The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	La conception artistique de Modern Painters (suite) : la théorie esthétique et les écrivains français
Author(s)	Kato, Yasué
Citation	Gallia. 2007, 46, p. 25-32
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/4684
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* (suite) — la théorie *esthétique* et les écrivains français —

Yasué KATO

Notre précédente étude [1] visait à éclairer la terminologie spécifiquement ruskinienne présentée dans *Modern Painters*. Le critique anglais réfute l'emploi moderne du terme «esthétique» pour désigner la science du Beau, remontant ainsi à l'étymologie grecque. D'après lui, la contemplation de la beauté de l'art et de la nature doit rester étrangère à la perception sensuelle et corporelle. Il s'agit d'un acte purement spirituel, inspiré de l'adoration euphorique de la divinité, donc véritablement «théorétique» ou «théorique».

Les critiques français apparaissent plutôt sceptiques vis-à-vis de cette nouvelle terminologie, comme nous l'avons constaté dans les études de Milsand et de Bordeaux. «On a dit, explique Marcel Proust, que ce n'était même pas un artiste, parce qu'il faisait intervenir dans son appréciation de la beauté des considérations peut-être supérieures, mais en tout cas étrangères à l'esthétique» [2]. Seul Robert de la Sizeranne traite ce problème négligemment : «en français, affirme-t-il, le mot *esthétique* a bien le sens que Ruskin prête à *théorique*». Il se réfère ici à *La Science du Beau* (1861) de Charles Lévêque, à la définition de «la *faculté esthétique*» de Rodolphe Töpffer dans *Menus Propos* (1848), et à l'analyse du «*plaisir esthétique*» de Victor Cherbuliez dans *L'Art et la Nature* (1892) : «ils ont, parallèlement à Ruskin et en se servant d'un autre mot, exprimé la même idée que lui» [3].

La préface de Lévêque [4] donne un excellent résumé de l'évolution de la philosophie esthétique en France, en citant des ouvrages principaux du XIXe siècle, dont nous examinerons les suivants : les cours de Victor Cousin à la Sorbonne pendant l'année 1818 (*Du Vrai, du Beau et du Bien*, 1853), ceux de Théodore Jouffroy dans la rue de la Four en 1826 (*Cours d'esthétique*, 1843), les chapitres «tantôt théologiques, tantôt platoniciens» et «plus souvent dépourvus d'appui suffisamment scientifique» de Félicité de Lamennais (*Esquisse d'une philosophie*, 1840-1846), l'étude d'Adolphe Garnier, «philosophe français de

1) Yasué Kato, «La conception artistique de *Modern Painters* – "théorétique" et "esthétique"», *Gallia*, n°45, 31-38.
2) «John Ruskin (premier article)», *La Gazette des Beaux-Arts*, 1er avril 1900 (*CSB*, 109).
3) Robert de la Sizeranne, *Ruskin et la religion de la beauté*, Hachette, 1897, 193, n. 1.
4) *La Science du beau – ses principes, ses applications et son histoire*, deuxième édition, 1872, t. I, «Préface de la première édition», XV sqq.

l'école écossaise» (*Traité des facultés de l'âme*, 1852), enfin le livre d'Antelme-Edouard Chaignet[5] (*Les Principes de la science du beau*, 1860). Ajoutons-y les deux auteurs cités par de la Sizeranne, Töpffer dont Charles Bénard conteste «la faiblesse théorique»[6] et Cherbuliez, écrivain et critique littéraire.

La définition du terme «esthétique»

La philosophie française du XIXe siècle se consacre à une «lutte contre le sensualisme du XVIIIe siècle»[7]. Cousin s'efforce d'établir une philosophie déiste dépassant dialectiquement les deux écoles du XVIIIe siècle. «Au-dessus des sens et de la conscience» qui interviennent d'après «Locke et Condillac» dans «l'origine de la connaissance», se situent «la raison» et les «vérités» dont «l'absolue autorité» a été démontrée par «Reid et Kant». Ces vérités révélées par la raison nous dévoilent «leur éternel principe, Dieu»[8]. «La beauté physique» des objets sensibles est donc «le signe d'une beauté intérieure»(168). Nous découvrons «la beauté intellectuelle», en nous élevant «du monde des sens» «à celui de l'esprit, de la vérité, de la science». Le troisième ordre de beauté, «la beauté morale» se manifeste quand nous considérons «le monde moral et ses lois, l'idée de la liberté, de la vertu, du dévouement»(161). La beauté idéale doit être «un reflet de l'infini»(188), et Dieu est «le principe» de ces trois ordres de beauté (170-171).

De même, Jouffroy critique la tendance traditionnelle des philosophes français qui ont réduit la définition du beau à son aspect visible, autrement dit à ses caractéristiques extérieures et directement accessibles à nos sens[9]. L'invisible seul nous émeut, mais pour «nous émouvoir esthétiquement», il doit se manifester par des «signes» «matériels» et «visibles»(216). Les objets qui «agissent esthétiquement sur nous par leur élément invisible» exercent une force douée de trois attributs, «la sensibilité», «l'intelligence» et «la liberté». L'objet uniquement sensible ne donne qu'une impression «agréable» ou «désagréable», et «l'objet intelligent et libre nous semble capable, comme intelligent, de concevoir l'ordre ou sa destinée, capable, comme libre, d'accomplir sa destinée ou de se conformer à l'ordre»(315). L'intelligence et la liberté sont les éléments concernant «le jugement moral» : la force devient «morale» lorsqu'elle est pourvue de la liberté de «se développer le plus possible» afin d'accomplir «sa destinée» «dans l'ordre»(291). Si nous jugeons

5) Ce nom figure dans l'article «L'Idée du Beau» de Charles Bénard dans le *Dictionnaire des Sciences philosophiques* (Une société de professeurs et de savant, 1844-1852), le texte est cité dans la préface de Lévêque.
6) *Dictionnaire des Sciences philosophiques*, 2e édition, 1875, 482-483.
7) *Ibid.*, 482.
8) 2e édition, Didier, 1854, 133-134.
9) Hachette, 11.

que l'objet se conforme pleinement à cet ordre, il nous paraît «beau»(315).

D'après Lamennais, la première condition du Beau consiste à être le vrai. Ce vrai ne peut rester invisible, mais il doit être «manifeste» pour que chacun puisse l'apercevoir au premier abord. Le beau est alors perçu, grâce à son «ordre» et à son «unité», par l'intelligence[10]. La perception intellectuelle doit être accompagnée simultanément de «l'amour», car «tous les êtres se portent naturellement vers ce qui est beau», à cause de la «tendance innée de toutes les formes particulières vers l'unité, pour reproduire la forme universelle, la forme divine». Dieu est ainsi «le type essentiel du beau»(II, 313).

La théorie de Töpffer ne souscrit pas au sensualisme, ni à l'intellectualisme ni à la religion. La conception du beau naît du concours de toutes les facultés, «attention, jugement, abstraction, mémoire, raisonnement, sensibilité, imagination». Or, leur rôle n'est que secondaire par rapport à la faculté «distincte», «indépendante» et même «supérieure» qui opère la création du beau[11]. Il s'agit de «la faculté esthétique» ou de «la bosse» artistique selon une autre expression de l'auteur (278). Il déplore la tendance courante «dans le monde de la poésie et de l'art» qui ne convoque pas «communément» la faculté esthétique, mais «bien au contraire» «l'intelligence et le raisonnement» pour le jugement esthétique (322). Or, la faculté esthétique et «le raisonnement logique» constituent, insiste-t-il, «deux sphères absolument différentes»(333).

L'ouvrage de Garnier explique que l'amour du beau s'anime en présence de trois sortes de beautés : «morale», «intellectuelle» (formée par «le vrai et la merveille») et «sensible» (qui se trouve dans «les objets corporels»). Toutes les trois s'adressent «à l'esprit et non aux sens». Mêmes «les objets perceptibles aux sens» causent le plaisir «non dans les sens, mais dans l'âme», pour qu'ils soient perçus comme beaux, puisque ce qui flatte uniquement les sens ne peut être qu'«agréable»[12]. La hiérarchie n'existe pas entre ses trois catégories de beautés ; ce qui s'oppose à la théorie de Cousin.

Chaignet distingue nettement «le plaisir esthétique» des trois autres plaisirs, «sensuel», «intellectuel» et «moral»[13]. «L'état esthétique» est «désintéressé et purement contemplatif»(56), mais il est également «sensible» surtout dans son premier stade. Il doit, «comme le diraient Kant et Hegel», traverser trois étapes, «impression, conception, expression», afin d'être «complet et parfait»(71). Une impression qui est «une modification de la sensibilité» «contient en soi un acte de l'intelligence»(68) qui consiste à fixer l'impression ressentie dans «une conception nette». Nous sentons ensuite le besoin d'accorder à cette conception

10) Pagnerre, II, 312.
11) Nouvelle édition, Hachette, 1901, 313-314.
12) 3e édition, Hachette, 1872, I, 196-197.
13) Auguste Durand, 1860, 83-84.

«une forme sensible» et matérielle afin de l'exprimer et de la communiquer (71). C'est par son aspect actif et créatif que le plaisir esthétique se distingue de l'état seulement sensible et passif, et même «du fait intellectuel et du plaisir moral», puisqu'il s'agit de produire «quelque chose d'étranger, d'extérieur à la pensée même»(136). Cet acte créateur s'avère également comme un «acte d'amour» et «de volonté», inspiré par un désir de concevoir «une génération spirituelle» de la beauté qui éprend notre âme ; ce qui nous rappelle plus ou moins l'amour divin du Créateur (127).

Influencée probablement par Chaignet, la thèse de Lévêque suppose trois étapes dans l'itinéraire tracé par «nos facultés esthétiques», dont la dernière est «l'action» qui vise à exprimer et à reproduire le beau qui nous a touché. Quant aux premières étapes, son schéma s'oppose à ceux de Locke, de Chaignet et des autres philosophes, car l'intelligence y précède la sensibilité dans la conception esthétique : il faut d'abord «connaître» et «mesurer» intellectuellement le beau, avant que notre sensibilité puisse le «goûter» et l'«aimer»(I, 11-13).

Au lieu de schématiser méthodiquement comme ses prédécesseurs le processus de la perception esthétique, Cherbuliez se contente d'en proposer une définition généralisée. Il ne recourt pas à la catégorisation minutieuse de nos facultés, car «il n'y a pas en nous une sensibilité, une mémoire, un jugement, une raison» et «le même moi tour à tour perçoit, s'émeut, se souvient, pense ou raisonne, et le plus souvent, fait tout cela en même temps»[14]. En particulier, «le plaisir esthétique» «s'adresse à l'homme tout entier, à nos yeux ou à nos oreilles comme à notre âme, à notre raison comme à nos sens»(49).

Selon Ruskin, la perception du beau doit être «théorétique», et elle n'est «ni sensuelle ni intellectuelle, mais morale»(II, 42)[15]. Les philosophes français que nous avons examinés affirment que la faculté esthétique ne concerne pas seulement la perception sensuelle, mais elle met en jeu toutes les forces de l'âme, ainsi que «l'intelligence» et le jugement «moral». Cousin et Jouffroy reconnaissent comme Ruskin la supériorité de la faculté morale, et le théologien Lamennais semble partager plus ou moins ce point de vue. Quant aux autres théoriciens, ils conçoivent les trois facultés sur le même plan (Garnier et Cherbuliez), et même situent au-dessus d'elles une autre faculté prédominante qui est «esthétique» (la «bosse» de Töpffer, «l'expression» de Chaignet et «l'action» de Lévêque).

Ainsi, les esthéticiens français du XIXe siècle attachent au terme «esthétique» une signification globale qui dépasse largement son étymologie grecque et même, semble-t-il, la définition ruskinienne de la «Théoria», à

14) Hachette, 77.
15) *The Works of John Ruskin*, Library edition, vol. 4, London, George Allen, 1903.

l'inverse de l'opinion de la Sizeranne. Élargissons notre étude comparative de la conception du beau à celle de l'Art.

La Théoria et la contemplation de la nature

La «Théoria» est, récitons-le d'après *Modern Painters,* «la perception joyeuse, révérencielle et reconnaissante de l'agrément» et «la pleine compréhension et la contemplation du beau que nous offre Dieu» (II, 47). Ce principe détermine en particulier l'attitude à prendre face à la nature, la plus grande œuvre divine. Il est ainsi commandé aux jeunes paysagistes «de suivre humblement et consciencieusement les sentiers de la nature et la trace du doigt de Dieu» : «ils doivent aller à la nature en toute simplicité du cœur et marcher avec elle, obstinés et fidèles, n'ayant qu'une idée : pénétrer sa signification et rappeler son enseignement, sans rien rejeter, sans rien mépriser, sans rien choisir»(I, 623-624)[16] .

De même, Cousin déclare que «l'art est une imitation», puisque «la création absolue n'appartient qu'à Dieu»(176). Simplement, il n'oblige pas l'artiste à imiter la nature «trop scrupuleusement». La tâche du génie humain consiste à éclaircir et à exprimer «la beauté morale» et idéale qui est «un peu couverte et voilée» dans la nature (178). Autrement dit, il faut «juger» la nature, la «rectifier» et «entreprendre de se mesurer avec elle» : «le génie prend dans la nature tous les matériaux qui le peuvent servir, et leur appliquant sa main puissante […] il en tire des œuvres qui n'ont pas de modèle dans la nature»(177-178).

Aussi dans le livre de Jouffroy, Dieu est considéré comme «l'artiste» qui crée l'univers : «La nature ainsi serait un langage de Dieu pour exprimer le beau, comme les couleurs du peintre et les sons du musicien». Il distingue «le beau naturel» qu'exprime l'œuvre divine, du «beau artificiel» que présente les œuvres d'art. L'homme tente de «traduire» et d'«exprimer à son tour» la beauté de la création divine (7).

Le ton pris par Lamennais s'avère plus pieux. L'univers est «le Temple de Dieu, le sanctuaire enveloppé d'une mystérieuse lumière, où il réside visible et caché». «Connaître, comprendre l'œuvre divin, voilà la Science ; le reproduire sous des conditions matérielles ou sensibles, voilà l'Art»(III, 141). Or, la mission de l'artiste n'est pas «une simple imitation de la Nature» et il lui faut «révéler, sous ce qui frappe les sens, le principe interne, l'idéale beauté que l'esprit seul perçoit et qu'éternellement Dieu contemple en soi». Les grands peintres, d'après

16) *The Works of John Ruskin*, vol. 3. Passage traduit par de la Sizeranne (*La Peinture anglaise contemporaine*, Hachette, 1895, 28-29), et mentionné également dans *Ruskin et la religion de la beauté* du même auteur (221-222), ainsi que dans la préface proustienne de *La Bible d'Amiens* (*CSB*, 106).

lui Poussin, Salvator Rosa, Claude Lorrain et «quelques peintres hollandais» nous apprennent de rester «plongés dans une vague contemplation, devant ce que la Nature a de plus ordinaire et de plus simple en apparence»(III, 239-240).

Le conseil que Töpffer donne au paysagiste s'oppose à celui de Ruskin : «Le peintre peut combiner, il peut choisir, il peut extraire pour l'expression, il peut orner, il peut créer ce qui n'existait pas», s'il reste sous le «joug de la nature»(145). La nature est la «source de toute imitation». L'art «choisit» et «dispose» les éléments «confus, vagues, souvent mal arrangés» dans la nature, «rassemble» et «assortit» le beau qui s'y disperse en «fragments épars», et enfin «donne un langage» à «la matière brute» et «en revêt une pensée»(24).

La thèse de Chaignet sépare strictement de l'admiration de la nature «l'acte esthétique» : «il y a un sublime religieux, moral, dans la contemplation de la nature ; il y a un sublime esthétique, c'est-à-dire la beauté, dans les chefs-d'œuvre des arts»(252). L'esthéticien se méfie d'«un panthéisme poétique» qui nous fait adorer la beauté de la nature dans son état brut (323). «Pour jouir de la nature, l'homme l'idéalise, c'est-à-dire la détruit. Pour la rendre belle, il faut la transformer réellement ; pour la trouver belle, il faut la transformer en imagination» (325). C'est ainsi que le peintre «ajoute» et «efface» une quantité d'éléments afin de composer son paysage (320-321).

La doctrine de Lévêque ressemble dans ses grandes lignes à celle de Ruskin. «La nature excite l'homme à chercher Dieu ; elle le lui fait pressentir, deviner, soupçonner»(368). Cela exige l'adoration respectueuse de la divinité, qui pourrait correspondre à l'attitude «théorétique» selon l'expression ruskinienne. «Ni la contemplation la plus enthousiaste de la nature, quand elle se sépare de la psychologie et de la métaphysique, ni les sciences physiques et naturelles, réduites à l'emploi des méthodes qui leur sont propres» ne pourraient servir à cette quête spirituelle et chrétienne (367).

La première partie du livre de Lévêque relève les qualités du beau en prenant le lys pour exemple : «la grandeur», «l'unité», «la variété», «l'harmonie», «la proportion», «l'intensité de la vie», «la grâce» et «la convenance». La deuxième partie applique cette théorie à l'explication des beautés de toutes les créatures, l'homme, les animaux, les végétaux et les minéraux. Ce procédé nous rappelle l'analyse détaillée de la «beauté typique» et de la «beauté vitale», exposée dans le deuxième volume de *Modern Painters*. Lévêque observe par exemple la «palette inépuisable» apparaissant sur le plumage des oiseaux qui «les dédommage de la privation de certaines facultés» par rapport aux mammifères ; le crapaud est de la couleur «de la boue la plus sale» dans laquelle «il se plaît», alors que le vert de la rainette est agréablement «franc et vif», comme «elle habite volontiers l'herbe humide de rosée et les buissons fleuris»(I, 339-340). De même, Ruskin nous invite à comparer «le cou

d'une colombe» et «le dos gris d'une vipère», «l'innocent lézard» «d'un vert splendide» et le crocodile «gris». Or, il réduit cette diversité de colorations à l'intention du Créateur : «Dieu a employé la couleur dans sa création comme l'accompagnement de tout ce qui est pur et précieux, tandis qu'il réserve aux choses d'une utilité seulement matérielle ou aux choses nuisibles les teintes communes»(IV, 68-69)[17]. L'interprétation de Lévêque s'avère ainsi plus scientifique et moins moraliste.

Les deux esthéticiens reconnaissent l'un et l'autre la beauté dans toutes les créatures divines, mais Lévêque insiste sur la hiérarchie établie dans la nature. La beauté décroît «de l'animal à la pierre», «comme décroissent de l'animal à la pierre les puissances de la vie ou de la simple existence» et la force de l'âme (II, 128). C'est surtout l'homme qui occupe une position dominante. «La nature est tellement inférieure à l'homme en vie et en beauté que pour nous émouvoir esthétiquement, elle a besoin de se mettre en frais et de composer richement les spectacles qu'elle nous offre.»(II, 129) Les deux règles suivantes s'imposent alors au peintre : «1° choisir les sites ou les sujets les plus beaux ; 2° dans le plus beau site démêler les traits essentiels qui en expriment la beauté, et négliger les autres ou n'en conserver que ce qu'en réclame la nécessité d'être vrai»(II, 130).

Cherbuliez reconnaît que «la nature est la grande, l'éternelle inspiratrice des artistes»(170), mais il n'emploie plus le terme «Dieu». Il évite de décider trop facilement comme Hegel la supériorité de l'art à la nature (170), tout en soulignant la nécessité de l'intervention imaginative de l'homme dans la création artistique. La destination de l'artiste est «de débrouiller des impressions confuses, de dissiper des nuages, de résoudre des incertitudes, d'éclaircir ce qui semblait douteux, d'accentuer ce qui n'était qu'indiqué»(183-184). «Tout art, répète-t-il, est une protestation contre la nature qu'il imite»(258).

Ainsi, tous les philosophes français s'accordent plus ou moins pour réfuter la théorie de l'imitation servile de la nature, admettant au contraire la liberté créative du génie humain ; et cette tendance ne cesse de s'intensifier au cours du XIXe siècle.

La contemplation théorétique comporte, selon la définition ruskinienne, deux qualités souvent incompatibles : la fidélité rigoureuse à la réalité scientifique et l'interprétation presque mythique de symboles religieux qu'il croit répandus dans la nature. Les critiques français dénoncent chez lui cette attitude contradictoire, comme le résume Proust : «On a dit qu'il supprimait la part de l'imagination dans l'art en y faisant à la science une part trop grande […]

17) *The Works of John Ruskin*, vol. 6, 1904 ; cité par Proust (*CSB*, 108).

Mais on a dit, en revanche, qu'il ruinait la science qu'en y faisant la place trop grande à l'imagination» (*CSB*, 107-108). L'idéal ruskinien consiste à diminuer dans l'art les expressions sensibles, puisqu'elles sont plus instinctives que scientifiques, et plus corporelles que morales. Ruskin néglige même l'ouïe comme l'organe dépourvu de qualités artistiques, tandis que les philosophes français, même les spiritualistes comme Cousin et Lamennais, affirment que la vue et l'ouïe peuvent contribuer l'une et l'autre à la perception et à la création du beau[18].

Nous avons cité au début de cette étude Charles Bénard qui a défini la philosophie française du XIXe siècle comme une «lutte contre le sensualisme». Or, le mouvement spiritualiste provoque une réaction dans la dernière moitié de ce siècle. Par exemple, *L'Expression dans les beaux-arts* de Sully Prudhomme (1884) relève dans toutes les «perceptions sensibles», même tactiles, odoratives et gustatives, des caractères communs aux «états moraux»[19].

Lors de la publication de *Modern Painters*, la philosophie française oscillait entre diverses hypothèses visant à déterminer la définition de la notion «esthétique». La thèse ruskinienne, souvent inconsistante et anti-moderne, provoque ainsi une vive réaction. C'est dans ce contexte que Marcel Proust écrit, ayant définitivement abandonné la traduction de Ruskin : «Chaque jour j'attache moins de prix à l'intelligence»(*CSB*, 211). La rupture avec le maître anglais est suivie de la création romanesque, dont l'esthétique décèle dans des impressions sensuelles et souvent même organiques l'essence philosophique de la vie et de l'univers.

(Maître de conférences à l'Université de Nagoya)

18) Cousin (191-192), Jouffroy (31-32), Lamennais (128), Garnier (197), Chaignet (84), Lévêque (77-78), Cherbuliez (49).
19) *Œuvres*, A. Lemerre, 1887, 78.