Le beau, le vrai
Etude conceptuelle

Il est une manière un peu naïve mais courante (et sans doute naturelle) de rapprocher ou d'associer dans l'appréciation d'une œuvre d'art « beauté » et « vérité ». D'un portrait, par exemple, ou d'un paysage, on sera d'abord tenté de dire qu'il est « beau », ou que « c'est beau » (pour dire : réussi, réalisé avec talent, avec art) s'il « fait vrai », s'il a l'air vrai, si l'on croit voir le réel devant soi. C'est beau par exactitude, jusque dans le détail ; c'est beau par la conformité de l'artefact au modèle, par sa puissance de reproduction, de ressemblance, d'identification. Ici, donc, l'œuvre doit sa beauté à son adéquation parfaite à ce qu'elle représente, c'est-à-dire à sa « vérité » : l'œuvre belle ne semble pas seulement « vraie » ; elle est belle à proportion de sa vérité, *i.e.* en tant qu'elle montre la chose comme elle est.

L'idée est classique. Elle correspond sans doute à l'évaluation spontanée, immédiate, facile de chacun, mais elle court surtout à travers toute l'histoire de l'art. C'est elle, par exemple, qu'on retrouve, portée à son point limite, dans la dernière des *Nouvelles histoires extraordinaires* d'Edgar A. Poe intitulée : « Le portrait ovale ». Il y est question d'une jeune femme d'une « très rare beauté » dont le mari fait le portrait. Cela dure de longues semaines ; le peintre la peint jour et nuit ; et de jour en jour, la jeune femme, qui continue de sourire, devient plus faible. Poe écrit : « ceux qui contemplaient le portrait parlaient à voix basse de sa ressemblance, comme d'une puissante merveille et comme d'une preuve non moins grande de la puissance du peintre que de son profond amour pour celle qu'il peignait si miraculeusement bien ». Et le texte s'achève ainsi :

> « A la longue, comme la besogne approchait de sa fin, personne ne fut plus admis dans la tour ; car le peintre était devenu fou par l'ardeur de son travail, et il détournait rarement ses yeux de la toile, même pour regarder la figure de sa femme. Et il ne *voulait* pas voir que les couleurs qu'il étalait sur la toile étaient *tirées* des joues de celle qui était assise près de lui. Et quand bien des semaines furent passées, et qu'il ne restait plus que peu de chose à faire, rien qu'une touche sur la bouche et un glacis sur l'œil, l'esprit de la dame palpita encore comme la flamme dans le bec d'une lampe. Et alors la touche fut donnée, et alors le glacis fut placé ; et pendant un moment le peintre se tint en extase devant le travail qu'il avait travaillé ; mais une minute après, comme il contemplait encore, il

© EduKlub S.A.
Tous droits de l'auteur des œuvres réservés. Sauf autorisation, la reproduction ainsi que toute utilisation des œuvres autre que la consultation individuelle et privée sont interdites.

Fichier généré pour Visiteur (), le 31/05/2021

Culture Générale

Le beau, le vrai

> trembla, et il devint très pâle, et il fut frappé d'effroi ; et criant d'une voix éclatante : - en vérité c'est la *Vie* elle-même ! – il se retourna brusquement pour regarder sa bien-aimée ; - elle était morte ! »

La réalisation parfaite de la ressemblance à donc conduit à la substitution de la copie à l'original. Ce portrait n'a plus seulement *l'air* vrai, tant il est fidèle, il *est* vrai, il est la chose même : il a littéralement *tiré* sa beauté de celle de son modèle, au point de prendre sa place et, cessant d'être seulement ressemblant, d'être le réel lui-même : le portrait parfaitement réussi, absolument beau, ne ressemble plus seulement à son modèle ; il ne lui ressemble plus du tout, d'ailleurs, il l'est devenu, au terme d'un transfert d'être, comme si la ressemblance s'était progressivement accrue, alimentée de la substance même du modèle.

Les critiques d'une telle conception « naturaliste » ou « vériste » – que la fiction de Poe, évidemment, hyperbolise – ne manquent pas. Parmi des centaines d'autres (où l'on montrerait par exemple que le beau est de l'ordre, non pas de l'exacte reproduction, de la pure *mimésis*, mais de la révélation ; que faire beau ne revient pas à faire vrai, mais qu'on peut, voire qu'on doit, se détacher d'une démarche référentielle, iconique, etc.), ne retenons que celle de Baudelaire.

Contre la conception naturaliste du beau portrait ou du beau paysage, il suggère l'idée d'une correction ou d'une idéalisation artistique efficace qui n'enchaîne plus l'œuvre à la référence stricte et la libère d'une théorie pauvre de la vérité. Il ne s'agirait plus de faire une œuvre d'*identité*, de chercher, donc, la vérité d'une copie superficielle, mais *d'imiter* en un sens fort, c'est-à-dire, non pas de calquer, mais *de peindre en corrigeant le réel pour le parfaire*, jusqu'à retrouver, comme l'indique Baudelaire lui-même, une vérité plus profonde. Dans le *Salon de 1846* (« De l'idéal et du modèle »), il écrit en effet : « Un idéal, c'est l'individu redressé par l'individu, reconstruit et rendu par le pinceau ou le ciseau à l'éclatante vérité de son harmonie native ».

Pour comprendre cette idée nouvelle, il faut quitter le point de vue du simple spectateur pour examiner le travail du portraitiste. Dans le *Salon de 1846*, considérons le texte qui s'intitule : « Du portrait » ; il commence ainsi : « il y a deux manières de comprendre le portrait : l'histoire et le roman ». L'école *historique*, d'un côté (c'est-à-dire David, ou Ingres, par exemple), s'attache à rendre « fidèlement, sévèrement, minutieusement, le contour et le modelé du modèle ». L'école *romantique*, de l'autre côté (c'est-à-dire Rembrandt par exemple), est plus ambitieuse ; c'est l'école des coloristes ; et ceux-ci, dit Baudelaire, ont davantage recours à *l'imagination*. Le parallèle entre les deux écoles se développe selon une

© EduKlub S.A.
Tous droits de l'auteur des œuvres réservés. Sauf autorisation, la reproduction ainsi que toute utilisation des œuvres autre que la consultation individuelle et privée sont interdites.

série d'oppositions : histoire/roman, dessin/couleur, crayon/pinceau, *modèle/idéal*. Cette dernière dualité est, pourrait-on dire, « dialectique », et c'est celle qui décrit le mieux la dynamique du portrait. En effet, l'école historique, qui se définit au premier abord par la fidélité au modèle (ou plutôt : par l'exactitude de sa copie), a *malgré tout* recours à un procès d'idéalisation : le beau qu'elle vise n'est donc pas tout entier suspendu à la simple reproduction ; s'il faut faire vrai, ce n'est pas dans la copie intégrale, sans nuances, sans intervention. Pour rendre un modèle, en effet, il faut d'abord le réduire à l'essentiel, et c'est cette fonction que remplit le dessin : le dessin accomplit une forme d'idéalisation du modèle (on généralise, on exagère quelques détails, on abstrait la quintessence). Baudelaire explique par exemple que l'« étude lente en sincère de son modèle » que fait le dessinateur ne l'empêche pas de *généraliser* « quelque peu » (*De l'idéal et du modèle*), c'est-à-dire « qu'il exagère volontairement quelques détails, pour augmenter la physionomie et rendre son expression plus claire » (*id.*) ; certains détails, donc, sont fuis : il ne s'agit pas pour l'artiste « de copier, mais d'interpréter dans une langue plus simple et plus lumineuse » (*ibid.*). A propos de ces « satellites historiques » de David que furent Guérin et Girodet, Baudelaire parle d'ailleurs « d'abstracteurs de quintessence » (*Exposition universelle de 1855*, « Ingres ») ; et d'Ingres, il dit qu'il « dessine vite », sans surcharge, ne recourant qu'aux traits qui comptent, si bien qu'il fait, dans ses croquis, « naturellement de l'idéal » (*Salon de 1846*, « De quelques dessinateurs »).

Inversement, l'école romantique choisit *d'emblée* l'idéalisation, mais cette idéalisation, *malgré tout*, ne perd pas le modèle de vue, au contraire, elle l'honore, elle l'exprime même mieux, dit Baudelaire, parce que la couleur est ce par quoi l'idéal se fait chair. Baudelaire note d'ailleurs que « les mensonges sont continuellement nécessaires, même pour arriver au trompe-l'oeil » (*Salon de 1846*, « De la couleur » ; à la page précédente, on lit : « si un paysagiste peignait les feuilles des arbres telles qu'il les voit, il obtiendrait un ton faux »). De même que le roman peut être plus vrai que l'histoire, le modèle peut être plus clairement exprimé « par le pinceau abondant et facile d'un coloriste que par le crayon d'un dessinateur » (*ibid.*).

Ainsi, on ne peut dire que les deux écoles diffèrent en ce que l'une serait le portrait d'un modèle, l'autre le portrait d'un idéal : il y a comme une solidarité inexplicable, étroite, entre le modèle et l'idéal, à partir de laquelle il faut interpréter l'œuvre esthétiquement réussie : « un portrait », écrit Baudelaire, entendons : un *beau* portrait, c'est « un modèle *compliqué d'un artiste* » (*id.*, p. 190). Raison pour laquelle Baudelaire peut écrire : « le dessin du grand dessinateur doit résumer l'idéal et le modèle » (*Salon de 1846*, « De l'idéal et du modèle »; plus bas, il

© EduKlub S.A.
Tous droits de l'auteur des œuvres réservés. Sauf autorisation, la reproduction ainsi que toute utilisation des œuvres autre que la consultation individuelle et privée sont interdites.

définit le portrait comme « modèle idéalisé »). (Cela renvoie à l'idée, assez classique à l'époque, et chère à Baudelaire, de la nature comme « dictionnaire » que l'artiste consulte pour *bâtir* son œuvre. Dans le *Salon de 1859* (« Le gouvernement de l'imagination ») il écrit : « tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative ; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer »).

A travers ses analyses du portrait, Baudelaire montre donc combien on doit, dans le champ artistique, nuancer, enrichir ou contester l'idée que le beau n'est beau qu'en tant qu'il « fait » vrai, qu'il est vrai par adéquation à quelque modèle ; si bien que, s'il est encore question de « vérité » dans l'œuvre belle, elle ne réside plus intégralement, voire plus du tout dans la copie.
(Comme on le suggérait plus haut, il faudrait alors penser la vérité de l'œuvre belle en un autre sens : non plus dans sa stricte imitation ; non plus dans sa conformité à un paradigme, etc. (sans quoi, il serait difficile de penser la beauté de l'art abstrait) ; mais, par exemple, dans sa puissance de manifestation, de dévoilement de l'intimité, de l'essence, de la force des choses (à propos de *Oiseau dans l'espace* de Brancusi, Deleuze disait qu'il s'agissait de rendre la *force* plus que la *forme*). Dans l'exemple qu'on a développé, l'idée serait que le beau portrait pourrait devoir sa vérité à sa capacité, notamment, de faire sortir le moi du tableau : le beau serait peinture, non plus de l'apparence extérieure, mais, *au lieu* de l'apparence, à sa place même, celle de l'intériorité.)

De fait, il faut revenir, par un autre biais, sur les aspects qui rapprochent le beau et le vrai. Il est possible en effet – et courant, là encore –, d'associer « beauté » et « vérité » en considérant que le concept de *beau* paraît s'appliquer dans l'ordre de la sensibilité affective comme celui de *vrai* dans l'ordre de l'intelligence. Dans son champ propre, autrement dit, « c'est beau » serait en quelque façon l'équivalent de ce qu'est « c'est vrai » dans le sien. Pour au moins deux raisons : premièrement, l'appréciation du beau est un *jugement*, comme celle du vrai ; est beau, en effet, ce qui plaît, mais ce qui plaît *dans un jugement*, et non pas par exemple dans la consommation de quelque chose. Deuxièmement, ce jugement n'est pas une émotion singulière, sans partage possible ; il s'arrache à la sphère privée de la subjectivité pour s'accorder à celle d'autrui. Quand je dis qu'une chose *est* belle, je ne veux pas dire qu'elle est belle seulement pour moi parce qu'elle *me* plaît, mais encore qu'elle doit être belle en soi et plaire à tous, à ce que Kant appelle « le sens commun » que nous présumons en tout homme et qu'on peut nommer « goût », auquel moi-même je participe. « Le principe à chacun son goût, s'agissant des sens, est un principe valable pour ce qui est agréable ». Pour la

© EduKlub S.A.
Tous droits de l'auteur des œuvres réservés. Sauf autorisation, la reproduction ainsi que toute utilisation des œuvres autre que la consultation individuelle et privée sont interdites.

Fichier généré pour Visiteur (), le 31/05/2021

beauté, « on ne peut dire à chacun son goût. Cela reviendrait à dire le goût n'existe pas ; il n'existe pas de jugement esthétique qui pourrait légitimement prétendre à l'assentiment de tous. » Le texte, célèbre, est le suivant (Kant, *Critique de la faculté de juger*, I, 7) :

> « en ce qui concerne l'agréable, c'est le principe suivant qui valable : à chacun son goût (pour ce qui est du goût des sens).
> Il en va tout autrement du beau. Il serait (bien au contraire) ridicule que quelqu'un qui se pique d'avoir du goût songeât à s'en justifier en disant : cet objet (l'édifice que nous avons devant les yeux, le vêtement que porte tel ou tel, le concert que nous entendons, le poème qui se trouve soumis à notre appréciation) est beau *pour moi*. Car il n'a pas lieu de l'appeler *beau*, si ce dernier ne fait que lui plaire, à lui. Il y a beaucoup de choses qui peuvent avoir pour lui de l'attrait et de l'agrément, mais, de cela, personne ne s'en soucie ; en revanche, s'il affirme que quelque chose est beau, c'est qu'il attend des autres qu'ils éprouvent la même satisfaction ; il ne juge pas pour lui seulement, mais pour tout le monde, et il parle alors de la beauté comme si c'était une propriété des choses. »

La beauté, en tant qu'elle est l'objet d'un jugement, tout en se fondant sur un certain plaisir en moi, n'en continue pas moins d'être attribuée à l'objet lui-même. L'assise du jugement de beauté est subjective mais sa validité doit être objective et à ce titre universelle. Cette universalité n'est pas une universalité conceptuelle, et elle existe en droit, et non pas de fait. Le jugement de beauté n'est tel que parce qu'il se présente *comme s'*il était objectif. La visée de l'universalité fait donc partie de la vérité même du jugement esthétique. Parce qu'il est l'objet d'une satisfaction désintéressée, le sentiment esthétique n'est pas ce qui m'appartient en propre (en tant que je me singularise). En se réfléchissant en lui-même dans la libre représentation, l'individu découvre qu'il peut communiquer avec chacun. Il y a une universalité subjective, une intersubjectivité qui fait la qualité esthétique du plaisir lui-même. Cette universalité n'est pas la généralisation d'une impression de beauté, d'abord vécue de manière strictement individuelle. Le plaisir est esthétique parce qu'il se promet d'avance l'assentiment de chacun. La communicabilité de mon sentiment est ce qui décide du caractère esthétique de ce plaisir. Le plaisir esthétique est vécu d'emblée comme un plaisir nécessaire et universel.

Cette universalité n'est cependant pas du même ordre que celle qui vaut pour le vrai. Ce dernier, d'ailleurs, se démontre scientifiquement. Pas le beau, qui se discute. Je ne peux établir que telle chose est belle comme on prouve la vérité de

© EduKlub S.A.
Tous droits de l'auteur des œuvres réservés. Sauf autorisation, la reproduction ainsi que toute utilisation des œuvres autre que la consultation individuelle et privée sont interdites.

telle ou telle proposition. Si l'homme de goût a une dimension altruiste, s'il est l'homme d'un sentiment public, celui qui sait transformer l'intériorité en intimité élargie, il n'est pas, comme le savant, commandé et conduit par l'évidente universalité du vrai.

J.-B. Brenet, agrégé de philosophie,
ancien élève de l'ENS,
maître de conférences à l'Université de Nanterre

© EduKlub S.A.
Tous droits de l'auteur des œuvres réservés. Sauf autorisation, la reproduction ainsi que toute utilisation des œuvres autre que la consultation individuelle et privée sont interdites.

Fichier généré pour Visiteur (), le 31/05/2021