier temps. C'est donc que Bergson considère qu'il y a des différences qualitatives qui seraient objectivables sur un axe qui irait du meilleur regard au pire regard, au moins bon. Une différence de degré qualitative. L'artiste en ce sens-là paraît donc avoir une supériorité sur le reste des êtres humains. L'artiste se caractérise donc par une meilleure perception sensorielle qui donc lui donne accès à de meilleures informations sur le monde.

En quel sens voit-il mieux ? Au sens où certains animaux ont une sensibilité sensorielle plus aigüe ? L'artiste possède-t-il un don de vision supérieur aux autres ? Possède-t-il une acuité visuelle supérieure ou bien est-ce sa manière d'utiliser ses yeux qui lui permet d'accéder à d'autres informations sensorielles ? Autrement dit cette différence d'avec les autres êtres humains tient-elle à une différence de nature auquel cas ce don est inné, ce que confirmerait le synonyme de « génie » souvent employé pour désigner l'artiste, être quasi-divin, possédant une ouverture particulière du fait d'une hyper sensibilité qui lui donne de fait accès à des visions. Cf Rimbaud : le voyant, les Illuminations ? Ou bien est-elle une différence dans l'exercice d'une capacité sensorielle identique universellement et à ce moment-là il s'agirait d'une différence d'exercice, qui peut être alors acquise par tout un chacun à force de travail et d'exercice ?

Voir mieux est-ce voir autrement ou voir plus ?

Bergson justifie cette supériorité visuelle par ce à quoi la vision de l'artiste lui donne accès : «il regarde la réalité nue et sans voiles ». C'est donc ce qu'il regarde, ce sur quoi il porte son regard qui fait sa différence, il regarde autrement parce qu'il regarde autre chose. Que regarde-t-il ? La réalité dans sa nudité. Bergson utilise ici une métaphore puisqu'il compare la réalité à un corps qui serait habillé, que des vêtements dissimuleraient. L'artiste aurait donc ce pouvoir que fantasment posséder certains êtres humains : le pouvoir de voir à travers les vêtements, le pouvoir de voir les choses dans leur nudité habituellement cachée, dissimulée. De la même manière Bergson parle d'un accès direct à la réalité sans que la vue ne soit obstruée par des voiles.

On ne peut pas ici ne pas se référer au terme grec de vérité : alêthia : dévoilement. Voir à travers le voile ou pouvoir dévoiler la réalité, c'est la voir en vérité, ie ce qu'elle est en elle-même si on ôte tout ce qui la cache et la dissimule. De quelle nature sont donc ces voiles, ces

vêtements qui cachent la réalité ? Si ces voiles sont invisibles comment être sûr qu'on a bien dévoilé la vérité et que l'on n'est pas encore face à un voile moins perceptible que les autres simplement ?

Bergson affirme donc qu'un accès à la réalité dans sa vérité, ie sans que rien ne vienne faire obstacle qui viendrait d'autre chose que d'elle-même, est possible. Comment est-ce possible et comment savoir que c'est bien à la réalité pour elle-même, absolue en ce sens, à laquelle nous avons bien accès ?

- **Henri Matisse**, propos recueillis par R. Pernoud, Le Courrier de l'U.N.E.S.C.O, octobre 1953. Repris dans Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, texte, notes et index établis par D. Fourcade, 1972, Coll. « Savoir, Hermann.

"Créer, c'est le propre de l'artiste ; où il n'y a pas création, l'art n'existe pas. Mais on se tromperait si l'on attribuait ce pouvoir créateur à un don inné. En matière d'art, le créateur authentique n'est pas seulement un être doué, c'est un homme qui a su ordonner en vue de leur fin tout un faisceau d'activités, dont l'oeuvre d'art est le résultat. C'est ainsi que pour l'artiste, la création commence à la vision. Voir, c'est déjà une opération créatrice, ce qui exige un effort. Tout ce que nous voyons, dans la vie courante, subit plus ou moins la déformation qu'engendrent les habitudes acquises, et le fait est peut-être plus sensible en une époque comme la nôtre, où cinéma, publicité et magazines nous imposent quotidiennement un flot d'images toutes faites, qui sont un peu, dans l'ordre de la vision, ce qu'est un préjugé dans l'ordre de l'intelligence. L'effort nécessaire pour s'en dégager exige une sorte de courage ; et ce courage est indispensable à l'artiste qui doit voir toutes choses comme s'il les voyait pour la première fois. Il faut voir toute la vie comme lorsqu'on était enfant, et la perte de cette possibilité vous enlève celle de vous exprimer d'une façon originale, c'est-à-dire personnelle.

Pour prendre un exemple, je pense que rien n'est plus difficile à un vrai peintre que de peindre une rose, parce que, pour le faire, il lui faut oublier toutes les roses peintes. Aux visiteurs qui venaient me voir à Vence, j'ai souvent posé la question: « Avez-vous vu les acanthes sur le talus qui bordent la route ? » Personne ne les avait vues; tous auraient reconnu la feuille d'acanthé sur un chapiteau corinthien, mais au naturel le souvenir du chapiteau empêchait de voir l'acanthé. C'est un premier pas vers la création que de voir chaque chose dans sa vérité, et cela suppose un effort continu."

L'omniprésence du champ lexical de la vision atteste bien de ce que Bergson prend comme paradigme de l'artiste, le peindre chez qui ce sens est absolument au cœur de son activité. Nous pourrions alors nous demander dans quelle mesure son analyse serait aussi valable pour d'autres artistes qui travaillent avec des sens différents comme le musicien ou l'écrivain.

Afin de montrer quelle est la spécificité essentielle de l'artiste Bergson va le comparer et l'opposer « au commun des mortels ». Il va ainsi tracer une ligne de démarcation entre ces deux regards portés sur le monde, tout en nous disant implicitement quelque chose de ce qu'est aussi un philosophe par opposition aux autres humains puisque son argumentation vise à mettre en évidence en quoi artiste et philosophe se ressemblent.

Bergson va alors décrire ce qui caractérise la vision commune, la vision doxique. Il oppose donc ainsi deux actions : « regarder » et « voir ». Le regard qui est pétri de l'habitude, du fait de l'absence donc de présence de la conscience dans son acuité perceptive, le regard automatique, « sans y penser », que nous portons mécaniquement sur les choses nous donne accès à certaines informations qui en fait constituent autant d'obstacles, paradoxalement, à sa perception pour lui-même. Nous ne le voyons en fait pas, nous sommes comme aveugles à ce qu'il est en propre, dans son essence donc, parce que nous le regardons « pour nous », ie que

notre regard passe par le filtre de nos intérêts, de nos attentes, de nos projets, de notre subjectivité, de notre instinct de conservation ou de nos préoccupations. C'est donc un regard déformé que nous portons sur lui sans même nous en rendre compte, ie que ce filtre existe de manière inconsciente, immédiate et spontanée, de manière irréfléchie. Notre regard n'est pas, contrairement à ce que l'on croit spontanément, ouverture neutre à ce qui est dans son objectivité mais déjà regard teinté, habité des projections de notre psyché. Voir n'est donc, spontanément, pas regarder.

Bergson argumente une telle affirmation en montrant ce qui est l'objet véritable de notre perception : « des conventions interposées entre l'objet et nous », « des signes conventionnels ». Si ce terme de « convention » revient ici à deux reprises c'est qu'il désigne quelque chose d'important aux yeux de Bergson : la convention est l'accord social, culturel passé entre les individus d'une même culture, c'est un code qui est artificiellement établi et qui met en lien un objet avec une signification liée à l'utilité que cet objet peut posséder. Notre éducation, par exemple, est un processus très important de formatage du regard, elle nous conditionne à voir les choses à travers un filtre lié à nos besoins immédiats : tel objet sert à telle chose, il se nomme ainsi, il vaut tant... Toutes ces informations sont comme un dossier que symbolise l'objet, comme si celui-ci était accessoirement le moyen terme qui permettrait la réalisation de certaines fins. Le langage constitue en ce sens un filtre puissant à travers lequel nous voyons le monde : telle chose, se nomme ainsi ; tel signifiant renvoie ensuite à tel signifié qui est déposé dans les dictionnaires, définition censée donner les limites de la chose, dessiner des contours dans lesquels elle est tout entière contenue.

- *Bergson, Le Rire, 1900*

« Nous ne voyons pas les choses mêmes ; nous nous bornons, le plus souvent, à lire des étiquettes collées sur elles. Cette tendance, issue du besoin, s'est encore accentuée sous l'influence du langage. Car les mots (à l'exception des noms propres) désignent des genres. Le mot, qui ne note de la chose que sa fonction la plus commune et son aspect banal, s'insinue entre elle et nous et en masquerait la forme à nos yeux si cette forme ne se dissimulait déjà derrière les besoins qui ont créé le mot lui-même.. Et ce ne sont pas seulement les objets extérieurs, ce sont aussi nos propres états d'âme qui se dérobent à nous dans ce qu'ils ont d'intime, de personnel, d'originellement vécu. Quand nous éprouvons de l'amour ou de la haine, quand nous nous sentons joyeux ou tristes, est-ce bien notre sentiment lui-même qui arrive à notre conscience avec les mille nuances fugitives et les mille résonances profondes qui en font quelque chose d'absolument nôtre ? Nous serions alors tous romanciers, tous poètes, tous musiciens. Mais, le plus souvent, nous n'apercevons de notre état d'âme que son déploiement extérieur. Nous ne saisissons de nos sentiments que leur aspect impersonnel, celui que le langage a pu noter une fois pour toutes parce qu'il est à peu près le même dans les mêmes conditions, pour tous les hommes. Ainsi, jusque dans notre propre individu, l'individualité nous échappe. Nous nous mouvons parmi des généralités et des symboles, comme en un champ clos où notre force se mesure utilement avec d'autres forces ; et, fascinés par l'action, attirés par elle, pour notre plus grand bien, sur le terrain qu'elle s'est choisi, nous vivons dans une zone mitoyenne entre les choses et nous, extérieurement aux choses, extérieurement aussi à nous-mêmes ».

http://etiennepinat.free.fr/complement_bergson.pdf

- *Bergson, Essai sur les données immédiates de la conscience, 1889.*

« Chacun de nous a sa manière d'aimer et de haïr, et cet amour, cette haine, reflètent sa personnalité tout entière. Cependant le langage désigne ces états par les mêmes mots chez

tous les hommes ; aussi n'a-t-il pu fixer que l'aspect objectif et impersonnel de l'amour, de la haine, et des mille sentiments qui agitent l'âme. Nous jugeons du talent d'un romancier à la puissance avec laquelle il tire du domaine public, où le langage les avait ainsi fait descendre, des sentiments et des idées auxquels il essaie de rendre, par une multiplicité de détails qui se juxtaposent, leur primitive et vivante individualité. Mais de même qu'on pourra intercaler indéfiniment des points entre deux positions d'un mobile sans jamais combler l'espace parcouru, ainsi, par cela seul que nous parlons, par cela seul que nous associons des idées les unes aux autres et que ces idées se juxtaposent au lieu de se pénétrer, nous échouons à traduire entièrement ce que notre âme ressent : la pensée demeure incommensurable avec le langage ».

Il énonce ensuite quelle est la finalité d'un tel regard, la raison d'être d'une telle modalité de perception : « nous permettent de reconnaître l'objet et de le distinguer pratiquement d'un autre pour la commodité de la vie ». Cette triple finalité, elle-même hiérarchisée en deux étages, nous permet de comprendre pourquoi notre regard est ainsi structuré, orienté, formaté : il s'agit de pouvoir rapidement ramener l'inconnu à du connu, de savoir rapidement quelles sont les caractéristiques propres de chaque objet ainsi que de pouvoir rapidement ne pas le confondre avec d'autres. Ce qui est obtenu, au moyen de ce filtre culturel, c'est la possibilité d'identifier et de différencier, de délimiter un objet d'un autre.

La fin ultime d'une telle action identificatrice et différenciatrice est pratique : l'action, la facilitation des actions quotidiennes. Gagner du temps, de la fluidité dans notre rapport au monde, c'est le cataloguer, le référencer afin de situer chaque chose les unes par rapport aux autres pour en user comme il convient. Ainsi, parce qu'il faut agir, je ne dois pas être sans cesse être en train de contempler les objets qui sont face à moi, il faut que je puisse les ramener, les réduire à quelques informations essentielles qui me permettront d'agir avec efficacité.

Ce savoir inconscient que nous avons des objets devient rapidement conscient quand nous sommes face à un objet inconnu que nous ne pouvons justement pas ramener à du connu, nous sommes embarrassés, nous tournons l'objet dans tous les sens, notre cerveau cherche à la classer, à le subsumer sous des concepts familiers et n'y parvient pas, il ne cesse donc de tenter de le faire rentrer dans des cases de ce à quoi il pourrait ressembler, de ce de quoi il pourrait être le plus proche, parfois en pure perte.

Et l'on sent précisément que c'est ce genre de situation que provoque par opposition l'œuvre d'art : elle nous confronte à une énigme que notre cerveau, organisé autour de la finalité de l'action, de la conservation de la vie, d'une perspective pratique sur le monde, ne parvient pas à résoudre, il ne peut la ramener à rien d'identique, de connu, de formaté. L'œuvre d'art est inépuisable, insubsumable sous un concept, elle déborde les catégories auxquelles on voudrait la ramener, elle nous ramène toujours au pied de l'énigme inentamée par l'insistance de notre regard, elle est infinie, indéfinissable. C'est pour cette raison même que l'on ne peut se lasser de la fréquentation d'une œuvre d'art car elle est infinie, notre esprit n'achève jamais d'en faire le tour, elle échappe à toute tentative de maîtrise, de fixation, elle est libre parce qu'elle est inutile. Et en conséquence elle nous renvoie à notre propre liberté, à ce qui en nous n'est pas réductible à de l'instinct de conservation, à ce qui en nous aspire à autre chose qu'à de l'utile, du défini, du fini, à ce qui en nous aspire à l'infini.

Voir la proximité avec la définition de la conscience de [Bergson tirée de *L'Energie spirituelle*, 1919](#)

« Qu'arrive-t-il quand une de nos actions cesse d'être spontanée pour devenir automatique ? La conscience s'en retire. Dans l'apprentissage d'un exercice, par exemple, nous commençons par être conscients de chacun des mouvements que nous exécutons, parce qu'il

vient de nous, parce qu'il résulte d'une décision et implique un choix ; puis, à mesure que ces mouvements s'enchaînent davantage entre eux et se déterminent plus mécaniquement les uns les autres, nous dispensant ainsi de nous décider et de choisir, la conscience que nous en avons diminue et disparaît. Quels sont, d'autre part, les moments où notre conscience atteint le plus de vivacité ? Ne sont-ce pas les moments de crise intérieure, où nous hésitons entre deux ou plusieurs partis à prendre, où nous sentons que notre avenir sera ce que nous l'aurons fait ? Les variations d'intensité de notre conscience semblent donc bien correspondre à la somme plus ou moins considérable de choix ou, si vous voulez, de création, que nous distribuons sur notre conduite. Tout porte à croire qu'il en est ainsi de la conscience en général. Si conscience signifie mémoire et anticipation, c'est que conscience est synonyme de choix ».
(Explication dans la notion de La Conscience)

Ainsi dans un troisième temps Bergson va maintenant pouvoir préciser la définition de l'artiste qu'il avait commencée à produire en montrant en quoi son regard est meilleur que celui des autres. Une fois qu'il s'est donné les caractéristiques du regard commun, il va pouvoir par contraste spécifier en quoi celui de l'artiste diffère.

Il oppose donc au regard précédent celui qui aura une attitude complètement différente, opposée à celle du commun : si le commun cherche à ramener de l'inconnu, de l'étrange, du bizarre à du connu, à des conventions, sociales, à du même, au contraire l'artiste sera celui qui, par rapport à ces conventions, sera dans une position de révolutionnaire puisqu'il y « mettra le feu », puisqu'il les « méprisera ». Cette entreprise de dévalorisation, de destruction des significations communes perçues comme appauvrissantes, réductrices, sèches, fossilisées et mortifères, permet à l'artiste de restituer toute sa puissance d'étrangeté, d'altérité à ce qui est. Il laisse exister ce qui est sans chercher à rien interposer, imposer, sans rien déformer pour le ramener à une forme commune. Si le langage par exemple cherche le commun dans ce qu'il doit désigner en éliminant toutes les singularités, les accidents, l'artiste au contraire laisse se déployer la dimension singulière, accidentelle, irréductible à toute généralisation. Il n'est plus question du « cheval en soi », abstrait, mais de « ce cheval » en tant qu'il est unique, définitivement différent de tous les autres, comme toute ce qui est. Ainsi la pomme de Cézanne ou encore de Magritte sont des tentatives de brouiller nos repérages habituels des objets familiers, tellement familiers qu'ils en deviennent invisibles.



Bergson énonce l'envers d'un tel acte de destruction et dévalorisation des conventions : « et s'efforcera de voir directement la réalité même ». L'artiste, s'il est celui qui voit mieux, c'est parce qu'il cherche à détruire tout ce qui pourrait le séparer des choses mêmes, des choses en elles-mêmes et pour elles-mêmes. Il veut être en contact avec l'altérité pure de ce qui est, sans rien mettre entre lui et elle, avoir ce contact immédiat, sans intermédiaire, comme si l'on voyait donc les choses pour la première fois, avec un œil vierge d'attente, dans une pure disponibilité à ce qui est, pur accueil, ouverture à la différence, à une autre manière d'être sans que cela ne déclenche d'angoisse, de panique, de peur de l'inconnu, de l'étranger, de l'étrange.

Il n'est en effet qu'à relire certains passages de *La Nausée* de Sartre pour paradoxalement voir tout ce qu'un tel contact avec ce qui est indépendamment de nos filtres apprivoisants peut avoir d'angoissant :

- **Sartre**, *La Nausée*, 1938, Éd. Gallimard.

« Donc j'étais tout à l'heure au Jardin public. La racine du marronnier s'enfonçait dans la terre, juste au-dessous de mon banc. Je ne me rappelais plus que c'était une racine. Les mots s'étaient évanouis et, avec eux, la signification des choses, leurs modes d'emploi, les faibles repères que les hommes ont tracés à leur surface. J'étais assis, un peu voûté, la tête basse, seul en face de cette masse noire et noueuse, entièrement brute et qui me faisait peur. Et puis j'ai eu cette illumination.

Ça m'a coupé le souffle. Jamais, avant ces derniers jours, je n'avais pressenti ce que voulait dire « exister ». J'étais comme les autres, comme ceux qui se promènent au bord de la mer dans leurs habits de printemps. Je disais comme eux « la mer est verte ; ce point blanc, là-haut, c'est une mouette », mais je ne sentais pas que ça existait, que la mouette était une mouette existante » ; à l'ordinaire l'existence se cache. Elle est là, autour de nous, en nous, elle est nous, on ne peut pas dire deux mots sans parler d'elle et, finalement, on ne la touche pas. Quand je croyais y penser, il faut croire que je ne pensais à rien, j'avais la tête vide, ou tout juste un mot dans la tête, le mot « être ». Où alors, je pensais... comment dire ? Je pensais l'appartenance, je me disais que la mer appartenait à la classe des objets verts ou que le vert faisait partie des qualités de la mer. Même quand je regardais les choses, j'étais à cent lieues de songer qu'elles existaient : elles m'apparaissaient comme un décor. Je les prenais dans mes mains, elles me servaient d'outils, je prévoyais leurs résistances. Mais tout ça se passait à la surface. Si l'on m'avait demandé ce que c'était que l'existence, j'aurais répondu de bonne foi que ça n'était rien, tout juste une forme vide qui venait s'ajouter aux choses du dehors, sans rien changer à leur nature. Et puis voilà : tout d'un coup, c'était là, c'était clair comme le jour : l'existence s'était soudain dévoilée. Elle avait perdu son allure inoffensive de catégorie abstraite : c'était la pâte même des choses, cette racine était pétrie dans de l'existence. Ou plutôt la racine, les grilles du jardin, le banc, le gazon rare de la pelouse, tout ça s'était évanoui ; la diversité des choses, leur individualité n'était qu'une apparence, un vernis. Ce vernis avait fondu, il restait des masses monstrueuses et molles, en désordre — nues d'une effrayante et obscène nudité. (...)

L'essentiel, c'est la contingence je veux dire que, par définition, l'existence n'est pas la nécessité. Exister, c'est être là, simplement ; les existants apparaissent, se laissent rencontrer, mais on ne peut jamais les déduire. Il y a des gens, je crois, qui ont compris ça. Seulement ils ont essayé de surmonter cette contingence en inventant un être nécessaire et cause de soi. Aucun être nécessaire ne peut expliquer l'existence : la contingence n'est pas un faux-semblant, une apparence qu'on peut dissiper, c'est l'absolu, par conséquent la gratuité parfaite. Tout est gratuit, ce jardin, cette ville et moi-même ».

- **Sartre, *L'Être et le Néant*, 1943, p.121, TEL Gallimard.**

« Ainsi le pour-soi est soutenu par une perpétuelle contingence, qu'il reprend à son compte et s'assimile sans jamais pouvoir la supprimer. Cette contingence perpétuellement évanescence de l'en-soi qui hante le pour-soi et le rattache à l'être-en-soi sans jamais se laisser saisir. C'est ce que nous nommerons la *facticité* du pour-soi. C'est cette facticité qui permet de dire qu'il *est*, qu'il *existe*, bien que nous ne puissions jamais la *réaliser* et que nous la saisissons toujours à travers le pour-soi. Nous signalions plus haut que nous ne pouvons rien être sans jouer à l'être. « Si je suis garçon de café, écrivions-nous, ce ne peut être que sur le mode de *ne l'être pas*. » Et cela est vrai : si je pouvais *être* garçon de café, je me constituerais soudain comme un bloc contingent d'identité. Cela n'est point : cet être contingent et en soi m'échappe toujours. Mais pour que je puisse donner librement un sens aux obligations que comporte mon état, il faut qu'en un sens, au sein du pour-soi comme totalité perpétuellement évanescence, l'être-en-soi comme contingence évanescence de ma *situation* soit donné. C'est ce qui ressort bien du fait que, si je dois *jouer à être* garçon de café pour l'être, du moins aurai-je beau jouer au diplomate ou au marin : je ne le serai pas. Ce *fait* insaisissable de ma condition, cette impalpable différence qui sépare la comédie réalisante de la pure et simple comédie, c'est ce qui fait que le pour-soi, tout en choisissant le *sens* de sa situation et en se constituant lui-même comme fondement de lui-même en situation, ne *choisit pas* sa position. C'est ce qui fait que je me saisis à la fois comme totalement responsable de mon être, en tant que j'en suis le fondement et, à la fois, comme totalement injustifiable. »

<http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/articles.php?lng=fr&pg=966>

Nous pourrions dire que l'angoisse est peut-être encore ici le signe de ce que je ne vois pas ce qui est pour ce qui est mais que je le vois à travers moi. En effet ce que peut avoir de nauséux la racine du marronnier, c'est que caractère dénué de sens et de nécessité de l'existence, ce qui en soi n'est pas un problème mais n'est un problème que pour celui qui a tellement besoin de sens et de nécessité, de raison, voire d'éternité, qu'il ne peut voir ce qui est sans se demander « pourquoi ? » et « pour quoi ? » cela est là. Or ce que pointe Bergson est peut-être plutôt du côté du plaisir qu'il y aurait à percevoir ce qui est sans tenter de lui coller des questions qui sont miennes, mais juste en accueillant et contemplant (« théoria » en grec) ce qui vit, existe, comme un don gratuit de générosité et non comme un cadeau empoisonné parce que n'apportant aucune réponse à *mes* questions existentielles.

C'est ainsi que pour finir sa démonstration Bergson boucle la boucle ouverte au début de cet extrait : « mais ce sera aussi un philosophe ». Il s'agissait en effet de comprendre en quel sens philosophe et artiste possédaient de « profondes affinités », définir l'artiste c'est donc définir aussi le philosophe. On comprend que tout ce qui précède ne parle pas seulement des caractéristiques essentielles de l'artiste : le philosophe a ce même rapport aux conventions qui s'interposent entre nous et ce qui est réellement, sa tâche est dès lors d'établir des discours, des paroles qui soient en accord, accordées, à ce qui est pour ce qui est, des paroles de vérité, qui collent à la réalité sans que ne viennent se loger entre elles et le réel des habitudes, des préjugés, des doxa, des opinions communes qui, certes, facilitent l'action au quotidien mais au prix d'une perte en vérité de ce qui est dit à propos de ce qui est.

Il termine enfin son argumentation en expliquant et justifiant pourquoi il avait commencé par dire que « la philosophie n'est pas l'art », il énonce en effet la différence qui rend impossible une identification, une superposition totale de la philosophie et de l'art : « la philosophie

s’adresse moins aux objets extérieurs qu’à la vie intérieure de l’âme ». Il semblerait donc que pour Bergson la saisie de la réalité soit découpée en deux domaines de compétences : l’artiste s’occupe du monde externe, le philosophe du monde interne.

Une telle différenciation d’objets peut bien sûr nous surprendre quand on sait combien l’artiste, l’écrivain notamment, peut se dédier à l’exploration la plus fidèle de la réalité intérieure à la manière d’un Proust ou d’un Baudelaire par exemple. Et combien réciproquement le philosophe peut chercher à saisir le réel dans sa vérité ainsi que le fait Aristote par exemple dans ses ouvrages de *La Physique*. Que faut-il entendre ici selon Bergson ?

Bergson à l’époque de cette conférence voit ses intérêts philosophiques converger vers la notion de « personnalité », elle est selon lui au centre de la philosophie sous la forme de « savoir ce que nous sommes » mais aussi « quelle est notre tâche dans le monde, où nous allons et d’où nous venons ».

Compléments :

- <http://www.philolog.fr/la-finalite-de-lart-bergson/>