The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	La conception artistique de Modern Painters : <<théorétique>> et <<esthétique>>
Author(s)	Kato, Yasué
Citation	Gallia. 2006, 45, p. 31-38
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/11647
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

La conception artistique de *Modern Painters* — «théorétique» et «esthétique» —

Yasué KATO

Comme son titre l'annonce, *Modern Painters* de Jean Ruskin est un ouvrage conçu pour défendre la supériorité de la modernité picturale, incarnée selon l'auteur surtout par les œuvres de Turner, par rapport à la tradition classique. Ce critique anglais du XIXe siècle ne donne plus la priorité au perfectionnement du travail manuel, car la peinture «moderne» ne s'appuie plus, déclare-t-il dès le début du premier volume (1843), sur des jeux visuels produits par une disposition de lignes et de couleurs sur la toile, mais devrait présenter «un langage noble et expressif» s'adressant non seulement aux sens, mais à l'intellect et au sentiment moral du spectateur (I, 87 spp.)[1].

Le deuxième volume de l'ouvrage (1846) énonce une nouvelle terminologie qui éclaircit cette définition de l'art. «La perception et l'appréciation morales des idées de la beauté» (II, 35)[2] dépend d'une faculté «théorétique», et non «esthétique (Æsthetic)». La dernière épithète évoque «une simple perception sensuelle de qualités extérieures, nécessairement accompagnée d'effets corporels» (II, 42).

Les critiques français dénoncent le mépris de la sensibilité dans les théories artistiques de Ruskin. Milsand souligne chez lui une tendance à «méconnaître la nature spéciale des impressions ou des conceptions que la peinture est appelée à rendre» et à «anéantir le sentiment plastique en lui enlevant le droit de s'exprimer[3]». D'après Jacques Bardoux, c'est afin de «préciser encore le caractère intellectuel de sa conception» que Ruskin «abandonne le terme d'esthétique et cherche une formule nouvelle, pour symboliser ses théories» : «Ce mot de *théorie* rappelle tous les éléments, dont se compose, selon Ruskin , l'émotion artistique : un sentiment de reconnaissance vis-à-vis de la Divinité, la perception des lois de la Création[4]». Or, l'appellation «théorétique (ou théorique en français)» n'est pas respectée dans l'étude de Robert de la Sizeranne, admirateur presque naïf de son «prophète de la beauté» et qui traduit de nombreux passages de lui : «Le mot *esthétique* est proscrit par

1) *The Works of John Ruskin*, Library edition, vol. 3, London, George Allen, 1903.
2) Library edition, vol. 4, 1903.
3) *L'Esthétique anglaise*, 1864, Germen Baillère, XI.
4) *Le Mouvement idéaliste et social dans la littérature anglais au XIXe siècle : John Ruskin*, Coulommiers, 1900, 287.

Ruskin en anglais, comme signifiant autre chose que cette “énergie de contemplation” qu’il a en vue. Mais, en français, le mot *esthétique* a bien le sens que Ruskin prête à *théorique*[5]».

Existe-t-il véritablement une divergence dans l’interprétation du mot «esthétique» entre les deux pays ? Provient-elle d’une raison philosophique, sinon de celle de lexique ? Retournons au texte de Ruskin pour vérifier la thèse de la Sizeranne.

L’étymologie grecque et Aristote

Tout d’abord, les deux langues accordent une définition presque identique au terme «esthétique». L’emploi le plus courant de ce mot s’applique à «la science du beau et la philosophie des beaux-arts[6]». La définition ruskinienne ne remonte donc pas à une spécificité anglaise, mais à l’étymologie grecque. Le terme «esthétique» dérive du grec *αισθησις* qui signifie la sensation ou le sentiment. D’après André Lalande, c’est d’abord Baumgarten qui emploie ce mot comme titre de son étude de formation du goût (*Aesthetica*, 1750 et 1759), et son usage s’est ancré avec la *Critique du jugement* de Kant[7].

Or, fidèle à l’origine grecque, Ruskin définie l’«Æsthesis» comme «la simple conscience animale de l’agrément» et la «Theoria (l’opération de la faculté théorétique)» comme «la perception joyeuse, révérencielle et reconnaissante de cet agrément» et «la pleine compréhension et la contemplation du beau que nous offre Dieu» (II, 42 et 47). Le dernier concept apparaît dans l’*Ethique à Nicomaque* d’Aristote : «Le bonheur parfait est une sorte d’énergique *θεωρία* (contemplation), car c’est là que réside le bonheur de la vie des dieux ; et la vie des hommes est heureuse dans la mesure où ils imitent cette énergie divine. Nulle des créatures vivantes, excepté l’homme, ne peut être heureuse, puisqu’elles ne peuvent en aucune manière, participer à cette contemplation[8]».

L’analyse ruskinienne des «plaisirs esthétiques ou sensuels» recourt également à la notion de «la tempérance» et de «l’intempérance» du philosophe grecque (II, 43 sqq.). Selon ce dernier, «les plaisirs de l’âme» (par exemple le goût des honneurs ou le goût d’apprendre) se distinguent des «plaisirs corporels», parce que les premiers ne peuvent être ni tempérants ni intempérants. Cette distinction ne s’applique pas non plus, chez les hommes, à certaines sensations physiques : les couleurs, les figures ou la peinture (la vue), les chansons ou la déclamation d’acteurs (l’ouïe), l’amour pur des parfums et des

5) *Ruskin et la religion de la Beauté*, Hachette, 1897, 193.
6) *Dictionnaire des sciences philosophiques*, sous la direction d’Ad. Franck, Hachette, 1885, 477.
7) *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, PUF, 1996, 301.
8) *Ethique*, livre X, ch. VIII. Cité par Ruskin (II, 7 et 145) et traduit par Bardoux (287).

fumets qui ne s'accompagne pas d'appétit (l'odorat). Ces trois sens provoquent pourtant inévitablement chez les animaux des plaisirs corporels : l'odeur des lièvres plaît aux chiens, tandis que le meuglement du bœuf et la vue d'une biche donnent de l'appétit au lion. Or, les plaisirs du toucher et du goût, éprouvés d'une manière tout à fait identique par les hommes et les animaux, «mettent en jeu la tempérance et l'intempérance [9].»

L'«intempérance» désigne, écrit Ruskin, un état où «les désirs surmontent ou empêchent l'action de la raison». Les plaisirs du toucher et du goût sont inférieurs, et «leur satisfaction s'oppose à la raison» et à la «véritable perfection de la nature humaine». «En revanche, ceux de la vue et de l'ouïe peuvent être considérés comme des dons de Dieu»(II, 45).

L'«esthétique» de Ruskin et la tradition anglaise[10]

Le deuxième volume de *Modern Painters* constitue, avouera Ruskin dans *Love's Meinie* (1873-1881), «une imitation affectée» du style de Richard Hooker (1554-1600)[11]. Ce volume est de fait incrusté de citations des *Lois de la politique ecclésiastique* (1594-1662) du théologien anglais. En particulier, la définition de la «Théoria» se rapporte au passage suivant : «les animaux dépassent les hommes dans des actions de sens et de *fancy*», mais l'âme humaine, «capable d'une perfection plus divine», peut «atteindre au-dessus des choses sensibles» (II, 57)[12].

Dans les deux premiers volumes de *Modern painters* figurent plusieurs noms connus dans l'histoire de la philosophie esthétique de l'Angleterre. Examinons les trois auteurs sur lesquels s'appuie l'argument sur le sensible.

John Locke (1632-1704)

L'œuvre de Ruskin contient des citations de l'*Essai sur l'entendement humain* (1690), malgré le matérialisme sensualiste caractérisant la philosophie de Locke. Nous lisons d'abord dans *Modern Painters* que «tous les plaisirs associés à l'art comportent certaine référence à l'intellect» : «le terme "idée", d'après la définition de Locke, peut embrasser même les impressions sensuelles, autant qu'elles sont "les choses qui occupent l'esprit lorsqu'il pense"». Ensuite se formule le fameux précepte contesté par les critiques français : «le meilleur

---

9) Traduction de Richard Bodéüs, GF Flammarion, 2004, 172-174.

10) Nous avons consulté en particulier : W.G.Collingwood, *The Art teaching of John Ruskin*, London, Percival and Co. 1891 ; Henry Ladd, *The Victorian morality of art*, New York, Ray Long & Richard R. Smith, 1932 ; Pierre Fontaney, *Ruskin esthéticien : les années de formation (1819-1849)*, thèse, Université de Grenoble III, 1977.

11) Library edition, vol.25, 1906, 122.

12) Livre I, ch.vi, 2-3.*The Works of Mr. Richard Hooker*, vol. I, rééd., Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag, 1977, 217.

tableau est celui qui renferme le plus d'idées et les idées les plus hautes» (I, 91-92)[13].

Or, la citation de Locke n'est pas exacte, sa syntaxe étant modifiée. Dans la phrase originale («[...] *ce qui est dans son esprit lorsqu'il pense*, étant des idées qui l'occupent actuellement [...]»(173)[14], les mots cités par Ruskin (soulignés par nous) sont rattachés à «des idées», alors qu'ils constituent l'attribut des «impressions sensuelles» dans le passage de *Modern Painters*. Dans le schéma lockien, la sensation se situe à la source de toutes les idées. Des idées de qualités sensibles sont d'abord directement reçues de notre perception d'objets extérieurs, ensuite «la perception de l'opération de notre âme» sur ces idées apporte des idées de qualités plus spirituelles (173-174). Ainsi, Ruskin «enrôle, écrit Pierre Fontaney, pour mieux convaincre le lecteur que tout est intellectuel, même la sensation, alors que Locke dit que tout est sensoriel, même l'intellect» (199-200).

La deuxième citation lockienne démontre la nécessité de l'intervention de l'esprit dans toute perception. Par exemple, même un bruit, frappant fort l'«organe de l'ouïe», ne produit aucune «idée du son», si notre esprit est complètement absorbé dans une autre activité (228-229). Selon Ruskin, ce phénomène s'applique en particulier à la vue : «l'oreille n'est pas accoutumée à exercer constamment ses fonctions auditives», mais «autant que les organes corporels sont concernés, nous voyons toujours quelque chose, et nous voyons toujours à un certain degré» (I, 141-142). La perception de formes et de couleurs exige donc, souligne-t-il, la plus grande concentration spirituelle et intellectuelle.

Enfin, l'argument sur la subordination de la couleur s'établit sur la fameuse classification lockienne des «qualités» : les premières qualités «inséparables» de l'objet dans toutes les conditions («la solidité, l'étendue, la figure, le nombre, le mouvement, ou le repos»), les secondes qualités qui sont dans les corps «la puissance de produire diverses sensations en nous par les moyens de leurs premières qualités»(«les couleurs, les sons, les goûts, etc.»), enfin les troisièmes qui sont «la puissance» de produire en nous par les premières qualités «une nouvelle idée ou sensation»(216-218). La logique ruskinienne hiérarchise ces catégories : «Ainsi toutes les vérités de couleur s'affaissent immédiatement au second rang. En négligeant une vérité de forme en faveur de celle de couleur, on négligerait une meilleure vérité pour une vérité inférieure» (I, 159).

Edmund Burke (1729-1797)

Curieusement, l'esthétique intellectualiste de Ruskin n'exclut pas

13) Par exemple, Milsand, 130.
14) Traduit par Pierre Coste, rééd., Champion, 2004.

entièrement la théorie physiologique de Burke qui associe le beau à «une tendanse naturelle à relâcher les fibres» pas plaisir[15]. L'auteur de *Modern Painters* déclare qu'«il est pleinement prêt à admettre la grande ingéniosité de la théorie de Burke qui rapporte le sublime à l'autoconservation», mais ceci sous certaines réserves. Il signale que le sentiment du sublime ne se produit pas dans «la peur» ou «le frisson et la résistance de l'instinct de l'autoconservation», mais dans «la contemplation de la mort» et «l'estimation délibérée du destin», autrement dit dans une situation où notre esprit s'élève en contemplant «quelque chose qui le dépasse» (I, 128-129).

Dans *Modern Painters*, la critique de Burke porte en particulier sur les deux points suivants. Le premier concerne la définition de l'imitation en art. Ruskin compte Burke parmi les auteurs qui avec «une idée moins précise», emploient «vaguement et faussement» le terme d'«imitation», et cite de son ouvrage le passage suivant : «Quand l'objet que représente la poésie ou la peinture ne nous inspire aucun désir de le voir dans la réalité, on peut être sûr que son pouvoir en poésie et en peinture est dû à celui de l'imitation, et non à une cause agissant dans la chose.» (94) Cette définition met en valeur, continue Ruskin, les sources matérielles et sensuelles des plaisirs de la peinture, ainsi que «la dextérité des mains de l'artiste», «un bel ou étrange arrangement de couleurs», «un clair-obscur attentivement produit» ou «la beauté pure de certaines formes»(I, 99-100) ; ce qui n'est pas dit dans le texte de Burke. Simplement, ce dernier évoque comme exemple les natures mortes qui provoquent en nous des plaisirs esthétiques en représentant des objets «les plus humbles et les plus communs»(94-95). Rappelons que l'école hollandaise est en général critiquée dans *Modern Painters*, à cause de ses sujets quotidiens dépourvus de messages nobles et de sa suprême estime de la technique (I, 90).

La deuxième critique ruskinienne s'adresse au critère esthétique de la «proportion constructive» chez Burke. Ce dernier écrit que la proportion se rapporte entièrement à «la convenance» et au «raisonnement» qui n'agit pas «sur les sens et sur l'imagination»(140). Son argument met en cause le principe de «l'esthétique mathématique, issue du pythagorisme[16]», et confirme que la formation de la beauté ne dépend pas «de la mesure», «du calcul et de la géométrie»(141). Dans le passage cité par Ruskin, Burke rappelle que la proportion du corps d'un beau cheval ne s'applique ni à un chien ni à un chat, afin de conclure que la beauté est trop individuelle et trop autonome pour se soumettre à des normes quelconques(II, 108-109).

Une telle théorie intuitive ne pourrait s'intégrer dans l'esthétique

15) *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, traduit par Baldine Saint Giron,Vrin, 1998, 197.
16) Note du traducteur (141).

ruskinienne qui recourt souvent à des analyses très scientifiques. Par exemple, la beauté des courbes est expliquée avec une méthode strictement géométrique. Une courbe se compose de «lignes droites infiniment courtes» : «lorsque ces lignes gardent entre l'une et l'autre une certaine proportion ; ou lorsque, ces lignes restant égales, les angles qu'elles forment varient ; ou lorsque par un moyen quelconque, ou de quelque façon compliquée, des différences impliquant une connexion sont établies parmi des segments infiniment petits, les courbes résultantes deviennent belles» (II, 106).

Archibald Alison (1757-1839)

Le commentaire de Burke au sujet de la proportion du corps du cheval paraît néanmoins «admirable» à l'auteur de *Modern Painters*, car il ne contient pas «comme chez Alison, d'erreur logique» (note de 1883, II, 109). Ruskin cite et critique déjà dans le même volume les lignes des *Essais sur la Nature et les principes du goût* (1790) : «Il y a des endroits sans doute plus beaux que Runnymede, mais pour ceux qui se rappellent du grand événement qui s'y est passé, il y a peut-être aucun endroit qui s'impose si fortement à l'imagination[17].» «La seule conclusion logique» de cette proposition déprécie, analyse Ruskin, l'imagination comme une source du beau, puisque selon ce passage d'Alison, «bien qu'aucun endroit ne s'impose aussi fortement à l'imagination, il existe des endroits "plus beaux que Runnymede"»(II, 70). Or, Alison prétend que «l'exercice et l'emploi de l'imagination» intensifie «l'émotion du beau et du sublime» (15).

Un autre passage d'Alison est cité quelques pages avant, toujours dans le même volume de *Modern Painters* : «Personne n'est sensible à la beauté des objets dont il n'a pas préalablement conçu d'idées.»(II, 63) Un paysan inculte ne comprend pas «la beauté d'une théorie ou celle d'un vestige de l'antiquité» et un homme qui a tout le temps vécu en ville n'apprécie pas «les charmes de la campagne». L'accumulation d'idées associées à l'objet enrichit ainsi l'imagination de celui qui le contemple, grâce à sa culture et à diverses expériences dans sa vie (Alison, 25). Ruskin déclare qu'il est «désespérant de discuter» avec cet historien qui désigne par le terme «beau» «la démontrabilité mathématique» ou «l'intérêt historique» (II, 63).

De fait, l'idéal ruskinien attribue à la faculté associative un rôle spirituel et presque théologique. Cette faculté ne vise pas «à ajouter de la beauté à des objets matériels, mais à ajouter de la force à la Conscience». Elle nous permettrait de reconnaître dans «un objet extérieur et insignifiant» (par exemple, une pierre ou de la poussière) rencontré dans les hasards de la vie ou

17) Rééd. Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1968, 16.

du travail, la beauté portant un message divin (II, 73). Ce «travail inconscient de l'association indéfinissable propre à notre individualité» ne concorde pas avec «la préférence théorétique» formée par «les grandes lois de choix» dominant toute notre «race». Ruskin rêve d'un état d'esprit où «l'harmonie d'une œuvre divine n'est pas interrompue, les principes universels et particuliers étant confondus» (II, 74).

La thèse d'Alison se rapproche de celle de Ruskin, lorsqu'il s'agit du classement des sens. «Les termes de beau et de sublime sont, écrit Alison, appliqués par tout le monde à des sons, et quelquefois même à des sensations odoratives», mais «la supériorité» de la vue sur les autres sens est indéniable pour découvrir des objets sublimes ou beaux. La force associative est la plus forte dans les qualités visuelles, parce qu'elles sont généralement considérées comme les signes de toutes les autres qualités : par exemple, la couleur rose nous évoque immédiatement le parfum de la fleur(204-205). Du reste, souligne Alison, les couleurs ne consistent pas l'élément essentiel de notre jugement du beau et du sublime, car «bien que les couleurs sont perçues comme productrices de l'émotion du beau, c'est par le moyen de leur expression, et non grâce à leur propre aptitude originale à produire cet effet»(210-211). Or, «parmi les toutes les qualités matérielles», c'est la forme qui produit «le plus généralement et le plus naturellement» l'émotion du sublime et du beau, puisqu'elle est la qualité qui «appartient le plus intimement» à tous les objets matériels(221)[18]. Dans le manuscrit, Ruskin cite un long passage des pages concernées et analyse la fonction des couleurs à l'instar d'Alison (II, 365-366). Ces lignes manifestant une conformité entre deux auteurs ne figurent pourtant pas dans la version définitive.

Ruskin face à la philosophie allemande

Le point de vue de Ruskin vis-à-vis de la philosophie allemande s'avère ambivalent. Il est peu probable que, loin d'être germaniste, il ait lu les œuvres de Kant, mais il doit connaître celles de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) qui a introduit la philosophie kantienne en Angleterre. Dans son essai sur le goût, par exemple, Coleridge situe en tête de la hiérarchie sensorielle la vue comme le sens le plus parfait pour accorder «une notion distincte de l'objet lui-même», secondement l'ouïe, au-dessus des autres sens qui mêlent à la représentation de l'objet une «référence à notre propre sensibilité[19]». Ce classement s'inspire de la thèse de la *Critique de la faculté de juger*[20] qui propose deux termes afin de décrire les fonctions sensibles : «la sensation» qui désigne «une représentation

18) Alison se réfère sans doute aux trois catégories des sens de la thèse lockienne.
19) «Fragment on an essay on taste. 1810», *Miscellanies, Aesthetic and literary*, London, George bell and sons, 1885, 36-37.
20) Traduit par Alain Renaut, GF Flammarion, 1995.

objective» d'une chose (184) et «le sentiment du plaisir ou de la peine» qui «ne désigne absolument rien dans l'objet, et où le sujet, au contraire, s'éprouve lui-même tel qu'il est affecté par la représentation» (181-182).

Plus évidente dans *Modern Painters* serait l'influence hegelienne, comme le remarque Collingwood(16). *L'Introduction à l'esthétique* est traduite en anglais par Bernard Bosquet. La représentation artistique, «demeurant dans la sphère sensible, délivre en même temps l'homme du pouvoir du sensible», car sa «manière de s'occuper des œuvres d'art est toujours purement contemplative ("*Theoretisch*", *θεωρειν* : note de Hegel)[21] ». L'art relève seulement de deux «sens théorétiques», la vue et l'ouïe, et les autres sens sont «exclus des sources du plaisir artistique». S'exerçant sur «le sensible spiritualisé ou la spiritualité sensible[22]», il ne produit que «le royaume des ombres de formes, de sons et d'idées imaginables». A la fin de cette phrase, Bosquet ajoute en note : «"*Anschauungen*"»(73). De même, Ruskin appliquera «l'Anschauung de l'allemand» à la notion de la contemplation théorétique (II, 57).

L'esthétique de *Modern Painters* n'accueillit pourtant pas l'idéalisme allemand plus que l'empirisme anglais. La métaphysique allemande entrave, d'après l'auteur, le «naturalisme» anglais (III, 424). Il contestera dans *Ariadne Florentina*(1876) que le raisonnement des critiques allemands ne se fonde pas sur «la perception» mais sur «la connaissance acquise»[23]. L'épistémologie transcendante, caractérisée par la négation totale du sensible, semble présenter paradoxalement une menace pour l'esthète anglais, idéaliste mais aussi scientifique, qui prêche un culte de la nature basé sur l'observation attentive de toutes les créatures divines.

***

Dans la définition de «la faculté théorétique» de Ruskin convergent ainsi des références à plusieurs philosophes. Inspiré directement d'Aristote et de Hooker, déformant ou contestant certaines théories anglaises, et camouflant les influences allemandes, il établit son propre raisonnement esthétique. Il nous reste à éclaircir le contexte philosophique *outre-Manche*, en vue de réexaminer chez les ruskiniens français, leur interprétation peu favorable de la notion de «Théoria» énoncée dans *Modern Painters*.

（名古屋大学助教授）

21） *The introduction to Hegel's Philosophy of fine art*, London, Kogen Paul, 1886, 93-94.
22） Expression empruntée de la traduction française de S. Jankélévitch (Flammarion, 1979, 70).
23） Library edition, vol.22, 1906, 354.