

## A. Le beau

### 1. La seule règle est de plaire (Molière)

Le plus simple est encore de considérer que l'œuvre d'art vise la beauté, le plaisir. C'est d'ailleurs le point de vue défendu par la plupart des artistes. L'école classique française, notamment, défendait ce principe. Voyez Molière :

DORANTE : Vous êtes de plaisantes gens avec vos règles, dont vous embarrassez les ignorants et nous étourdissez tous les jours. (...) Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire, et si une pièce de théâtre qui a attrapé son but n'a pas suivi un bon chemin. Veut-on que tout un public s'abuse sur ces sortes de choses, et que chacun ne soit pas juge du plaisir qu'il y prend ?

Molière, *La Critique de l'école des femmes*, Scène VI

Ironie du sort : c'est à partir des œuvres de Molière que l'on voulut définir aux siècles suivant les « règles » de l'art et du théâtre (unité de temps, de lieu, d'action, etc.). Le « principe de plaisir » a été défendu par de très nombreux artistes, sinon tous : Flaubert, Delacroix, Baudelaire, Wagner, Stendhal... Les tenants de *l'art pour l'art* (Théophile Gautier, Flaubert, Baudelaire, Mallarmé, etc.) sont les partisans par excellence de la recherche de la beauté pour elle-même et refusent toute inféodation de l'art à un principe étranger. On retrouve ce principe sous la plume de Stendhal qui voit caractériser la beauté comme « une promesse de bonheur ».

Il est difficile, en revanche, de trouver une telle conception chez un philosophe – peut-être parce qu'elle est trop évidente pour être digne de mention ou parce que le « plaisir » ou la « beauté » restent un principe trop indéterminé. Certes, les artistes recherchent la beauté... Mais la question est précisément de savoir ce qu'est la beauté !

 **Fomesoutra.com**  
sa soutra !  
Docs à portée de main

### 2. La beauté formelle : équilibre et harmonie (Kant)

Au sens le plus simple, la beauté peut se définir comme simple plaisir des sens, équilibre et harmonie des formes, des couleurs, des sons. On trouve cette beauté dans toute œuvre d'art : en peinture, en musique, en poésie, dans la danse, dans l'architecture... Il s'agit là d'une beauté toute simple, purement esthétique au sens étymologique du terme (qui relève des sens). C'est la beauté purement formelle, peut-être superficielle, mais qui peut, en raison de sa simplicité même, être combinée avec tout autre aspect de l'œuvre.

Rappelons la distinction entre le beau et le joli : on peut vouloir essayer de distinguer le beau du joli, c'est-à-dire au fond exclure du beau certaines séductions jugées trop « basses » ou charnelles. C'est ainsi que Schopenhauer disqualifie le joli, c'est-à-dire tout ce qui stimule la volonté, notamment ce qui séduit ou excite sexuellement. Le beau, au contraire, apaise la volonté. Pour Kant, de manière assez semblable, est beau tout objet qui nous donne satisfaction par le « libre jeu » des facultés – entendement et imagination – qu'il suscite. Le bel objet nous plaît parce qu'il présente une organisation, qui stimule notre esprit, et pourtant nous ne comprenons pas quel est le sens (ou le concept) de cette organisation. C'est ce que Kant entend par une *finalité sans fin*. Et face à un tel objet notre entendement fonctionne librement, d'où une satisfaction esthétique. On devine ici que ce sont les propriétés générales d'harmonie et d'équilibre qui seront à l'origine d'une telle satisfaction.

C'est une beauté de ce genre que visent à atteindre les *canons* esthétiques : nombre d'or, censé constituer une proportion idéale ; canons du corps humain, du visage humain, règles des peintres dans la composition d'un paysage (teintes brunes au premier plan, etc.). Il est remarquable de constater que la beauté peut être aussi bien atteinte par l'observation de ces règles que par leur remise en cause la plus radicale !

### 3. Quelques perspectives sur la beauté

#### (a) *Le kitsch (Kundera)*

Le concept de kitsch est proche du concept de joli dans l'opposition entre le beau et le joli. Le kitsch désigne habituellement un art de pacotille, un toc clinquant et multicolore révélateur d'un mauvais goût souvent populaire. Ce concept prend un sens plus précis chez Kundera, qui le caractérise, dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, comme « négation de la merde » :

Le débat entre ceux qui affirment que l'univers a été créé par Dieu et ceux qui pensent qu'il est apparu tout seul concerne quelque chose qui dépasse notre entendement et notre expérience. Autrement réelle est la différence entre ceux qui doutent de l'être tel qu'il a été donné à l'homme (peu importe comment et par qui) et ceux qui y adhèrent sans réserve.

Derrière toutes les croyances européennes, qu'elles soient religieuses ou politiques, il y a le premier chapitre de la Genèse, d'où il découle que le monde a été créé comme il fallait qu'il le fût, que l'être est bon et que c'est donc une bonne chose de procréer. Appelons cette croyance fondamentale *accord catégorique avec l'être*.

Si, récemment encore, dans les livres, le mot merde était remplacé par des pointillés, ce n'était pas pour des raisons morales. On ne va tout de même pas prétendre que la merde est immorale ! Le désaccord avec la merde est métaphysique. L'instant de la défécation est la preuve quotidienne du caractère inacceptable de la Création. De deux choses l'une : ou bien la merde est acceptable (alors ne vous enfermez pas à clé dans les waters !), ou bien la manière dont on nous a créés est inadmissible.

Il s'ensuit que l'*accord catégorique avec l'être* a pour idéal esthétique un monde où la merde est niée et où chacun se comporte comme si elle n'existait pas. Cet idéal esthétique s'appelle le *kitsch*.

C'est un mot allemand qui est apparu au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle sentimental et qui s'est ensuite répandu dans toutes les langues. Mais l'utilisation fréquente qui en est faite a gommé sa valeur métaphysique originelle, à savoir : le kitsch, par essence, est la négation absolue de la merde ; au sens littéral comme au sens figuré : le kitsch exclut de son champ de vision tout ce que l'existence humaine a d'essentiellement inacceptable.

Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, VI, 5

#### (b) *Le beau est toujours bizarre (Baudelaire)*

Selon Baudelaire, « le beau est toujours bizarre »<sup>14</sup>. La beauté est irréductible à la science et à toute théorie esthétique en raison de cet élément de bizarrerie qui lui est nécessaire. Et Baudelaire de démontrer son idée par l'absurde : qu'on essaie de se représenter, dit-il une beauté banale : c'est impossible. Le bizarre dans l'art est similaire à l'assaisonnement dans les mets : ceux-ci ne diffèrent (sauf en termes d'utilité ou de quantité nutritive) que par l'idée qu'ils révèlent à la langue. La conséquence principale de cette idée est de remettre en question les idées classiques de « canons » esthétiques : le beau ne procède pas d'une composition symétrique et équilibrée, etc. Le déséquilibre et la bizarrerie peut être belle, elle est même nécessaire à la beauté.

En plein XIX<sup>e</sup> siècle marqué par le progrès, la modernité et la révolution – rappelons que le XIX<sup>e</sup> siècle a inventé le vélo, cet appareil qui ne peut tenir debout que quand il avance –, Baudelaire a insisté sur un autre aspect du beau : l'œuvre d'art doit parvenir à unir intimement en elle l'éphémère et l'éternel, comme l'illustre le poème « A une passante ».

#### (c) *Dionysiaque et apollinien (Nietzsche)*

Selon Nietzsche, la nature, cette puissance mystérieuse à la source de toute chose, est l'artiste par excellence. Or cette nature s'exprime, comme l'avait vu Schopenhauer, comme

<sup>14</sup> Baudelaire, *Exposition universelle de 1855*.

volonté et représentation. Le monde existe, d'une part, comme représentation dans l'esprit des êtres conscients ; mais il existe aussi comme volonté, cette volonté qui est l'essence de toute chose (Spinoza). Et ainsi la nature a deux tendances fondamentales, deux plaisirs fondamentaux : l'apollinien et le dionysiaque. Ce sont ces deux tendances qui sont à l'origine du développement de l'art.

L'apollinien<sup>15</sup> est le plaisir que la nature prend à l'apparence : c'est pourquoi elle produit des phénomènes, c'est-à-dire des représentations. Par exemple, nos sens sont de grands artistes, de grands créateurs de formes : à partir de données chaotiques, notre œil (et notre cerveau) fabrique formes et couleurs, notre oreille fabrique des sons, etc. Le monde visible est la première apparence dont se réjouit la nature. A un deuxième niveau, la tendance apollinienne se manifeste dans le rêve, qui est une apparence d'apparence : ici la nature, à travers ses créatures, jouit suprêmement de l'apparence. L'apollinien est donc le plaisir pris aux belles formes, aux belles apparences, et se manifeste le plus clairement dans les arts plastiques.

Mais la nature existe aussi comme volonté, et il existe un plaisir spécifique à cette volonté aveugle et commune à tous les êtres : le plaisir dionysiaque<sup>16</sup>. Dans l'ivresse et la musique notamment s'exprime cette volonté fondamentale de la nature qui traverse l'ensemble des créatures. Dans les états d'extase extrêmes, la créature peut sentir alors son unité profonde avec le monde : le *principium individuationis*, c'est-à-dire le morcellement illusoire de la nature en différents individus, est alors supprimé, ce qui produit un plaisir mêlé d'horreur. L'état dionysiaque est proche de ce que les Grecs appelaient *hubris* (démensure), et ils lui opposaient précisément la modération (*sophrosunè*) apollinienne, qui consiste précisément à rester dans les limites de soi-même, à se connaître soi-même, etc.

Nous aurons fait en esthétique un grand pas lorsque nous serons parvenus non seulement à la compréhension logique mais à l'immédiate certitude intuitive que l'entier développement de l'art est lié à la dualité de l'apollinien et du dionysiaque comme, analogiquement, la génération – dans ce combat perpétuel où la réconciliation n'intervient jamais de façon périodique – dépend de la différence des sexes. (...) Ces deux impulsions si différentes marchent de front, mais la plupart du temps en conflit ouvert, s'excitant mutuellement à des productions toujours nouvelles et de plus en plus vigoureuses afin de perpétuer en elles ce combat de contraires (...) jusqu'à ce qu'enfin, par un geste métaphysique miraculeux de la « volonté » hellénique, elles apparaissent accouplées l'une à l'autre et, dans cet accouplement, en viennent à engendrer l'œuvre d'art à la fois dionysiaque et apollinienne, la tragédie attique.

Pour nous rendre plus proches ces deux impulsions, représentons-les-nous d'abord comme les deux modes esthétiques distincts du *rêve* et de l'*ivresse*, dont les manifestations physiologiques offrent une opposition correspondant à celle de l'apollinien et du dionysiaque. (...) La belle apparence de ces mondes du rêve que tout homme enfante en artiste consommé est ce que présupposent l'ensemble des arts plastiques et même, nous le verrons, une large part de la poésie. (...) [N]otre être le plus intime, ce fonds souterrain qui nous est commun à tous, trouve à faire, dans le rêve, l'expérience d'un plaisir profond et d'une heureuse nécessité. (...) On pourrait (...) désigner Apollon comme la superbe image divine du *principium individuationis*, dont le geste et le regard nous disent tout le plaisir et toute la sagesse de l'« apparence », ensemble avec sa beauté. (...)

Schopenhauer nous décrit la prodigieuse *horreur* qui s'empare de l'homme que désorientent soudain les formes conditionnant la connaissance des phénomènes (...). Si nous ajoutons à cette horreur l'extase délicate que la rupture du *principium individuationis* fait monter du fond le plus intime de l'homme, ou même de la nature, alors nous nous donnerons une vue de l'essence du dionysiaque que l'analogie de l'*ivresse* nous rendra plus proche encore. Que ce soit sous l'influence du breuvage narcotique dont parlent dans leurs hymnes tous les hommes et les peuples primitifs, ou lors de l'approche puissante du printemps qui

<sup>15</sup> Du dieu grec Apollon, dieu du soleil, de la lumière, de la beauté.

<sup>16</sup> De Dionysos, dieu de la fête et du vin.

traverse la nature entière et la secoue de désir, s'éveillent ces émotions dionysiaques qui, à mesure qu'elles gagnent en intensité, abolissent la subjectivité jusqu'au plus total oubli de soi.

Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, § 1

	dionysiaque	apollinien
Concepts métaphysiques	obscurité inconscient volonté unité fondamentale de la nature	clarté conscience représentation morcellement de la nature en individus
Arts et sentiments	ivresse musique <i>hubris</i> (démésure) plaisir de se dissoudre dans le monde	rêve arts plastiques <i>sophrosunè</i> (mesure) plaisir d'être soi
Exemples concrets	poésie lyrique Archiloque	poésie épique Homère
tragédie		



(d) *Beauté et utilité (Gautier)*

On pourrait penser que tout ce qui est utile ou efficace est beau : car la nature, qui suit le principe d'utilité maximale, produit des formes magnifiques. De même, les objets techniques acquièrent une certaine beauté même si l'efficacité seule est recherchée : voyez une charpente en bois ou le profil aérodynamique d'une voiture. Mais ce point de vue est loin de faire l'unanimité. Théophile Gautier, le premier partisan de l'art pour l'art, avait des idées bien arrêtées sur le rapport entre beauté et utilité :

Il n'y a rien de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; **tout ce qui est utile est laid**, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants comme sa pauvre et infirme nature. L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines. Moi, n'en déplaît à ces messieurs, je suis de ceux pour qui le superflu est nécessaire ; et j'aime mieux les choses et les gens en raison inverse des services qu'ils me rendent. Je préfère, à mon pot de chambre qui me sert, un pot chinois, semé de dragons et de mandarins, qui ne me sert pas du tout.

Théophile Gautier, *Mademoiselle Maupin*, 1835

(e) *Beauté et mysticisme (Platon, Baudelaire, Mallarmé...)*

Enfin, le beau peut être envisagé d'un point de vue mystique. En tant qu'idéal, le Beau se rapproche du divin lui-même, de l'Absolu. On se souvient comment Platon, dans *le Banquet*, faisait de l'ascension « érotique » vers la beauté une élévation mystique vers l'absolu :

Diotime : Voilà donc quelle est la droite voie qu'il faut suivre dans le domaine des choses de l'amour ou sur laquelle il faut se laisser conduire par un autre : c'est, en prenant son point de départ dans les beautés d'ici-bas pour aller vers cette beauté-là, de s'élever toujours, comme au moyen d'échelons, en passant d'un seul beau corps à deux, de deux beaux corps à tous les beaux corps, et des beaux corps aux belles occupations, et des occupations vers les belles connaissances qui sont certaines, puis des belles connaissances qui sont certaines vers cette connaissance qui constitue le terme, celle qui n'est autre que la science du beau lui-même, dans le but de connaître finalement la beauté en soi.

Platon, *Le Banquet*, trad. Luc Brisson, 211b-211c

Plotin reprendra cette analyse du Beau en un sens éminemment mystique. L'idée est que l'art est la rencontre d'une forme et d'une matière, et que la forme vient d'en haut, de Dieu, être parfait, aussi bien en termes de vérité et de bonté que de beauté.

Prenons, si l'on veut, deux masses de pierre placées l'une à côté de l'autre ; l'une est brute et n'a pas été travaillée ; l'autre a subi l'empreinte de l'artiste, et s'est changée en une statue de dieu ou d'homme, d'un dieu comme une Grâce ou une Muse, d'un homme qui est non pas le premier venu mais celui que l'art a créé en combinant tout ce qu'il a trouvé de beau ; il est clair que la pierre, en qui l'art a fait entrer la beauté d'une forme, est belle non parce qu'elle est pierre (car l'autre serait également belle), mais grâce à la forme que l'art y a introduite. Cette forme, la matière ne l'avait point, mais elle était dans la pensée de l'artiste, avant d'arriver dans la pierre ; et elle était dans l'artiste non parce qu'il a des yeux ou des mains, mais parce qu'il participe à l'art. Donc cette beauté était dans l'art, et de beaucoup supérieure ; car la beauté qui est passée dans la pierre n'est pas celle qui est dans l'art ; celle-ci reste immobile, et d'elle en vient une autre, inférieure à elle ; et cette beauté inférieure n'est pas même restée intacte et telle qu'elle aspirait à être, sinon dans la mesure où la pierre a cédé à l'art. (...) Méprise-t-on les arts parce qu'ils ne créent que des images de la nature, disons d'abord que les choses naturelles, elles aussi, sont des images de choses différentes ; et sachons bien ensuite que les arts n'imitent pas directement les objets visibles, mais remontent aux raisons d'où est issu l'objet naturel ; ajoutons qu'ils font bien des choses d'eux-mêmes : ils suppléent aux défauts des choses, parce qu'ils possèdent la beauté : Phidias fit son Zeus, sans égard à aucun modèle sensible ; il l'imagina tel qu'il serait, s'il consentait à paraître à nos regards.



Plotin, *Ennéades* (III<sup>e</sup> s.), V, 8

L'art a toujours entretenu un lien étroit avec la religion en raison de sa capacité à susciter les sentiments religieux, ce qui révèle une affinité entre les sentiments esthétiques et les sentiments éthiques. (Ceci peut s'observer dans le frisson particulier que suscite en nous la musique classique religieuse, par exemple le *Requiem* de Mozart.) Chez les artistes du XIX<sup>e</sup> siècle comme Baudelaire et Mallarmé, on retrouve une idéalisation similaire du beau. Ainsi la quête esthétique de la perfection devient une véritable recherche mystique de l'absolu. Dans un documentaire sur Glenn Gould (pianiste virtuose du XX<sup>e</sup> siècle), une auditrice affirme que cette musique lui a révélé l'existence de l'au-delà et du paradis...