

Du beau dans la nature et dans l'art.

D. Mercier - Revue Philosophique de Louvain – Année 1894 4 pp. 339-348

L'art est le moyen de réaliser et d'exprimer le beau, ou, plus explicitement, l'art a pour but d'incarner dans une belle forme sensible la beauté idéale, et d'en procurer à autrui avec la contemplation la pure jouissance.

La nature, en elle-même, est si belle, que l'esprit humain ne peut en épuiser les merveilles ; elle est le véritable idéal que l'artiste n'atteindra jamais.

Faire « plus beau que la nature » n'est pas possible.

Est-ce à dire que l'artiste n'ait pas d'autre mission que de copier la réalité ? Le prétendre, ce serait ravalier l'art au niveau d'un métier de photographe.

Doit-il donc fausser la nature ? Moins encore ; ce serait descendre au dessous de la reproduction servile de la réalité. Aussi bien, personne ne le conteste, ce qui est contre nature est laid.

Comment sortir de cette alternative ?

Au moyen d'une distinction entre la nature individuelle, fixée en un type unique telle que les sens la perçoivent, et la nature abstraite telle qu'elle est concevable par l'intelligence sous des aspects partiels et par conséquent multiples à des points de vue différents.

Réduire le rôle de l'artiste à l'imitation exacte d'un type réel, concret, déterminé, c'est du *réalisme* de mauvais aloi, c'est l'application du sensualisme matérialiste au domaine de l'art.

Mais, à l'extrême opposé, prôner la conception d'un idéal indépendant de l'observation de la nature réelle, c'est se jeter dans un idéalisme arbitraire et aboutir tôt ou tard à un *symbolisme* inintelligible.

Tout objet intelligible, en effet, tout idéal du génie artistique vient originairement des sens et ne renferme, par conséquent, aucun élément positif qui ne soit emprunté aux choses sensibles de la nature. Mais l'intelligence conçoit cet objet *autrement* que les sens ne le perçoivent.

Les choses sensibles ne réalisent jamais adéquatement la perfection de la nature qu'elles enveloppent en un type concret. Il appartient à l'intelligence d'*abstraire* des réalités concrètes fournies par l'observation, le type qui s'y trouve engagé ; ainsi abstrait, il devient concevable sous de multiples aspects, réalisable en une infinité de types concrets qui le reproduiront toujours dans ses traits essentiels sans l'épuiser jamais.

Concevoir ainsi une nature abstraite imitable par des reproductions concrètes, variables à l'infini, qui s'approchent de la perfection typique sans l'égaliser jamais, c'est concevoir l'idéal.¹

¹ C'est cet idéal que les Ontologistes ont confondu avec l'Absolu. « L'idéal recule sans cesse à mesure qu'on en approche davantage, écrit M. Cousin. Son dernier terme est dans l'infini, c'est-à-dire en Dieu ; un, pour mieux parler, le vrai et absolu idéal n'est autre que Dieu lui-même. » Du vrai, du beau et du bien, 7^{me} leçon.

Viser à exprimer cet idéal, le plus énergiquement, le plus vivement possible, à l'aide de formes matérielles, c'est l'objectif de l'art. L'idéal, que les réalistes veulent nier, que les idéalistes exaltent outre mesure, n'est donc pas autre chose que la nature elle-même, non pas évidemment telle que les sens la perçoivent fixée en un sujet déterminé, mais telle que l'esprit la conçoit, envisagée sous un aspect spécial qui en révèle avec intensité la perfection et qui, exprimé par des formes sensibles appropriées, produira chez autrui, avec la vision de l'ordre ou de la perfection, le sentiment du beau.²

Chaque espèce d'êtres a son rôle à jouer ici-bas, leur nature est faite en conséquence ; leurs parties sont justement disposées de manière à permettre l'accomplissement de ce rôle qui forme leur destinée.³

Comprendre la nature des êtres et la concordance qui en résulte au sein de leur composition, plus brièvement, comprendre l'ordre harmonieux de la nature pour le faire ensuite admirer à autrui, telle est donc la noble tâche des beaux-arts.

Mais les richesses de perfection de la nature nous dépassent ; il appartient au génie de l'artiste de nous apprendre à la regarder et à admirer les merveilles qu'elle étale à nos yeux distraits ou mal exercés.

En résumé, comprendre la nature et l'interpréter pour nous, afin de nous la faire mieux admirer, telle est la double mission du génie artistique. La conception ou l'invention, et l'expression ou l'exécution sont les deux moments de son travail.

² R. Töpffer observe très justement que l'artiste croit souvent *imiter* la nature, tandis que, en réalité, il l'interprète. « L'artiste, écrit-il, a le sentiment qui le guide et qui l'éclaire ; ses prémisses peuvent être fausses, mais peu importe, presque d'intuition, il conclut juste. Qui donc n'a pas rencontré tels peintres, parmi les plus excellents, qui imitent de la façon la plus libre, la plus belle, la plus poétique, tout en ne croyant que copier humblement, servilement ? M. Jourdain faisait de la prose ; eux, c'est de la poésie qu'ils font sans le savoir.

« Mais qui n'a pas rencontré aussi tels peintres que ce faux principe égare, et qui s'en font un bouclier contre une critique juste et fondée ? En voici un qui a peint une scène de deuil et de misère : c'est un vieillard, et, auprès de lui, morte dans sa couche délabrée, une jeune fille qui était son soutien et qui soignait ses vieux jours. Le sujet avait sa beauté : cependant le tableau, au lieu d'attacher, repousse ; au lieu d'intéresser, fait peine. C'est que le peintre, pour faire vrai, a fait réel. Au sentiment poétique qui cherche une pensée, il a substitué la pure imitation qui cherche une copie, et, en atteignant au vrai, il a touché au triste, au vulgaire, à l'ignoble, au taudis, au cadavre. La critique détourne les yeux : il la trouve bien raffinée ; la critique l'attaque sur le vrai, et il la repousse au nom de ce vrai lui-même.

« Cet autre a peint un homme qu'on va pendre ou guillotiner. Le sujet, ici, offrait plus d'écueils que de beautés. La critique, qui blâmait déjà le sujet, blâme plus encore le tableau qui fait frémir de vérité. L'artiste lui tient tête au nom de cette vérité même, et la prospérité, je veux dire le public, est pour lui ; le sens commun aussi. « *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*, liv. IV, chap. VII.

³ Cfr, Jouffroy, Cours d'esthétique, 10^e leçon.

La théorie qui assigne pour but aux beaux-arts la conception et l'expression par des formes sensibles de l'idéal tel que nous l'avons défini tout à l'heure, nous semble résumer les principes essentiels de l'esthétique. Si le terme n'avait pas reçu par l'usage une autre acception, nous dirions que c'est là le naturalisme sainement entendu.

Entrons dans quelques développements sur le double travail de conception et d'expression que demande une œuvre d'art.

Comprendre la nature, ce n'est pas en observer passivement les divers éléments, mais saisir leurs relations, embrasser (comprendre, com-plecti) leur coordination dans l'ensemble, dégager leur harmonieuse unité.

Toutefois, autre est le rôle du savant, autre celui de l'artiste dans l'étude de la nature.

Le savant n'a pas d'autre ambition que de connaître ; tout ce qui peut enrichir la connaissance se recommande donc, à titre égal, à son attention.

L'artiste a pour but de saisir et de nous faire voir la nature sous un aspect spécial, de manière à éveiller dans toutes nos facultés perceptives et émotives ce ravissement complet qui se traduit dans l'admiration et l'enthousiasme du beau.⁴

L'homme de science n'est préoccupé que de la compréhension de l'objet ; le génie de l'artiste étudie à la fois l'harmonie de l'objet et les ressorts à faire jouer pour que l'unité harmonieuse de l'objet apparaisse ravissante au sujet.

L'homme de science expose la vérité toute nue et se défend contre les entraînements du sentiment ; l'artiste expose pour émouvoir, son but dernier est de *faire impression*.

Aux prises avec la nature, l'artiste n'a pas la folle prétention de l'étreindre d'un coup ; il la saisit par un côté ; c'est par ce côté que le sujet devient « intéressant » pour lui ; ce qui tombe sous cet aspect des choses lui offre de l'« intérêt », le reste lui devient « indifférent » et il le néglige.

Concevoir ainsi l'ensemble d'une œuvre de la nature sous un aspect spécial, c'est l'objet de l'*invention* artistique ; la *conception* fruit de l'invention, est l'*idée* directrice d'après laquelle l'artiste réalise son œuvre, c'est son *idéal*.

⁴ « Le géomètre, écrit Töpffer, saisit les formes par leurs propriétés absolues : angle, rectangle, cercle. L'artiste les saisit par leurs propriétés relatives, soit à l'objet, soit à lui, forme gracieuse, triste, molle, repoussante, etc.. » Op. cit., p. 133.

« L'œuvre d'art, écrit M. Taine, a pour but de manifester quelque caractère essentiel ou saillant, partant quelque idée importante, plus clairement et plus complètement que ne le font les objets réels. Elle y arrive en employant un ensemble de parties liées dont elle modifie systématiquement les rapports. » « Ainsi, écrit-il ailleurs, les choses passent du réel à l'idéal lorsque l'artiste les reproduit en les modifiant d'après son idée, et il les modifie d'après son idée lorsque, concevant et dégageant en elles quelque caractère notable, il altère systématiquement les rapports naturels de leurs parties pour rendre ce caractère plus visible et plus dominateur. » Philosophie de l'art, T. I, p. 47 et T. If, p. 258.

Le travail d'invention appelle surtout l'effort personnel de l'artiste ; là s'accuse sa *personnalité* ; c'est là qu'il doit et peut être *lui-même*.

Là aussi se trouve le secret de son action sur les autres.

A chaque pas qu'il fait dans la compréhension de la nature, sous cet aspect spécial qui l'intéresse, il éprouve une émotion esthétique nouvelle et y puise un élément nouveau d'action sur l'âme d'autrui.

L'*expression* de l'idée artistique consiste dans la communication de cette idée à autrui par l'*exécution* d'une œuvre d'art.

Cette expression est l'œuvre d'un homme s'adressant à des hommes. Elle doit donc consister à traduire en des formes sensibles, telles que des lignes, des formes, des couleurs ou des sons, l'idée sous laquelle l'artiste s'est représenté la nature, de manière à faire passer dans l'âme de ceux auxquels elle s'adressera, les émotions esthétiques que lui-même a goûtées le premier.

L'artiste s'attachera donc à discerner les formes sensibles qui traduiront le plus facilement et le plus vivement sa conception mentale, rejetant les formes banales qui ne lui disent rien, retenant celles qui lui paraissent plus aptes à rendre la nature telle qu'il l'a comprise et interprétée lui-même.

Ce travail d'exécution va du reste de pair, en grande partie, avec le travail d'invention. Dès le début, la conception inspire des essais d'exécution et déjà, tandis qu'il forme intellectuellement son œuvre, l'artiste la concrétise, sinon en fait au moins en imagination, dans les lignes qu'il dessine, les formes, les couleurs ou les sons qu'il harmonise, les coups de ciseau ou de pinceau qu'il combine.

Pour traduire ainsi son idée, l'artiste peut évidemment modifier les relations que la nature a réalisées dans ses œuvres, mais il doit les modifier alors de façon à faire mieux comprendre et admirer l'aspect qu'il se donne la mission de dégager ; ce qui détournerait de ce but ou n'y conduirait pas, doit être banni de son œuvre.

Il est presque superflu d'ajouter que l'*exécution* d'une œuvre d'art est en partie aussi affaire de *procédé*, de *technique* : mais ici il n'y a plus place que pour le *talent* ; dans le travail d'invention et d'expression seulement s'exerce le génie.

Des considérations qui précèdent découlent les conditions essentielles du beau dans l'art.

Puisque l'art est le moyen d'exprimer le beau, les qualités d'une œuvre d'art sont les mêmes que celles du beau, à savoir, l'intégrité, la proportion et l'éclat, ou ce qui revient au même, une double harmonie, l'une intrinsèque, absolue,

l'autre extrinsèque, relative ; l'une propre à l'œuvre en elle-même, l'autre spéciale à l'œuvre mise en regard du sujet qui la contemple.

1° La première condition du beau dans l'art, celle qui répond à l'intégrité ou la perfection dans le beau de la nature, c'est la fidélité à représenter la nature sous l'aspect particulier que l'artiste y a saisi, en un mot, le naturel. Cela veut dire que l'artiste doit s'inspirer de l'observation de la nature, et ne peut en rien la contredire. Son but, en effet, est de nous la faire comprendre et admirer.

2° La *proportion* ou l'*unité* : l'œuvre d'art doit porter l'empreinte de l'unité de l'idéal dans lequel l'artiste est parvenu à étreindre l'objet qu'il a contemplé ; il faut que cette unité s'affirme dans la coordination de toutes les parties et le degré relatif de leur importance dans la conception de l'ensemble.

Toutefois, l'unité que requiert l'œuvre d'art n'est pas tant l'unité matérielle, qui se confond avec l'intégrité, que l'unité de conception, c'est-à-dire, l'unité dans le point de vue, dans la façon d'interpréter la nature.

Comme c'est dans la conception de cette unité idéale que s'accuse surtout le génie personnel de l'artiste, il est vrai de dire qu'une condition essentielle de l'art c'est l'originalité ou la personnalité.

3° L'*expression* : elle consiste à traduire puissamment, en des formes sensibles, l'unité harmonieuse de l'œuvre conçue, ou encore, à réaliser vivement l'idéal.

On dit dans un sens analogue qu'une condition essentielle de l'œuvre d'art c'est l'*intérêt*.

A l'unité d'expression doit répondre, en effet, chez celui qui contemple une œuvre d'art, une *unité d'impression*. Or, une œuvre est toujours *intéressante*, qui nous fait *comprendre* vivement la coordination harmonieuse d'une œuvre et son unité.

L'*éclat* ou l'*intensité d'expression*, désigne l'intensité avec laquelle l'œuvre rend saisissable la conception personnelle de l'artiste et, par elle, l'ordre et la perfection des œuvres de la nature.

Après ce que nous avons dit, il semble presque superflu de faire observer que le beau peut s'appeler *sensible, intelligible, moral, artistique*, selon que l'ordre dont il est la manifestation est fait de rapports sensibles, perceptibles à l'œil, à l'oreille ou à l'imagination, de rapports purement intelligibles ou moraux, ou de rapports créés par le génie de l'homme.

Nous pourrions nous arrêter ici.

Il nous semble à propos cependant de poursuivre la théorie que nous venons d'esquisser dans une de ses conséquences les plus intéressantes, en cherchant à

fixer les termes du problème si vivement agité des rapports de l'art et de la morale.

Il ne s'agit pas, évidemment, des relations que l'*artiste*, sujet libre et responsable, a nécessairement avec la loi morale. Ainsi entendue, la sujétion morale de l'artiste n'est pas contestable. L'homme, en effet, ne peut jamais se soustraire aux exigences de l'ordre moral. L'artiste y est donc soumis comme tout autre.

Mais ce n'est pas des *actes* et des *distinctions subjectives* de l'*artiste* qu'il s'agit, c'est de l'*art* lui-même qu'il est question.

La science fait abstraction de la morale, elle n'y est ni positivement conforme, ni positivement contraire, elle y est indifférente. Ne faut-il pas en dire autant de l'art ? Voilà la vraie question.

Or, à cette question nous répondons non. — Pourquoi ?

Parce que l'art ne s'adresse pas seulement à l'intelligence. À la différence de la spéculation scientifique, il a pour but *intrinsèque* d'agir sur la volonté de celui qui le considère. « Pulchrum trahit ad se desiderium » dit admirablement l'opuscule *de pulchro* cité plus haut.

La chimie n'a directement aucune portée morale, ni bonne ni mauvaise. Elle prépare indifféremment l'homme des champs à fertiliser le sol qu'il cultive et l'anarchiste à provoquer des catastrophes.

Les arts, au contraire, la littérature par exemple, la peinture, la sculpture ont une destination essentiellement pratique. Ils abdiqueraient leur raison d'être s'ils renonçaient à exprimer un sentiment et à le communiquer à autrui au moyen de l'impression qu'ils lui font éprouver.

Or, cette impression est une inclination de la volonté.

Toute œuvre d'art est donc, de par sa nature, une sollicitation adressée à la volonté.

Si la sollicitation est dans le sens de la fin de la nature humaine, elle est moralement bonne ; si elle est dans un sens opposé, elle est moralement mauvaise.

Dans les deux cas, l'art est, de par sa nature, en relation nécessaire avec l'ordre moral.

Que penser, dès lors, de la formule courante : « L'art pour l'art » ?

Prise au pied de la lettre, cette formule n'a pas de sens. L'art est un moyen. Dire qu'un moyen a sa raison d'être en lui-même, qu'un moyen est pour lui-même et non pour le but par rapport auquel il est moyen, c'est ne pas s'entendre soi-même.

Aussi n'est-ce pas là le sens de la formule, d'ailleurs peu heureuse, de « l'art pour l'art ».

Ceux qui la préconisent, veulent dire que l'art n'a pas de fin extrinsèque à poursuivre. Il ne doit pas servir des buts utilitaires ou professionnels, comme un vulgaire métier, mais doit être désintéressé. Sa fin *intrinsèque*, la seule digne de lui, c'est le beau, la conception et l'expression du beau.

Ainsi entendue, la formule est correcte, élevée; elle exprime en termes concis la noble mission de l'art.

S'ensuit-il que l'art puisse s'affranchir des lois de la morale et de la religion et peindre indifféremment la vertu ou le vice, le respect ou le mépris de ce qui est sacré ?

Non, car l'art a pour but intrinsèque de susciter, par l'expression du beau artistique, un sentiment de complaisance ou de jouissance dans les facultés émotives du sujet qui le perçoit. Or, faire une peinture immorale ou irrégieuse qui est de nature à susciter chez celui qui la contemple un sentiment de complaisance, c'est blesser la morale et la religion.

Donc, l'art comme tel relève de la morale.

S'ensuit-il au moins que l'art puisse ou doive s'interdire de favoriser *positivement* la morale et la religion ?

Sans aucun doute, l'art *peut* ne pas tendre positivement à un but moral ultérieur.

Le beau en lui-même peut être indifférent et il n'est pas interdit à l'homme de vouloir des choses indifférentes. Il suffit d'une intention subjective générale qui soit honnête, pour que la volition d'une chose indifférente devienne moralement bonne. Or, par le fait seul qu'il poursuit directement le beau, l'artiste a une intention droite, car il sert incontestablement la cause du vrai et du bien en contribuant à faire prévaloir les jouissances esthétiques sur les satisfactions grossières de l'animalité. Donc l'art *ne commande pas* la recherche expresse d'un but positivement moral ou religieux.

Est-ce à dire que l'art l'*exclue* ?

Tant s'en faut. Pour le prétendre, il faudrait soutenir que dans le domaine moral et religieux il n'y a ni ordre ni perfection, ou que l'ordre et la perfection, s'il y en a, ne sont pas susceptibles d'être traduits en des formes sensibles en harmonie avec notre nature intelligente. Or, aucune des deux hypothèses ne résiste un instant à l'examen.

Aussi bien, les faits ne parlent-ils pas plus haut que toutes les discussions ? Les pieuses fresques de Fra Angelico, la Cène de Léonard de Vinci, les Vierges de Murillo ; la poésie de nos livres sacrés et des hymnes liturgiques ; la majesté de nos cathédrales ; la noblesse du chant grégorien, ne sont-ce pas autant d'éternels chefs-d'œuvre enfantés par l'inspiration religieuse ?

Le domaine de l'art est aussi vaste que celui du beau. Or le beau c'est la manifestation de l'ordre. Peu importe le domaine, profane ou religieux, où il est réalisé, l'ordre est beau et son expression est digne de tenter le génie de l'artiste.

Seul le désordre, physique ou moral, est ennemi du beau et par conséquent de l'art.

Plus il y a d'éléments de désordre, physique et moral, dans une œuvre, plus elle est laide.

Plus, au contraire, il y a d'ordre, physique ou moral, plus aussi elle est belle en elle-même et capable, par conséquent, de produire sur la nature raisonnable de l'homme l'impression du beau.⁵

D. Mercier.

⁵ Ces pages sont extraites d'un ouvrage qui vient de paraître : Notions d'Ontologie ou de Métaphysique générale (Uystpruyst, Louvain, et Alcan, Paris).