

## La passion du beau

Quelques réflexions préliminaires sont nécessaires dans l'étude des passions humaines, en particulier de la passion du beau. Il convient avant tout d'éclaircir le sens et l'emploi du terme : passion. Dans le langage commun, du moins depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, il indique un emportement furieux et ravageant : dans une passion, il y a la violence d'un désir dont l'objet devient obsédant. L'être passionné est absorbé par une unique pensée, toutes ses énergies sont concentrées dans un seul but : sa passion dominante. Passion amoureuse, passion pour l'argent, colère, jalousie, envie, vengeance, rancune, ressentiment, haine, tous ces états passionnels impliquent l'excès. Le langage commun dirige notre imagination. Ne dit-on pas : être en proie à une passion, être victime d'une passion ? L'irrationnel domine : on est hors de raison, hors de soi. Impossible de ne pas se figurer une personne comme touchée par le feu, possédée, agitée, troublée, vertigineusement conduite vers la destruction de l'autre ou de soi dans l'acharnement de la poursuite de sa passion.

Il existe pourtant passions qui ne comportent pas l'excès : la générosité, le respect ou l'admiration pourraient-elles produire chez le sujet passionné les mêmes effets que la colère ou les autres passions qu'on vient de nommer ? Certainement pas, car quelque chose de serein, de puissant et de continu se dégage de ces passions. C'est dans l'excès qu'elles se permutent en quelque chose de négatif : la générosité devient oppressive et se change en volonté de possession ou en vanité ; l'admiration devient fanatisme ; le respect, servilité.

On peut alors revenir au langage pré-moderne et à l'étymologie du mot (*pathein* signifie « ressentir ») et considérer que la passion est un sentiment intense et constant. On peut distinguer dans la grande famille des phénomènes affectifs les sentiments de longue durée et ceux de brève durée : les passions d'un côté, et les émotions et les humeurs de l'autre. Dans le champ des passions, on peut distinguer entre les désirs violents et les sentiments forts, ou les passions négatives, telle la colère, et les positives, telle la générosité. Ou bien l'on peut concevoir trois types de passions : positives, négatives, et celles qui peuvent être positives ou négatives, selon les formes qu'elles prennent, car, si elles peuvent être violentes et excessives, elles sont le plus souvent des sentiments forts. Telle est la passion du beau. Elle peut apparaître dans un excès destructeur, mais elle est loin de se manifester toujours ainsi. L'amour du beau dans sa forme la plus exacerbée ne peut qu'engendrer des catastrophes et devenir une monomanie qui, par exemple, empêche à le contact avec la réalité du monde et des formes, comme cela est montré par le récit de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, où le peintre Frenhofer semble possédé d'une véritable folie. L'excès dans l'amour du beau peut, par exemple, être une obsession érotique aveuglante pour une personne dont les attributs peuvent se résumer à la beauté ou à une qualité associable à la beauté, telle la jeunesse. C'est le sujet de ce que Nabokov a raconté dans son célèbre roman *Lolita*.

Sauf des cas extrêmes, la passion du beau ne saurait pas produire chez le sujet qui la ressent les mêmes effets que la rancune ou la colère, par exemple. David Hume dirait qu'il s'agit d'une passion calme. Elle est à la base des productions artistiques de l'humanité entière, et de la jouissance même que procure la beauté dans tous ses aspects et ses formes. Comment concevoir alors qu'elle serait dévastatrice ? On pourrait dire qu'elle est une passion maîtrisée, en équilibre avec l'élément rationnel de l'esprit humain. C'est la passion du beau qui déclenche l'envie de créer et qui anime toute recherche esthétique. Caractéristique fondamentale de l'être humain, elle apparaît dans la vie matérielle ainsi que dans la vie spirituelle. En témoignent le choix des objets, plusieurs formes d'amour, et le goût pour l'art – de la part des artistes comme de ceux qui le contemplent. La passion du beau touche à plusieurs manifestations de la vie humaine, du corps et de l'âme, de l'ornement extérieur à la quête intérieure, de l'architecture et des arts à la recherche des

sentiments nobles. La beauté a une grande valeur dans l'existence humaine, indépendamment des définitions du beau et de ses variations à travers les époques et les cultures. C'est là où il y a une valeur qu'une passion se déclenche et se développe en se combinant avec d'autres expressions de l'affectivité.

Il ne faut pas confondre la définition et la passion du beau, l'objet d'une passion et sa cause, mais les différentes tentatives de définition, ses élaborations, les débats et les querelles à travers les âges sont la preuve même de l'existence de cette passion. Peut-être une grande partie des histoires des arts, de tous les arts différents, ainsi que les traités sur le beau qui se sont accumulés à partir de la Renaissance sont déjà l'histoire de la passion du beau, à travers les formes dans lesquelles elle s'est concrétisée au cours des siècles. Et que dire de cette branche de la philosophie, l'esthétique, fondée comme science à part entière par Alexander Gottlieb Baumgartner au XVIII<sup>e</sup> siècle ? L'existence d'un savoir voué à la compréhension du beau – tel qu'il est annoncé dans son *Aesthetica* (1750) qui reprend des catégories rhétoriques de la tradition humaniste – montre que le sentiment du beau est fondamental dans la vie et dans la pensée humaine. Définir le beau, voilà ce qui est le symptôme de la convergence entre les passions cognitive et esthétique chez l'être humain, tendu à expliquer ce qui paraît une évidence : l'inébranlable impulsion vers la beauté.

Le *Traité des passions* de Descartes, qui est l'ouvrage indispensable pour faire une histoire de la pensée occidentale au sujet des passions, se divise en deux parties : l'une définit, décrit et classe les passions, leur processus psycho-physiologique et leur fonction ; l'autre traite des moyens de maîtrise des passions, ainsi que de leur usage et de leur rapport avec les vices et les vertus. Descartes considère la volonté comme la faculté de l'esprit qui est capable de dominer les passions. Il n'y a pas de place dans la classification de Descartes pour cette passion si humaine qui est la passion du beau, qui s'infiltré à la fois dans les expressions les plus quotidiennes et les plus élevées de la vie. La passion du beau, si elle n'est pas dans une forme violente, si elle est donc une passion positive, ne peut que contredire la distinction cartésienne entre le corps et l'esprit ainsi que l'idée de la volonté comme remède au désordre passionnel. L'amour du beau ne peut pas impliquer l'esclavage d'un affect déraisonnable. Elle montre au contraire que la raison et les affects, loin de s'exclure réciproquement, s'intègrent l'une aux autres : pour nourrir la passion du beau l'intelligence doit participer autant que la sensibilité.

Aujourd'hui, dans le renouveau de l'intérêt pour les phénomènes affectifs, on peut examiner les passions et les sentiments dans leur rapport étroit avec la rationalité, comme cela avait été fait dans la tradition philosophique écossaise et irlandaise du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il suffit de rappeler certaines idées fondamentales de David Hume : dans sa *Dissertation sur les passions* et dans son *Traité de la nature humaine*, le philosophe s'écarte de la pensée cartésienne en posant une équivalence entre le corps et l'esprit. Il juge impossible et inutile de définir la nature de chaque passion, comme le prétendait Descartes, refusant à la fois le substantialisme et le dualisme cartésiens. Hume commence par la distinction évidente entre la sensation agréable ou désagréable qu'un objet peut produire pour notre corps ou notre esprit. La volonté agit, mais pour ainsi dire au fur et à mesure, et non pas comme une faculté entière lancée dans un combat infini contre les passions : « La VOLONTE intervient à chaque fois que l'on peut se procurer la présence d'un bien ou se débarrasser d'un mal par une action quelconque de l'esprit ou du corps<sup>1</sup>. » Au lieu de fixer les caractéristiques de chaque passion, Hume préfère étudier en détail les circonstances dans lesquelles les passions apparaissent, circonstances multiples et contradictoires, du moins en apparence, qui rendent néanmoins compte des réactions et du comportement humains. Les passions, entendues donc comme phénomènes affectifs au sens large, ne sont pas confinées dans un conflit solitaire à

---

<sup>1</sup> David Hume, *Dissertation sur les passions*, *Les Passions*, Introduction, traduction et notes de Jean Pierre Cléro, Paris, Flammarion, 1991, p. 64.

l'intérieur de chacun, mais, reconnues comme essentielles, elles expliquent toute la vie sociale, les actions et les croyances des hommes. Surtout, elle ne sont pas des états figés, monochromes, mais des phénomènes ; elles sont en mouvement, se relient entre elles, et se suivent l'une l'autre, car dès que l'une surgit d'autres sont provoquées : « Le chagrin et la déception suscitent la colère ; la colère, l'envie ; l'envie, la malveillance ; et la malveillance ressuscite le chagrin. D'une façon comparable, une humeur joyeuse nous porte naturellement à l'amour, à la générosité, au courage, à l'orgueil et autres affections semblables<sup>2</sup>. » La théorie des passions de Hume repose sur les associations des impressions et « sur les doubles relations de sentiments et d'idées<sup>3</sup> ». Si le philosophe commence sa réflexion en réduisant les passions au sens de plaisir et de déplaisir, il poursuit avec les passions ayant une nature plus complexe, tels l'orgueil, l'humilité, l'amour et la haine : « Ainsi l'*orgueil* est-il une certaine satisfaction que nous ressentons vis-à-vis de nous-mêmes pour quelque perfection ou quelque possession dont nous jouissons, tandis que l'humilité est un mécontentement contre nous-même à cause de quelque défaut ou de quelque infirmité<sup>4</sup>. » C'est ici que Hume voit l'importance de l'affect que procure la beauté, la recherche de la beauté physique et morale ayant une place certaine dans la vie humaine : « La beauté, quelle qu'elle soit, nous donne une jouissance et une satisfaction particulières<sup>5</sup>. »

Sans doute, de manière plus évidente que d'autres états affectifs, la passion du beau montre que les émotions et la raison sont strictement liées. Les philosophes du XVIIIe siècle, comme Hume, Shaftesbury et Hutcheson, ainsi que les philosophes austro-hongrois influencés par Brentano, comme Robert Musil et Max Scheler au début du XXe siècle, pensent, contrairement à la tradition allemande kantienne, que l'esprit (*der Geist*) et l'intellect (*die Vernunft*) ne sont pas séparés, mais qu'ils interagissent dans nos sentiments et comportements. Depuis une trentaine d'années, l'étude de la rationalité des émotions a été très importante dans la philosophie analytique, la philosophie politique et l'éthique<sup>6</sup>. Les exemples littéraires abondent dans ce type d'approche, car la littérature offre une vaste gamme de cas qui peuvent être étudiés autant que les cas offerts par la vie réelle et l'histoire.

Des exemples tirés d'œuvres littéraires ou d'essais d'écrivains permettront ici d'examiner trois possibilités de la passion du beau : le ravage passionnel, l'équilibre entre la raison et l'affect, et enfin une forme particulière des états émotifs, ce qu'on appelle un faux sentiment.

### *Balzac : les ravages de la passion*

Balzac est l'écrivain par excellence qui, au XIXe siècle, s'est consacré à l'étude des passions humaines ; chacun de ses romans ou récits décrit le mouvements d'une passion particulière, dès la naissance de la passion jusqu'à ses effets destructeurs : *Le Père Goriot* montre les tortures de l'amour paternel, *Illusions perdues* est le roman de l'ambition, *Ficino Cane* celui de l'amour de l'or, *Louis Lambert* celui de la connaissance, etc. Il y a bien sûr le

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 71.

<sup>5</sup> *Ibid.* p 74.

<sup>6</sup> Parmi les travaux les plus importants, voir Jon Elster, *Alchemies of the Mind : Rationality and the Emotions*, Cambridge, U.K., New York, Cambridge University Press, 1999 ; *Strong Feelings : Emotion, Addiction, and Human Behavior*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1999. Ronald De Sousa, *The Rationality of Emotions*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1987 ; 'Fetishism and Objectivity in Aesthetic Emotion', in Mette Hjort, Sue Laver, *Emotion and the Arts*, New York, Oxford University Press, 1997 ; Martha C. Nussbaum, *Love's Knowledge : Essays on Philosophy and Literature*, New York, Oxford University Press, 1990.

roman de la passion du beau : *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1832), récit qui peut être considéré comme une variante romantique et moderne du mythe de Pygmalion.

L'histoire se passe au début du XVII<sup>e</sup> siècle, dans l'atelier de peinture où le jeune Nicolas Poussin rencontre Porbus. Là, les artistes suivent les enseignements du maître incontestable, le peintre Frenhofer, digne élève du grand Mabuse, qui connaît toutes les subtilités de la couleur et du relief. Porbus explique à Poussin : « Frenhofer est un homme passionné pour notre art, qui voit plus haut et plus loin que les autres peintres<sup>7</sup>. » Le récit de Balzac s'étend sur les commentaires de Frenhofer tandis qu'il intervient fougueusement dans les travaux de ses élèves pour donner de la profondeur et l'éclat de la vie aux figures trop aplaties. Poussin est invité dans l'atelier du vieillard ; il admire ses tableaux à moitié finis, mais Frenhofer, à la recherche de l'idéal de la beauté absolue, dédaigne ses propres exécutions magnifiques et ne pense qu'à son chef-d'œuvre secret, auquel il travaille sans répit. La passion pour l'art frise la folie :

Nicolas Poussin se sentit sous la puissance d'une inexplicable curiosité d'artiste. Ce vieillard aux yeux blancs, attentif et stupide, devenu pour lui plus qu'un homme, lui apparut comme un génie fantasque qui vivait dans une sphère inconnue. Il réveillait mille idées confuses en l'âme. Le phénomène moral de cette espèce de fascination ne peut pas plus se définir qu'on ne peut traduire l'émotion excitée par un chant qui rappelle la patrie au cœur de l'exilé. Le mépris que ce vieil homme affectait d'exprimer pour les belles tentatives de l'art, sa richesse, ses manières, les déférences de Porbus pour lui, cette œuvre tenue si longtemps secrète, œuvre de patience, œuvre de génie sans doute, s'il fallait en croire la tête de vierge que le jeune Poussin avait si franchement admirée, et qui belle encore, même près de l'Adam de Mabuse, attestait le faire impérial d'un des princes de l'art ; tout en ce vieillard allait au delà des bornes de la nature humaine. Ce que la riche imagination de Nicolas Poussin put saisir de clair et de perceptible en voyant cet être surnaturel, était une complète image de la nature artiste, de cette nature folle à laquelle tant de pouvoirs sont confiés, et qui trop souvent en abuse, emmenant la froide raison, les bourgeois et même quelques amateurs, à travers mille routes pierreuses, où, pour eux, il n'y a rien [...] Ainsi, pour l'enthousiaste Poussin, ce vieillard était devenu, par une transfiguration subite, l'Art lui-même, l'art avec ses secrets, ses fougues et ses rêveries.<sup>8</sup>

Balzac croise dans son récit le thème du génie fou au thème de la lutte entre la passion pour l'art et la passion pour la vie. Poussin semble prêt à offrir la femme aimée comme modèle pour Frenhofer. Gillette, dont la beauté est sublime, se plie au vœu de son amant, lorsqu'elle s'aperçoit qu'il regarde avec plus de désir un tableau que son visage. Les jeux semblent faits et la passion pour l'art semble détruire les valeurs de la vie.

Mais si Frenhofer incarne l'art, la passion du beau, la monomanie avance, et Poussin apprend en même temps que Frenhofer est en proie à l'excès, que l'amour pour Gillette est important, et surtout que lui-même est peintre, sans devoir pour autant tomber dans l'état de destruction de Frenhofer. Poussin et Porbus rendent visite au peintre : Frenhofer languit dans son atelier, « en proie à l'un de ces découragements profonds et spontanés ». Tous les signes de l'épuisement sont là : « Le bonhomme s'était purement et simplement fatigué à parachever son mystérieux tableau. Il était languissamment assis, dans une vaste chaire de chêne sculpté,

---

<sup>7</sup> Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *La Comédie Humaine*, t. t. X, Paris, Gallimard, Bibl. De la Pléiade, 1979, p. 427.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 425-426.

garnie de cuir noir ; et, sans quitter son attitude mélancolique, il lança sur Porbus le regard d'un homme qui s'était établi dans son ennui<sup>9</sup>. »

Enfin Frenhofer montre à Porbus et à Poussin son tableau sur lequel il a passé dix ans. Mais Poussin pense que le vieillard se joue d'eux, car il ne voit rien dans le prétendu tableau. Il n'y a « que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture<sup>10</sup> ». Il n'y a qu'un détail qui est la perfection même : un pied nu dans un coin de la toile, qui sortait du chaos des couches colorées. Les deux peintres « restèrent pétrifiés d'admiration devant ce fragment échappé à une incroyable, à une lente et progressive destruction<sup>11</sup> ». Dans les diverses superpositions de couleurs qui chargent la toile, le pied apparaissait « comme le torse de quelque Vénus en marbre de Paros qui surgirait parmi les décombres d'une ville incendiée ».

Une scène dramatique termine le récit : face à la réaction du jeune Poussin, Frenhofer alterne des mots et des gestes de rage et des larmes de désespoir. Il congédie enfin ses amis et sombre dans la solitude :

Il jeta sur les deux peintres un regard profondément sournois, plein de mépris et de soupçon, les mit silencieusement à la porte de son atelier, avec une promptitude convulsive. Puis, il leur dit sur le seuil de son logis : « Adieu mes petits amis. »

Cet adieu glaça les deux peintres. Le lendemain, Porbus inquiet, revint voir Frenhofer, et apprit qu'il était mort dans la nuit, après avoir brûlé ses toiles.<sup>12</sup>

On a beaucoup parlé d'abstraction, car ce tableau de Frenhofer semble annoncer que la peinture n'est plus figurative. On a donc interprété le récit de Balzac comme une vision avant la lettre des tendances de l'art moderne. Pourtant la leçon de Poussin semble évidente : dans le chef-d'œuvre du vieillard il n'y a rien. Mais ce qui compte surtout, c'est que Frenhofer est un malade du beau qui sacrifie la vie même à son idéal : la quête du beau se transforme en fanatisme et folie. Il y a ici tous les symptômes d'une passion dans ce qu'elle peut avoir de furieux, de destructeur : Frenhofer est isolé, perd tout rapport avec le monde et enfin il trouve la mort dans le désespoir.

### *Stendhal : le beau et les mouvements de l'âme*

Le récit de Balzac met en scène les effets destructeurs de la passion du beau dans sa forme extrême ; l'exemple de Stendhal illustre la passion du beau dans la perspective du lien entre les affects et la raison. Pour lui comme pour Hume, l'étude d'une passion implique l'analyse de ses circonstances et des rapports étroits qu'elle entretient avec d'autres passions. L'analyse du beau moderne tel que Stendhal le recherche, et non pas une histoire du beau depuis l'Antiquité, éclairera la passion du beau entendue comme un sentiment fort et constant. On considère ici que les passion, amour et religion du beau sont des synonymes.

De manière plus ou moins explicite, il y a eu, au XIXe siècle, une véritable querelle des anciens et des modernes qui aboutit à ce résultat : le beau et la passion du beau ne font qu'un. Il ne s'agit pas d'une confusion entre l'objet et ses causes, mais d'une valorisation des causes aux dépens de l'objet, d'un véritable déplacement de la définition rigide de la beauté à ce qui pousse les êtres vers la beauté. C'est donc le contraire du projet esthétique de Baumgartner : l'objet est secondaire par rapport aux motifs de la passion, c'est à dire l'amour

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 430.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 436.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 438.

du beau devient beaucoup plus important que le beau en soi. Ce sont les effets qui comptent : pour cette raison le laid ou le grotesque peuvent devenir l'objet de la recherche esthétique. C'est la passion du beau qui change les normes du beau en valeurs ; elle émerge là où les règles apparaissent vides et cèdent la place à l'étincelle qui met en relation le sujet et l'objet. Alors le beau inclut toutes les qualités ou valeurs esthétiques, du sublime au grotesque, du tragique au comique. Le beau moderne, qui inclut des types différents de beauté, ne peut pas se séparer de la passion qui amène l'artiste ou le public vers l'objet.

Le beau moderne est à la fois universel et relatif : universel, car il correspond à un mouvement intense de l'âme humaine dans tous les temps et les lieux ; relatif, car il dépend des circonstances qui l'entourent. Cette position ne correspond ni à l'universalisme classique, ni au relativisme nihiliste contemporain. Le premier risque de devenir absolutiste, rigide et codifié en normes, le deuxième est trop éparpillé et réducteur. Dans le relativisme à outrance, l'objet et le sujet restent séparés à jamais, le beau n'étant qu'une sorte de supermarché où les choix les plus infondés tombent au hasard. Ne parle-t-on pas de la réification de l'art ? Comme l'avait compris le philosophe et sociologue George Simmel, au début du XXe siècle, les objets deviennent tyranniques dans le monde technologique moderne qui peut en produire un nombre infini. La tyrannie de l'objet est d'autant plus sournoisement rigide qu'on décrète la norme qu'il n'y a pas de norme ; quant au sujet, il est faussement libre, car, annihilé par la quantité, par la multiplication des choses, il perd la faculté de justifier ses impressions et de comprendre son goût esthétique en abolissant la différence entre les objets dignes de la passion du beau et ceux qui ne le sont pas (par exemple, entre l'affiche publicitaire et l'œuvre d'art). Simmel parle, par exemple, dans son essai de 1911, « Le concept et la tragédie de la culture », de la valeur de fétiche que Marx attribuait aux objets économiques comme du destin universel des contenus culturels. Les technologies modernes dictent une croissance quantitative, une accumulation extraordinaire d'objets de manière que « le développement des sujets ne peut plus maintenant suivre la voie qui prend celui des objets<sup>13</sup> » et l'accomplissement du sujet ne suit pas celui des productions ; la tragédie consiste dans le fait que la culture, à l'époque de la production capitaliste avancée et de son évolution, trouve en elle même la source de sa destruction, car elle place le sujet en dehors d'elle même « par l'informel et l'illimité ».

Le romantisme visait à élever les objets négligés au niveau du beau car, pour l'artiste comme pour le spectateur, ils correspondaient à l'énergie d'une recherche, à la richesse de l'imagination ; le relativisme contemporain ou postmoderne est dualiste : l'objet acquiert un rôle central et le sujet est aliéné, écrasé, dominé par la loi de l'objet. On maintient ici que la passion du beau relève du rapport aux expressions artistiques les plus hautes. Ceux qui adoptent le parti pris postmoderne et absolutiste dans le relativisme, parviennent à annuler, à effacer l'amour du beau comme passion humaine en le perdant dans une masse indistincte d'appétits, en le rendant équivalent à l'appétit sexuel ou au démon de la consommation.

Deux dangers doivent donc être évités : la position normative qui néglige l'élément passionnel pour donner des définitions abstraites de l'objet, et la dissolution dans l'informe qui empêche la structure d'un mouvement affectif (car, si celui-ci est complexe, cela ne signifie pas qu'il soit décousu).

La recherche de Stendhal sur le beau, qui doit sans doute beaucoup à l'esthétique de Diderot, est liée à sa recherche sur les passions humaines en général : impossible de parler de la passion du beau sans une vision de l'affectivité humaine dans son lien avec la raison. Le point de départ de Stendhal est le débat fondamental à l'époque romantique en Europe : l'opposition entre le beau selon les anciens et selon les modernes. Mais, là où beaucoup d'écrivains du XIXe siècle proposent des modèles différents – le Moyen Âge contre la Grèce et Rome, les mythes nordiques contre la mythologie classique, Ossian contre Homère –,

---

<sup>13</sup> Georg Simmel, *La tragédie de la culture et autres essais*, Paris, Rivage, 1988, p. 211.

Stendhal déplace le problème du modèle et s'interroge sur l'affectivité, sans laquelle il y a pas de véritable esthétique. Sa question la plus saisissante peut être résumée en ces termes : peut-on dire que les anciens ont aimé le beau ? Contrairement aux idées reçues, et notamment à la vision de la Grèce de Winckelmann, si répandue au début du XIXe siècle, la réponse de Stendhal est négative. Ce qui est surtout important, c'est que, pour Stendhal, la définition même du beau ne doit pas être normative – un modèle en vaut un autre, inutile donc de substituer le Moyen Age aux classiques – et elle ne peut pas se passer de la passion du beau ni de l'étude des passions humaines.

La théorie des passions de Stendhal, qui peut être constituée à partir de ses lettres, surtout à sa sœur Pauline, de ses écrits critiques et de ses romans, montre qu'il est un héritier de la philosophie de la sensibilité du XVIIIe siècle, qu'il connaît les philosophes en langue anglaise (Hobbes, Hume, Burke). Son projet esthétique veut souligner les liens entre la raison et les sentiments : la vie affective ne saurait pas se séparer de l'intelligence. L'écrivain à la recherche du beau moderne n'a jamais cessé de s'intéresser aux phénomènes affectifs. On peut dire que chez Stendhal les dimensions esthétique et éthique coïncident, comme chez Hume et plus tard chez Musil : l'étude du beau ne se sépare pas de l'étude des comportements et des croyances humains, et l'étude des actions humaines doit comprendre le lien entre les actions et les sentiments. Pour Stendhal, les modernes s'opposent aux anciens comme la force physique s'oppose à la force de l'âme, comme le besoin s'oppose au sentiment. Les modernes « formés par les romans de chevalerie et la religion, et qui veulent de l'âme dans tout » demandent aux arts la peinture des passions, « et non pas des actions que font faire les passions<sup>14</sup>. »

Dans sa correspondance avec Pauline, en 1804, Stendhal expose à sa sœur sa propre hygiène mentale, en la poussant à en faire autant : « Je lis avec plaisir un roman tous les mois, cela remue l'âme<sup>15</sup>. » Stendhal pense que les nuances affectives n'étaient probablement pas ressenties par les anciens. Cela est témoigné par le fait qu'ils ne les ont jamais décrites : « Il n'y pas une idée fine dans Homère, le Tasse en est plein, et même du temps de Shakespeare<sup>16</sup>. » Il ne s'agit pas ici de vérifier si Stendhal se trompait sur le monde antique, mais d'analyser ses arguments pour comprendre les manifestations de la passion du beau et comment le beau moderne ne fait qu'un avec l'amour du beau.

Stendhal recommande souvent la lecture de Hume, de Shakespeare, de Corneille et de Molière. Il engage sa sœur à connaître le cœur humain, par l'étude de la bonne littérature et de la bonne philosophie, par l'analyse de ses propres comportements, opinions et sentiments, aussi bien que de ceux de ses amis. Les lettres à Pauline insistent sur la différence entre les âmes sensibles et les âmes sèches : les unes connaissent la tristesse, l'ennui, les élans du cœur ; les autres ne sont sensibles « qu'à deux passions, la vanité et l'amour de l'argent<sup>17</sup> ». Longuement, avec patience et emportement, Stendhal explique tout ce qui l'occupe, incite à la recherche de la beauté de l'âme grâce à des œuvres belles et intelligentes ; il trace des typologies, cherche des exemples, distingue entre les passions et les habitudes de l'âme, entre les passions et les mœurs. Les passions sont l'effort dont l'être humain est capable pour parvenir à son bonheur ; elles ne changent pas. Les mœurs sont « ce que les hommes ont successivement jugé être bien, mauvais, ridicule, beau, de bon ton ou de mauvais ton, cruel, doux, etc., etc.<sup>18</sup> » ; elles « changent à peu près tous les cinquante ans » et ont un effet sur les passions.

---

<sup>14</sup> Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, Paris, Editions d'Aujourd'hui, 1980, t. II, p. 231-232.

<sup>15</sup> Stendhal, lettre à Louis Crozet, 3 août 1804, *Correspondance*, édition établie et annotée par Henri Martineau et Victor del Litto, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1968, t. I, p. 136.

<sup>16</sup> Lettre à Pauline Beyle, octobre, novembre 1804, *Correspondance*, t. I, p. 163.

<sup>17</sup> *Ibid.*, fin juin 1804, p. 116.

<sup>18</sup> *Ibid.*, août 1804, p. 142.

En 1827 Stendhal écrit à un ami une note sur l'état de la philosophie à Paris, signalant la nécessité de plusieurs sciences : la logique, la connaissance et l'explication de Dieu, la connaissance et l'explication de l'âme, et enfin l'explication des sentiments et des passions. Stendhal précise qu'il faut aussi chercher l'explication « de ce qui se passe dans le cœur de l'homme quand il éprouve une passion : l'ambition, la vengeance, etc. », en ajoutant que « Helvétius perfectionné par Jérémie Bentham a fort bien expliqué ce qui se passe dans le cœur de l'homme passionné, ou simplement agité par des désirs<sup>19</sup> ». Il ne suffit donc pas de comprendre un sentiment comme s'il était un état, quelque chose d'immobile, mais il faut l'analyser comme un phénomène, dans le chevauchement complexe et rapide des émotions, qui accompagnent une passion ou qui sont en jeu dans une action. On peut rapprocher Stendhal de Robert Musil, qui, dans *L'Homme sans qualités*, consacre deux chapitres au problème du sentiment. Ulrich, le protagoniste du roman, a écrit un petit traité où il trouve négligeable la distinction entre la théorie ancienne qui voit le sentiment comme quelque chose de constant et la théorie moderne qui le voit comme un phénomène ; il définit alors le sentiment comme un état-phénomène. Les sentiments sont, certes, nombreux et variables : « Je n'ai pas devant moi un sentiment unique, mais un nombre indéfini de sentiments changeants. » Néanmoins la succession des sentiments qui renvoie à un phénomène, ne doit pas empêcher de savoir ce qu'est au fond un sentiment. Et, comme Stendhal le disait à Pauline, Ulrich se plaint de l'insuffisance de la langue qui ne donne pas « le pluriel des sous-espèces du sentiment<sup>20</sup> ».

La passion du beau, son étude font partie de l'étude de l'affectivité humaine. Stendhal tranche entre les anciens et les modernes, l'époque moderne comprenant à la fois ce qu'on appellera plus tard la Renaissance, et le monde contemporain de Stendhal, touché par le romantisme. Les premiers modernes sont ceux qui, étant sensibles aux sentiments les plus subtils, les ont transposés dans leur art ; les autres sont le *nous* qui revient si souvent sous la plume de Stendhal : « nous avons infiniment plus d'idées qu'on n'en avait au temps de Plutarque<sup>21</sup>. » La sensibilité s'exprime dans l'art moderne de Shakespeare, du Tasse, de Raphaël ou du Corrège. Elle se loge aussi chez *nous*, c'est-à-dire ceux qui connaissent la mélancolie et l'ennui, ceux qui ont aimé Rousseau et chéri « des êtres chimériques, tels que Saint-Preux<sup>22</sup> ».

Trois thèmes sont essentiels pour son idée du beau moderne : la critique de la sculpture, la critique du romantisme allemand, l'importance du rire. On l'a dit, pour Stendhal, le beau moderne, à la différence du beau antique, ne peut pas se réduire à une série de normes. L'élément passionnel devient partie intégrante de son idéal, du côté de l'œuvre et de l'artiste, ainsi que du public. L'artiste n'est pas un vrai artiste s'il n'est pas passionné ; l'œuvre ne peut pas être belle si elle n'exprime pas des sentiments humains ; et le public doit ressentir une émotion. *L'Histoire de la peinture en Italie* (1817) ne laisse pas de doute : le beau moderne est lié à l'expression des sentiments. Stendhal avoue dans une lettre « avoir passé deux ans à voir comment Raphaël a touché les cœurs<sup>23</sup> » : son ouvrage est le résultat de cette étude. Le beau idéal moderne est défini ici en opposition avec l'idéal antique, et contre l'art qui le représente, et qui est l'art privilégié des défenseurs des anciens : la sculpture. Winckelmann avait forgé l'idéal de la perfection classique : les statues de Phydias en marbre blanc sur le fond bleu de la Méditerranée, immobiles, immuables – art pur dans la pureté des éléments naturels. Stendhal met en cause cet idéal figé et lance le défi d'une manière nouvelle

---

<sup>19</sup> Stendhal, lettre à Gian Pietro Vieusseux, 22 décembre 1827, *Correspondance*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1967, t. II, p. 132.

<sup>20</sup> Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, traduction de Philippe Jacottet, Paris, Seuil, 1972, t. II, p. 71.

<sup>21</sup> Stendhal, lettre à Pauline Beyle, octobre, novembre 1804, *Correspondance*, t. I, p. 163.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>23</sup> Lettre à Louis Crozet, 30 septembre 1816, *Correspondance*, t. II, p. 82.



d'entendre le beau. Un petit chapitre de l'*Histoire de la peinture en Italie* s'appelle : « De l'idéal moderne » et se compose de six articles :

1. Un esprit extrêmement vif.
2. Beaucoup de grâce dans les traits.
3. L'œil étincelant, non pas du feu sombre des passions mais du feu de la saillie. L'expression la plus vive des mouvements de l'âme est dans l'œil qui échappe à la sculpture. Les yeux modernes seraient donc fort grands.
4. Beaucoup de gaieté.
5. Un fonds de sensibilité.
6. Une taille svelte, et surtout l'air agile de la jeunesse<sup>24</sup>.

Stendhal annonce avec ironie, comme s'il s'agissait de règles qui n'en sont pas, ce qui n'est pas quantifiable, car aucune mesure, aucun instrument ne peut apprendre comment exécuter les caractéristiques de son idéal, tels un « esprit extrêmement vif », la grâce dans les traits, l'intensité de l'expression. Ces six points ou articles conjuguent la définition du beau et les définitions des passions et des sentiments, et signalent que le but de l'art est d'exprimer la vaste gamme des émotions. Les six articles de l'idéal moderne constituent l'esthétique de Stendhal, depuis sa jeunesse jusqu'à *La Chartreuse de Parme*, et le rendent un écrivain à la fois du XVIIIe et du XIXe siècle, capable de conjuguer la philosophie de la sensibilité avec le *pathos* romantique, la rationalité et les affects. L'article essentiel, c'est le troisième, qui parle des mouvements de l'âme. A lui seul, il résume la position de Stendhal dans le romantisme, son étude infatigable des passions et des sentiments, sa vision de l'homme moderne comme un être sensible et capable de souffrance, mais aussi attiré par la gaieté, l'action, le bonheur. L'article sur l'œil étincelant stigmatise l'insuffisance de la sculpture : sans yeux, elle ne saurait exprimer ce qui occupe le plus l'époque moderne, à savoir la vie de l'âme avec toutes ses nuances.

Stendhal considère les limites de la sculpture en établissant une hiérarchie parmi les arts. L'art dramatique est le plus proche de la vérité de la vie affective (au sens le plus large du terme qui comprends les sentiments, les comportements et les intérêts des gens) ; la peinture a la possibilité de capter une vaste gamme d'émotions, de passions et, pour ainsi dire, d'atmosphères affectives ; la sculpture est condamnée à ne pas dépasser le simple niveau des sens :

La beauté antique est l'expression des vertus qui étaient *utiles* aux hommes du temps de Thésée...

La force individuelle, qui était tout dans l'Antiquité, n'est presque plus rien au milieu de notre civilisation moderne. Le moine qui inventa la poudre à canon, modifia la sculpture : la force n'est plus nécessaire qu'aux subalternes...

Les qualités, les vertus, sont les *habitudes* de l'âme ; or tout ce qui est habitude disparaît dans les moments de passion ; la sculpture ne peut pas s'en occuper : voyez le ridicule des statues du pont Louis XVI ! La peinture peut suivre beaucoup plus loin l'expressions des passions ; ensuite elle les livre à l'acteur tragique<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> *Histoire de la peinture en Italie*, t. II, p. 156.

<sup>25</sup> Dans des pages qui par erreur n'avaient pas été incluses dans l'édition de *Rome, Naples et Florence* de 1828, et qu'il cède à son cousin Romain Colomb (elles figurent dans le *Journal d'un voyage en Italie et en Suisse pendant l'année 1828* que Colomb publia en 1833) : voir « Supplément VII », *Voyages en Italie*, textes établis, présentés et annotés par Victor Del Litto, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1973, p. 1229 (Stendhal souligne).

Dans *La Chartreuse de Parme*, la beauté de Clélia Conti est contrastée à l'idéal antique, et, de plus, dans une scène importante du roman, le soir même où Fabrice est emprisonné dans la tour Farnèse. Les deux femmes sublimes, Gina et Clélia, se retrouvent chez le prince de Parme : si la duchesse, dont la vivacité du regard et de l'esprit sont si uniques, est aussi splendide qu'une Madone de Léonard, ce soir-là, Clélia, émue par des sentiments tendres, les yeux animés par un éclat inhabituel, apparaît même plus belle que sa rivale :

L'admirable singularité de cette figure dans laquelle éclataient les grâces naïves et l'empreinte céleste de l'âme la plus noble, c'est que, bien de la plus rare et de la plus singulière beauté, elle ne ressemblait en aucune façon aux têtes de statues grecques<sup>26</sup>.

La sculpture fige et est figée. Elle est sans vie. Balzac aussi a indiqué les limites de cet art. Dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Frenhofer, ce « malade du beau », critique le tableau d'un de ses élèves en lui reprochant que la figure féminine ait l'air d'une statue et en montrant que le colorisme en peinture est ce qui s'éloigne le plus de la sculpture :

Il me semble que si je portais ma main sur cette gorge d'une si ferme rondeur, je la trouverais froide comme du marbre ! Non, mon ami, le sang ne court pas sous cette peau d'ivoire, l'existence ne gonfle pas de sa rosée de pourpre les veines et les fibrilles qui s'entrelacent en réseaux sous la transparence ambrée des tempes et de la poitrine. Cette place palpite, mais cette autre est immobile, la vie et la mort luttent dans chaque détail : ici c'est une femme, là une statue, plus loin un cadavre. Ta création est incomplète<sup>27</sup>.

Pour Balzac la sculpture ne possède pas le souffle de la vie : elle est proche du cadavre. Ce que Balzac demande à la peinture, c'est d'être le plus loin possible de la statue, ce qu'il demande au peintre c'est ce que Diderot avait défini comme le grand défi du coloriste : la capacité de saisir la chaleur de la chair, de rendre toute la présence charnelle du corps humain, du souffle de la vie. Pour Stendhal, les statues antiques sont trop proches de la beauté physique et donc trop sensuelles. Ce n'est pas le corps qui leur fait défaut, mais la vie de l'âme, qui, elle, ne peut passer que par l'expression. Sans yeux et sans regard, la statuaire perd les subtilités de l'âme. La sculpture ne montre que la force physique et, dans les meilleurs des cas, les vertus morales grandes et simples, qui coïncident avec la force. Certes, la sculpture peut parvenir à une beauté ravissante, mais ce n'est que la beauté des formes et non pas celle qui vient de la passion du beau et de la beauté des passions. Une belle statue ne saurait révéler une âme sublime ni pousser le spectateur à une réaction esthétique qui dépasse le niveau des sens :

La sculpture ne saurait rendre les mouvements violents provenant des passions. Elle n'a pas l'expression des yeux ; elle n'a que la force des muscles pour rendre sensibles les habitudes de l'âme.

Le mérite de la sculpture consistant principalement dans la beauté des formes, il n'est pas étonnant que les sens influent beaucoup sur le jugement qu'on porte sur telle ou telle statue<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Stendhal, *La Chartreuse de Parme, Romans et Nouvelles*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1948, p. 271.

<sup>27</sup> Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu, La Comédie humaine*, p. 417.

<sup>28</sup> Stendhal, « Supplément VII », *Voyages en Italie*, p. 1229-1230.

L'engouement pour la sculpture a été ressenti au début du XIXe siècle comme la marque du classicisme le plus rigide ; la sculpture est l'art exemplaire pour les partisans de l'Antique. Néanmoins il y a quelque chose qui est plus important que l'opposition simple entre la peinture et la sculpture : la différence entre une civilisation passée qui exalta la force physique et la civilisation moderne qui admire la force de l'âme, la différence entre la définition et la passion du beau. D'ailleurs, dès que Stendhal découvre à Rome les œuvres de Canova, il voit un type de sculpture qui dépasse les limites de cet art dépourvu de l'expression des yeux, et exprime les nuances des passions, en montrant que le beau n'est pas l'affaire de normes. En visitant le musée du Vatican, Stendhal s'insurge alors contre « l'admiration obligée » pour les chefs-d'œuvre antiques : « Pourquoi se faire un devoir d'admirer l'*Apollon* ? Pourquoi ne pas avouer que le *Persée* de Canova fait beaucoup plus de plaisir<sup>29</sup> ? » Canova parle à la sensibilité moderne, qui, étant loin du culte de la force et de la sévérité des anciens, est surtout féminine. Un même courant relie l'artiste à son public : les statues de Canova qui représentent des dieux ou des scènes classiques (*Les Adieux de Vénus et Adonis* par exemple) sont, pour ainsi dire, trempées dans la tendresse et l'amour modernes, et touchent profondément ceux et surtout celles qui les regardent, comme Stendhal lui-même peut le remarquer pendant ses visites. Il ne s'agit pas d'un goût savant ou antiquaire, d'une admiration pré-constituée, mais de la reconnaissance subite et naturelle de ce qui va tout droit au cœur. L'âme sensible et le sentiment des arts ne font qu'un : « A la première vue et sans aucun raisonnement métaphysique, une statue de Canova émeut jusqu'aux larmes une jeune femme italienne<sup>30</sup>. »

C'est dans les yeux, qui manquent à la sculpture, qu'on peut entrevoir des éclats de l'histoire du cœur. Un bon observateur doit s'exercer à les lire, à détecter l'esprit vif et le mouvement du beau. Les six articles de l'idéal moderne de *l'Histoire de la peinture en Italie* ne sont jamais oubliés par Stendhal : le narrateur du *Rouge et le Noir*, qui raconte et commente les pensées de son héros, les détaille, les justifie, en montrant que la littérature est une manière de connaître l'être humain. La dimension éthique et l'esthétique coïncident et répondent au même souci de connaître les comportements et les sentiments humains. Sans figer ses personnages dans un rôle rigide, dans un caractère pré-constitué, pour ainsi dire, avant le cours des événements extérieurs et intérieurs, Stendhal nuance des traits dans une toile mobile, fidèle à l'idéal moderne. Julien à l'hôtel de la Mole voit pour la première fois Mathilde ; elle lui déplaît, mais, à force de comparaisons avec Mme de Rênal, il ne peut s'empêcher de disserter sur la grande beauté de ses yeux : les pensées du personnage et les remarques du narrateur déclinent tous les termes de l'esthétique qui s'oppose à la sculpture :

Elle ne lui plut point : cependant , en la regardant attentivement, il pensa qu'il n'avait jamais vu des yeux si beaux [...] Mme de Rênal avait cependant de bien *beaux yeux*, se disait-il, le monde lui en faisait compliment ; mais ils n'avaient rien de commun avec ceux-ci. Julien n'avait pas assez d'usage pour distinguer que c'était du *feu de la saillie* que *brillaient* de temps en temps les yeux de Mlle Mathilde, c'est ainsi qu'il entendit nommer. Quand les yeux de Mme de Rênal *s'animaient*, c'était du *feu des passions*, ou par l'effet d'une indignation généreuse au récit de quelques action méchante. Vers la fin du repas, Julien trouva un mot pour exprimer le genre de beauté des yeux de Mlle de la Mole : ils sont *scintillants*, se dit-il<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> Stendhal, *Voyages en Italie, Promenades dans Rome*, p. 781.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 880

<sup>31</sup> Stendhal, *Le Rouge et le Noir, Romans et Nouvelles*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1952, p. 450. Je souligne.

L'œil, dans l'idéal de Stendhal, doit être étincelant. Winckelmann pensait que la sculpture était la manifestation la plus parfaite de la beauté, mais Stendhal juge qu'elle est insuffisante pour une conception plus élaborée, inséparable des passions et des sentiments. Les passions à travers le beau – voilà ce qui est un élément essentiel de la passion du beau, qui ne saurait être réduite au plaisir sensuel de la contemplation des formes. Pour vivre la vraie passion du beau, il faut que la jouissance esthétique soit quelque chose de plus que le plaisir des sens. Elle doit toucher l'âme sensible du spectateur en lui donnant le plaisir de l'expression du vaste monde affectif des êtres humains en même temps que le plaisir de la beauté. L'art donc est d'autant plus grand qu'il représente le plus subtilement les passions humaines et leurs circonstances, ainsi que l'enchaînement des mouvements de l'âme. Encore une fois, Stendhal est proche de Hume, qui insistait sur la nécessité d'étudier les circonstances des passions et les transformations des états passionnels.

Les anciens ne connaissaient qu'un nombre restreint de passions, très fortes, mais très peu nuancées, comme l'amour pour la patrie ou pour la justice. Le beau antique était à la mesure de ce monde. Surtout, les anciens ignoraient, dit Stendhal, les profondeurs de la passion amoureuse. Un rapport s'établit alors entre ceux qui connaissent l'amour et ceux qui aiment les arts. Pas de passion du beau pour ceux qui ne sont pas saisi par la tendresse de l'amour. Les anciens contemplaient le beau, mais, selon Stendhal, ils n'étaient pas sensibles à ce qui est touchant dans la beauté : l'expression des passions et des sentiments humains.

La sculpture antique montre le goût des formes, mais dans la froideur d'une beauté mesurable, complètement physique. La passion du beau est inséparable pour les modernes de la chaleur, du mouvement des affects, et exige un raffinement qui manquait à ceux qui, dit Stendhal, étaient surtout des guerriers. Le chapitre CXVIII de *l'Histoire de la peinture en Italie* affirme qu'il n'y pas beaucoup de place chez les modernes pour ce qui était important pour les anciens. Le propos de l'auteur est clair dans le titre : « Nous n'avons que faire des vertus antiques ». Stendhal entreprend ici « le détronement des vertus antiques » et rappelle au lecteur « les vertus dont le sculpteur eut besoin jadis dans les forêts de Thessalie<sup>32</sup> » : la justice, la prudence, la bonté, et « ces trois qualités poussées à l'extrême ». L'idéal antique de la force n'était que l'exaltation des qualités physiques de l'athlète dont l'existence se réduisait à « chasser, boire et dormir ». La morale des anciens dérivait de la nécessité et du culte de la force. Ni la force ni la morale sont les mêmes chez les modernes qui ont l'âme plus développée que le corps. Or comment concevoir l'amour sans l'âme, comment concevoir le beau sans l'amour ? Dans le bref chapitre « Révolution du vingtième siècle », Stendhal explique : « Chez les anciens, après la fureur pour la patrie, un amour qu'il serait même ridicule de nommer ; chez nous, quelquefois l'amour, et tous les jours ce qui ressemble le plus à l'amour<sup>33</sup>. »

Les anciens n'auraient rien compris à la peinture de Raphaël, qui, elle, saisit les sentiments les plus subtils et délicats. La sensibilité est en revanche exprimée par l'art des modernes « formés par les romans de chevalerie » ; elle est dans l'âme des modernes, qui regardent l'art plein de nuances de la Renaissance. Stendhal le dit dans *l'Histoire de la peinture en Italie* : il s'adresse dans son œuvre à un « lecteur unique », qu'il voudrait « unique dans tous les sens ». Ce lecteur est celui qui, étant lui-même *tendre*, sait voir la tendresse et est touché par l'amour :

Il aimera ce jeune homme à genoux avec une tunique verte dans *l'Assomption* de Raphaël. Il aimera le religieux bénédictin qui touche du piano dans le *Concert* du Giorgion. Il verra dans ce tableau le grand ridicule des âmes tendres : Werther parlant

---

<sup>32</sup> Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, t. II, p. 153.

<sup>33</sup> *Ibid*, p. 170.

des passions au froid Albert. Cher ami inconnu, et que j'appelle cher parce que tu es inconnu, livre-toi aux arts avec confiance<sup>34</sup>.

L'amour est un moment privilégié pour l'épanchement des sentiments, et, puisque l'art s'occupe des affects, l'art et l'amour ont un lien profond. Dans l'*Histoire de la peinture en Italie* Stendhal développe l'idée que la beauté de l'art est une grande consolation pour l'âme blessée et souffrante, mais il n'oublie jamais l'importance de la gaieté, du rire, et la quête du bonheur. L'intérêt pour l'amour romantique, pour Werther, pris comme exemple de celui qui sait aimer sans craindre le ridicule de l'amour, ne saurait exclure l'attrait pour le comique, qui, comme chez Molière, est le regard aigu sur les comportements humains. Le goût de la sensibilité chez Stendhal n'est pas sombre, mais conjugue les dispositions tendres avec la grâce et la vivacité. La tendresse et le rire sont également importants dans la passion du beau.

Le rire est un chapitre essentiel de la philosophie de Hobbes ; il fait partie aussi de l'*Histoire de la peinture en Italie*, surtout dans le chapitre consacré à la vie de Léonard de Vinci, qui aimait à esquisser des caricatures en se promenant dans les rues de Florence. Stendhal dit qu'on le voyait « s'arrêter tout à coup pour copier sur un petit livret de papier blanc les figures ridicules qu'il rencontrait<sup>35</sup> ». Léonard avait une attention particulière pour les « choses bizarres et altérées » et « sentit le premier peut-être cette partie des beaux-arts qui n'est pas fondée sur la sympathie, mais sur un retour d'amour propre<sup>36</sup> ». La caricature amuse parce qu'on ressent un sens de supériorité sur l'être représenté ou parce qu'on voit quelque chose d'absurde. Voilà ce qui correspond à la *superiority theory* et à la *incongruity theory* de Hobbes : le rire est suscité par un trait saugrenu ou par la sensation de se sentir meilleur que la personne visée par la caricature (cette personne peut être aussi soi-même, car l'homme intelligent et sensible a le sens de son propre ridicule). Le rire est donc un phénomène qu'il faut étudier, dans toutes ses *nuances*, de la caricature à l'humour affectueux pour les limites humaines, à l'ironie et à l'auto-ironie. La passion du beau pour les modernes inclut cette partie de l'esthétique.

Dès 1804, Stendhal rappelle à sa sœur l'importance à la fois du sérieux et de ce qui amuse, du sublime et du comique. La distinction entre les passions et les mœurs permet des considérations sur la tragédie et la comédie. En effet, les tragédies, qui peignent les passions les plus fortes, ne peuvent pas vieillir, et « l'Oreste d'Alfieri sera encore sublime dans cinq mille ans<sup>37</sup> ». Et si la vanité qu'on voit dans *Les Femmes savantes* ou l'ambition qui pousse Tartuffe existent encore, les « moyens » que ces passions demandent aux personnages varient, car les mœurs changent. Pauline doit comprendre que, si les passions humaines sont éternelles, leurs moyens ne le sont pas : par exemple, l'on n'aime pas de la même manière aujourd'hui et au Moyen Age, à Milan ou à Paris.

Le romantisme de Stendhal n'est pas celui du groupe de Coppet, de *De l'Allemagne* de Mme de Staël. Il se réclame de Byron et de la philosophie anglaise et écossaise, de Thomas Hobbes à David Hume et Jeremy Bentham. D'un côté il y aurait les romantiques liés à la tradition de la philosophie pragmatique, pour qui l'affect est lié à l'intelligence, de l'autre les romantiques à la manière allemande, qui séparent l'âme et la raison, et changent le sentiment en sentimentalisme. « Ces plats Allemands, écrit Stendhal à l'ami Crozet en septembre 1816, toujours bêtes et emphatiques se sont emparés du système romantique, lui ont donné un nom et il l'ont gâté<sup>38</sup>. » Les Allemands ont gâté le romantisme pratiqué par Lord Byron et enseigné

---

<sup>34</sup> *Histoire de la peinture en Italie*, t. I, p. 206-207.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>37</sup> Lettre à Pauline, août 1804, *Correspondance*, t. I, p. 143.

<sup>38</sup> Lettre à Pauline, 28 septembre 1816, *ibid.*, p. 819.

par l'*Edinburgh Review*. Contre le penchant des romantiques français pour les Allemands, Stendhal admire la littérature et la philosophie des Anglais :

La supériorité logique des Anglais, produite par la discussion d'intérêts chers, les met à cent piques au-dessus de ces pauvres gobe-mouche d'Allemands qui croient tout. Le système romantique gâté par le mystique Schlegel, triomphe tel qu'il est expliqué dans les vingt-cinq volumes de l'*Edinburgh Review* et tel qu'il est pratiqué par Lord Baïronne (Lord Byron). Le *Corsaire* (trois chants) est un poème tel pour l'expression des passions fortes et tendres que l'auteur est placé en ce genre immédiatement après Shakespeare. Le style est beau comme Racine<sup>39</sup>.

L'idéal moderne souhaité par Stendhal doit alors fuir les deux extrêmes du classique et du romantique, les deux étant enfin habités par ce que le troisième article sur le beau moderne dans l'*Histoire de la peinture en Italie* appelle un certain « feu sombre des passions », c'est-à-dire les passions excessives. Car les passions simples et violentes des antiques qui vivaient dans un monde moral incompatible avec le présent, sont sombres, et sombres sont les passions exagérées et un peu fausses des romantiques allemands qui ont été considérés en France comme les seuls romantiques<sup>40</sup>. Les Allemands ont inspiré Mme de Staël : Stendhal retrouve chez elle l'emphase qui lui déplaît. Toujours à Pauline, il parle de ce livre « si enflé », même si « excellent au fond », qui est *De l'influence des passions sur le bonheur*. Dans cet ouvrage de Mme de Staël, il y a des grands défauts qui « peuvent tous se rapporter à une cause : l'exagération de l'auteur<sup>41</sup>. » Les personnages des romans de Mme de Staël ont, selon Stendhal, cette même emphase qui fausse les sentiments. Contre l'« *emphase poétique de Corinne*, qui révolte les âmes nobles, et d'ailleurs exclut les nuances<sup>42</sup> », Stendhal cherche un style fort et sobre : la représentation des affects humains doit éviter l'excès, une attitude tragique forcée, précisément celle qui est poussée par le romantique allemand tellement admiré par Mme de Staël : Friedrich Schlegel. L'emphase tue le naturel : si Canova est un grand artiste moderne, c'est que, comme Fabrice dans *La Chartreuse*, il a le don du naturel, tout le contraire de ce qui vient des théories, des dogmes et des déclarations exagérées :

... l'heureuse ignorance de sa jeunesse l'avait garanti de la contagion de toutes les poétiques, depuis Lessing et Winckelmann, faisant de l'emphase sur l'Apollon, jusqu'à M. Schlegel, qui lui eût appris que la tragédie antique *n'est autre chose que de la sculpture*<sup>43</sup>.

Ce qui force le goût dans un moule est aussi déplorable que la confusion conceptuelle de Schlegel. La phrase : « la tragédie antique *n'est autre chose que de la sculpture* », que Stendhal souligne, ne veut rien dire : les mots s'ornent de leur propre emphase déclamatoire et effacent les nuances, ils établissent de fausses équivalences et ils n'expliquent rien. Contre l'obscurantisme de Schlegel, il convient d'esquisser des hiérarchies et des typologies, de ne pas arrêter d'analyser et de rendre clair. La passion du beau moderne doit amener à un beau style moderne.

Que les mots se débarrassent de tout ce qui est boursoufflé : qu'ils aient la clarté et la précision d'un scalpel. Que les mots soient le plus possible proches des choses. Le style que

---

<sup>39</sup> Lettre à Pauline, 2 octobre 1816, *ibid.*, p. 827-828.

<sup>40</sup> En parlant à Louis Crozet de l'*Edinburgh Review*, Stendhal fait cette remarque : « En France on battra Schlegel et l'on croira avoir battu *le Romantique*. C'est qu'il y a de bon c'est la profonde ignorance des Français. C'est le comble du ridicule » (20 octobre 1816, *ibid.*, p. 835).

<sup>41</sup> Lettre à Pauline, 20 août 1805, *ibid.*, p. 213.

<sup>42</sup> Stendhal, *Voyages en Italie, Promenades dans Rome*, p. 880. Stendhal souligne.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 887. Stendhal souligne.

Stendhal veut est celui du code civil, idéal ultime de son esthétique du roman, ainsi qu'il le dit dans sa lettre de réponse à Balzac, qui lui avait écrit après la lecture de *La Chartreuse de Parme*. Pour Stendhal « le style ne saurait être trop clair, trop simple » et doit éviter les tournures des phrases de Chateaubriand : « Le beau style de Chateaubriand me sembla ridicule de 1802. Ce style me semble dire une quantité de petites *faussetés*. » La quête de son idéal moderne forge son style, dans un monde où la forme semble compter plus que le fond. Au milieu de toutes les exagérations de Schlegel, de Mme de Staël et de Chateaubriand, si chères à ses contemporains, Stendhal cherche une vigueur antique et moderne, une langue qui soit capable de rendre les actions humaines et les mouvements de l'âme avec simplicité et relief. Stendhal cherche et trouve une langue qui sait peindre les mouvements de l'âme sans tomber dans l'excès.

### *Baudelaire et le beau moderne*

Baudelaire élabore sa vision du beau dans ses poèmes ainsi que dans ses écrits d'esthétique. À la différence de Stendhal, l'objet de sa passion et de son analyse est l'art du XIXe siècle, et surtout d'Eugène Delacroix, peintre vénéré par la génération des poètes romantiques, et notamment par Théophile Gautier. Autour de la moitié du siècle, après plusieurs décennies d'art romantique, il n'est plus nécessaire de s'insurger contre les anciens, mais il est plus urgent de défendre une nouvelle manière de peindre, qui est représentée par Delacroix. Néanmoins, Baudelaire continue d'élaborer des valeurs inaugurées par l'esthétique de Stendhal : la recherche du beau moderne, la méfiance vis-à-vis de la sculpture, l'importance de la passion et des sentiments, la nécessité de la raison et de la sensibilité, et l'intérêt pour le comique. L'idéal moderne de Baudelaire inaugure une vision de l'art qui détecte des éléments abstraits et mentaux, s'éloignant complètement de l'esthétique de Diderot, et de l'esthétique de Stendhal dans ce qu'elle a de réaliste.

Dès son *Salon de 1845*, Baudelaire annonce l'art moderne qui doit « arracher à la vie actuelle son côté épique », insiste ensuite dans ses nombreux Salons et comptes rendus d'exposition, sur les nouveaux sujets que la peinture peut traiter en s'inspirant de la vie métropolitaine, exalte enfin, dans *Le Peintre de la vie moderne*, l'œuvre de Constantin Guys, qui saisit le mouvement rapide de la « métamorphose journalière des choses extérieures » dans la grande ville. Baudelaire, comme Stendhal, s'interroge sur le rôle du comique dans l'art, et, dans ses comptes rendus de caricaturistes français et surtout dans l'essai *De l'essence du rire*, étudie le sentiment de supériorité qui déclenche le rire, en traçant des typologies, de l'ironie au grotesque et au macabre. La gamme des affects humains est vaste et compliquée, et l'art doit offrir cette variété.

Dans le *Salon de 1846*, Baudelaire associe la modernité et la passion typique du siècle, affirmant que Delacroix est « le vrai peintre du XIXe siècle » et que sa qualité la plus remarquable est « cette mélancolie singulière et opiniâtre qui s'exhale de toutes ses œuvres, et qui s'exprime par le choix des sujets, et par le geste, et par le style de la couleur<sup>44</sup> ». Delacroix est un peintre « passionné » qui produit une impression profonde « sur l'âme du spectateur ». Baudelaire défend Delacroix, dont les « personnages sont toujours agités » et les « draperies voltigeantes », contre ses détracteurs qui l'accusent de ne pas savoir dessiner. Le goût du dessin relève de la sculpture, et l'argument de Baudelaire rejoint celui de Stendhal : « La sculpture, à qui la couleur est impossible et le mouvement difficile, n'a rien à démêler avec un artiste que préoccupent surtout le mouvement, la couleur et l'atmosphère. Ces trois éléments demandent nécessairement un contour un peu indécis, des lignes légères et flottantes, et

---

<sup>44</sup> Baudelaire, *Salon de 1846, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1976, t. II, p. 440.

l'audace de la touche<sup>45</sup> ». Mais « une exécution plus nette et plus calligraphique » affaiblirait la vitalité de la pensée de Delacroix.

Comme Stendhal, et dans la suite de Diderot, Baudelaire reconnaît que le beau est à la fois universel et relatif, et dit, par une formule heureuse, que le beau moderne est composé de deux éléments indissolubles : l'éternel et le contingent. Ces deux types de beauté sont stigmatisés dans *Les Fleurs du Mal* : la beauté immobile et la beauté dans le mouvement sont présentées comme séparées dans deux poèmes, « La Beauté » et « Hymne à la beauté ». Dans le deux cas, la définition ne saurait se passer de la considération de l'effet du beau, donc de la passion qui lie l'artiste ou l'amoureux du beau à la beauté. Dans le premier poème la Beauté parle. Elle semble avoir les attributs de blancheur et d'immobilité qui sont ceux mêmes de la statuaire classique, et inspire à l'artiste un amour éternel.

*Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre,  
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,  
Est fait pour inspirer au poète un amour  
Éternel et muet ainsi que la matière.*

*Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris ;  
J'unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes ;  
Je hais le mouvement qui déplace les lignes,  
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.*

*Les poètes, devant mes grandes attitudes,  
Que j'ai l'air d'emprunter aux plus fiers monuments,  
Consumeront leurs jours en d'austères études ;*

*Car j'ai, pour fasciner ces dociles amants,  
De purs miroirs qui font toutes choses plus belles :  
Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles !*

Dans le sonnet reviennent les termes et les images qui définissent l'art grec : pierre, azur, blancheur, lignes, imperturbabilité, monuments, pureté, clarté et éternité. Mais quelque chose de trouble parcourt cette beauté et montre une fêlure dans l'idéal classique : l'ironie s'insinue dans le ton, dans les mots et dans la situation, car la beauté parle comme si elle était une femme publique. Ses « grandes attitudes » ne s'accordent pas avec la manière dont elle se donne « tour à tour » à ceux qui la désirent ; le contraste est fort entre le verbe haïr (« Je hais les mouvement qui déplace les lignes ») et la froideur de cette beauté sans sentiment (« Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris ») ; l'image de ces poètes qui consomment leurs jours et restent fascinés par les yeux de la beauté est un écho grinçant de l'image de ceux qui sont meurtris par la beauté (« Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour »). C'est comme si tout restait indécidable entre la beauté de l'art et l'érotisme sadique.

Dans le deuxième poème, « Hymne à la Beauté », l'indécision entre le registre de l'art et de l'éros devient bien plus forte : c'est celui qui aime le beau qui s'adresse à la deuxième personne à la beauté. Des colorations infernales rendent la beauté diabolique et cruelle : le mal, l'horreur et le crime deviennent ses attributs, admirés par l'amoureux.

*Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme  
O Beauté ? ton regard, infernal et divin,  
Verse confusément le bienfait et le crime,*

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 434.



*Et l'on peut pour cela te comparer au vin.*

*Tu contiens dans ton œil le couchant et l'aurore ;  
Tu répands des parfums comme un soir orageux ;  
Tes baisers sont un philtre et ta bouche une amphore  
Qui font le héros lâche et l'enfant courageux.*

*Sors-tu du gouffre noir ou descends-tu des astres ?  
Le Destin charmé suit tes jupons comme un chien ;  
Tu sèmes au hasard la joie et les désastres,  
Et tu gouvernes tout et ne réponds de rien.*

Cette beauté moderne, touchée par le feu de la passion romantique et de son attrait pour le monde de Satan, est, comme la beauté du sonnet « La Beauté », indifférente aux hommes, mais dans un acharnement sadique :

*Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques ;  
De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins charmant,  
Et le Meurtre, parmi tes plus chères breloques,  
Sur ton ventre orgueilleux danse amoureusement.*

Son caractère grotesque l'éloigne de celle qui haït le mouvement et, si la beauté du sonnet est éternelle, celle-ci est éphémère :

*L'éphémère ébloui vole vers toi, chandelle,  
Crépite, flambe et dit : Bénissons ce flambeau !  
L'amoureux pantelant incliné sur sa belle  
A l'air d'un moribond caressant son tombeau.*

Le sixième quatrain balance les effets des deux types de beauté : la Beauté du sonnet avait des yeux comme des miroirs « qui font toutes choses plus belles », celle de l'hymne, qui a les yeux en velours, permet de fuir l'horreur du monde, de l'angoisse et de l'ennui :

*Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,  
O Beauté ! monstre énorme, effrayant, ingénu !  
Si ton œil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte  
D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu ?*

*De Satan ou de Dieu, qu'importe ? Ange ou Sirène,  
Qu'importe si tu rends, – fée aux yeux de velours,  
Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine ! –  
L'univers moins hideux et les instants moins lourds ?*

Le sonnet « La Beauté » est une version ironique de l'art classique, et l'hymne un exemple parfait de la passion qui ravage les amants du beau. Les éléments qui, chez Stendhal, étaient équilibrés, sont ici exagérés, dans la fougue passionnelle. Mais, si ces poèmes de Baudelaire mettent en scène les extrêmes de la passion du beau et de l'idéal de la beauté, ses écrits esthétiques indiquent la même cohérence de l'universel et du changeant qui était chère à Stendhal. Dans *Le Peintre de la vie moderne*, véritable manifeste de l'art moderne, la question de l'éternel et de l'éphémère est longuement discutée. Le beau est vu « en opposition avec la

théorie du beau unique et absolu », comme composé à la fois de l'éternel et de l'éphémère, « bien que l'impression qu'il produit soit une ». Baudelaire insiste sur l'idée qui unit les thèmes du sonnet et de l'hymne : « Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion<sup>46</sup>. » La suite de ce raisonnement explique mieux le problème esthétique posé par le sonnet « La Beauté », car Baudelaire ajoute que, sans l'élément éphémère, l'éternel serait « inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine ».

Le beau moderne selon Baudelaire se fonde sur les mêmes valeurs que cherchait Stendhal : le mouvement, l'expression des sentiments, et le rapport entre la passion et l'intelligence. *Le Salon de 1846*, qui définit le romantisme et le rôle de la couleur ainsi que la valeur suprême de l'art de Delacroix, mentionne Stendhal en rappelant que le beau varie selon les lieux et les temps. Baudelaire suggère que la critique est une des formes de la passion du beau ; elle parle du beau, elle doit être à la fois passionnée et intelligente :

Stendhal a dit quelque part : « La peinture n'est que de morale construite ! » – Que vous entendiez ce mot de morale dans un sens plus ou moins libéral, on en peut dire autant de tous les arts. Comme ils sont toujours le beau exprimé par le sentiment, la passion et la rêverie de chacun, c'est-à-dire la variété dans l'unité, ou les faces diverses de l'absolu, – la critique touche à chaque instant à la métaphysique.

Chaque siècle, chaque peuple ayant possédé l'expression de sa beauté et de sa morale, – si l'on veut entendre par romantisme l'expression la plus récente et la plus moderne de la beauté, – le grand artiste sera donc, – pour le critique raisonnable et passionné, – celui qui unira à la condition demandée ci-dessus, la naïveté, – le plus de romantisme possible<sup>47</sup>.

Les convictions esthétiques de Baudelaire ne sont pas trop différentes de celles de Stendhal, qui réclamait dans *L'Histoire de la peinture en Italie* une âme tendre pour comprendre l'art et suggérait l'importance du « naturel », chez l'artiste comme chez ceux qui contemplant l'art et en sont émus. La naïveté dont parle Baudelaire est le contraire du dogmatisme et des idées reçues ; l'âme tendre dont parle Stendhal devient chez Baudelaire « un esprit intelligent et sensible ». Le poète suggère que la critique elle-même est une des formes de la passion du beau ; elle parle du beau, elle doit être à la fois passionnée et intelligente :

Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique ; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n'a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament ; mais, – un beau tableau étant la nature réfléchi par un artiste, – celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible. Ainsi le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie<sup>48</sup>.

La passion qui est demandée à la critique est la condition même de la possibilité de l'art, et l'intelligence ne peut que participer à égalité à tout le processus de la création. Comme Baudelaire le dit dans *La Vie et l'œuvre d'Eugène Delacroix*, qui, publié en 1863, reprend des thèmes du *Salon de 1846* : « Delacroix était passionnément amoureux de la passion, et froidement déterminé à chercher les moyens d'exprimer la passion de la manière la

---

<sup>46</sup> Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne, Œuvres complètes*, t. II, p. 685.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 419.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 418.

plus visible<sup>49</sup>. » La passion et la volonté ne peuvent se passer de l'intelligence, de la raison et de la rapidité dans l'exécution. Baudelaire affirme que « la peinture étant un art d'un raisonnement profond et qui demande la concurrence immédiate d'une foule de qualités, il est important que la main rencontre, quand elle se met à la besogne, le moins d'obstacles possible, et accomplisse avec une rapidité servile les ordres divins du cerveau : autrement l'idéal s'envole<sup>50</sup>. »

Les traits significatifs de la peinture qui séduit le plus le poète, chez Delacroix comme chez Constantin Guy, sont le mouvement, l'expression des sentiments et la passion de l'artiste, qui est communiquée aux spectateurs. Baudelaire est certes proche de Stendhal, mais il pousse l'idéal moderne vers une esthétique qui dépasse complètement le goût de la nature romantique, ainsi que la sensibilité du XVIIIe siècle. Pour mieux comprendre la différence de l'art moderne envisagé par Baudelaire, il convient de considérer la différence qui existe entre certaines valeurs essentielles pour Diderot et le nouvel idéal de Baudelaire. Cet écart est celui qui sépare l'illusion réaliste, si importante pour le philosophe, et la qualité presque abstraite de la peinture de Delacroix selon Baudelaire, qualité mystérieuse qui est l'invisible, l'impalpable, le rêve, l'âme. Le désir de réel est la passion même du beau pour Diderot : en parlant de plusieurs petits tableaux de Chardin dans son *Salon de 1763*, Diderot dit que cette peinture parvient, comme le raconte l'anecdote sur les raisins du peintre ancien Apelle, à tromper et à faire croire que les choses sont réelles. Chardin trompe les hommes les plus avisés et les critiques les plus consommés : les fruits, les huîtres, les poissons que l'on voit dans ses natures mortes, l'on a envie de les prendre, de les toucher, de les manger.

Une cohérence parfaite relie l'attitude philosophique de Diderot et l'esthétique sensualiste : la peinture est un lieu de plaisir, du plaisir des yeux qui réveille les autres sens de l'homme qui vit, sent, pense et agit parmi les choses. Chardin transcende les instruments mêmes du peintre, opère une transformation chimique, change une substance en d'autres substances :

C'est celui-ci qui entend l'harmonie des couleurs et des reflets. O Chardin ! ce n'est pas du blanc, du rouge, du noir que tu broies sur ta palette : c'est la substance même des objets, c'est l'air et la lumière que tu prends à la pointe de ton pinceau et que tu attaches à la toile<sup>51</sup>.

En revanche, Baudelaire, même dans son enthousiasme pour le colorisme, cherche un principe abstrait, qui, au-delà du caractère référentiel de la couleur, organise les virtualités infinies du système des couleurs. Il veut prouver qu'une véritable loi régit toutes les possibilités de tons indépendamment de leur nombre. Dans une intuition qui dépasse tout naturalisme, Baudelaire suggère qu'un système tient en lui-même : le vrai coloriste sait et saurait composer ses mélanges, même s'il peignait l'herbe en rouge. Mais pour Diderot, la passion pour le beau coïncide avec l'engouement pour le réel. Diderot ne perd pas de vue la référence par excellence, la chose animée en absolu : le corps humain qui vit et respire. La tâche ardue à laquelle se mesure le coloriste, c'est, pour lui, la difficulté de peindre la chair dans sa consistance :

... car c'est la chair qu'il est difficile de rendre ; c'est ce blanc onctueux, égal sans être pâle ni mat ; c'est ce mélange de rouge et de bleu qui transpire imperceptiblement ; c'est le sang, la vie qui font le désespoir du coloriste. Celui qui a acquis le sentiment

---

<sup>49</sup> Baudelaire, *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix, Œuvres complètes*, t. II, p. 746

<sup>50</sup> Baudelaire, *Salon de 1846, Œuvres Complètes*, t. II, p. 433.

<sup>51</sup> Diderot, *Les Salons, Œuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1968, p. 484.

de la chair, a fait un grand pas ; le reste n'est rien en comparaison<sup>52</sup>.

L'art classique de la Grèce et de Rome, et, pendant des siècles, depuis la Renaissance, la peinture occidentale se sont donné comme but de représenter le monde, l'homme, le corps humain dans sa présence charnelle. Pensons à Frenhofer : devant les jeunes artistes, les pinceaux à la main, il intervient fougueusement sur le tableau de l'élève Porbus et explique en une longue tirade ce à quoi l'art doit parvenir : la sensation même de la vie humaine, du corps qui respire, qui, au-delà des limites bidimensionnelles du tableau, prend toute la profondeur de l'espace, de telle façon qu'on puisse faire le tour du tableau. La tragédie finale du peintre, l'échec devant ses élèves est précisément le tableau qui ne parvient pas à représenter la femme. Le colorisme du *Chef-d'œuvre inconnu*, avant l'échec de Frenhofer, rentre dans la logique de l'anecdote ancienne de Zeuxis et dans l'esthétique de Diderot. En voyant un tableau on a envie de faire le tour, comme dit Frenhofer, de sentir la peau respirer. Mais la théorie d'art de Baudelaire abandonne ce type d'engouement pour le réel : l'amour du beau n'est pas l'amour de la réalité. Baudelaire parle du romantisme et de la couleur de manière technique et de manière mystique, dans les deux cas le beau n'a rien à voir avec le réel. Si, en commentant Chardin, Diderot trouve que le peintre trempait son pinceau dans l'air et dans le ciel, ce qui intéresse Baudelaire n'est pas la profondeur de l'espace, cette sensation de pouvoir faire le tour du tableau comme si l'air circulait entre les objets représentés. Ce qui capte Baudelaire est la profondeur du rêve.

Diderot considérait l'art et la nature comme tout à fait parallèles, l'une pouvant se substituer à l'autre. Dans une page de ses *Essais sur la peinture*, Diderot imagine une promenade aux Tuileries, ou au Bois de Boulogne, ou aux Champs-Élysées, dans les jeux de lumière et d'ombre parmi les branches des arbres dont la beauté arrête les promeneurs :

Nos pas s'arrêtent involontairement; nos regards se promènent sur la toile magique, et nous nous écrions : « Quel beau tableau ! Oh! que cela est beau ! » Il semble que nous considérions la nature comme le résultat de l'art, réciproquement, s'il arrive que le peintre nous répète le même enchantement sur la toile, il semble que nous regardions l'effet de l'art comme celui de la nature. Ce n'est pas au Salon, c'est dans le fond d'une forêt, parmi les montagnes que le soleil ombre et éclaire, que Louthembourg et Vernet sont grands<sup>53</sup>.

Mais le peintre de l'art moderne, « le vrai peintre du XIXe siècle », Delacroix, lui, n'est grand ni dans le Salon ni au fond d'une forêt ; il est grand dans l'impression profonde, l'effet intense produit sur le spectateur, qui « est analogue aux moyens de l'artiste ». Or, cet effet produit par le peintre qui consulte la nature comme un vaste dictionnaire vient non pas de la nature, mais du souvenir, et il entretient le souvenir. Dans *L'Œuvre et la vie de Delacroix*, Baudelaire précise :

Delacroix est le plus *suggestif* de tous les peintres, celui dont les œuvres, choisies même parmi les secondaires et les inférieures, font le plus penser, et rappellent à la mémoire le plus de sentiments et de pensées poétiques déjà connus, mais qu'on croyait enfouis pour toujours dans la nuit du passé<sup>54</sup>.

La passion du beau moderne ne peut pas se satisfaire du réel, elle doit en revanche fuir le monde réel, ouvrir la voie au rêve, ce que, en dépit de leur différence, les deux poèmes de

---

<sup>52</sup> Diderot, *Essais sur la peinture*, *Œuvres esthétiques*, p. 677.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 684.

<sup>54</sup> Baudelaire, *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, *Œuvres complètes*, t. II, p. 745.

Baudelaire sur la beauté annoncent à la fin : les « purs miroirs qui font toutes choses plus belles » de la beauté immobile du sonnet font le même effet que cherchent les amants de la beauté éphémère, dont les yeux en velours rendent « l'univers moins hideux et les instants moins lourds ». Le point commun des deux poèmes des *Fleurs du Mal* sur la beauté, c'est que le beau doit permettre l'évasion de la réalité.

La passion du beau trouve son expression la plus forte dans l'emportement de l'imagination. Ce qui nourrit l'art est à la fois très abstrait et très concret. Comme dans *Les Fleurs du Mal* un court-circuit se crée entre l'abstrait et le concret, entre l'extériorité et l'intériorité, qui fait que, tout en étant ennemi de la réalité, Baudelaire ne souscrit pas à une mystique du vide. La dualité de l'être humain, c'est l'âme et le corps, la matière et l'esprit. Impossible de séparer ces deux principes opposés. Contre tout réalisme, contre toute idée qui voudrait que l'art représente la réalité, Baudelaire envisage l'art comme expression, soit du monde intérieur, soit de l'effet que le monde extérieur fait sur la perception humaine, inséparable du travail mental.

C'est l'infini qui guette dans l'expérience même du tableau, cet infini qui a touché le peintre et qui va toucher le spectateur :

La bonne manière de savoir si un tableau est mélodieux est de le regarder d'assez loin pour n'en comprendre ni le sujet ni les lignes. S'il est mélodieux, il a déjà un sens, et il a déjà pris sa place dans le répertoire des souvenirs<sup>55</sup>.

Rien ne serait plus loin de la remarque de Diderot, qui, lui, conseille de s'éloigner du tableau pour qu'il soit plus clair aux yeux, pour voir mieux ce qu'il représente : « Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît ; éloignez-vous, tout se recrée et se reproduit<sup>56</sup>. » Baudelaire refuse tout réalisme : par un regard qui surmonte la vue, dans l'aspiration vers l'infini, on ne comprend pas, on ne voit ni les lignes ni le sujet d'un tableau, on n'admire pas les objets peints, leur véridicité, mais on est possédé par les sentiments et les souvenirs que le tableau évoque.

Selon Baudelaire, le spectateur vit un rêve par la peinture, et le véritable artiste ne se pose pas devant une scène dont il devrait rendre la réalité – comme le peintre dans son atelier copierait son modèle, ou en plein air tremperait son pinceau dans l'atmosphère ambiante. Le peintre passionné suit le travail de son cerveau qui accumule les images venant du monde extérieur et les noue, pour ainsi dire, avec les fantasmes de son âme. L'agitation des figures de Delacroix, ainsi que le trait nerveux de Constantin Guys, correspondent à la non-fixité d'un modèle plastique, au mouvement d'un monde d'images qui habitent depuis longtemps les profondeurs de l'intellect, les fantasmagories de l'esprit.

La grande ville, qui est réalité et hallucination à la fois, est un monde extérieur si vertigineux et changeant qui frappe la perception et l'imagination. Constantin Guys est le peintre qui sait absorber la multitude de sensations provoquée par la vie métropolitaine. Il a les caractéristiques de l'enfant, qui sont celles du génie : une passion insatiable, comme Delacroix, une curiosité dévorante, une soif de connaissance, une envie inépuisable de remplir ses yeux de la variété du monde. Constantin Guys est « homme du monde, homme des foules » : « Il s'intéresse au monde entier ; il veut savoir, comprendre, apprécier tout ce qui se passe à la surface de notre sphéroïde<sup>57</sup>. » L'excitation que l'enfant et le génie reçoivent du monde extérieur est infinie. La passion du peintre de la vie moderne se fonde sur la vue, devient frénétique dans la quantité de choses à voir, brûle le temps, électrise toutes les capacités humaines. Une agitation continue brille dans cette flamme ; il ne faut donc pas

---

<sup>55</sup>*Ibid.*, p. 425.

<sup>56</sup>Diderot, *Salon de 1763, Œuvres esthétiques*, p. 484.

<sup>57</sup>Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne, Œuvres complètes*, t. II, p. 689.

s'étonner que le mouvement soit constitutif des dessins et des aquarelles de Guys. Dans ce mouvement on retrouve, sous une autre forme, ce qu'il y a de vibrant chez Delacroix, ainsi que ce que Baudelaire appelle « la représentation du présent », et on rejoint enfin le souvenir, sa puissance créatrice.

Baudelaire suit jour et nuit les activités du peintre. Au réveil, il l'imagine inondé par la lumière et il regrette le sommeil qui lui empêche de *voir* les maintes choses du monde. Ce début de journée de l'artiste reprend, en le perfectionnant, un motif cher à Baudelaire, toujours soucieux d'exprimer les états d'âme les plus intenses, à la frontière entre la sensation physique et la sensation mentale : le motif du matin de l'artiste rappelle les premiers paragraphes du *Poème du hachisch* (1860) : « Il est des jours où l'homme s'éveille avec un génie jeune et vigoureux. Ses paupières à peine déchargées du sommeil qui les scellait, le monde extérieur s'offre à lui avec un relief puissant<sup>58</sup>. » La vie extérieure renforce les rêves les plus profonds, excite les visions les plus vigoureuses. Ainsi, semblable au mangeur d'opium, le peintre de la vie moderne sort pour nourrir ses yeux, pour plonger dans « l'éternelle beauté » de la vie dans les capitales, « et il regarde couler le fleuve de la vitalité, si majestueux et si brillant<sup>59</sup> ». L'âme du peintre ne fait qu'un avec la foule, la ville.

La petite fable continue : après le matin, voilà le soir, et encore l'enfant doit s'abreuver de la vie nocturne, des passions des hommes. Il faut voir, voir sans jamais s'arrêter : « peu d'hommes sont doués de la faculté de voir ; il y en a moins encore qui possèdent la puissance d'exprimer<sup>60</sup>. » Baudelaire reprend, au comble même du voir, l'exigence de l'expression, car la véritable faculté de la vision doit aboutir à la possibilité de faire voir. L'artiste ne peut pas s'arrêter au plaisir, à une contemplation en soi. La flânerie des yeux sur le monde moderne doit être signifiée, parvenir à parler aux yeux et à l'esprit du spectateur. Du matin au soir, jusqu'à la nuit, on suit l'artiste qui rentre chez lui : la petite fiction avance, accélère, explose dans une page romanesque, où le peintre de la vie moderne vit la même hantise que Delacroix : il faut exécuter vite sinon l'idée s'envole ; et le lecteur pénètre, après la randonnée nocturne, chez l'artiste, chez celui qui possède la puissance d'exprimer. On assiste alors au travail du peintre qui ne compose pas d'après un modèle concret placé devant ses yeux, mais dans l'abstraction des images concrètes empilées dans son cerveau :

Maintenant, à l'heure où les autres dorment, celui-ci est penché sur sa table, dardant sur une feuille de papier le même *regard* qu'il attachait tout à l'heure sur les choses, s'escrimant avec son crayon, sa plume, son pinceau, faisant jaillir l'eau du verre au plafond, essuyant sa plume sur sa chemise, *pressé, violent, actif*, comme s'il craignait que les *images* ne lui échappent, querelleur quoique seul, et se bousculant lui-même. Et les choses renaissent sur le papier...<sup>61</sup>

Grâce au travail de la mémoire, l'artiste range, classe, harmonise et idéalise tous les matériaux qu'il a accumulés dans son cerveau. L'engouement pour la variété des formes et des sensations, ne peut pas se passer de l'intervention de l'intellect. Il y a un écart temporel entre le voir et l'exécuter, et il y a le temps rapide de l'exécution, dans la hâte de ne pas perdre l'information mémorisée par les yeux, dans la peur d'oublier, de ne pas être assez rapide pour saisir le foisonnement d'images incorporées dans le cerveau. La peinture n'a pas tellement à faire avec l'espace, mais avec le temps, les deux chronologies divergentes des yeux et de la main, qui se recoupent dans l'autre grande dualité temporelle de l'éphémère et

---

<sup>58</sup>Baudelaire, *Les Paradis artificiels, Œuvres complètes*, t. I, p. 401.

<sup>59</sup>Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne, Œuvres complètes*, t. II, p. 692.

<sup>60</sup>*Ibid.*, p. 693.

<sup>61</sup>*Ibid.* Je souligne.

de l'éternel qui est la condition même de l'art moderne.

Le corps du peintre est le théâtre d'une véritable lutte, « un duel », dit Baudelaire. Il s'agit d'une impulsion analytique et d'une exigence synthétique : d'un côté « la volonté de tout voir et de ne rien oublier », et de l'autre « la faculté de la mémoire qui a pris l'habitude d'absorber vivement la couleur générale et la silhouette, l'arabesque du contour<sup>62</sup> ». Le corps et l'esprit de l'artiste sont tiraillés : l'exécution résulte de la tension entre une « mémoire résurrectionniste, évocatrice », qui voudrait faire resurgir tout, et « un feu, une ivresse de crayon », qui craint de « laisser échapper le fantôme avant que la synthèse n'en soit extraite et saisie<sup>63</sup> ». Ainsi le trait du peintre de la vie moderne, saisi d'une véritable furie de travail, porte en lui les traces de toutes ces dynamiques opposées, qui sont décrites avec les substantifs mêmes de la passion. Le beau moderne de Baudelaire est inséparable de cette passion, qui est la passion même du beau.

### *De l'amour du beau à l'idolâtrie*

Avec un différent degré de véhémence, Stendhal et Baudelaire illustrent la passion du beau dans ses aspects positifs, en montrant le rapport de l'artiste à son idéal ainsi que du spectateur à l'œuvre d'art. On pourrait ajouter à ce parcours l'expérience de Flaubert. Sa correspondance offre l'élaboration de sa théorie du beau. Deux aspects sont essentiels : l'abstraction comme caractère principal de l'art moderne et le labeur du style comme le signe de la passion du beau.

Flaubert partage avec Baudelaire et Stendhal une poétique du renoncement. On a vu que le style recherché par Stendhal refuse l'exagération de Madame de Staël et « les petites faussetés » de Chateaubriand, pour capter la rapidité de la vie émotionnelle qui accompagne chaque geste et action des êtres humains. Quant à Baudelaire, il trouve dans ses vers le miracle d'une langue dense et nerveuse, proche de ces mouvements de l'âme qu'il a vus chez Delacroix et de la vélocité du trait de Constantin Guys, qui rend les métamorphoses de la vie métropolitaine. Stendhal a horreur du style « boursoufflé » de ses aînés et de ses contemporains, et veut renoncer à tous les ornements du langage ; Baudelaire ne se fatigue jamais de dire que l'art n'est « qu'une abstraction et un sacrifice du détail à l'ensemble<sup>64</sup> ». Flaubert envisage un futur de l'art qui correspond à ce sacrifice dont parle Baudelaire, et il explique dans une lettre célèbre de 1850 :

Les œuvres les plus belles sont celles où il y a moins de matière [...] Je crois que l'avenir de l'Art est dans ces voies. Je le vois à mesure qu'il grandit, s'éthérisant tant qu'il peut, depuis les pylônes égyptiens jusqu'aux lancettes gothiques, et depuis les poèmes de vingt-mille vers des Indiens jusqu'aux jets de Byron. La forme, en devenant habile, s'atténue.<sup>65</sup>

L'amour du beau est une passion forte et non pas une humeur ou une émotion qui surgit et passe rapidement : il implique un travail constant, une application continuelle. Celui qui aime l'art, disait Stendhal, doit s'éduquer et ressentir de manière toujours plus intense, et l'artiste a la vocation même du beau. Les images littéraires abondent. Comment ne pas penser à Flaubert engagé dans la besogne que demande la forme ? Quelle lutte pour

---

<sup>62</sup>*Ibid.*, p. 698.

<sup>63</sup>*Ibid.*, p. 699.

<sup>64</sup> Baudelaire, *Salon de 1846, Œuvres Complètes*, t. II, p. 424.

<sup>65</sup> Gustave Flaubert, *Correspondance*, lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, t. II, p. 31.

l'écrivain qui doit trouver sa forme de beauté, son style ! Baudelaire aimait contraster le temps rapide de l'exécution au temps extrêmement long de la pensée de l'artiste qui « trimballe » toujours son sujet dans sa tête. Flaubert parle dans une lettre de 1859 des études psycho-médicales qui l'avaient « tellement charmé » à l'époque où il écrivait son *Saint Antoine* ou *Salammbô*, enfin de tous les trésors du savoir qu'on peut découvrir dans les entreprises littéraires. Il reprend la formule du *Faust* de Goethe :

Mais la vie est courte et l'art est long, presque impossible même, lorsqu'on écrit dans une langue usée jusqu'à la corde, vermoulue, affaiblie et qui craque sous les doigts à chaque effort. Que de découragements et d'angoisses cet amour du Beau ne donne-t-il pas<sup>66</sup> ?

Reprenons enfin l'idée stendhalienne de « petites faussetés liées » à ce qui est enflé. Cette expression indique non pas l'insincérité, le mensonge, mais néanmoins quelque chose de faux : l'emphase, l'exagération de l'auteur. L'explication de Stendhal touche à ce que, dans le langage de la philosophie analytique d'aujourd'hui, qui a renouvelé l'étude des émotions, on appellerait : *sham emotions*, les émotions *fausses*. Des émotions de ce type ne sont pas feintes, hypocrites, non sincères, mais elles ne sont pas appropriées à la vérité du sentir. Il s'agit de sentiments qui sont *faussement* ressentis, c'est-à-dire plus forts que leur motivation; ou on pourrait dire: rhétoriques ou complaisants, et non adéquats à la réalité. Les philosophes se sont souvent penchés sur les faux désirs, émotions et comportements. Il suffirait de penser à la mauvaise foi dont parle Sartre. L'écrivain anglais William Hazlitt a bien marqué la distinction entre l'hypocrisie et le faux sentiment (*cant*): l'hypocrite est celui qui professe ce qu'il ne croit pas, qui exprime un sentiment qu'il ne ressent pas, alors que celui qui *fausse* ses sentiments est quelqu'un qui volontairement charge trop ou prolonge son sentiment véritable<sup>67</sup>.

L'exagération que Stendhal repère chez Mme de Staël est le symptôme d'un sentiment *faux*, non pas qu'elle tromperait les autres, mais elle se ferait des illusions sur ses propres sentiments. Il juge que Mme de Staël « n'est pas très sensible », même si « elle s'est crue très sensible ». Elle fait partie de ces êtres qui se considèrent plus passionnées qu'ils ne le sont en réalité ; parce qu'ils éprouvent le malheur, ils se croient plus sensibles qu'ils ne le sont.

Stendhal a cerné l'état général de la fausse passion, ce qui relève de la théorie des sentiments, construite tout au long de ses œuvres, mais Marcel Proust a élaboré cette intuition au cœur de l'amour du beau, en soulignant l'importance des motifs qui justifient la passion.

Dès ses premiers travaux, Proust s'est interrogé sur la religion de la beauté en étudiant et en traduisant des œuvres de John Ruskin. Une partie importante de l'enseignement de Ruskin, et du rapport complexe que Proust entretient avec lui, se trouve dans *À la recherche du temps perdu*, surtout dans le rôle joué par la fascination pour Venise et dans l'admiration pour le peintre aimé par Ruskin, Turner. Penser à travers Ruskin devient

---

<sup>66</sup> Gustave Flaubert, *Correspondance*, lettre à Mademoiselle Leroyer de Chantepie, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, t. , p.17

<sup>67</sup> « He is a hypocrite who professes what he does not believe; not he who does not practice all he wishes or approves ... Thus, though I think there is very little downright hypocrisy in the world, I do think there is a great deal of cant ... Though few people have the face to set up for the very thing they in their hearts despise, we almost all want to be thought better than we are, and affect a greater admiration or abhorrence for certain things than we really feel. Indeed, some degree of affectation is as necessary to the mind as dress is to the body; we must overact our part in some measure in order to procure any effect at all ... In short, there is and must be a cant about everything that excites a considerable degree of attention and interest, and that people would be thought to know and care rather more about them than they actually do. Cant is the voluntary overcharging or prolongation of a real sentiment; hypocrisy is the setting up a pretension to a feeling you never had and have no wish for. » (William Hazlitt, "On Cant and Hypocrisy"....)



pour Proust la manière d'élaborer sa passion du beau et de la purifier de certaines « faussetés ».

À la mort de Ruskin en janvier 1900, Proust écrit plusieurs articles qui expriment son admiration pour celui qui lui avait fait comprendre la beauté de tellement d'œuvres d'art. Ce grand maître, dont l'œuvre est universelle, chercha la vérité et « il trouva la beauté jusque dans le tableaux chronologiques et dans les lois sociales<sup>68</sup> ». Car Ruskin, dit Proust, « n'a connu toute sa vie qu'une religion : celle de la Beauté<sup>69</sup> ». Proust précise qu'il ne faut pas entendre cette adoration dans le sens de l'esthétisme de son temps, limité à une contemplation sensuelle et voluptueuse des œuvres d'art : « ... le plaisir esthétique nous est donné par surcroît si nous aimons la Beauté pour elle-même, comme quelque chose de réel existant en dehors de nous et infiniment plus important que la joie qu'elle nous donne<sup>70</sup>. » On peut remarquer que, encore une fois, comme chez Stendhal, il est impossible de parler de la passion de beau sans tenir compte de plusieurs émotions ou sentiments, comme la joie dans ce passage ; et encore une fois, comme chez Stendhal, la beauté de l'art ne saurait se réduire au plaisir des sens.

Proust s'engage à défendre Ruskin des deux accusations qui lui ont été faites : d'un côté il ne serait qu'un moraliste, sa religion de la beauté ne dépendrait que de sa religion chrétienne, de l'autre côté il ne serait qu'un esthète esclave de la simple apparence. Peu importe aussi que Ruskin, emporté par son enthousiasme pour l'art chrétien, se soit trompé sur la valeur esthétique de certaines œuvres, car « la beauté de son jugement erroné est souvent plus intéressante que celle de l'œuvre jugée et correspond à quelque chose qui, pour être autre qu'elle, n'est pas moins précieux<sup>71</sup> » La passion du beau de Ruskin ne saurait se séparer de son amour pour la vérité.

Proust ne se fatigue jamais de reconnaître la dette qui est la sienne et celle de toute une génération envers l'enseignement de Ruskin. Ce génie aura aidé tous ceux qui sont dévoués « à la connaissance et à l'amour d'une nouvelle partie de la Beauté ». Néanmoins, et par souci d'un respect total, Proust reprend un terme utilisé par Ruskin, dans une page de ses *Lectures on Art*, là où Ruskin voit, chez les païens comme chez les chrétiens, l'effet du mirage des mots, des couleurs et des belles formes : c'est l'idolâtrie. Proust pousse son analyse jusqu'à entrevoir les signes de cette idolâtrie chez Ruskin, qui s'est glissée, en dépit de sa lutte de tous les jours contre elle, au cœur même de sa sincérité intellectuelle et morale. Une illusion sur soi-même le saisit, comme cela arrivait à Mme de Staël selon Stendhal. Ruskin croit professer des doctrines morales et non pas esthétiques, mais en réalité il les choisissait pour leur beauté, dictées par un goût qu'il n'aurait pu s'avouer à soi-même. « Et au moment même où il prêchait la sincérité, il en manquait lui même, non en ce qu'il disait mais par la manière dont il le disait<sup>72</sup>. » Analysant un passage « d'une très grande beauté » des *Stones of Venice*, où Ruskin voit dans les causes de la décadence de Venise les crimes des Vénitiens, Proust souligne la confusion entre un jugement moral et un motif esthétique : les Vénitiens seraient pour Ruskin plus inexcusables que les autres hommes, parce qu'il possédaient un art plus colorié et plus sophistiqué que dans les églises et les sculptures du Nord.

L'idolâtrie peut être vue comme un excès dans la passion du beau, qui aveugle sur ses propres raisons. Il s'agit d'un excès qui ne prend pas le sujet, comme la furie de Frenhofer par exemple, mais qui se cristallise dans le rapport que le sujet entretient avec l'objet, donc dans les motifs qui justifient un affect. Proust procède en « tâchant de pousser

---

<sup>68</sup> Marcel Proust, « John Ruskin », *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1971, p. 106.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 130.

jusqu'à ses dernières et plus cruelles limites la sincérité intellectuelle » et repère chez Ruskin les variantes de l'idolâtrie : le goût de la collection et l'admiration mimétique. L'un détourne l'amour de la beauté vers le plaisir de la possession – l'objet beau qui doit devenir son propre objet ; l'autre vers le snobisme – on a le culte de quelque chose non pas pour sa valeur intrinsèque, mais parce qu'il a suscité l'admiration d'une personne importante. Tel est celui qui s'écrierait en regardant une étoffe qu'il aurait reconnue : « "C'est bien beau" non parce que l'étoffe est belle, mais parce qu'elle est l'étoffe peinte par Moreau ou décrite par Balzac et qu'ainsi elle est à jamais sacrée... aux idolâtres<sup>73</sup>. » La passion du beau cache alors d'autres passions moins élevées, sociales ou matérielles, mais qui ne sont pas l'amour absolu de la beauté.

Dans un cas, il ne s'agit plus de la passion du beau dans sa pureté, mais de l'engouement pour la chose, pour la série ; dans l'autre il s'agit du poids du social, la *libido* de se sentir proche de personnages importants. On aime un objet, une maison, une œuvre d'art parce qu'ils ont appartenu à un artiste, parce que quelqu'un de célèbre les a aimés. La vraie passion du beau implique pour Proust une transcendance de la beauté. On peut ajouter qu'elle n'est accessible que dans la conjonction de la sensibilité et de la raison. On retrouve ainsi l'idée fondamentale qui a dirigé une grande partie de cette étude : les passions et les sentiments ont un rapport étroit avec la rationalité. Marcel Proust, qui, au début de la *Recherche* oppose le souvenir à l'intelligence, reprend le motif du souvenir et revient sur cette opposition pour la corriger dans des pages célèbres du *Temps retrouvé*, au moment même où il affirme que « l'art recompose exactement la vie<sup>74</sup> ». Le narrateur remarque que « les vérités » de l'intelligence dans les œuvres d'art peuvent avoir une force très grande, même si leurs contours peuvent être un peu secs ; mais il conclut en relaçant leur valeur. Il sent que « ces vérités que l'intelligence dégage directement de la réalité » sont capables de cueillir « ces impressions que nous apporte hors du temps l'essence commune aux sensations du passé et du présent ». Les vérités de l'intelligence sont le moyen alors d'accéder « à une foule de vérités relatives aux passions, aux caractères, aux mœurs<sup>75</sup> ».

L'amour pour l'art, la recherche de l'art, sont les marques de la passion du beau qui ne saurait se séparer d'une connaissance du monde humain, des affects des hommes. Pour rester soi-même, cette passion ne doit pas devenir dévorante ni fléchir vers d'autres directions, comme l'idolâtrie. La passion du beau partage avec beaucoup d'autres sentiments la caractéristique de se composer de sentiments et de rationalité à la fois, mais mérite aussi une place particulière dans les typologies des passions, car elle est un moyen privilégié pour comprendre d'autres passions.

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>74</sup> Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, t. IV, 1989, p. 476.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 477.