

## Laval théologique et philosophique



# Beauté et expression dans l'esthétique de la peinture

Raynald Valois

Volume 30, numéro 2, 1974

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1020419ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1020419ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Laval théologique et philosophique, Université Laval

### ISSN

0023-9054 (imprimé)

1703-8804 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Valois, R. (1974). Beauté et expression dans l'esthétique de la peinture. *Laval théologique et philosophique*, 30(2), 115–131. <https://doi.org/10.7202/1020419ar>

# BEAUTÉ ET EXPRESSION DANS L'ESTHÉTIQUE DE LA PEINTURE

Raynald VALOIS

**P**ARMI les jugements que l'on porte habituellement sur l'art abstrait, il en est un qui a toujours tenu un rang privilégié. Le commun des mortels le formule le plus souvent ainsi : « Cela ne veut rien dire ! »

On note cependant que le public qui se pique de culture ou simplement d'ouverture d'esprit, ose de moins en moins soulever de tels problèmes. Critiques et théoriciens de l'art ont, de nos jours, largement vulgarisé l'idée qu'il n'y a pas de signification à chercher dans un tableau. La formule la plus célèbre dans le genre est, sans doute, celle d'Henri Focillon :

Toujours nous serons tentés de chercher à la forme un autre sens qu'elle-même et de confondre la notion de forme avec celle d'image, qui implique la représentation d'un objet, et surtout avec celle de signe. Le signe signifie, alors que la forme se signifie<sup>1</sup>.

Pourtant nous voyons l'ethnologue Levi-Strauss soutenir de son côté que « l'art est toujours un langage »<sup>2</sup>, et affirmer de la peinture abstraite :

Ce n'est pas tellement l'attrait de cette peinture que je mets en doute, bien qu'il soit du même ordre que celui des choses. C'est son caractère *significatif*...<sup>3</sup>

Ainsi, il n'est peut-être pas encore évident pour tout le monde que la peinture, aussi bien que tout autre art du beau, n'ait nullement à se soucier des questions de contenu, de sens, de fond, de message. Nous croyons, au contraire, que ces préoccupations se situent au cœur même du problème posé à nos contemporains par cette forme nouvelle d'art, qui se fait parfois envahissante au point de vouloir occuper seule le rang de peinture au sens plein du mot, de *peinture pure*. À vrai dire, il ne s'agit déjà plus d'une forme nouvelle, puisque les premiers tableaux abstraits, dûment homologués, datent de 1910<sup>4</sup>. Mais les interrogations qu'elle a suscitées sont loin

1. *Vie des formes*, Paris, P.U.F., 5<sup>e</sup> éd., 1964, p. 4.

2. Georges CHARBONNIER, *Entretiens avec Levi-Strauss*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. 10/18, 1961, p. 130.

3. *Ibid.*, p. 144 (nous soulignons).

4. Voir Michel SEUPHOR, *L'art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres*, Paris, Maeght, 1950, p. 11.

d'être résolues. On peut certainement répéter avec encore autant de vérité ces mots que Charles-Pierre Bru écrivait en 1955 :

Qu'on s'en réjouisse en effet ou qu'on le déplore, il existe, en fait, une production picturale communément qualifiée d'*abstraite*... Mais en quel sens précis l'est-elle, de quoi procède-t-elle, quelle est sa portée et quelle valeur convient-il de lui attribuer? Il ne nous a pas semblé que les théoriciens, esthéticiens ou critiques, aient jusqu'ici répondu clairement à ces questions, ni même qu'ils soient parvenus à les poser sans équivoque...<sup>5</sup>

Nous n'avons pas l'intention d'aborder dans sa généralité la question de savoir si l'art est un langage. Nous nous limiterons à confronter deux visions de la peinture qui sont susceptibles de jeter une certaine lumière sur un aspect de la question. Il s'agit de deux attitudes que l'on couple fréquemment sous différents vocables mis en opposition, comme *plastique* et *poétique*, *formaliste* et *expressionniste*, *apollinien* et *dyonisiaque*, *rationnel* et *affectif*, etc.

Tous les premiers membres de ces alternatives nous semblent se rattacher, d'une façon ou d'une autre, à la structure harmonieuse du tableau en tant qu'objet de délectation pour l'appréhension sensorielle, tandis que les seconds font plutôt référence à une charge affective qui serait véhiculée par cette même structure. Comme l'écrit Mikel Dufrenne, « l'art ne représente donc vraiment qu'en exprimant, c'est-à-dire en communiquant, par la magie du sensible un certain sentiment... »<sup>6</sup>

Nous pensons qu'il ne serait pas impropre de nommer la première composante la *beauté* du tableau, et la seconde son *expressivité*. Tels sont, en tout cas, les deux éléments picturaux que nous voulons comparer dans cet article. Nous tâcherons de montrer que l'expressivité est plus excellente et plus essentielle à la peinture. Nous croyons, d'autre part, que la peinture figurative est plus naturellement expressive que la peinture abstraite<sup>7</sup>. Il devient alors d'une importance capitale de discuter ces problèmes, si l'on veut se former une idée plus juste des relations entre l'une et l'autre forme d'art.

De plus, l'expression est un concept voisin de celui de signification et de langage. Nous nous trouvons donc ramenés à nos précédentes interrogations. Peut-il y avoir expression sans signification? L'expression ne pourrait-elle être appelée le langage de l'affectivité? Voilà des questions fort intéressantes, qui se rattachent à notre recherche et peuvent en recevoir des éléments de solution.

Nous ne nous leurrions pas sur la difficulté de ces problèmes. C'est pourquoi notre travail aura surtout l'allure d'une discussion d'opinions. On ne peut exiger en toute matière le même degré de certitude.

Nous ferons une place de choix aux témoignages des artistes, tant modernes qu'anciens. Cela peut être un apport original dans ce champ de recherche, où l'on privilégie facilement les historiens de l'art, les critiques ou les philosophes. D'ailleurs,

5. *Esthétique de l'abstraction*, Paris, P.U.F., éd. Privat, 1955, p. 7.

6. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, P.U.F., 1967, t. 1, p. 187. Voir aussi pp. 170-187, 397-409.

7. Ce point, il va de soi, demanderait aussi à être prouvé. Nous ne faisons ici que l'insinuer afin de mieux situer notre problématique.

comme l'écrivait Aristote, c'est « une chose impossible, ou du moins difficile, de devenir bon juge des actions auxquelles on n'a pas soi-même coopéré »<sup>8</sup>.

Dans une première partie, nous traiterons de la beauté et de l'expression en regard des exigences de la plastique picturale. Dans la seconde, nous examinerons leur valeur intrinsèque comme objets ou fins de la peinture.

### A. *Nécessités plastiques*

On reproche très souvent à la peinture figurative d'avoir une tendance au romantisme, de chercher à émouvoir plutôt que de charmer par sa beauté. Elle se ferait volontiers poésie, drame, comédie, pour faire rêver mélancoliquement, pour faire pleurer, trembler ou rire. Elle oublierait ainsi sa fin propre qui est de charmer le regard par sa pure harmonie. Voici, par exemple, comment Piet Mondrian s'exprime à ce sujet :

Il est bien vrai que la peinture naturaliste nous fait sentir l'harmonie qui est par delà le tragique mais elle ne l'exprime pas d'une façon nette et définie parce qu'elle n'exprime pas uniquement des rapports d'équilibre. Une fois pour toutes, reconnaissons-le : l'apparition naturelle, la forme, la couleur naturelle, le rythme naturel, les rapports naturels eux-mêmes, dans la plupart des cas, expriment le tragique<sup>9</sup>.

Nous ne devons pas regarder par delà la nature, nous devons plutôt voir à *travers elle* : nous devons voir plus profondément, notre vision doit être abstraite, universelle. Alors l'extériorité devient pour nous ce qu'elle est effectivement : le miroir de la vérité. — Pour atteindre cela il est nécessaire que nous nous libérions de l'attachement à l'extérieur, car alors seulement nous surmontons le tragique et pouvons contempler consciemment, en toute chose, le repos<sup>10</sup>.

Ainsi Mondrian se situe à l'extrême opposé de son compatriote Van Gogh, auquel l'épithète de *tragique* conviendrait comme une définition. Et c'est au nom de la beauté que le néo-plasticisme soutient une telle position. De même Vasarely annonce un art nouveau qui n'a rien de bien romantique :

Loin de nous les objectifs d'antan, l'art du présent — si on peut l'appeler ainsi — stimulera le complexe biochimique humain et visera à être harmonisant, équilibrant : facteur de bien-être et de joie<sup>11</sup>.

L'unité, c'est l'essence abstraite du *beau*, la première forme de la sensibilité<sup>12</sup>.

Chez nos pères encore, spirituellement conditionnés, le foyer sensible se trouvait au « cœur », l'œuvre d'art devait résonner dans l'âme... Mais, d'être contemplateurs, nous sommes devenus des vivants perpétuellement agressés et en progrès, notre perception a dû se modifier. À la lumière crue des découvertes, le terrain émotif devient champ d'action de la biochimie et propage des *feed-backs*

8. *La Politique*, VIII, c. 6, 1340 b 23-25. Trad. Tricot.

9. *Réalité naturelle et réalité abstraite*, dans Michel Seuphor, *Mondrian*, Paris, Flammarion, 1956, p. 308.

10. *Ibid.*, p. 309.

11. *Plasti-cité*, 2<sup>e</sup> éd., Tournai, Casterman, 1970, p. 11.

12. *Ibid.*, p. 85.

vers l'intellect. L'enjeu n'est plus le cœur, mais la rétine, le bel esprit devient sujet de la psychologie expérimentale<sup>13</sup>.

Étienne Gilson abonde à son tour dans le sens de la rétine. Toute sa philosophie de l'art part d'une définition de la beauté<sup>14</sup>. Voici comment il s'exprime :

Pénétrer dans un monde d'objets dont la fonction propre soit de plaire aux yeux, c'est entrer en contact avec l'ordre de la pure beauté picturale<sup>15</sup>.

Dans le cas de la peinture, la forme germinale s'incorpore à une matière organisée pour offrir à l'œil un objet parfait d'appréhension et, pour ainsi dire, en vue de provoquer une contemplation sensible. En tant qu'œuvre de l'art du peintre, *un tableau n'a pas d'autre fin*<sup>16</sup>.

Un tableau est une surface solide, couverte par l'artiste de formes colorées, dont l'ordre plaît aux yeux par l'unité de la forme, l'harmonie des parties et la perfection de l'exécution<sup>17</sup>.

Au contraire, le rôle de l'imagerie, qui est l'essentiel de la figuration, serait d'informer, d'émouvoir, de persuader, d'éduquer<sup>18</sup>.

Nous résumerions cette position de la façon suivante : la figuration, en tant que telle, n'a pas pour fin la beauté, mais l'instruction, l'émotion et autres choses dont le langage est aussi bien capable ; comme la peinture a pour fin propre la beauté, la figuration est donc en dehors de l'essence de la peinture.

\*  
\*   \*  
\*

Nous n'entreprendrons pas de discuter la définition de la beauté car ce n'est pas essentiel à notre propos, qui est de montrer que, entendue d'une certaine façon, elle n'est pas l'objet principal de la peinture. Nous nous en tiendrons à la définition de Gilson, héritée de la scolastique, *ce dont la vue plaît*. Nous croyons d'ailleurs qu'elle s'applique bien au premier analogué de toute beauté, la beauté sensible.

Le beau, écrit saint Thomas d'Aquin, concerne la puissance cognitive : en effet on dit belles les choses dont la vue plaît. D'où il suit que le beau consiste dans une juste proportion, car le sens se délecte au contact des choses bien proportionnées, parce qu'elles lui ressemblent ; en effet le sens est une certaine mesure, comme toute puissance cognitive<sup>19</sup>.

Évidemment la notion de beau, qui est analogique, a plus d'extension que nous ne lui en accordons ici. Même appliquée aux formes et aux couleurs, on pourrait l'entendre, non pas simplement du plaisir que celles-ci peuvent engendrer dans la vision, mais

13. *Ibid.*, p. 62.

14. *Introduction aux arts du beau*, Paris, Vrin, 1963, pp. 30-53 ; *Peinture et réalité*, Paris, Vrin, 1958, pp. 225-238.

15. *Peinture et réalité*, p. 225.

16. *Ibid.*, p. 238 (c'est nous qui soulignons).

17. *Matières et formes*, Paris, Vrin, 1964, p. 115 ; voir *Introduction aux arts du beau*, p. 183.

18. *Peinture et réalité*, pp. 238-257.

19. *Ia*, q. 5, a. 4, ad 1. La traduction est de nous, de même que pour les autres textes de cet auteur. Voici comment s'exprime Aristote au sujet du plaisir sensible : « Chaque sens passant à l'acte par rapport à l'objet sensible correspondant, et cette opération se révélant parfaite quand le sens est dans une disposition saine par rapport au meilleur des objets qui tombent sous lui (...), il s'ensuit que pour

encore des plaisirs plus intérieurs qu'elles peuvent susciter dans l'âme. Cependant, pour plus de clarté, nous préférons caractériser par le terme *expression* la deuxième catégorie de plaisirs.

Cette distinction que nous opérons au sein des objets de la vue se comprendra mieux si on la compare à ce qui se passe dans le cas de la musique. Voici, par exemple, comment Jean-Jacques Rousseau sépare l'*harmonie* de ce qu'il nomme ailleurs l'*expression* :

La *mélodie* se rapporte à deux principes différents, selon la manière dont on la considère. Prise par les rapports des sons et par les règles du mode, elle a son principe dans l'harmonie, puisque c'est une analyse harmonique qui donne les degrés de la gamme, les cordes du mode, et les lois de la modulation, uniques éléments du chant. Selon ce principe, toute la force de la *mélodie* se borne à flatter l'oreille par des sons agréables, comme on peut flatter la vue par d'agréables accords de couleur ; mais prise pour un art d'imitation par lequel on peut affecter l'esprit de diverses images, émouvoir le cœur de divers sentiments, exciter et calmer les passions, opérer, en un mot, des effets moraux qui passent l'empire immédiat des sens, il lui faut chercher un autre principe : car on ne voit aucune prise par laquelle la seule harmonie, et tout ce qui vient d'elle, puisse nous affecter ainsi<sup>20</sup>.

\*  
\*   \*  
\*

Que la beauté soit l'objet de la peinture, nous le voyons plus souvent affirmé que prouvé. La chose semble aller de soi. Nous ne nions pas qu'il puisse exister une espèce de peinture qui ne prétende pas être autre chose qu'*une fête pour l'œil*. Mais les faits imposent avec autant d'évidence qu'une autre espèce est possible, parce qu'elle a existé, où le but recherché n'est pas premièrement la beauté mais l'expression de la vie intérieure, des sentiments, des passions.

Tout le monde s'accorde là-dessus. Seulement on objecte que ces effets ne sont pas proprement picturaux parce qu'ils ne résultent pas des moyens plastiques, en tant que tels, mais de l'imagerie. Or l'imagerie n'est qu'une variante du langage, comme l'écriture.

À peu près toutes les difficultés que nous avons rencontrées à ce sujet se ramènent à cet argument. Ce qui est alors mis en cause, à vrai dire, ce n'est pas l'excellence de l'expression, mais l'aptitude de la peinture à produire un tel effet par sa technique propre.

Remarquons tout de même que bien des peintres abstraits refuseraient d'appuyer cet argument. Kandinsky, Malevitch ou Valensi, par exemple, recherchaient pour leur

chaque sens l'acte le meilleur est celui du sens le mieux disposé par rapport au plus excellent de ses objets ; et l'acte répondant à ces conditions ne saurait être que le plus parfait comme aussi le plus agréable. Car pour chacun des sens il y a un plaisir qui lui correspond (...). Que pour chaque sens naisse un plaisir correspondant, c'est là une chose évidente, puisque nous disons que des images et des sons peuvent être agréables. » *Eth. à Nic.*, X, c. 4, 117 b 13-28, trad. Tricot (c'est nous qui soulignons). Et saint Thomas d'Aquin commente : « Et d'abord il [Aristote] dit qu'il est évident que pour n'importe quel sens il y a une délectation, comme il l'a dit plus haut, car nous affirmons et nous expérimentons que certains actes de vision sont délectables ; ainsi pour de belles formes, et aussi des actes d'audition, par exemple pour des mélodies suaves. » *In X Eth. Nic.*, lect. 6, n. 2028 (éd. Marietti). Il est à noter qu'Aristote emploie dans ce passage le qualificatif *καλλιστος* (le plus beau) pour désigner l'objet le meilleur du sens.

20. *Dictionnaire de musique*, dans *Oeuvres complètes*, t. III, Paris, Furne, 1835, p. 724.

art des objectifs beaucoup plus intérieurs que le simple plaisir des yeux. Puis la répugnance de tous les peintres à voir leurs tableaux traités comme de simples pièces décoratives nous semble un signe qui plaide dans le même sens. En effet, ce qualificatif est habituellement péjoratif et connote un certain vide, un manque de sens et de profondeur.

Cette objection, qui vise, en réalité, l'abus de la littérature dans les arts plastiques, est sérieuse et fondée. En effet, il ne suffit pas, pour juger de l'objet d'un art particulier, de considérer simplement en lui-même le plaisir recherché, mais il faut aussi tenir compte des possibilités de la matière employée. Selon le vieil adage, on ne fait pas n'importe quoi avec n'importe quoi. Aussi doit-il y avoir un effet propre aux couleurs et aux figures qui ne soit pas le même que celui de la musique, de la danse ou de la littérature. Et l'on refusera de rechercher en peinture tout ce qui est disproportionné à ses moyens plastiques.

Ainsi, avec Baudelaire, on refusera l'art philosophique :

C'est un art plastique, écrit-il, qui a la prétention de remplacer le livre, c'est-à-dire de rivaliser avec l'imprimerie pour enseigner l'histoire, la morale et la philosophie<sup>21</sup>.

Toute bonne sculpture, toute bonne peinture, toute bonne musique, suggère les sentiments et les rêveries qu'elle veut suggérer.

Mais le raisonnement, la déduction, appartient au livre.

Ainsi l'art philosophique est un retour vers l'imagerie nécessaire à l'enfance des peuples, et s'il était rigoureusement fidèle à lui-même, il s'astreindrait à juxtaposer autant d'images successives qu'il en est contenu dans une phrase quelconque qu'il voudrait exprimer.

Encore avons-nous le droit de douter que la phrase hiéroglyphique fût plus claire que la phrase typographiée.

Nous étudierons donc l'art philosophique comme une monstruosité où se sont montrés de beaux talents<sup>22</sup>.

Voilà un exemple typique d'exploitation de la peinture à des fins qui débordent la plastique. Dans ces tableaux allégoriques, le sens et l'intérêt ne viennent nullement ou pas principalement des formes et des couleurs, mais des associations que l'esprit peut faire entre les diverses idées suggérées. Il est question de vérités abstraites, qui ne peuvent être traduites par des signes concrets sans le recours à une convention, qui associera un signe distinct à chaque concept et même aux relations logiques. Autrement la pensée ne pourrait être exprimée avec la clarté suffisante, l'intellect pouvant opérer de multiples abstractions ou concepts à partir du même objet sensible. S'il est conventionnel, le symbole peut être image ou non, peu importe. Il est même préférable qu'il ne le soit pas, pour ne pas encombrer la généralisation conceptuelle et aussi en vue de la maniabilité.

Ce qui se trouve impliqué dans la critique de Baudelaire, c'est le principe très général que la fin est raison, condition et définition des moyens. L'art allégorique est un retour à l'hiéroglyphe, forme primitive de l'écriture, qui s'est perfectionnée avec le temps jusqu'à aboutir à notre alphabet actuel. Nous pouvons maintenant énoncer en quelques minutes, avec une parfaite clarté, ce que le scribe égyptien n'aurait pu écrire

21. *Curiosités esthétiques*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1962, pp. 503-504.

22. *Ibid.*, p. 505.



que très péniblement. Pour être conséquent avec lui-même, le peintre-philosophe devrait donc utiliser les derniers développements de son art et produire un livre plutôt qu'une toile.

Mais il tient à produire un tableau et c'est pour cela qu'il se dit peintre. Il est peintre par ses matériaux et philosophe par le but qu'il poursuit. La *monstruosité* dont parle Baudelaire consiste justement dans cette disproportion entre la fin et les moyens.

\*  
\*   \*  
\*

Que la peinture soit inapte à traduire convenablement la pensée discursive, nous en convenons facilement avec Baudelaire. Mais devrait-on aller aussi loin que Gilson et exclure tout ce qui pourrait s'exprimer par des mots? S'il s'agit de poésie ou d'histoire, matières plus concrètes que la philosophie et la morale, ne devrait-on pas plutôt penser, avec Vinci<sup>23</sup> et tant d'autres, que la peinture dépasse même la littérature pour traduire ce genre de choses?

Du Bos nous met sur la voie de la solution. Il affirme d'abord que « le pouvoir de la Peinture est plus grand sur les hommes, que celui de la Poésie », parce que « la peinture agit sur nous par le moyen du sens de la vue » et qu'elle « n'emploie pas des signes artificiels, ainsi que le fait la Poésie, mais bien des signes naturels »<sup>24</sup>. Mais il se fait plus loin l'objection que les tragédies font souvent pleurer, tandis qu'il est rare qu'un tableau atteigne à cet effet; à quoi il répond qu'une tragédie renferme une infinité de tableaux :

Le Peintre qui fait un tableau du sacrifice d'Iphigénie, ne nous représente sur la toile qu'un instant de l'action. La Tragédie de Racine met sous nos yeux plusieurs instants de cette action, et ces différents incidents se rendent réciproquement les uns les autres plus pathétiques. Le Poète nous présente successivement, pour ainsi dire, cinquante tableaux qui conduisent, comme par degrés, à cette émotion extrême, qui fait couler nos larmes. Quarante Scènes qui sont dans une Tragédie, doivent donc nous toucher plus qu'une seule Scène peinte dans un tableau ne saurait faire. Un tableau ne représente même qu'un instant d'une Scène. Ainsi un poème entier nous émeut plus qu'un tableau, bien qu'un tableau nous émeuve plus qu'une Scène qui représenterait le même événement, si cette Scène était détachée des autres, et si elle était lue, sans que nous eussions rien vu de ce qui l'a précédée<sup>25</sup>.

Du Bos se serait donc accordé avec Lessing pour reconnaître que la limite du peintre, en matière de poésie, c'est « la nature de l'instant unique auquel les conditions matérielles de l'art limitent toutes ses imitations »<sup>26</sup>.

Nous irons plus loin. En affirmant que les arts plastiques ne peuvent imiter qu'un instant d'une action, Lessing semble postuler que cette dernière est une suite de moments immobiles, comme Du Bos semble penser qu'une tragédie est une succession discontinue de scènes, telles les images d'une bande dessinée ou d'un photo-roman.

23. *Les Carnets de Léonard de Vinci*, trad. Louise Servicen, 5<sup>e</sup> éd., Paris, Gallimard, 1951, t. II, p. 189.

24. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Genève, Slatkine Reprints, 1967, p. 110 (7<sup>e</sup> éd., 1<sup>re</sup> partie, p. 413).

25. *Op. cit.*, p. 113 (7<sup>e</sup> éd., 1<sup>re</sup> partie, pp. 423-424).

26. *Loafoon*, Paris, Herman, 1964, p. 67.



Or il n'en est absolument rien. Toute action, comme le temps qui la mesure, s'écoule d'une façon parfaitement continue ; aucune séquence de l'action qui ne soit elle-même action. Penser autrement conduit à s'enliser dans les contradictions de Zénon. C'est pourquoi les arts plastiques, dont la matière est en repos, ne peuvent, à proprement parler, imiter aucune action, ni aucun mouvement. Tout au plus peuvent-ils les suggérer à notre imagination, en usant, par exemple, de la méthode fort ingénieuse de Rodin<sup>27</sup>. Lessing a très bien compris cela quand il écrivait :

Tous les phénomènes que, dans notre esprit, nous jugeons devoir, par leur nature, se produire et cesser subitement, ne pouvant être ce qu'ils sont qu'un seul moment, tous ces phénomènes, agréables et terribles, prennent, en raison de la durée que leur impose l'art, un aspect contre nature, de sorte que, chaque fois que nous les regardons, l'impression s'affaiblit un peu plus et qu'enfin l'objet ne nous inspire qu'aversion ou répugnance<sup>28</sup>.

Cet auteur va même jusqu'à bâtir une magnifique démonstration de cette loi du goût :

Essayons maintenant de procéder par déduction. Voici mon raisonnement : s'il est vrai que la peinture emploie pour ses imitations des moyens ou des signes différents de la poésie, à savoir des formes et des couleurs étendues sur un espace, tandis que celle-ci se sert de sons articulés qui se succèdent dans le temps ; s'il est incontestable que *les signes doivent avoir une relation naturelle et simple avec l'objet signifié*, alors des signes juxtaposés ne peuvent exprimer que des objets juxtaposés ou composés d'éléments juxtaposés, de même que des signes successifs ne peuvent traduire que des objets, ou leurs éléments successifs. Des objets, ou leurs éléments, qui se juxtaposent s'appellent des corps. Donc, *les corps avec leurs caractères apparents sont les objets propres de la peinture*.

Des objets, ou leurs éléments, disposés en ordre de succession, s'appellent au sens large des actions. Les actions sont donc l'objet propre de la poésie<sup>29</sup>.

Un signe de cela, c'est que l'immense majorité des œuvres que nous a conservées la tradition figurent des corps ou des personnages au repos. Ce fait est souvent négligé par nous, occidentaux, dont la vision est habituellement tronquée et singulièrement étroite à cause de notre soi-disant miracle de la Renaissance et sa ré-invention de la peinture et des autres arts. Il est admirable qu'en son temps Lessing ait pu arriver à comprendre et à formuler aussi distinctement ces vérités, quoiqu'il n'en ait pas tiré toutes les conséquences logiques.

Batteux était aussi sur la bonne voie quand il écrivait :

Comme les Arts, eu égard au moyen qu'ils emploient pour exprimer, peuvent être propres à exprimer une partie de la Nature plutôt qu'une autre, il s'ensuit que la partie qui doit dominer chez eux est celle qui a le plus de rapport avec ce moyen d'exprimer<sup>30</sup>.

Mais il n'en continuait pas moins à considérer peinture et poésie comme équivalentes. Noyé dans l'art de son temps, il pouvait difficilement penser autrement,

27. *L'Art*, Entretiens réunis par Paul Gsell, Paris, Gallimard, 1967, pp. 41-74.

28. *Op. cit.*, pp. 68-69.

29. *Op. cit.*, pp. 109-110 (c'est nous qui soulignons).

30. Charles BATTEUX, *Les beaux arts réduits à un même principe*, Genève, Slatkine Reprints, 1969, pp. 343-344.

comme aussi l'abbé Du Bos. C'est sans doute la redécouverte des cultures archaïques à la fin du siècle dernier qui a été le facteur décisif dans la sensibilisation des peintres aux propriétés véritables et aux limites des arts plastiques. D'où, aussi, la perception esthétique nouvelle de nos contemporains, qui éprouvent à peu près tous la nausée devant les immenses compositions à divinités, faunes, nymphes, centaures et tout le bric-à-brac mythologique des siècles classiques. Encore, si l'histoire des antiques héros nous était vraiment racontée, sans doute nous y intéresserions-nous, car notre soif de fiction ne semble pas près de mourir. Mais ces tableaux ne racontent rien, contrairement à ce que s'imaginaient ceux qui étaient imbus de ces mythes: ils n'étaient que des aide-mémoire pour une aristocratie lettrée. Pour nous, ils sont redevenus ce qu'ils sont par nature, c'est-à-dire muets.

Au contraire, une Corée grecque, un Bouddha, la Vénus de Botticelli, exercent encore une séduction et un envoûtement profonds, même si nous ignorons tout de ces personnages. C'est dire qu'ils portent en eux l'émotion qu'ils ont à communiquer, dans leurs formes et leurs couleurs, et non dans un texte étranger auquel ils renverraient.

Nous croyons donc que les modernes, depuis l'impressionnisme, ont tout à fait raison de supprimer la littérature de leurs tableaux, ou, du moins, de ne pas compter sur elle pour intéresser le spectateur.

Cependant nous ne voyons pas que des allusions à la poésie, à l'histoire ou même à la philosophie puissent en rien diminuer une œuvre qui a par ailleurs toute sa consistance plastique. Elles ne peuvent, au contraire, que l'enrichir d'une dimension intellectuelle valable pour un certain public. Le fait que les peintres chinois affectionnent les pins centenaires parce qu'ils symbolisent l'immortalité n'enlève aucune valeur à leurs rouleaux. Que Gauguin ait expliqué d'une inscription un grand nombre de toiles, comme *D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?* cela n'en fait pas des allégories indéchiffrables. Semblablement les références à la Bible ou aux vies de saints, loin d'entraver les réussites de l'art chrétien, leur confèrent un intérêt de plus, celui qui consiste dans la parfaite adaptation entre le style et le contenu. D'ailleurs, la plupart des chefs-d'œuvre semblent nés de la méditation d'une grande vérité ou d'un événement primordial de l'histoire humaine; une émotion sans objet est difficilement concevable...

\*

\*   \*   \*

Nous tombons donc d'accord avec ceux qui refusent à la littérature le premier rôle dans les arts plastiques. Mais devons-nous en conclure que l'expression se trouve, par la même occasion, repoussée au-delà des frontières de la plastique? Nous ne le croyons pas. La couleur et la figure ont par elles-mêmes, indépendamment du sujet, une puissance de suggestion indiscutable. Ces ressources ont été, de tout temps, exploitées avec une habileté à laquelle peu de spectateurs restent insensibles. Autrement, tout l'art ancien ne pourrait être goûté que des seuls érudits. En effet, l'esprit et le cœur y trouvent plus souvent leur compte que le sens de la vue, en sorte que ce n'est pas tant par la beauté que ces œuvres peuvent encore nous charmer, mais plutôt par leur expressivité. Si cette expressivité supposait que l'on connût la littérature qui lui est sous-jacente, rares seraient les heureux qu'elle pourrait atteindre. Mikel Dufrenne a donc raison d'écrire:

Si nous sommes touchés par les œuvres des époques révolues, n'est-ce point parce qu'en leur temps elles ont été chargées de contenu et que, si ignorants que nous en soyons, quelque chose de la foi qui les a suscitées se transmet par elles jusqu'à nous?<sup>31</sup>

Cette réalité que Dufrenne tente ensuite longuement de définir est aussi vieille que les fresques préhistoriques. Cependant il a fallu une longue évolution de la réflexion esthétique pour qu'on arrivât à en prendre une conscience claire. Ce sont probablement les excès de certaine peinture des derniers siècles, où la narration prend le pas sur le style, qui ont permis de distinguer ces éléments. En effet, dans la quasi-totalité des œuvres qui ont précédé la Renaissance ou échappé à son influence, le contenu transparait autant, sinon plus, dans le traitement des figures et des couleurs que dans le sujet évoqué. Comme l'écrit encore Dufrenne :

L'objet esthétique ne me parle pas de son sujet, c'est le sujet qui me parle, et par la façon dont il est traité. Si le sujet est un ingrédient inévitable de l'œuvre, c'est moins pour lui-même que pour la forme qui lui est donnée, et grâce à laquelle il devient expressif : ce qui est expressif ce n'est pas le Jugement dernier traité dans un livre de théologie, c'est le Jugement dernier sculpté par Gislebert, ce n'est pas la maladie décrite par un manuel de pathologie, c'est la maladie mimée par une danse sauvage<sup>32</sup>.

C'est, croyons-nous, au XIX<sup>e</sup> siècle que ces notions ont vraiment pris de la consistance, parallèlement et en opposition à la surenchère du réalisme, de la littérature comme de l'académisme dans les arts plastiques. Déjà Delacroix cultive la *couleur morale*<sup>33</sup>, qui exprime par elle-même le climat émotionnel dans lequel l'auteur veut nous plonger. Nous ne pouvons mieux décrire cette forme de suggestion qu'en empruntant la plume admirable de Baudelaire :

La ligne et la couleur font penser et rêver toutes les deux ; les plaisirs qui en dérivent sont d'une nature différente, mais parfaitement égale et absolument indépendante du sujet du tableau.

Un tableau de Delacroix, placé à une trop grande distance pour que vous puissiez juger de l'agrément des contours ou de la qualité plus ou moins dramatique du sujet, vous pénètre déjà d'une volupté surnaturelle. Il vous semble qu'une atmosphère magique a marché vers vous et vous enveloppe. Sombre, délicieuse pourtant, lumineuse, mais tranquille, cette impression, qui prend pour toujours sa place dans votre mémoire, prouve le vrai, le parfait coloriste. Et l'analyse du sujet, quand vous vous approchez, n'enlèvera rien et n'ajoutera rien à ce plaisir primitif, dont la source est ailleurs et loin de toute pensée secrète.

Je puis inverser l'exemple. *Une figure bien dessinée vous pénètre d'un plaisir tout à fait étranger au sujet.* Voluptueuse ou terrible, cette figure ne doit son charme qu'à l'arabesque qu'elle découpe dans l'espace<sup>34</sup>.

Par la suite, avec les impressionnistes, les symbolistes, les fauvistes, le thème devient de plus en plus courant. On cherche à éliminer complètement du tableau toute allusion à la littérature. Les sujets se font de plus en plus anodins ; on renonce définitivement aux grandes compositions héroïques. Quelques voiliers sur la mer, un

31. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, t. I, p. 170.

32. *Ibid.*, p. 171.

33. Voir René HUYGHE, *Delacroix ou le combat solitaire*, Paris, Hachette, 1964, p. 391.

34. *Curiosités esthétiques*, p. 433 (c'est nous qui soulignons).

coin de banlieue parisienne, un déjeuner sur l'herbe, un bouquet de tournesols, voilà les thèmes sur lesquels on improvise des symphonies colorées.

Gauguin, par exemple, remarque « qu'il y a des lignes nobles, menteuses, etc. », qu'il y a « des tons nobles, d'autres communs, des harmonies tranquilles, consolantes, d'autres qui vous excitent par leur hardiesse ». Et de conclure : « Plus je vais, plus j'abonde dans ce sens de traductions de la pensée par tout autre chose qu'une littérature... »<sup>35</sup>

Citons enfin Maurice Denis, qui synthétise fort bien les théories de la jeune école symboliste :

Ils ont préféré dans leurs œuvres l'expression par le décor, par l'harmonie des formes et des couleurs, par la matière employée, à l'expression par le sujet. Ils ont cru qu'il existait à toute émotion, à toute pensée humaine, un équivalent plastique, décoratif, une beauté correspondante. Et c'est probablement à des idées comme celles-là que nous devons, entre autres choses, les primitifs, le chant grégorien et les cathédrales gothiques<sup>36</sup>.

Quelle que soit donc l'explication que l'on puisse trouver à ce phénomène mystérieux, il semble que les figures et les couleurs aient une aptitude indubitable à ébranler la sensibilité, sans qu'il soit nécessaire de rappeler un poème, une tragédie ou un fait d'histoire. Ainsi on ne peut refuser l'expression en peinture parce qu'elle déborderait les possibilités de la plastique et serait propre à la littérature ou à la musique. D'ailleurs l'assimilation de la peinture à cette dernière est très fréquente et fondée sur la parenté de leurs effets.

Pensez aussi, écrivait encore Gauguin, à la part musicale que prendra désormais la couleur dans la peinture moderne. La couleur qui est vibration de même que la musique est à même d'atteindre ce qu'il y a de plus général et partant de plus vague dans la nature : sa force intérieure<sup>37</sup>.

## B. La beauté et l'expressivité comme fins de la peinture

Nous nous occuperons donc de comparer la *beauté* et l'*expressivité* pour rechercher laquelle serait la fin la plus propre et la plus désirable pour la peinture. Par *beauté*, nous entendons ce qui peut procurer le plaisir de la vision, tel que défini plus haut. Par *expressivité*, nous entendons la capacité qu'une œuvre a de mettre en branle les passions humaines et, dans une certaine mesure, l'activité intellectuelle. Il n'est pas facile de démêler ce qui revient à l'intellect, à la mémoire, à la sensibilité dans ce plaisir que l'on prend à goûter une peinture que l'on dit *expressive* ; mais la dominante semble bien revenir à l'affectivité. Le vocabulaire universellement utilisé pour décrire ce genre d'œuvre en est un signe éloquent : on parle de *suggestions*, d'*impressions*, de *climat*, de *poésie*, de *sentiment*, de *caractère*, d'*envoûtement*, de *charme*, de *passion*, de *frénésie*, de *tendresse*, etc. Il y aurait une étude fort intéressante à faire pour clarifier ce domaine et, peut-être, aboutir à une classification par genres picturaux, selon les cordes de la sensibilité qui sont plus fortement touchées, de même que selon

35. *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, Paris, Bernard Grasset, 1946, pp. 44-45.

36. *Du symbolisme au classicisme, théories*, Paris, Herman, 1964, p. 48.

37. *Lettres...*, pp. 287-288.

la part plus ou moins grande dévolue à l'intellect. Mais il suffit pour notre propos de considérer les choses dans une certaine généralité, nous contentant de définir l'expressivité par opposition à la beauté.

\*  
\*   \*  
\*

Les témoignages d'artistes qui ont mis leur idéal dans l'expression de la vie intérieure sont innombrables et les œuvres qui le prouvent se multiplient à l'infini. Nous nous bornerons donc à quelques rappels significatifs.

Il y a d'abord la voix massive de tout l'art religieux, qui n'a jamais cherché rien d'autre que de susciter le sentiment du sacré, qui peut aller de la terreur des démons de la Chine jusqu'à la tendresse des Vierges byzantines. Il s'agit là de tout autre chose que de beauté, sinon entendue dans un sens analogique qui enveloppe aussi bien les réalités spirituelles que matérielles. À peu près n'importe qui trouvera beaux les éphèbes de Polyclète, Praxitèle ou Myron, aux lignes si harmonieuses et aux proportions si justes. Mais celui qui n'est pas sensible aux suggestions intérieures du sacré, du transcendant, du mystère, trouvera impénétrable, sinon grimaçante, n'importe quelle icône russe ou fresque romane ; même chose pour les masques sacrés de l'Afrique comme de l'Océanie et, en général, pour tout l'art archaïque<sup>38</sup>.

À la Renaissance, la peinture prétend rivaliser avec la poésie et même la dépasser dans l'expression des passions humaines. À titre d'exemple, voici quelques lignes de Francisco de Hollanda, porte-parole de Michel-Ange :

D'où je conclus (malgré le peu d'esprit que j'ai et tout disciple que je suis d'une maîtresse sans langue) que la peinture, mieux que la poésie, est susceptible de causer de grands effets, qu'elle a plus de pouvoir et de véhémence pour provoquer dans l'âme et l'esprit la joie et le rire, la tristesse et les larmes, et que son éloquence est plus efficace. La muse Calliope soit juge de ce débat : je me tiendrai satisfait de sa sentence<sup>39</sup>.

Qu'on se rappelle aussi les plaidoyers des maîtres de l'Académie contre le colorisme, qui ne s'adresse qu'aux yeux, qui n'a rien pour le cœur et l'esprit, facultés les plus nobles de l'homme<sup>40</sup>.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, Batteux traite encore peinture et poésie comme des œuvres jumelles, auxquelles il prescrit d'imiter ce qu'il y a de plus intéressant pour l'homme :

L'amour propre est le ressort de tous les mouvements du cœur humain. Ainsi il ne peut y avoir rien de plus touchant pour nous, que l'image des passions et des actions des hommes ; parce qu'elles sont comme des miroirs, où nous voyons les nôtres, avec des rapports de différence ou de conformité<sup>41</sup>.

Dans la même veine et vers la même époque, l'abbé Du Bos explique avec beaucoup de finesse le plaisir que les humains prennent aux *imitations* des poètes et des peintres. « Les hommes en général, dit-il, souffrent encore plus à vivre sans

38. Voir André MALRAUX, *La métamorphose des dieux*, Paris, N.R.F., 1957.

39. *Quatre dialogues sur la peinture*, trad. Léo Rouanet, Paris, Champion, 1911, p. 81.

40. Voir Bernard TEYSSÈDRE, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1965, pp. 163, 175-179.

41. *Les beaux arts réduits à un même principe*, pp. 104-105.



passions, que les passions ne les font souffrir »<sup>42</sup>. C'est pourquoi ils cherchent de toutes les façons à meubler leur vie de spectacles capables de les émouvoir. Et il conclut :

Dès que l'attrait principal de la Poésie et de la Peinture, dès que le pouvoir qu'elles ont pour nous émouvoir et pour nous plaire, vient des imitations qu'elles savent faire des objets capables de nous intéresser : la plus grande imprudence que le Peintre ou le Poète puisse faire, c'est de prendre pour l'objet principal de leur imitation des choses que nous regarderions avec indifférence dans la nature : (...) Comment serons-nous touchés par la copie d'un original incapable de nous affecter ?<sup>43</sup>

Il serait trop long de relever chez Delacroix et Baudelaire les pages qui évoquent la poésie dont le tableau doit s'entourer.

Puis il y a Van Gogh, qui a peut-être résumé toute sa peinture dans ce cri : « Je voudrais exprimer une profonde douleur »<sup>44</sup>.

Et dans ce tableau je voudrais dire quelque chose de consolant comme une musique. Je voudrais peindre des hommes ou des femmes avec ce je ne sais quoi d'éternel, dont autrefois le nimbe était le symbole, et que nous cherchons par le rayonnement même, par la vibration de nos colorations<sup>45</sup>.

J'ai cherché à exprimer avec le rouge et le vert les terribles passions humaines<sup>46</sup>.

Un autre grand maître du XIX<sup>e</sup> siècle, Rodin, réclame aussi formellement pour son art un rôle plus sérieux et plus noble que le simple amusement de la rétine :

On croit que nous ne vivons que par nos sens et que le monde des apparences nous suffit. On nous prend pour des enfants qui s'enivrent de couleurs chatoyantes et qui s'amuse avec les formes comme avec des poupées... L'on nous comprend mal. Les lignes et les nuances ne sont pour nous que les signes de réalités cachées. Au-delà des surfaces, nos regards plongent jusqu'à l'esprit, et quand ensuite nous reproduisons des contours, nous les enrichissons du contenu spirituel qu'ils enveloppent.

L'artiste digne de ce nom doit exprimer toute la vérité de la Nature, non point seulement la vérité du dehors, mais aussi, mais surtout celle du dedans.

Quand un bon sculpteur modèle un torse humain, ce ne sont pas seulement des muscles qu'il représente, c'est la vie qui les anime, ... mieux que la vie, ... la puissance qui les façonna et leur communiqua soit la grâce, soit la vigueur, soit le charme amoureux, soit la fougue indomptée<sup>47</sup>.

Rappelons enfin les pages où Paul Valéry, dans *Degas, danse, dessin*, explique si finement comment l'art des derniers siècles s'est détourné peu à peu de l'expression des réalités spirituelles, subissant une « diminution de la partie intellectuelle »<sup>48</sup>. Voici comment il conclut cet admirable passage :

L'art moderne tend à exploiter presque exclusivement la sensibilité *sensorielle*, aux dépens de la sensibilité générale ou affective, et de nos facultés de

42. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Genève, Slatkine Reprints, 1967, p. 10 (dans la 7<sup>e</sup> éd., Première partie, p. 12).

43. *Ibid.*, p. 20 (7<sup>e</sup> éd., 1<sup>re</sup> partie, p. 52).

44. *Lettres de Vincent Van Gogh à son frère Théo*, Paris, Grasset, 1937, p. 69.

45. *Ibid.*, p. 230.

46. *Ibid.*, p. 231.

47. *L'art*, p. 152.

48. *Degas, danse, dessin*, Paris, Gallimard, coll. Idées/Arts, 1965, p. 176.



construction, d'addition des durées et de transformation par l'esprit. Il s'entend merveilleusement à exciter l'attention et use de tous moyens pour l'exciter : intensités, contrastes, énigmes, surprises. Il saisit parfois, par la subtilité de ses moyens ou l'audace de l'exécution, certaines proies très précieuses : des états très complexes ou très éphémères, des valeurs *irrationnelles*, sensations à l'état naissant, résonnances, *correspondances*, pressentiments d'une instable profondeur... Mais nous payons ces avantages.

.....  
Ce que j'appelle « Le Grand Art », c'est simplement l'art qui exige que *toutes les facultés* d'un homme s'y emploient, et dont les œuvres sont telles que *toutes les facultés* d'un autre soient invoquées et se doivent intéresser à les comprendre...<sup>49</sup>

Si l'on extrait la substance contenue dans ces diverses opinions, on obtient donc quelque chose comme ceci : l'expressivité est la fin ou l'objet le plus excellent de la peinture, parce que c'est elle qui procure le plaisir le plus authentiquement humain, dans les limites des possibilités de cet art. Reste donc à examiner cette position.

\*  
\*   \*  
\*

Que la peinture ait pour objet ce qui est le plus véritablement agréable, cela va de soi pour toute personne qui connaît tant soit peu ce que sont les beaux-arts, c'est-à-dire destinés à l'*agrément* de la vie, par opposition aux arts serviles, tournés vers son *utilité*, selon la distinction classique, que l'on retrouve déjà chez Aristote<sup>50</sup>. Là-dessus, il y a passablement d'unanimité entre peintres figuratifs et abstraits : tous recherchent ce qui peut être le plus agréable à contempler et n'ont pas de plus grande satisfaction que de voir leurs toiles goûtées, aimées, admirées pour elles-mêmes et non à cause de quelque utilité.

Évidemment on peut imaginer une peinture didactique, ainsi une planche anatomique, ou même thérapeutique, les ouvrages qui ont pour but l'ergothérapie, par exemple. Mais nous sortons alors, semble-t-il, du domaine des beaux-arts. Ces genres ont existé et, habituellement, en symbiose avec les beaux-arts. C'est le cas, par exemple, des Bibles sculptées du Moyen-Âge. Mais ne mêlons pas les objectifs, non plus que la terminologie. Il semble bien, pour autant que notre enquête a pu nous renseigner, que l'usage actuel veut qu'on n'inscrive à la classe des beaux-arts que les œuvres qui ont pour objet de procurer du plaisir à ceux qui en usent. Comme les appellations sont fondées sur l'usage courant, c'est à ce dernier que nous nous conformons. Si l'on nous objecte les œuvres qui visent premièrement à choquer, scandaliser, décontenancer, nous répondrons qu'elles relèvent des beaux-arts pour autant que ces provocations sont, malgré tout, agréables, surtout du fait de la surprise ; sinon elles relèvent de la critique sociale, de la politique ou autres choses du genre.

Mais alors, est-ce que l'expressivité est véritablement plus agréable que la beauté ? Il nous semble que oui, car l'expressivité s'adresse aux facultés qui sont les plus proprement humaines.

---

49. *Ibid.*, pp. 179-181.

50. *Métaph.*, I, c. 1, 981 b 16-17.

En effet, d'une part l'exercice des facultés internes de l'homme, ce que l'on appelle habituellement sa vie affective, est plus près de la partie rationnelle que l'activité des sens externes. Aristote va même jusqu'à inclure ces facultés dans « la partie rationnelle de l'âme, partie qui peut être envisagée, d'une part, au sens où elle est *soumise à la raison* [il s'agit des passions], et, d'autre part, au sens où elle possède la raison et l'exercice de la pensée »<sup>51</sup>. Et la raison est propre à l'homme.

D'autre part, l'activité la plus propre est aussi la plus naturelle, la meilleure et donc la plus agréable<sup>52</sup>.

Stendhal tombe donc parfaitement dans le juste quand il écrit :

Tous les hommes spirituels ou sots, flegmatiques ou passionnés, conviennent que l'homme n'est rien que par la pensée et par le cœur. Il faut des os, il faut du sang à la machine humaine pour qu'elle marche. Mais à peine prêtons-nous quelque attention à ces conditions de la vie pour voler à son grand but, à son dernier résultat : penser et sentir.

C'est l'histoire du dessin, du coloris, du clair-obscur, et de toutes les diverses parties de la peinture comparées à l'expression.

L'expression est tout l'art.

Un tableau sans expression n'est qu'une image pour amuser les yeux un instant. Les peintres doivent sans doute posséder le coloris, le dessin, la perspective, etc. ; sans cela l'on n'est pas peintre. Mais s'arrêter dans une de ces perfections subalternes, c'est prendre misérablement le moyen pour le but, c'est manquer sa carrière<sup>53</sup>.

On peut ajouter que le plaisir procuré par l'expressivité a quelque chose de voisin du bonheur, qui consiste aussi dans une *activité de l'âme*<sup>54</sup>. On peut d'ailleurs noter, en passant, l'étroite connexion entre les plaisirs des beaux-arts et les mœurs. On ne se complaît évidemment pas aux mêmes émotions selon qu'on a un caractère trivial ou rempli de noblesse. Et les œuvres d'art peuvent être d'un calibre assez bas ou fort spirituelles.

L'art, écrit Raymond Bayer, est une organisation intentionnelle et humaine au premier chef ; une sorte de performance spirituelle réussie. On n'a pas le droit d'être ému de n'importe quelle manière, ni d'émouvoir de n'importe quelle façon ; il y a des *coups-bas* en art<sup>55</sup>.

En effet, la vertu étant la perfection de l'homme ou la nature humaine pleinement réalisée, ce qui est agréable au vertueux se trouve aussi ce qui est *agréable en soi*<sup>56</sup>.

51. *Eth. à Nic.*, I, c. 6, 1098 a 2-4 (c'est nous qui soulignons). Trad. Tricot.

52. « Ce qui est propre à chaque chose est par nature ce qu'il y a de plus excellent et de plus agréable pour cette chose. » Aristote, *Eth. à Nic.*, X, c. 7, 1178 a 4-6.

53. *Du romantisme dans les arts*, textes réunis et présentés par Juliusz STARZYŃSKI, Paris, Herman, 1966, p. 50.

54. *Eth. à Nic.*, I, c. 6, 1098 a 16.

55. *Entretiens sur l'art abstrait*, Genève, Cailler, 1965, p. 256.

56. Aristote écrit : « Mais dans tous les faits de ce genre on regarde comme existant réellement ce qui apparaît à l'homme vertueux. Et si cette règle est exacte, comme elle semble bien l'être, et si la vertu et l'homme de bien, en tant que tel, sont mesure de chaque chose, alors seront des plaisirs les plaisirs qui à cet homme apparaissent tels, et seront plaisantes en réalité les choses auxquelles il se plaît. Et si les objets qui sont pour lui ennuyeux paraissent plaisants à quelqu'autre, cela n'a rien de surprenant, car il y a beaucoup de corruptions et de perversions dans l'homme ; et de tels objets ne sont pas réellement plaisants, mais le sont seulement pour les gens dont nous parlons et pour ceux qui sont dans leur état. » *Eth. à Nic.*, X, c. 5, 1176 a 15-23.

D'où l'on peut conclure qu'il y a une hiérarchie entre les plaisirs esthétiques selon la qualité morale des émotions; que les mêmes œuvres ne plaisent pas également aux jeunes et aux vieux, aux frustrés et aux gens raffinés, etc. Nous pensons qu'Ingres avait raison d'écrire :

Il y a plus d'analogie qu'on ne pense entre le bon goût et les bonnes mœurs. Le bon goût est un sentiment exquis des convenances que donne un heureux naturel et que développe une éducation libérale<sup>57</sup>.

Il ne faudrait évidemment pas conclure que le seul fait d'être vertueux rende apte à apprécier et, encore moins, à produire une œuvre de qualité, car il y a à cela bien d'autres conditions, qu'il n'y a pas lieu d'exposer ici.

Quant à la beauté, nous croyons qu'elle procure un plaisir de moindre valeur, plus superficiel, localisé à la périphérie de notre sensibilité. Aussi pensons-nous qu'elle n'est pas essentielle à la peinture d'expression, qui peut très bien atteindre son but sans ses secours. Nombre d'œuvres primitives sont puissamment impressionnantes malgré des proportions anatomiques parfois invraisemblables. Nous songeons, par exemple, à certaines fresques catalanes, à des sculptures romanes qui offrent peu de charme pour l'œil.

La beauté est, en effet, à proprement parler, objet de la vue et délectation du regard. Aussi se rattache-t-elle de plus loin à la vie rationnelle que ce qui relève de l'expression et, en général, de l'affectivité. Un signe en est sans doute que les opérations de la raison sont beaucoup plus sérieusement entravées par un désordre affectif que par une privation sensorielle, comme en font foi les pensionnaires de nos hôpitaux psychiatriques.

Nous ne voudrions pourtant pas sembler insinuer que la perception de la beauté ne soit pas propre à l'organisation sensorielle de l'homme, du fait de sa connexion avec la raison. Comme le remarque Aristote, le lion n'est pas ravi par le mugissement du bœuf non plus que par la forme du cerf pour d'autres raisons que le régal que ces sensations lui promettent<sup>58</sup>. Il n'en reste pas moins que les plaisirs de la vue et de l'ouïe, si purs soient-ils, sont comptés par le Philosophe parmi les plaisirs corporels et non parmi ceux de l'âme<sup>59</sup>. Or il y a une hiérarchie entre les plaisirs :

En outre, la vue l'emporte sur le toucher en pureté, et l'ouïe et l'odorat sur le goût : il y a dès lors une différence de même nature entre les plaisirs correspondants; et les plaisirs de la pensée sont supérieurs aux plaisirs sensibles, et dans chacun de ces deux groupes il y a des plaisirs qui l'emportent sur d'autres<sup>60</sup>.

---

57. *Op. cit.*, p. 52. Platon de son côté écrit : « Moi aussi, je conviens donc, au moins dans cette mesure, avec la majorité de mes semblables, que la musique doit se juger d'après le plaisir qu'y goûtent les auditeurs, non point à la vérité les premiers auditeurs venus; que bien au contraire peu s'en faut que cette Muse ne soit d'une beauté sans égale, la Muse qui charme les hommes les meilleurs et ceux dont la culture est ce qu'elle doit être, et, au plus haut degré, la Muse qui en charme un seul : celui qui par son mérite personnel comme par sa culture, l'emporte sur tous les autres. » *Les Lois*, II, 658<sup>e</sup>, trad. Léon Robin.

58. *Eth. à Nic.*, III, c. 13, 1118 a 17-24.

59. *Ibid.*, 1117 b 27-1118 a 17.

60. *Ibid.*, X, c. 5, 1176 a 1-3.

Il n'en reste pas moins que le plaisir que procure la contemplation de la beauté sensible est un complément important, qui accompagne presque toujours l'expression de la vie intérieure et ne concourt pas peu à en augmenter l'agrément. Aux époques jugées universellement comme des sommets de l'art, les deux qualités vont toujours de pair. Quoi de plus admirable qu'une peinture où l'œil, le cœur et l'esprit se délectent d'une égale euphorie ?