

Vers une nouvelle esthétique romantique

S'il existe un auteur qui puisse symboliser le moment de transition entre deux époques historiques, artistiques et littéraires, qui puisse établir les points de repère d'un changement de paradigme et qui puisse nous aider à saisir l'essentiel de ce changement, Chateaubriand en est un certainement.

Dans la présente étude nous tâchons d'esquisser un aperçu sur l'évolution des considérations qui s'élaborent autour des catégories esthétiques du beau, de l'imagination, de la création artistique, du mensonge, des sentiments et des passions depuis les Classiques jusqu'aux Romantiques¹. Nous cherchons à voir quelles modifications ont subies ces notions privilégiées et fondatrices de l'esthétique de Chateaubriand.

D'après l'esthétique classique, la notion du Beau autonome se présente en relation avec la notion de la forme, et celle de la forme est liée à l'activité créatrice du sujet génial. Le génie n'est tout de même pas réduit à la spontanéité, c'est ainsi que l'esthétique moderne du XVIII^e siècle peut construire la raison poétique². Cela signifie que la notion de *raison* change de contenu et est transférée dans le domaine de l'esthétique.

D'après Leibniz et Wolff, le phénomène primitif de l'âme réside dans l'action. Cette force est un principe actif orienté vers la connaissance, elle détermine un désir obstiné pour de nouvelles idées. La pensée est donc conçue comme force : « quant à la représentation elle-même, il ne faut nullement entendre ici comme le pur reflet d'une réalité extérieure mais comme une énergie purement active³. »

David Hume⁴, le philosophe empiriste ramène toute la pensée à un système d'images. Chez Hume ainsi, la raison perd sa position souveraine et « doit également, sur son propre terrain, dans le domaine de la connaissance, abdiquer sa fonction directrice et céder le pas à l'imagination.⁵ » L'imagination, à cette époque, devient donc la plus fondamentale des facultés au cours du processus épistémologique.

¹ Notre aperçu sur l'esthétique classique s'inspire de l'ouvrage de BECQ, Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne 1684–1814*, Paris, Albin Michel, 1994.

² Gravina, *Ration poetica*, 1708 est traduite en 1755 sous le titre de *Raison ou idée de la poésie*. Cité par A. Becq, *Op. cit.*, p. 647.

³ CASSIRER, Ernst, *La philosophie des Lumières*, Paris, Fayard, 1966, p. 142.

⁴ HUME, David, *Traité de la nature humaine*, Paris, Aubier, 1947, Les *Œuvres philosophiques de M. D. Hume* sont traduites par J. B. Mérian et J. B. Robinet en 1758.

⁵ Cité par CASSIRER, *Op. cit.*, p. 300.

L'imagination est présente à tous les niveaux de la vie mentale. Elle assure la transformation des impressions en idées simples et en idées complexes. C'est dans les idées complexes que se trouve la puissance créatrice parce qu'ici les combinaisons peuvent se multiplier à volonté et c'est ici également que les idées s'organisent en suite de pensées.

Les passions, d'après cette philosophie, sont les sources primitives de toute activité. Elles sont les principes de l'association. Ce sont les passions qui constituent l'imagination comme faculté. L'association apparaît comme la règle de l'imagination et non comme son produit ou la manifestation d'un libre exercice. L'imagination réalise la synthèse des perceptions dont se compose le monde des phénomènes. Le moi se transforme en sujet par l'imagination parce que c'est par elle que se construit l'identité de la subjectivité. D'où vient le fait que le centre de gravité de l'esprit se trouve dans l'imagination. Les opérations de l'entendement deviennent alors une fonction de l'imagination qui constitue l'invention, c'est-à-dire la faculté du génie de comparer les idées les plus éloignées qui ont quelques rapports entre elles.

Voltaire, qui écrit dans l'*Encyclopédie* l'article sur l' « Imagination », affirme qu'il en existe deux sortes :

L'une qui consiste à retenir une simple impression des objets, l'autre qui arrange ces images reçues et les combine en mille manières. La première a été appelée l'imagination passive, la seconde active⁶.

Cette faculté dépend de la mémoire. Les perceptions apparaissent grâce aux sens, la mémoire les retient, l'imagination les compose. Voltaire rapproche l'imagination des rêves qui ne sont jamais des images fidèles. Voltaire n'interprète pas cette notion positivement. L'imagination échappe au contrôle de la raison et en cela Voltaire reste fidèle à l'esprit de son époque. Cependant, il n'a d'illusion ni sur le pouvoir de la raison, ni de la volonté humaine non plus. Nous constatons que c'est l'imagination passive, indépendante de la réflexion qui est la source des passions et des erreurs : elle peut provoquer des superstitions et des fanatismes.

L'imagination active est liée à la réflexion mais elle n'est pas totalement contrôlée par la raison. L'élément constitutif essentiel du génie est justement cette imagination active.

Voltaire y distingue deux aspects : l'imagination d'invention et celle des détails. La deuxième fait voir des objets nouveaux. « Il y a une imagination éton-

⁶ *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* par une société des gens de lettres, mise en ordre et publié par M. Diderot..., Paris, Briasson, David, Lebreton, Durand, 1751–1765. L'article en question est publié en 1767, tome VIII. p. 421. A noter que Voltaire écrit ses articles en s'inspirant de l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* de Condillac.

nante dans la mathématique pratique – affirme Voltaire –, et Archimède avait au moins autant d'imagination qu'Homère⁷. »

Diderot par contre est influencé par Hobbes⁸. Il lui doit en grande partie sa conception de l'imagination même si sa source directe est également Condillac.

Chez Diderot⁹, les toutes premières réactions mentales sont les fantômes (le mot a la même racine que le grec *phantasia*). Le sujet de la sensation est l'être qui sent, son objet est qui se fait sentir, et le fantôme en est l'effet. Le songe est le fantôme de celui qui dort. Il y a l'imagination simple et composée comme le mot et le discours, l'imagination enchaîne ses fantômes en séries qui revêtent deux sortes de formes : discours mental irrégulier et régulier.

Le jugement est la faculté de remarquer dans les choses les ressemblances et les différences. Dans le *Salon de 1767*, Diderot fait la comparaison suivante entre le philosophe et le poète :

L'imagination s'occupe sans cesse de ressemblances. Le jugement observe, compare, et ne cherche que des différences. Le jugement est la qualité dominante du philosophe ; l'imagination, la qualité dominante du poète¹⁰.

Le poète feint et le philosophe raisonne. La maîtrise du passé, grâce aux chaînes associatives, en quoi consiste l'expérience, autorise celle de l'avenir. Il n'y a qu'une différence de but entre les démarches du philosophe et celles du poète.

L'imagination ne crée rien à proprement parler, mais « elle imite, elle compose, combine, exagère, agrandit, rapetisse.¹¹ »

La perception des rapports est un des premiers pas de notre raison et elle prend une forme intense dans l'intuition de l'enthousiasme devenant une forme supérieure de la connaissance rationnelle. L'intervention des désirs et des passions fait converger les associations étranges vers une fin et les transforme en chaîne réglée pour l'invention. *Le rêve de d'Alembert* (1769) traite de ce problème à partir de la simple mémoire involontaire jusqu'à l'invention géniale précédée par l'imagination.

Les images rêvées cessent d'être des chimères grâce à l'aspect poétique de la connaissance. La réhabilitation de l'imagination n'est possible que dans un contexte matérialiste parce qu'ici fonctionne la nécessité universelle et les chaînes nécessaires des mutations et des transformations deviennent prévisibles. L'imagination et le réel sont ainsi compatibles. C'est grâce aux systèmes de rapports arbitraires des signes qu'on interprète et transforme le réel.

⁷ *Ibid.*

⁸ THIELEMANN, Leland, *Diderot and Hobbes*, in *Diderot Studies II*, Syracuse University Press, 1952, p. 221.

⁹ DIDEROT, Denis, *Œuvres esthétiques*, éd. par P. Vernière, Paris, Garnier, 1959, p. 287.

¹⁰ DIDEROT, Denis, « Salon de 1767 », in *Œuvres esthétiques*, éd. cit., t. VII, p. 165.

¹¹ *Ibid.*

Ainsi le mensonge poétique s'introduit-il dans le récit. Diderot se montre gêné par la notion de l'art-imitation et il interprète une idée de l'imagination ancrée dans le réel qui lui permet de penser une transposition de la nature, qui reste sous le signe de l'imitation, sans en être une reproduction simpliste.

L'article « Laideur » (paraphrase de Spinoza) de l'*Encyclopédie*¹², écrit par Diderot, affirme que dans un monde où tout est nécessaire, il ne saurait y avoir de valeurs absolues du beau ou du bon. Les choses ne peuvent être dites belles ou laides que par rapport à notre imagination.

Leibniz, dans les *Principes de la nature et de la grâce fondés en raison*, élabore et fonde, d'une certaine façon, une vision du monde universaliste, chère aux romantiques :

On pourrait connaître la beauté de l'univers dans chaque âme, si l'on pouvait déplier tous ces replis qui ne se développent sensiblement qu'avec le temps. Mais comme chaque perception distincte de l'âme comprend une infinité de perceptions confuses qui enveloppe tout l'univers [...] chaque âme connaît l'infini, connaît tout, mais confusément [...]. Nos perceptions confuses sont les résultats des impressions que tout l'univers fait sur nous¹³.

La vocation gnoséologique de l'imagination s'affirme, en général, dans les beaux-arts et également en philosophie et en mathématiques. D'Alembert dit que l'imagination est un talent de créer en imitant¹⁴. La raison précède alors l'imagination parce que l'esprit, avant de créer commence à raisonner sur ce qu'il voit et sur ce qu'il connaît.

La notion de la création pénètre celle de la connaissance (chez Diderot et chez Rousseau) et le premier pas vers la poétique romantique à valeur épistémologique est fait. La valeur esthétique se définit par son écart absolu aux réalités existantes, de la même façon que les hypothèses scientifiques qui reposent ainsi sur l'imagination. Dans la mesure où la raison devient sensible, elle rend le sentiment apte à des fonctions théoriques, morales et esthétiques.

Le sentiment chez Rousseau est une forme de sensibilité purement passive, réduite à l'impression et à la seule affection psychologique dans un contexte condillacien sensualiste.

Sensibilité physique et organique qui, purement passive, paraît n'avoir pour fin que la conservation de notre corps et de notre espèce par les directions du plaisir et de la douleur¹⁵.

¹² *Encyclopédie*, Op. cit. t. IX, p. 176.

¹³ LEIBNIZ, Gottfried-Wilhelm, *Principes de la philosophie ou Monadologie*, Paris, trad. par A. Robinet, PUF, 1954, p. 53–55.

¹⁴ D'ALEMBERT, Jean Le Rond, *Discours préliminaire*, in *Œuvres complètes philosophiques, historiques et littéraires*, Paris, J.-F. Bastien, 1805, p. 235–237.

¹⁵ ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Rousseau juge Jean-Jacques, Dialogues II*, in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1969, p. 805.

Entre les simples sensations sans rapport, c'est la raison sensitive qui établit des comparaisons pour en former des idées simples. C'est la synthèse de la raison et de la sensibilité dans un contexte sensualiste. Il n'est pas question ici d'opposition cartésienne entre raison et sens. Il s'agit plutôt d'une force spontanée d'une forme de sensibilité active, c'est une sensibilité active ou morale, c'est la faculté d'attacher nos affections à des êtres qui nous sont étrangers.

Le sentiment intime guide l'esprit dans les domaines où la raison reste hésitante. Le sentiment crée un rapport privilégié avec la totalité comme avec la singularité des choses, dont l'expérience embrasse une infinité de rapports inaccessibles à l'entendement fini.

J'ai toujours cru que le bon n'était que le beau mis en action, que l'un tenait intimement à l'autre, et qu'ils avaient tous deux une source commune dans la nature bien ordonnée¹⁶.

~ dit Rousseau dans *La Nouvelle Héloïse*, roman où il développe l'idée que c'est la présence de l'homme en pleine Nature qui confère aux faits naturels un aspect dramatique, étant donné que les limites de la raison, par l'intermédiaire des sentiments, sont attribuées à la Chute de l'homme. La voix intérieure du sentiment désigne cette vocation de la raison à l'idéal universel et rationnel. A l'aide de la notion du sentiment, l'homme est capable de penser l'universalité d'un mouvement individuel.

La synthèse entre la subjectivité du sentiment individuel et l'objectivité rationnelle a été réalisée en 1790 par la *Critique de la faculté de juger* de Kant¹⁷, dans le domaine des jugements du goût. Le philosophe allemand y parle du plaisir issu de l'expérience d'un objet beau par le fait que celui-ci provoque le libre jeu de la libre imagination et de l'entendement indéterminé. Le beau plaît universellement sans concept et la chose belle est singulière. Kant démontre que dans le jugement de goût il s'agit d'un sentiment à portée universelle. D'où un troisième secteur de la vie spirituelle entre la théorique et la pratique, caractérisé par la perception de la forme esthétique, distinct de l'acte cognitif.

Diderot essaie de rationaliser le sensible, il pense donc que la sensibilité est une faiblesse d'origine physique¹⁸. Les trop sensibles sont liés à l'émotion et ils ne sont pas capables de comparer. D'où l'insuffisance esthétique des sentiments.

Les notions de passion ou d'imagination et de sensibilité se dédoublent dans cette période de l'époque des Lumières où s'élabore l'idéologie du sujet créateur. Le goût devient le résultat de l'accumulation des expériences passées. Dans la

¹⁶ ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 282.

¹⁷ KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Publié et traduit par Philonenko, Paris, Vrin, 1965.

¹⁸ Voir DIDEROT, Denis, *Lettre sur les sourds et muets*, in *Œuvres esthétiques*, éd. cit.

pensée des Lumières, le sentiment est porteur d'universalité dans la mesure où il désigne un aspect de la nature.

Contre les abus du sensualisme esthétique, Rousseau veut établir la distance par les passions. L'expérience esthétique reste une impression morale, elle consiste en passions éveillées par l'expérience des autres passions :

Les plus beaux chants, à notre gré, toucheront toujours médiocrement une oreille qui ne sera point accoutumée¹⁹.

Ce sont les besoins du cœur, donc des besoins distincts des besoins physiques, qui ont poussé les hommes à s'assembler et les passions ont présidé à la production simultanée de la poésie, de la musique et du langage²⁰.

La deuxième moitié du XVIII^e siècle signifie un changement de paradigme dans l'histoire de la pensée esthétique française. Les influences allemandes et anglaises y jouent un rôle fondamental, certes, mais il s'agit essentiellement d'élaborations des systèmes esthétiques d'une manière parallèle dans les arts et les théories nationales.

Dans le domaine esthétique, c'est l'aspiration au Grand Beau qui désigne ce changement et qui se concrétise avec le retour vers l'Antiquité. Au début, l'aspiration du Grand Beau exprime des intérêts politiques dont un symptôme serait l'importance de la peinture historique. Le retour à l'Antique, c'est-à-dire la représentation d'une Antiquité imagée et idéalisée, ne s'explique pas simplement par les fouilles et les publications qu'on en fait. L'Antiquité grecque ou romaine évoquée était « chargée d'un potentiel moderne et Révolutionnaire qui, ne pouvant trouver dans la littérature de son temps des schémas adéquats, se libère au contact des scènes de la vie antiques²¹. » Le retour à l'Antiquité était surtout sensible en Allemagne où ce phénomène peut être considéré comme une révolte contre l'absolutisme esthétique français²².

Le retour à l'Antiquité en France est inspiré par la nostalgie, et après 1789 et 94, les hommes avaient besoin d'évoquer les esprits du passé pour comprendre le présent. L'Antiquité devient un passé idéalisé, non encore national mais à l'aide duquel la génération de penseurs d'après Révolution trouve un point de repère pour se libérer de leur présent chaotique.

C'est cette intention qui appelle au monde l'*Essai sur les Révolutions* de Chateaubriand et maintes ouvrages sur le même sujet dans la période qui suit de près la dictature des Jacobins.

¹⁹ ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues*, in *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 296.

²⁰ *Ibid.*, p. 286–287.

²¹ CHOUILLET, Jacques, « L'esthétique des Lumières », in *Histoire littéraire de la France*, 1715–1794, Paris, Editions sociales, 1974–1980, p. 201.

²² Sur la modernité de l'idéal antique voir la monographie de PÁL, József, *A neoklasszicizmus poétikája [La poétique du néo-classicisme]*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1988.

Dans la manière de se représenter l'Antiquité à cette époque de fin de siècle, on assiste à la même démarche métonymique de la réception que dans le cas de la représentation du Moyen Age par les romantiques. Avec la différence que, dans quelques décennies, l'époque des cathédrales symbolisera pour Chateaubriand et pour Victor Hugo la possibilité de saisir une identité nationale. Le vrai changement de paradigme de la pensée esthétique française, entre les Lumières et les Romantiques, consiste donc en la manière de traiter la question du temps et du passé historique.

La Grèce antique, au tournant des deux siècles, est le lieu privilégié des arts et représente la grandeur non féodale comme une étape prestigieuse de l'évolution de l'humanité, ainsi que l'image de l'unité nationale. Au XVIII^e siècle elle devient l'idéal de l'artiste autonome.

La résurrection de l'Antiquité est due également à la possibilité d'exploitation du mythe grec au profit de l'autonomie de l'artiste et de l'homme de lettres. C'est-à-dire que ce mythe s'élabore autour de cette autonomie qui constitue l'esthétique moderne du génie créateur à travers la transformation du statut de l'artiste et de celle du marché de l'œuvre d'art.

On voit bien la portée sociale du Beau idéal dont la notion implique un individu libre, apte à l'expérience d'un ordre de réalité supérieur.

La Révolution signifie à la fois la continuité et la rupture avec l'âge des Lumières. Après 1794 s'ouvre une période où se réalisent des conditions favorables au déploiement de l'esthétique moderne. Dans l'Empire se forment les institutions de la vie intellectuelle et artistique de l'âge romantique et se formulent les principes d'une esthétique du sujet créateur. Les discussions sur le Beau idéal qui perpétuent les querelles du XVIII^e siècle se prononcent dans un nouveau contexte du vitalisme et d'une création spontanée grâce aux échanges avec l'Allemagne et à l'influence des philosophes allemands.

L'Académie française reste supprimée puisque la littérature est regroupée avec les beaux arts dans une troisième classe dans l'Institut créé le 22 août 1795 et divisé en trois classes. Etant donné que l'Institut ne régit pas la vie intellectuelle comme l'Académie auparavant, les sociétés savantes se multiplient. Ce n'est plus l'Académie, donc, qui organise des expositions mais le Musée qui annonce des concours, sacralise et démocratise l'art et lui assure l'indépendance.

Chateaubriand attaque les musées parce qu'ils isolent les œuvres d'art et les œuvres causent ainsi des impressions froissées, rompues, incohérentes et opposées à la sensation pleine, tranquille, entière qui naît d'un bel ouvrage, vu seul dans un local approprié à son objet²³. Le musée confère à l'objet d'art sa gratuité.

C'est le sentiment qui assure la communication entre l'œuvre, l'artiste et la société. Le sentiment développé est la grande puissance des arts. C'est par le

²³ Voir POIRIER, Alice, *Les idées artistiques de Chateaubriand*, Paris, PUF, 1930.

sentiment que passe l'intégration de l'artiste à la société, d'où vient l'idée d'identification des produits de l'art à ceux des arts mécaniques et la gratuité de l'œuvre émanant d'une activité souverainement libre ce qui est l'idéal antique. L'activité de l'artiste est présentée dans les textes théoriques comme une création, et l'art, sans aucune finalité, devient autonome. La revendication de l'autonomie de l'art prend la forme de la critique de l'idée de l'utilité.

La notion du Beau idéal, héritée de Winckelmann et de ses adeptes, occupe encore les réflexions esthétiques de cette époque de transition, d'autant plus que Chateaubriand esquisse son esthétique du christianisme partant de cette catégorie. La transition entre les Lumières et le romantisme passe à travers les tensions que cette notion complexe et instable suscite. Après la Révolution, l'idéologie du Beau idéal a cessé d'alimenter la nostalgie d'une grandeur républicaine, liée à l'Antiquité. Pour s'identifier à l'énergie moderne, cette notion n'évoque plus la perfection abstraite mais la valeur symbolique de l'œuvre.

La catégorie du Beau idéal se présente sous la forme d'un qualitatif du vrai. Ce vrai n'est pas la vérité de l'histoire ou des sciences naturelles mais le vrai possible, le vraisemblable. Dans la définition de Chateaubriand, le Beau idéal est essentiellement social. Cette beauté est alors inconnue de l'homme sauvage très près de la nature. L'auteur du *Génie* distingue deux sortes de beau idéal : moral et physique. Cette distinction correspond également à sa définition de l'allégorie. Cette définition introduit une conception romantique de la beauté : « Il y a deux sortes de beau idéal, le beau idéal moral, et le Beau idéal physique : l'un et l'autre sont nés de la société. » On peut donc définir le Beau idéal comme l'art de choisir et de cacher. Cette définition s'applique également au Beau idéal moral et au Beau idéal physique :

Celui-ci se forme en cachant avec adresse la partie infirme des objets ; l'autre en dérobant à la vue certains côtés faibles de l'âme : l'âme a ses besoins honteux et ses bassesses comme le corps²⁴.

L'idéal ici désigne l'harmonie en art de l'invention et de l'imitation du vrai purement esthétique.

Dans sa *Lettre sur le paysage en peinture*²⁵, qui date de 1795 mais qui n'a pas été publiée avant 1827 dans les *Œuvres Complètes*, Chateaubriand met en question la hiérarchie des genres en peinture (peinture historique, portrait, paysage,

²⁴ CHATEAUBRIAND, René-François, *Génie du christianisme*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, II, XI, p. 680 et 681.

²⁵ CHATEAUBRIAND, René-François, *Lettre sur les paysages*, Paris, Edition Rumeur des Ages, 1995.

genre) et dit qu'un paysage a sa partie morale et intellectuelle comme le portrait. C'est l'idée d'une nature anthropomorphe qui parle à l'homme suite à une heureuse leçon au milieu de la campagne. Le paysagiste doit s'enfoncer dans la solitude des vallons et des forêts pour, tout épris qu'il est des rapports entre les choses, remplir sa mémoire d'images, avant de retourner à l'atelier.

La doctrine du Beau idéal dans le *Génie du christianisme* est proche du Beau absolu et universel. Mais Chateaubriand se trouve en contradiction quand il parle du beau moral, produit social, et physique. L'artiste choisit et cache, retouche et ajoute et il invente des formes plus parfaites que la nature. Ces réflexions impliquent une critique de la notion de l'imitation mais au fond elles ne la mettent pas en question dans les textes de Chateaubriand.

Le renouveau spirituel et religieux qui se développe à cette période, soit contre la politique impériale, soit dans le cadre du Concordat et de la main tendue aux anciens émigrés, a pu constituer une condition favorable. Le Beau idéal devient une réalité mystico-religieuse. Le modèle idéal dans l'esprit de l'artiste, au cœur duquel flambe un désir absolu, ne peut s'assouvir qu'en Dieu. Le *Génie du christianisme* développe amplement cette pensée :

Le génie seul, et non le corps, devient amoureux ; c'est lui qui brûle de s'unir étroitement au chef-d'œuvre. Toute ardeur terrestre s'éteint et est absorbée par une tendresse plus divine : l'âme échauffée se replie autour de l'objet aimé, et spiritualise jusqu'aux termes grossiers dont elle est obligée de se servir pour exprimer sa flamme²⁶.

²⁶ CHATEAUBRIAND, René-François, *Génie*, éd. cit., II. II. III. p. 658.