Victor Cousin et l'art classique

Pierre-François Moreau
IHRIM, UMR 5317

Un chapitre de *Du Vrai, du Beau, du Bien* [1] nous livre la pensée de Victor Cousin concernant l'art français du XVII[e] siècle (et, à l'occasion et par différence, l'art des autres nations). C'est la dixième leçon, qui était parue séparément dans la *Revue des Deux Mondes* en juin 1853 (p. 865-893). Il s'agit de la dernière leçon de la deuxième partie (titre général : « Du Beau ») qui est précédée par deux leçons sur l'idée du Beau (VI : « Du Beau dans l'esprit de l'homme » ; VII : « Du Beau dans les objets ») et par deux leçons sur l'art (VIII : « De l'art » ; IX : « Des différents arts »). Celles-ci exposent l'esthétique générale dont la leçon X fournit l'illustration [2]. C'est là que sont établis les quatre concepts centraux de l'esthétique cousinienne : le

1. 1853 (c'est une réécriture, marquée par l'évolution de l'auteur, du cours de 1818). Je cite l'édition de 1858, en conservant dans les citations l'orthographe de Cousin pour Shakespeare et Champaigne.

2. Il affirme son éclectisme en art non moins qu'en philosophie – mais en le subordonnant à la règle du Beau : « Mais comme en métaphysique l'intelligence de tous les systèmes et de la part de vérité qui est en chacun d'eux, éclaire sans les affaiblir nos propres convictions ; ainsi dans l'histoire des arts, tout en pensant qu'il ne faut dédaigner aucune école, et qu'on peut trouver jusqu'en Chine quelque ombre de beauté, notre éclectisme ne fait pas chanceler en nous le sentiment de la beauté véritable et la règle suprême de l'art. » (p. 208.) C'est pourquoi il se propose de confirmer le principe énoncé dans les leçons précédentes « par un exemple qui est sous notre main » – et c'est celui de la France de l'âge classique : « Il y a dans le monde une école autrefois illustre, aujourd'hui fort légèrement traitée : cette école est l'école française du XVII[e]

beau, l'idéal, l'infini, l'expression. C'est ce système qui rend compte du fonctionnement du lexique par lequel il va juger les artistes et les œuvres : grâce, âme, cœur, esprit, sentiment, imagination, composition.

L'analyse a commencé, selon la méthode usuelle de Cousin, par l'exploration de la conscience [3]. Il s'agit d'« interroger l'âme en présence de la beauté » – donc de délimiter les rôles respectifs de la sensation, du jugement (c'est-à-dire de l'exercice de la raison), du sentiment, de l'imagination et du goût dans l'approche du Beau. Pour ce faire, il faut rejeter la philosophie de la sensation, qui réduit le beau à l'agréable, variable selon les hommes ; au contraire, la raison dépasse l'impression « particulière et variable » de la sensibilité et dicte à tous les hommes un jugement absolu. En outre, la sensation ne considère que des beautés imparfaites et finies, alors que « si nous établissons des degrés dans la beauté des choses, n'est-ce pas parce que nous les comparons, souvent sans nous en rendre compte, à cet idéal qui nous est la mesure et la règle de tous nos jugements sur les beautés particulières [4] ? ». C'est donc à la raison qu'il appartient d'évaluer le Beau. Le sentiment, quant à lui, est supérieur à la sensation, mais il accompagne seulement le jugement, sans pouvoir s'y substituer. Il présente l'intérêt de faire apparaître la différence entre deux types d'objets : face à un objet dont les formes sont faciles à déterminer (fleur, statue, temple antique « de moyenne grandeur » – une beauté finie, pourrait-on dire, bien que Cousin n'utilise pas le terme ici), il est sentiment du beau proprement dit ; face à une beauté aux formes vagues et indéfinies, il est sentiment du sublime : « À la vue du ciel étoilé, de la vaste mer, de montagnes gigantesques, l'admiration est mêlée de tristesse. C'est que ces objets, finis en réalité comme le monde lui-même, nous semblent infinis dans l'impuissance où nous sommes de comprendre leur immensité, et qu'en imitant ce qui est vraiment sans bornes ils éveillent

siècle. Nous voudrions la remettre en honneur, en rappelant l'attention sur les qualités qui ont fait sa gloire. » (*Id.*)

3. « L'analyse psychologique sera donc encore ici notre point de départ, et l'étude de l'état de l'âme en présence du beau nous préparera à celle du beau considéré en lui-même et dans ses objets. » (p. 136.)

4. *Ibid.*, p. 142.

en nous l'idée de l'infini, cette idée qui nous relève à la fois et nous humilie [5]. » L'imagination, elle, apparaît en même temps nécessaire et subordonnée – et c'est une caractéristique qu'il faut retenir, car c'est ce qui va du même coup déterminer la spécificité de l'art français et démontrer sa supériorité : l'imagination, certes, « anime et vivifie » la raison et le sentiment [6], mais elle-même ne peut jouer son rôle sans « le sentiment, l'amour du beau, surtout du beau moral ». Enfin une dernière faculté participe à notre accès au Beau : c'est le goût. C'est lui qui met en garde contre les excès de l'imagination qui « ne suffit pas à l'appréciation de la Beauté » ; car quand elle est contenue, la vivacité d'imagination est précieuse pour le goût mais, quand elle domine, elle ne produit « qu'un goût très imparfait qui, n'ayant pas la raison pour fondement, n'en tient pas compte dans ses jugements, et risque de mal comprendre la plus grande beauté, la beauté réglée ». On voit que dans une telle structure de la conscience, l'équilibre des facultés est conçu de façon telle que, par le jeu des renvois de l'imagination au goût et au sentiment et de ceux-ci à la raison, si la première fournit les matériaux de l'appréciation esthétique, c'est en définitive au jugement rationnel qu'est suspendu le rapport de l'homme au Beau.

La théorie du Beau lui-même (le « Beau dans la nature ») est alors conditionnée par la démarche qui a été choisie : il ne réside ni dans l'agréable, ni dans l'utile (thèses rejetées comme « sensualistes »), ni non plus dans la convenance, la proportion ou l'harmonie – bien que convenance, proportion et harmonie constituent des parts ou des conditions de la beauté. « La plus vraisemblable théorie du beau est encore celle qui le compose de deux éléments contraires et également nécessaires, l'unité et la variété [7]. » Il se répartit en beauté physique, intellectuelle et morale, mais à vrai dire la première sert seulement d'enveloppe aux deux autres ; la beauté intellectuelle se fonde sur la vérité, la beauté morale sur la justice et la charité. Dieu,

5. *Ibid.*, p. 148.

6. « Son caractère distinctif est d'ébranler fortement l'âme en présence de tout objet beau, ou à son seul souvenir, ou même à la seule idée d'un objet imaginaire. » (p. 151.)

7. *Ibid.*, p. 160.

principe de la vérité, de la justice et de la charité est donc au principe de tous les ordres de beauté – de même qu'il est au principe à la fois du beau au sens strict et du sublime. « Ainsi l'être absolu, qui est tout ensemble l'absolue unité et l'infinie variété, Dieu est nécessairement la dernière raison, le dernier fondement, l'accompli idéal de toute beauté [8]. »

La théorie de l'art des leçons VIII et IX se fonde sur cette théorie du Beau. En effet les facultés qui servent à cette « libre reproduction du beau » sont « les mêmes qui servent à le reconnaître et à le sentir » – on est donc renvoyé une nouvelle fois à l'analyse de la conscience. Mais c'est pour y découvrir un constituant nouveau : si imagination, raison et sentiment constituent le goût, le génie est caractérisé par un élément de plus, « l'attribut de puissance créatrice ». Cette puissance est décrite par Cousin en des termes qui indiquent son caractère impérieux : « L'homme de génie n'est pas le maître de la force qui est en lui ; c'est par le besoin ardent, irrésistible, d'exprimer ce qu'il éprouve, qu'il est homme de génie » – et c'est donc là qu'apparaît l'idée d'*expression*, qui va gouverner la suite du raisonnement. À l'objection qui verrait dans la force créatrice une tentative de rivaliser avec la divinité, il répond : « Non, le génie n'est point le rival de Dieu ; mais, lui aussi, il en est l'interprète. La nature l'exprime à sa manière, le génie humain l'exprime à la sienne [9]. » La différence des deux formes d'expression implique que l'art n'est pas imitation de la nature : car « tout dans la nature n'est pas admirable. [...] Tout objet naturel, si beau qu'il soit, est défectueux par quelque côté. Tout ce qui est réel est imparfait [10] ». L'artiste puise donc dans la nature en choisissant et la règle de ce choix est l'idéal [11], qui est « l'objet de [sa] contemplation passionnée [12] ». C'est ainsi la recherche de l'idéal qui distingue l'expression artistique de l'expression naturelle. Cette intervention de l'idéal permet de donner la primauté à la beauté morale : « La beauté morale

8. *Ibid.*, p. 172.
9. *Ibid.*, p. 176.
10. *Ibid.*, p. 177.
11. « C'est cet idéal que le véritable artiste se forme en étudiant la nature. Sans elle, il ne l'eût jamais conçu ; mais avec cet idéal, il la juge elle-même, il la rectifie, et il ose entreprendre de se mesurer avec elle. » (*Id.*)
12. *Id.*

est le fond de toute vraie beauté. Ce fond est un peu couvert et voilé dans la nature. L'art le dégage, et lui donne des formes plus transparentes [13]. » La fin de l'art donc consiste à utiliser la beauté physique pour faire apparaître la beauté morale – la première n'étant qu'un symbole de la seconde. Dans la nature, ce symbole est obscur ; l'art le rend plus clair et surpasse ainsi la nature, puisque son expression est supérieure : « La nature peut plaire davantage, car encore une fois elle possède en un degré incomparable ce qui fait le plus grand charme de l'imagination et des yeux, la vie ; l'art touche plus, parce qu'en exprimant surtout la beauté morale il s'adresse plus directement à la source des émotions profondes. L'art peut être plus pathétique que la nature, et le pathétique, c'est le signe et la mesure de la grande beauté [14]. » On remarquera l'opposition des deux séries : nature – vie – sens – imagination et art – idéal – beauté morale – pathétique. Le beau et l'expression sont communs aux deux domaines, mais dans la nature la beauté physique obscurcit la beauté morale, alors que dans l'art, la norme de l'idéal met clairement la première au service de la seconde, ce qui permet de comprendre le statut différent de l'expression dans les deux cas. L'imagination, quant à elle, apparaît ici comme nettement plus sensible au charme de la nature, donc proche des sens (les yeux), ce qui confirme qu'elle ne tiendra une place dans l'art que si elle est réglée par une autre instance – raison ou sentiment.

Ce sont ces positions qui conduisent Cousin à refuser, pour le théâtre, la théorie aristotélicienne de la terreur et de la pitié – comme en fait trop naturaliste, et par-là même vouant l'art à être vaincu d'avance par la nature avec qui l'on ne doit pas rivaliser sur son propre terrain [15]. Or « c'en est fait de l'art dès que la sensibilité est trop excitée » : les sentiments éveillés par l'art « doivent toujours être tempérés et dominés par celui du beau [16] ». De la même façon, il refuse que l'art soit mis au service de la religion et de la morale, c'est-à-dire que l'on

13. *Ibid.*, p. 178.
14. *Id.*
15. « Le premier hôpital est plus rempli de pitié et de terreur que tous les théâtres du monde. » (p. 184.)
16. *Id.*

confonde le sentiment du beau avec le sentiment moral ou religieux. Certes, Dieu est le principe du beau, mais c'est le beau pour lui-même que poursuit l'artiste : si le sentiment du beau est un allié du sentiment religieux, il ne se confond pas avec lui. Comme la beauté idéale est un reflet de l'infini [17], l'art véritable est en quelque sorte religieux par lui-même ; il n'a donc pas besoin de soumettre sa liberté à une religion qui lui est extérieure. On découvre ici, concernant les rapports entre art et religion, l'exact équivalent de ce que défend le spiritualisme cousinien concernant les rapports entre religion et philosophie : la philosophie conduit à la divinité, mais par d'autres voies que la religion, et c'est cette différence qui fonde la nécessité d'une indépendance institutionnelle de l'Université par rapport à l'Église tout comme le refus de laisser contrôler l'enseignement de l'une selon les dogmes de l'autre [18].

La classification cousinienne des arts s'appuie sur ces principes « exprimer l'idéal et l'infini d'une manière ou d'une autre, telle est la loi de l'art ; et tous les arts ne sont tels que par leur rapport au sentiment du beau et de l'infini qu'ils éveillent dans l'âme, à l'aide de cette qualité suprême de toute œuvre d'art qu'on appelle l'expression [19] » ; « par leur objet, tous les arts sont égaux ; tous ne sont arts que parce qu'ils expriment l'invisible. On ne peut trop le répéter, l'expression est la loi suprême de l'art. La chose à exprimer est toujours la même : c'est l'idée, c'est l'esprit, c'est l'âme, c'est l'invisible, c'est l'infini [20]... ». Cette expression varie suivant les sens auxquelles elle s'adresse : musique et poésie d'un côté, peinture, gravure, sculpture, architecture et art des jardins de l'autre. Mais dans tous les cas « de cette règle fondamentale [la nécessité de l'expression] dérivent toutes les autres, par exemple celle que l'on recommande sans cesse et avec tant de raison, la composition [21] ». Avec cette insistance : la composition en question ne consiste pas dans la symétrie ou l'arrangement artificiel des

17. « Toute œuvre d'art, vraiment belle ou sublime, jette l'âme dans une rêverie gracieuse ou sévère qui l'élève vers l'infini. » (p. 188.)

18. Voir Patrice Vermeren : *Victor Cousin. Le jeu de la philosophie et de l'État*, Paris, L'Harmattan, 1995.

19. *Du Vrai, du Beau, du Bien*, *op. cit.*, p. 190.

20. *Ibid.*, p. 190-191.

21. *Ibid.*, p. 198.

parties – « la vraie composition n'est autre chose que le moyen le plus puissant d'expression [22] ».

Ainsi, le début de la leçon X peut résumer ces réflexions sur le beau et l'art en ramenant tous les genres de beauté à la beauté spirituelle et morale et en faisant de l'expression (traduite dans la composition) à la fois l'objet et la fin de l'art, en tant qu'elle s'appuie sur la règle de l'idéal. C'est alors qu'il va enfin analyser un exemple, mais qui est pour lui plus qu'un exemple : l'art français du XVII^e siècle. C'est là qu'on va trouver l'expression à son sommet. Cousin rappelle qu'il a réhabilité la philosophie de Descartes, auquel la France oublieuse préférait Locke et ses héritiers [23] ; de même il va ici réhabiliter l'art français classique, « notre art national », victime de la même injustice : « La France, insouciante de sa gloire, n'a pas l'air de se douter qu'elle compte dans ses annales le plus grand siècle peut-être de l'humanité, celui qui comprend dans son sein le plus d'hommes extraordinaires en tout genre [24]. » Ici encore, on remarquera le parallèle entre Cousin philosophe et historien de la philosophie et Cousin juge et historien des arts.

Le panorama qu'il trace alors se caractérise par plusieurs traits :

1° Il est servi par une vaste culture : Cousin connaît les principaux artistes du siècle de façon très précise, il a pris la peine d'aller voir les œuvres qui sont à l'étranger ou de les aborder grâce aux gravures ; il a d'ailleurs une connaissance très précise de celles-ci – il consacre beaucoup plus de place à la gravure que ne le font d'habitude les ouvrages généraux d'histoire de l'art. Il connaît aussi les cultures étrangères et se donne souvent les gants de les apprécier ; mais, on le verra, il use dans la comparaison de deux tours symétriques, que l'on pourrait appeler l'éloge dépréciatif et la concession valorisante. Deux tours qui n'ont d'efficacité que du fait de la mise en

22. *Id.*

23. Voir P.-F. Moreau : « Ajourner l'ontologie », in Delphine Kolesnik-Antoine (dir.), *Qu'est-ce qu'être cartésien ?*, Paris, ENS éditions, 2013 ; « *In naturalismo.* Leibniz, Spinoza et les spiritualistes français », in Raphaële Andrault, Mogens Laerke, P.-F. Moreau, *Leibniz et Spinoza*, Paris, PUPS, 2014.

24. *Du Vrai, du Beau, du Bien*, *op. cit.*, p. 209.

place des notions esthétiques construites dans les leçons précédentes : un trait qui pourrait être positif ou négatif en lui-même change de sens en fonction de la hiérarchie des facultés décrites au sein de l'esprit humain.

2° Il est attentif aux relations entre arts et société. Pour lui, le fait que le XVII^e siècle ait vu Henri IV, Richelieu, Mazarin, Colbert, Louis XIV en fait un siècle à part : les autres époques ont pu avoir un grand homme, seul le XVII^e siècle a vu une telle suite de grands politiques – servis en outre par autant de grands capitaines. De même il existe une communauté d'esprit entre philosophes, orateurs et artistes du temps : « Les artistes de cette grande époque participent de son caractère général, et la représentent à leur manière [25] » – c'est-à-dire qu'ils sont spiritualistes comme Descartes et Bossuet. Il est également sensible à la détermination de la langue des auteurs par celle de la société dans laquelle ils écrivent [26].

3° Enfin ses analyses visent clairement à reconstituer une identité nationale. On sait l'importance du XVII^e siècle français pour Cousin en philosophie ; il en est de même en art. Il se sent assez lié à cette époque et à cet héritage pour dire « nous » en parlant de l'art français [27]. Du coup il est amené à s'interroger sur l'ancrage national des créateurs, et parfois même à noter des divergences dans une œuvre unique : « Lesueur est un génie tout français [28] » ; Poussin, même s'il n'a pas travaillé en France, a travaillé pour la France, puisqu'il en a reçu des commandes ; malgré ses origines, Philippe de Cham-

25. *Ibid.*, p. 255.

26. « Corneille parle la langue des hommes d'État, des capitaines, des théologiens, des philosophes, des femmes fortes, de Richelieu, de Rohan, de Saint-Cyran, de Descartes et de Pascal, de la mère Angélique Arnaud et de la mère Madeleine de Saint-Joseph, la langue que parla encore Molière, et que Bossuet a gardée jusqu'à son dernier soupir. Racine parle celle de Louis XIV et des femmes qui étaient l'ornement de sa cour. » (*ibid.*, p. 214.)

27. À propos de la gravure : « Ce n'est certes pas un art de médiocre importance, et nous y avons excellé. » (*ibid.*, p. 238.) ; « Mais c'est surtout dans le portrait que nous avons porté la gravure à la perfection. » (*ibid.*, p. 239.)

28. *Ibid.*, p. 222.

> paigne est français [29] ; La Fontaine est français dans ses fables et italien dans ses contes [30] (comme par hasard, les contes sont réprouvés dans leur genre même : on peut supposer que c'est pour leur immoralité).

L'analyse va donc envisager successivement littérature, peinture, gravure, sculpture, jardin, architecture. Rien sur la musique, dont pourtant il avait traité de façon générale dans les leçons précédentes : sans doute manque-t-il de matériaux. Il va s'agir de retrouver, dans chacun de ces arts, les qualités spécifiquement françaises qui correspondent d'ailleurs à ce que les premières leçons avaient relevé comme essentielles dans l'approche du beau : l'expression et la composition. On lira ainsi : « Nous professons une admiration sérieuse et réfléchie pour notre art national du XVII^{e} siècle, parce que, sans nous dissimuler ce qui lui manque, nous y trouvons ce que nous préférons à toute chose, la grandeur unie au bon sens et à la raison, la simplicité et la force, le génie de la composition, surtout celui de l'expression [31]. » Et aussi : « Voilà bien toutes les qualités de l'art français : simplicité et grandeur dans la composition, avec une expression profonde [32]. »

En littérature, « l'épopée, avec sa naïveté primitive, nous est interdite. Mais au théâtre, nous avons à peine des égaux. C'est que la poésie dramatique est la poésie qui nous convient, la poésie morale par excellence [33] ». Il est intéressant de remarquer sur quels critères Corneille se voit attribuer par Cousin l'excellence dramatique. Il est supérieur aux tragiques grecs parce qu'il a « connu et exprimé » ce qu'il y a de plus touchant, le conflit d'une grande âme entre passion généreuse et devoir.

---

29. « Il est né à Bruxelles, il est vrai ; mais il est venu de fort bonne heure à Paris, et son véritable maître a été Poussin qui lui a donné des conseils. Il a consacré son talent à la France, il y a vécu, il y est mort, et, ce qui est décisif, sa manière est toute française. » (*ibid.*, p. 233.)

30. « Nous ne parlons pas des contes, d'abord parce que nous condamnons le genre, ensuite parce que La Fontaine y déploie des qualités plus italiennes que françaises, une narration pleine de naturel, de malice et de grâce, mais sans aucun de ces traits profonds, tendres, mélancoliques, qui placent parmi les plus grands poètes de tous les temps l'auteur des *Deux Pigeons* et du *Vieillard et les Trois Jeunes Gens.* » (*ibid.*, p. 216.)

31. *Ibid.*, p. 209.

32. *Ibid.*, p. 230.

33. *Ibid.*, p. 210.

On voit bien que c'est la notion d'expression qui marque ici la supériorité cornélienne. Quant à l'objecteur qui penserait à Shakespeare, on lui répond que, certes, celui-ci est supérieur à Corneille par la peinture de la vie et des passions – mais c'est une supériorité mal placée puisqu'elle côtoie ainsi la beauté d'ordre physique, alors que Corneille est du côté de la beauté morale : « Mais si Corneille a moins d'imagination, il a plus d'âme. Moins varié, il est plus profond. S'il ne met pas sur la scène autant de caractères différents, ceux qu'il y met sont les plus grands qui puissent être offerts à l'humanité [34]. » En somme, la supériorité française et cornélienne est celle de l'idéal. Il en est de même pour la comédie (« Molière est à Aristophane ce que Corneille est à Shakspeare ») avec les mêmes critères : avec le comique grec aussi Cousin pratique ce que l'on pourrait appeler l'éloge relativisant : il lui reconnaît de grandes qualités, mais ce sont des qualités dont la classification des leçons précédentes a marqué la place subordonnée. En effet, Aristophane a « une imagination, une verve bouffonne, une puissance créatrice au-dessus de toute comparaison ». Or on a vu que l'imagination seule n'est pas suffisante si elle n'est pas éclairée par le sentiment et le jugement ; quant à la verve bouffonne, les termes mêmes montrent qu'elle ne vise pas l'idéal. Au contraire Molière a mieux : il a « des caractères ». Et, à l'éloge relativisant vient se juxtaposer la concession valorisante : exactement comme, en concédant que Corneille avait « moins d'imagination », on faisait comprendre qu'il avait plus de profondeur, on dira de l'auteur du *Misanthrope* : « Son coloris est moins éclatant, son burin est plus pénétrant. » Le mot *coloris* est ici essentiel : on va voir, à propos de la peinture, à quel point il est ambigu et quel rôle il joue dans l'évaluation esthétique : on semble admettre une faiblesse alors qu'on sous-entend une qualité [35].

On retrouve les mêmes critères et les mêmes conséquences en ce qui concerne la peinture. Une exception cependant : l'école

34. *Ibid.*, p. 211.

35. Dans le même ordre : « Boileau manque un peu d'imagination et d'invention ; mais il est grand par le sentiment énergique de la vérité et de la justice ; il porte jusqu'à la passion le goût du beau et de l'honnête. » D'un auteur français à l'autre, manquer d'imagination finit par constituer une vraie qualité.

florentine et romaine de la Renaissance est saluée avec admiration et respect, parce qu'elle est « à la fois idéale et vivante ». Mais en dehors d'elle, rien n'est supérieur à l'École française : « Nous ne préférons ni Murillo, ni Rubens, ni Corrège, ni Titien lui-même à Lesueur et à Poussin, parce que si les premiers ont une main et une couleur incomparables, nos deux compatriotes sont bien autrement grands par la pensée et par l'expression [36]. » La supériorité des étrangers quant à la couleur joue donc ici le même rôle que, pour le théâtre, la supériorité shakespearienne quant à l'imagination : elle infériorise. Aussi, lorsque Cousin écrit de Philippe de Champaigne : « Dira-t-on qu'il doit à la Flandre sa couleur ? Nous répondons que cette qualité est bien rachetée par le grave défaut qu'il lui doit aussi, le manque d'idéalité dans les figures ; et c'est de la France qu'il a appris à réparer ce défaut par la beauté de l'expression morale [37] », la « qualité » qu'est la couleur flamande est si immédiatement associée au défaut correspondant qu'on se demande si au fond elle n'est pas ce défaut lui-même [38]. Au contraire, chez Lesueur « tout est dirigé vers l'expression, tout est au service de l'esprit, tout est idée et sentiment » ; il « joint au pathétique la suavité et la grâce [39] » ; dans sa *Descente de croix*, « il est impossible de porter plus loin le pathétique en conservant la beauté [40] ». Expression, idée, sentiment, grâce et pathétique – si l'on y ajoute la composition [41], on a la liste complète des attributs positifs du Beau artistique, qui coïncide avec celle des traits de l'école française. Poussin donne lieu à une confrontation analogue : « Eh ! mon Dieu, je connais et j'aime aussi les pâturages hollandais et les vaches de Potter ; je

36. *Ibid.*, p. 220.

37. *Ibid.*, p. 233.

38. D'ailleurs on avait appris dès la sixième leçon que la couleur n'était pas propice à l'amour platonique : « Le propre de la beauté n'est pas d'irriter et d'enflammer le désir, mais de l'épurer et de l'ennoblir. Plus une femme est belle, non pas de cette beauté commune et grossière que Rubens anime en vain de son ardent coloris, mais de cette beauté idéale que l'antiquité, Raphaël et Lesueur ont si bien connue, plus, à l'aspect de cette noble créature, le désir est tempéré par un sentiment exquis et délicat, quelquefois même remplacé par un culte désintéressé. » (p. 145.)

39. *Ibid.*, p. 223.

40. *Ibid.*, p. 224.

41. « Ses qualités essentielles qu'il doit à son propre génie et au génie national, je veux dire la composition et l'expression. » (*ibid.*, p. 222-223.)

ne suis pas insensible au sombre et ardent coloris de Zurbaran, et aux brillantes imitations italiennes de Murillo et de Velasquez ; mais enfin, qu'est-ce que tout cela devant de sérieuses et puissantes compositions telles que *Les Sept Sacrements*[42]. » Traduisons : Flamands et Espagnols débordent de vie et de couleur, c'est-à-dire qu'ils sont proches du beau naturel ; Poussin par la composition rejoint le beau idéal. Si l'on en veut une confirmation, même l'usure des ans vient prouver l'excellence de ses tableaux : « Le temps a terni leur couleur, qui n'a jamais été bien éclatante ; mais il n'a rien pu sur ce qui les fera vivre à jamais, le dessin, la composition et l'expression[43]. » Autrement dit, la concession apparente sur la couleur constitue en fait, encore une fois, une preuve de supériorité[44] : c'est que l'artiste va à l'essentiel, et on notera que c'est, par contraste, le dessin qui y est associé – comme le sera la lumière dans le cas de Claude Lorrain. Au sujet de ce dernier, d'ailleurs, se révèle un autre trait des choix esthétiques de Cousin : on a vu qu'il avait peu de goût pour les pâturages ; plus généralement il y a toutes les raisons pour que la peinture de paysage ne lui plaise guère, étant donné la part qu'elle fait à la nature, ou à la vie quotidienne, humaine ou animale, quand le paysage est habité. Comment juge-t-il alors les paysages de Claude ? Ceux-ci doivent leur mérite au fait que « les scènes humaines [sont] jetées dans un coin », ou cantonnées au premier plan. Même dans *La Fête villageoise*, malgré le titre, « la vie, le bruit et le mouvement sont sur le premier plan : la paix et la grandeur sont au fond du paysage, et c'est là qu'est véritablement le tableau[45] ». Ce qui sauve le paysage ici, c'est l'horizon, qui entraîne le spectateur vers l'infini, « à la source invisible de la beauté et de la grâce[46] ».

42. *Ibid.*, p. 228.

43. *Ibid.*, p. 230.

44. Nouvelle confirmation à propos de *Et in Arcadia ego* : « Je l'avoue, pour ce seul tableau, d'une philosophie si touchante, je donnerais bien des chefs-d'œuvre de coloris, tous les pâturages de Potter, tous les badinages d'Ostade, toutes les bouffonneries de Téniers. » On notera la dérive coloris / pâturages / badinages / bouffonneries.

45. *Ibid.*, p. 233.

46. *Ibid.*, p. 231. De même, dans l'art des jardins, Le Nôtre possède « deux qualités qui rachètent bien des défauts, la grandeur et le sentiment » ; à Versailles, il « a su ajouter la magie d'une perspective infinie au moyen de cette large allée où la vue se prolonge sur une nappe d'eau immense pour aller se

Il est un terme qui appartient au lexique de prédilection de Cousin et des siens : c'est l'adjectif *sévère*. On le rencontre souvent quand ils parlent de leurs jugements, de leurs appréciations [47] (souvent en doublet avec *exact*). Il revient ici en esthétique. On le trouve deux fois dans cette dixième leçon pour parler de la peinture : Poussin « a une simplicité sévère, avec une correction qui ne l'abandonne jamais [48] » ; quant aux portraits de Philippe de Champaigne, « tout y est frappant de réalité, grave et sévère [49] ». Mais il insiste plus encore dans les huit pages consacrées à la sculpture. La statue de Bérulle par Jacques Sarazin : « Cette tête est d'un naturel parfait, comme Champagne aurait pu la peindre, et d'une grâce sévère qui rappelle Lesueur et Poussin [50] » ; le monument d'Henri de Chabot par Michel Anguier : « Ce morceau, s'il était d'un dessin plus sévère, rivaliserait avec le Gladiateur mourant qu'il rappelle, peut-être même qu'il imite [51] » ; le mausolée de Richelieu par Puget : « Toute la personne est d'une noblesse parfaite, et la figure a la finesse, la sévérité, la suprême distinction que lui donnent le pinceau de Champagne, le burin de Morin, de Michel Lasne et de Mellan [52]. » On remarquera que le terme accompagne des comparaisons avec la peinture et la gravure, comme si la sculpture devait tirer un surcroît de légi-

perdre en des lointains sans bornes » ; c'est cette ouverture vers l'infini qui en fait un « un paysagiste digne d'avoir une place à côté du Poussin et du Lorrain » (p. 248-249).

47. « Une méthode sévère n'hésite point à placer l'actuel avant le primitif. [...] La méthode expérimentale en psychologie sera de commencer par l'actuel, de l'épuiser s'il est possible, et de tenir un compte sévère de tous les principes qui gouvernent aujourd'hui l'intelligence. » (*Fragments philosophiques*, t. II, 1841, p. 110.) Dans la préface de sa traduction du *Lysis*, Cousin fait gloire à Platon d'avoir uni « l'exactitude la plus sévère et le plus heureux emploi des symboles ». Au début de son *Dictionnaire des sciences philosophiques*, Adolphe Franck, parlant au nom des auteurs cousiniens de cet ouvrage collectif, assigne pour tâche à la science, une fois constituée, de faire son inventaire, « en indiquant avec la plus sévère exactitude les propriétés douteuses, les valeurs contestées, c'est-à-dire les hypothèses et les simples espérances, et ce qui lui est acquis d'une manière irrévocable, ce qu'elle possède sans condition et sans réserve » (1844, p. IX). Janet dira des travaux historiques de Cousin : « Il a appliqué la méthode la plus sévère, n'écrivant que sur pièces, et sur documents précis, la plupart du temps inédits. » (*Revue des Deux Mondes*, t. 62, 1884, p. 153.)

48. *Du Vrai, du Beau, du Bien*, *op. cit.*, p. 226.

49. *Ibid.*, p. 235.

50. *Ibid.*, p. 244.

51. *Ibid.*, p. 246.

52. *Ibid.*, p. 247.

timité d'une analogie avec des arts moins matériels. C'est que, pour Cousin, la sculpture – on l'a appris dans les leçons sur le beau – « porte moins vers l'infini, parce que tout en elle est arrêté avec la dernière précision » ; elle « ne fait guère rêver, car elle représente nettement telle chose et non pas telle autre [53] ». En somme, elle est trop engluée dans la nature ; c'est pourquoi elle triomphait chez les Anciens, même si chez eux non plus elle n'était déjà pas pure imitation. Mais chez les modernes (c'est-à-dire à l'époque chrétienne), elle est par définition prise dans un dilemme essentiel : l'expression morale, exigée par le christianisme, c'est-à-dire « le règne de l'esprit », ne peut y apparaître que sous la condition de la beauté de la forme extérieure – « dans l'extrême difficulté de forcer la pierre et le marbre à exprimer des sentiments chrétiens sans que la beauté matérielle en souffre ». Elle est donc obligée de tirer dans un sens ou dans l'autre, d'être « un peu insignifiante pour être belle, ou maniérée pour être expressive [54] ». Ce qui suggère, sans que ce soit dit explicitement, que la meilleure sculpture est celle que l'on peut assimiler à des arts plus expressifs – celle que la « sévérité » sauve de la naturalité. Au reste, il en sera de même de l'architecture, menacée par la nécessité de l'utile : c'est là encore la sévérité qui en fera un art au sens fort [55].

Ainsi, les positions affirmées par Victor Cousin dans son esthétique générale, cohérentes avec sa philosophie de la conscience, ancrées dans un lexique non moins cohérent, lui permettent de disposer de critères grâce auxquels il peut jeter un regard systématique sur l'ensemble des arts de l'âge classique français, le confronter avec les écoles étrangères et lui assurer une supériorité fondée sur la domination de la raison et de l'idéal. Il peut également réactualiser des thèmes et des débats préexistants (le goût et le génie, le beau et le sublime, le dessin et la couleur), soit pour les effleurer, soit pour les mettre au premier plan. Il a les moyens de construire ainsi un modèle de l'art national, comme il a construit autour de la figure de Descartes un modèle de la philosophie nationale. Il s'en sert pour critiquer

53. *Ibid.*, p. 200.

54. *Ibid.*, p. 241.

55. L'hôtel de Condé était « magnifique et sévère » (p. 251) ; et l'église de la Madeleine souffre de n'avoir pas « la grâce sévère du Parthénon » (p. 252).

la décadence des arts aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles, comme il a critiqué en philosophie le sensualisme : dans les deux cas, la France a eu le tort d'oublier sa propre tradition, et il appartient à l'auteur de *Du Vrai, du Beau, du Bien* de la lui faire retrouver. En philosophie, il a eu les moyens institutionnels de rendre durables ses interprétations ; il resterait à se demander s'il a eu le même pouvoir en histoire de la littérature et des arts.