Beauté naturelle et beauté artistique
Etude conceptuelle

Le tableau que Chardin a peint en 1728, intitulé *La Raie*, peut nous aider à situer les enjeux du sujet. Il s'agit d'une nature morte, qui a pour scène une cuisine. Au premier plan, on aperçoit, suspendue à un crochet au-dessus de la table, une raie éventrée, sanguinolente, qui vient probablement d'être éviscérée par la cuisinière. A la gauche du poisson, un chat s'est approché, attiré sans doute par le poisson et par quelques huîtres ouvertes ; il semble sur ses gardes, prêt à s'esquiver. Sur la droite du tableau sont disposés une cruche, un couteau et une petite bouteille de vin. La nappe blanche, repliée sur la partie droite de la table, fait ainsi s'opposer le plan plutôt brun et sombre (situé à gauche) des êtres naturels, à la fois morts (les huîtres, le poisson) et vivant (le chat), et le plan plutôt blanc et clair (situé à droite) des objets artificiels (les ustensiles qu'on a énumérés précédemment ; le vin, produit d'un transformation artisanale). En dépit de son sujet trivial, le tableau n'a rien de sordide ni même de répugnant – bien au contraire : une très grande douceur se dégage d'un ensemble qui combine plusieurs systèmes d'harmonie (celui la composition, tripartite ; celui des couleurs - blanc, rose et brun – qui s'accordent et se répondent sans jamais s'affronter ; celui des ombres et de la lumière ; celui des objets : vivants/ morts ; naturels / artificiels ; biologique / minéral, etc…). En dépit donc de ce que pourrait laisser présager la description de son sujet principal, ce tableau est beau – en ce sens minimal et liminaire qu'on prend plaisir à le contempler. Il y a là un paradoxe bien sûr, quand on considère le dégoût que nous inspire communément l'objet principal du tableau (une raie éventrée). L'imitation picturale de cet objet répugnant nous le fait pourtant trouver beau – preuve, dira-t-on, que l'art peut rendre beau ce qui est laid par nature. En toute rigueur en effet, c'est l'imitation qui plaît et qui est belle, bien davantage que l'objet représenté. Si l'on s'en réfère à la *Poétique* (1971 b 4) Aristote aurait très certainement attribué la beauté de *La Raie* à sa perfection mimétique : « Nous éprouvons naturellement du plaisir devant les imitations de la peinture, de la sculpture et de la poésie, et en présence de chaque objet fidèlement représenté, même si cet objet n'est pas attrayant en lui-même. En ce cas, nous n'éprouvons pas de plaisir par ces choses mêmes, mais parce que nous les identifions par une sorte de raisonnement syllogistique et accroissons de la sorte notre connaissance ». C'est là une explication possible à l'exclamation de Pascal : « Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration pour la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux ! » (*Pensées*, 37). Serait donc beau au tout premier chef ce qui est ressemblant, c'est-à-dire très bien imité : il n'y aurait pas de beauté qui, son principe, ne suppose un art. Le beau dans la nature n'existerait qu'à l'aune du beau artistique – ainsi le plaisir que nous prenons à contempler un paysage semble-t-il nous avoir été donné par les compositions picturales : parfois, « la nature imite l'art » (Oscar Wilde). Expliquer la beauté par « une sorte de raisonnement syllogistique » ne va pourtant pas de soi. A trop intellectualiser le jugement de beauté, ne risque-t-on pas de confondre perfection et beauté et, partant, de manquer 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

Culture Générale

Beauté naturelle et beauté artistique

spécificité de celle-ci ? A ce compte, il ne devrait y avoir que des connaisseurs, mais pas d'esthètes ni surtout d'amateurs de belles choses. C'est un fait d'expérience pourtant qu'on peut trouver une chose belle pour elle-même. Ainsi, pour apprécier le tableau de Chardin, nul besoin, au contraire, de garder présente à l'esprit la vision réaliste, quelque peu contristante en vérité, d'un poisson éviscéré : le tableau plaît en lui-même, pour l'harmonie et la douceur de sa composition, pour l'émotion aussi peut-être que procure cette scène simple, rendue touchante par la présence du chat, comme pris sur le vif, et par l'harmonie paisible du naturel et de l'artificiel, du vivant et de l'inerte, du biologique et du minéral. Le beau ne désigne-t-il pas alors un plaisir immédiat, en ce sens qu'il est tout entier suscité par l'œuvre en présence de laquelle nous pouvons certes associer des représentations, sans que le plaisir dépende pour autant d'une quelconque forme de « raisonnement » ? N'est-ce pas de cette façon précisément que nous trouvons les choses belles, y compris dans la nature ? Faut-il alors distinguer entre beauté naturelle et beauté artistique, ou bien peut-on considérer, comme le suggère le tableau de Chardin, que les choses naturelles et les choses artificielles participent d'une même beauté ? D'où nous vient le jugement qu'une chose est belle ? Sans doute est-ce là en effet la question dont il faut partir pour évaluer la pertinence de la distinction entre beauté naturelle et beauté artistique.

I. La beauté de l'être.

Le tableau de Chardin a ceci de fascinant qu'il donne à voir l'harmonie des êtres (naturels / artificiels, animés / inanimés…), tout en donnant à chacun une netteté et une présence surprenantes. L'ensemble du tableau baigne dans une douce lumière qui se diffuse depuis ses zones claires (la raie, la nappe ou le pelage du chat) jusqu'à ses zones sombres, révélant ainsi la substance même de tout ce qui se tient dans la pénombre. Le spectateur peut se trouver alors saisi par le sentiment d'avoir affaire, non pas à une simple image des choses, mais à une vision lumineuse de leur essence : bien loin d'une banale scène d'intérieur, *La Raie* donne à voir le vrai système du monde. Platon dirait que l'émotion du spectateur s'explique par la beauté de l'œuvre – ou, plus exactement, par la beauté contenue dans l'œuvre. Pour l'auteur du *Banquet* en effet, est beau ce qui fait signe vers l'Idée et révèle ainsi la présence de l'être. Si l'amour des beaux corps mène à l'amour de la belle âme puis à celui des idées et, enfin, à celui de la vérité, c'est parce que tous ces objets se tiennent dans la lumière de l'être : ils brillent de l'éclat de la présence. Cela explique que, pour Platon, il n'y ait de beauté que naturelle : la beauté est une propriété de l'être. Or, la critique de l'art, contenue dans la *République* notamment, insiste sur le statut ontologiquement second et même dernier des productions de l'art : le lit peint par l'artiste a une moindre existence que le lit fabriqué par l'artisan, qui, lui-même, n'est qu'une réalisation imparfaite de l'idée de lit. Puisque donc les œuvres participent moins de l'être que les choses, la beauté artistique n'existe que par procuration – sinon par usurpation. Platon en effet est toujours resté très soupçonneux à l'égard des tentatives d'imitation du réel, qu'il tient pour moralement douteuses. Quelques siècles plus tard, Plotin se montre plus généreux à l'égard de l'art, auquel il confie la tâche de rendre visible et de célébrer la beauté de l'intelligible. Il n'en demeure pas moins que la beauté naturelle constitue le

© 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.

principe et le modèle de toute beauté, la beauté artistique n'ayant de valeur qu'instrumentale : elle n'est qu'un moyen de révélation et d'expression à consacrer au seul service de la beauté naturelle. C'est de cette conception de la fonction de l'art que sont porteuses les œuvres d'un Leonard de Vinci, pour qui l'artiste est le meilleur connaisseur, mais aussi le meilleur apologiste, de la nature. Quelques siècles plus tard, Paul Klee continue de souscrire au jugement de Plotin notamment, quand il écrit que « l'art doit révéler et rendre visible l'invisible » : la beauté en art n'existe que de manière seconde et dérivée par rapport à la beauté naturelle. Cela vaut à la condition bien sûr de conférer à la beauté une signification métaphysique plutôt qu'esthétique : est beau, au tout premier chef, ce qui se tient dans la lumière de l'être. Dans *L'origine de l'œuvre d'art*, Heidegger redonne vie aux idées grecques : « l'art est la mise en œuvre de la vérité », dans l'exacte mesure où, se tenant « dans l'éclaircie de l'être », il s'efforce de « dévoiler » ce que le monde et la Terre ont de primordial et d'authentique. La beauté est ce vertige qui nous saisit quand l'être, enfin libéré des travestissements de l'utilitarisme et de la quotidienneté, peut se dévoiler à nous.

II. La beauté de réflexion.

Dira-t-on pourtant que l'œuvre de Chardin est belle, pour ceci que le peintre a su révéler la lumière propre à chacun des éléments qui composent le tableau ? Est-ce l'éclat de leur présence qui nous émeut le plus dans ce tableau ? Mais comment fonder le jugement selon lequel c'est *la* réalité qui y affleure ? A supposer même qu'il y ait plus de vérité dans le poisson peint par Chardin que dans celui qu'on peut trouver à l'étal du poissonnier, la beauté du tableau ne résulte-t-elle pas davantage de la composition que de la vivacité des détails ? De fait, on peut éprouver une vive, parce qu'active, satisfaction à contempler un tableau qui, par les rapprochements qu'il propose, nous donne beaucoup à percevoir et à penser, sinon à rêver (au sens méditatif que revêt ce terme au 18ème siècle). Chardin par exemple fait se tenir sur un même plan des êtres naturels et des objets de l'art, comme pour mieux nous inviter à méditer la prodigieuse complexité du monde humain. On peut aussi se prendre à rêver, face au tableau, à la possibilité pour l'homme de vivre en harmonie avec la nature, sans qu'il y ait nécessité pour lui « de se rendre comme maître et possesseur » de celle-ci. La beauté de l'œuvre ne tient-elle pas finalement à la richesse des réflexions qu'elle suscite en nous ? Dans son *Traité du Beau* (1772), Diderot propose cette définition de la beauté : « J'appelle *beau* hors de moi tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports ; et *beau* par rapport à moi, tout ce qui réveille cette idée ». Le philosophe précise un peu plus loin qu'il ne parle point « des rapports intellectuels ou fictifs que notre imagination y transporte, mais des rapports réels qui y sont, et que notre entendement y remarque par le secours des sens ». Ce ne sont pas les rapports virtuels (par exemple, la figure que le sculpteur imagine inscrire dans un bloc de marbre) qui suscitent le jugement de beauté, mais les rapports que l'objet (naturel ou artificiel) me fait effectivement envisager. Un rapport étant « une opération de l'entendement qui considère soit un être, soit une qualité, en tant que cet être ou cette qualité suppose l'existence d'un autre être ou d'une autre qualité », il faut comprendre que, pour Diderot, est belle la chose dont la contemplation nous fait juger qu'elle est riche de rapports (ou 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.

Culture Générale

Beauté naturelle et beauté artistique

relations) à une diversité d'autres choses. Il se trouve en effet que la richesse des représentations suscitée par une chose nous la fait trouver belle – ainsi, dans cet exemple que donne le philosophe : « Tout le monde sait le mot sublime de la tragédie des *Horaces* : « Qu'il mourût ». Je demande à quelqu'un qui ne connaît point la pièce de Corneille, et qui n'a aucune idée de la réponse du vieil Horace, ce qu'il pense de ce trait. Il est évident que celui que j'interroge ne sachant ce que c'est que ce « qu'il mourût », ne pouvant deviner si c'est une phrase complète ou un fragment, et apercevant à peine entre ces trois termes quelque rapport grammatical, me répondra que cela ne lui paraît ni *beau* ni *laid*. Mais si je lui dis que c'est la réponse d'un homme consulté sur ce qu'un autre doit faire dans un combat, il commence à apercevoir dans le répondant une sorte de courage qui ne lui permet pas de croire qu'il soit toujours meilleur de vivre que de mourir ; et le « qu'il mourût » commence à l'intéresser. Si j'ajoute qu'il s'agit dans ce combat de l'honneur de la patrie ; que le combattant est le fils de celui qu'on interroge ; que c'est le seul qui lui reste ; que le jeune homme avait affaire à trois ennemis, qui avaient déjà ôté la vie à ses deux frères ; que le vieillard parle à sa fille ; que c'est un Romain : alors la réponse « qu'il mourût », qui n'était ni *belle* ni *laide*, s'embellit à mesure que je développe ses rapports avec les circonstances, et finit par être sublime ». Si donc la richesse des rapports suscités par une chose dans l'entendement fait qu'elle est belle, on doit conclure qu'il n'y a pas de beauté spécifiquement naturelle ou artificielle, mais qu'il y a un critère d'appréciation valable pour toutes les sortes de beauté. Il est vrai néanmoins que Diderot semble trouver plus de beautés dans l'art que dans la nature, à partir du moment où la variété des circonstances et des rapports, plus faciles à multiplier dans les productions artistiques, est généralement plus grande en art que dans la nature. Il n'empêche que, pour Diderot, une rose est belle pour la même raison qu'une cantate ou qu'une statue est belle : dans la contemplation, l'entendement trouve l'occasion de produire une pluralité de représentations et ainsi de s'éprouver actif. Pour Diderot donc, la beauté est un plaisir de réflexion.

Pour Kant aussi, c'est bien connu, la beauté est un plaisir de réflexion. Mais, pour des raisons que l'on va maintenant détailler, le philosophe allemand tire des conclusions contraires à celles de Diderot. De fait, Kant tient la beauté naturelle pour supérieure à la beauté artistique. Le philosophe allemand concède à Diderot que le jugement esthétique est subjectivement conditionné, au sens où c'est dans le sujet, bien plutôt que dans l'objet, qu'il faut chercher son explication. Toutefois, en affirmant que « le beau plaît universellement, sans concept » (*Critique de la faculté de juger*), Kant se démarque nettement des thèses de Diderot. Ce dernier en effet entend expliquer pourquoi, dans la pièce de Corneille par exemple, il y a de la beauté dans le « Qu'il mourût » prononcé par Horace ; c'est là une chose que Kant se refuse à faire, dès lors que, selon lui, le jugement esthétique n'est pas un jugement de connaissance : ce n'est pas l'entendement seul qui légifère en ce domaine, et ce n'est donc pas dans l'entendement seul qu'il faut chercher l'explication du jugement esthétique. Comme celui-ci est universel (ce que Diderot ne pense pas, parce qu'il estime que l'accès à la beauté dépend de l'acuité et de la finesse des esprits), Kant fait l'hypothèse que l'activité des facultés de connaissance est requise dans le jugement esthétique, mais de façon purement formelle, puisque rien n'est effectivement connu ou compris. C'est la raison pour laquelle le philosophe allemand explique le jugement esthétique par « le libre jeu de l'entendement et de l'imagination ». On comprend mieux

© 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

alors le sens de la distinction que fait l'auteur entre « beauté libre » et « beauté adhérente » (*Critique de la faculté de juger*, §16 de « L'Analytique du beau »). Est « libre » la beauté qui ne fait intervenir « aucun concept de ce que doit être l'objet » : « on ne fonde pas ce jugement sur une perfection quelconque, ni sur quelque finalité interne en rapport avec la combinaison des éléments variés ». Kant donne un exemple : « De nombreux oiseaux (le perroquet, le colibri, l'oiseau de paradis), ou une foule de crustacés de la mer, sont en soi des beautés qui ne reviennent à aucun objet déterminé d'après des concepts relativement à sa fin, mais qui plaisent librement et pour elles-mêmes ». Est « adhérente » la beauté qui sollicite le concept de ce que doit être l'objet, « ainsi que la perfection de l'objet d'après lui ». Kant donne les exemples suivants : « La beauté de l'homme (et dans cette espèce, celle de l'homme proprement dit, d'une femme ou d'un enfant), la beauté d'un cheval, d'un édifice (église, palais, arsenal ou pavillon) suppose un concept de la fin, qui détermine ce que l'objet doit être, par suite un concept de sa perfection (…) On pourrait adapter à un édifice bien des détails, qui plairaient immédiatement à celui qui les contemple, si cet édifice ne devait être une église ; embellir une figure avec toutes sortes de dessins en spirales et avec des traits légers bien que réguliers, comme en usent les Néo-Zélandais avec leur tatouage, s'il ne s'agissait d'un homme ; et celui-ci pourrait avoir des traits bien plus fins et un contour de la face plus gracieux et plus doux, s'il ne devait représenter un homme ou même un guerrier ». La beauté libre, observe enfin Kant, définit « le jugement de goût pur », tandis que la beauté adhérente est l'objet d'un « jugement de goût appliqué ». Les beautés libres sont le plus souvent naturelles : dans la contemplation des productions naturelles, aucun concept de ce que devrait être l'objet ne nous guide, pour la simple et bonne raison qu'il nous échappe ; de la sorte, nous jugeons de la beauté de la représentation pour elle-même. Dans l'appréciation des beautés artistiques en revanche, il se mêle trop souvent à notre jugement des considérations qui n'ont rien d'esthétique (par exemple, la bienséance ou la perfection). A de rares et (parfois) mineures exceptions près (Kant donne quelques exemples de beautés libres artistiques : « les dessins à la grecque, les rinceaux pour encadrement ou sur des tapisseries de papier », et « la musique sans texte » et « les fantaisies (musique sans thème) »), les beautés artistiques sont adhérentes. Mais le philosophe fait plus encore que de proposer une division entre beautés naturelles et beautés artistiques, car il établit une hiérarchie entre les unes et les autres. A ses yeux en effet, « prendre un intérêt immédiat aux beautés de la nature (et non pas avoir seulement du goût pour en juger) est toujours l'indice d'une âme bonne ; si cet intérêt est habituel, s'il s'allie volontiers à la contemplation de la nature, il indique tout au moins une disposition de l'esprit favorable au sentiment moral ». De fait, on peut repérer une analogie entre le respect inconditionnel et désintéressé du sujet pour la loi morale d'une part, et, d'autre part, l'intérêt immédiat et désintéressé du sujet pour les beautés naturelles. Cette analogie donne à espérer une convergence du goût et de la moralité. Ainsi, « quand un homme qui a assez de goût pour juger les productions des beaux-arts avec la plus grande sûreté et la plus grande finesse, quitte volontiers la salle où l'on rencontre ces beautés qui entretiennent la vanité ou tout au moins les plaisirs de la société et se tourne vers celles de la nature pour trouver ici en quelque sorte de la volupté pour son esprit, au cours d'une méditation qu'il ne pourra jamais développer jusqu'au bout, nous considérons avec respect ce choix qui est le sien, et présumerons en lui une belle âme que ne pourra revendiquer aucun connaisseur de l'art, ni aucun amateur invoquant l'intérêt que lui inspirent ses objets à lui ».

© 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

Beauté naturelle et beauté artistique

III. La beauté de l'expression.

Faut-il alors délaisser le tableau de Chardin, pour aller admirer, *in situ*, une raie, des huîtres ou un chat ? Imaginons que le spectacle de l'un ou l'autre animal nous fasse réfléchir sur la finalité sans fin de sa représentation. Ne peut-on pas dire alors que le plaisir que nous aurons sera lié à la perception plus ou moins diffuse que nous pourrons avoir, en même temps que d'une finalité sans fin, d'une unité organisée et fonctionnelle, c'est-à-dire en fait de l'ébauche d'une *idée* de l'animal en question ? Attribuer la beauté à la représentation d'une finalité sans fin pourrait bien équivaloir, après tout, à l'attribuer à la représentation d'une forme ou d'une structure organisée, sans laquelle la chose nous semblerait laide. N'est-ce pas l'informe en effet que nous trouvons dénué de beauté ? Inversement, si nous trouvons du plaisir à la forme, n'est-ce pas parce que l'esprit se plaît à reconnaître ses propres productions, toutes formelles puisque ce sont les idées ? L'expérience de la beauté ne nous fait-elle pas goûter un plaisir de connivence, né de la rencontre, par l'esprit, de ses propres réalisations ? Pour Hegel, il n'y a de beau que le spirituel : le beau est la manifestation sensible, dans une œuvre, de l'esprit. L'histoire de l'art donne à voir et à comprendre l'histoire de l'esprit, progressivement devenu conscient de lui-même. Une fois posé le principe selon lequel le beau est, dans son contenu comme dans son origine, spirituel, on comprend aisément le rapport que Hegel établit entre le beau artistique et le beau naturel. A ses yeux, il n'y a de véritablement beaux que les produits de l'art, puisqu'ils sont l'expression d'un esprit au travail, devenu conscient de lui-même dans l'acte de création. L'œuvre est la réalisation concrète et sensible d'une idée. A ce compte, « le beau artistique est supérieur au beau naturel. Tout ce qui vient de l'esprit est supérieur à ce qui existe dans la nature. La plus mauvaise idée qui traverse l'esprit d'un homme est meilleure et plus élevée que la plus grande production de la nature, et cela justement parce qu'elle participe de l'esprit et que le spirituel est supérieur au naturel » (*Introduction à l'esthétique*). Autant dire que le but de l'art n'est aucunement d'imiter la nature ; tout au plus peut-on envisager la possibilité que l'artiste veuille rivaliser avec la nature, pour « s'éprouver lui-même et montrer son habileté ». Toutefois, observe Hegel, « cette joie et cette admiration de soi-même ne tardent pas à tourner en ennui et en mécontentement, et cela d'autant plus vite et plus facilement que l'imitation reproduit plus fidèlement le modèle naturel ». De fait, l'imitation, même la plus ingénieuse, n'est pas une création. Or, il n'y a que la création (depuis l'idée ou le projet, jusqu'à sa réalisation sensible) qui permette à l'esprit de prendre conscience de lui-même et de progresser dans la connaissance de ce qu'il est. Aussi l'homme doit-il « éprouver une joie plus grande en produisant quelque chose qui soit bien de lui, quelque chose qui lui soit particulier et dont il puisse dire qu'il est le sien. Tout outil technique, un navire par exemple ou, plus particulièrement, un instrument scientifique doit lui procurer plus de joie, parce que c'est sa propre œuvre, et non une imitation. Le plus mauvais outil technique a plus de valeur à ses yeux ; il peut être fier d'avoir inventé le marteau, le clou, parce que ce sont des inventions originales, et non imitées. L'homme montre mieux son habileté dans des productions surgissant de l'esprit qu'en imitant la nature ». Pour Hegel donc, la beauté du clou éclipse celle de la rose ou du colibri. Dans le tableau de Chardin, l'équilibre entre les beautés naturelles (à gauche de la raie) et les beautés artistiques (à droite de la raie) n'est réalisé que par la médiation de l'esprit, puisque

© 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.

le tableau tout entier est une vision créatrice qui exprime l'idée que l'homme se fait du monde qu'il s'est donné. La préparation culinaire de la raie, suspendue au centre du tableau, ne symbolise-t-elle pas la nécessité où se trouve l'homme de s'affirmer en transfigurant, selon ses propres règles (ici, ses propres recettes), le donné naturel ? L'imposition, par l'esprit, de règles nouvelles à la nature ne modifie évidemment pas la forme sensible sous laquelle l'œuvre nous apparaît. Tout au long de son *Introduction à l'esthétiqu*e, Hegel n'a de cesse de préciser que la beauté est spirituelle, parce que l'œuvre manifeste un contenu immédiatement sensible, mais médiatement et essentiellement spirituel : « En nous prononçant ainsi contre l'imitation du naturel, nous entendons dire seulement que le naturel ne doit pas être la règle, la loi suprême de la représentation artistique. Nous avons d'ailleurs reconnu plus haut que c'est dans le monde sensible, dans l'immédiat, dans les données de la nature ou des situations humaines que l'œuvre d'art semble puiser son contenu, du moins en ce qui concerne un élément aussi important de celui-ci que son extériorisation sous une forme concrète. Mais de là à prétendre que le contenu comme tel, en tant que contenu, doit être tout entier emprunté à la nature, il y a loin ; en franchissant ce pas, on en arrive fatalement à ne voir dans l'œuvre d'art qu'une imitation pure et simple de la nature, et dans cette imitation la seule, sinon la principale, destination de l'art ». Au bout du compte, Hegel ne fait-il pas valoir la nécessité pour nous de dépasser la distinction entre beauté naturelle et beauté artistique ? Toute beauté est naturelle, dans la mesure où toute beauté s'offre immédiatement, « dans le monde sensible » ; mais toute beauté est dans le même temps spirituelle, dans la mesure où elle sollicite l'idée. Toute beauté n'est bien sûr pas artistique, puisqu'on peut goûter la beauté d'une rose ou d'un colibri ; mais il n'est pas de beauté qui ne sollicite une conscience potentiellement artistique, en ce sens minimal qu'il faut un esprit, par essence créateur de ses concepts, pour trouver belle une chose.

Cécile Nail,
ancienne élève de l'ENS,
agrégée de philosophie.

© 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