

Université de Montréal

**La théorie de l'art pour l'art :  
Étude généalogique d'un nouveau paradigme  
éthique de l'art**

par

Kevin Tougas

Département de Philosophie  
Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de maîtrise ès arts (M.A.)  
en philosophie

Décembre 2019

© Kevin Tougas, 2019

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales  
Département de philosophie, Faculté des Arts et des Sciences

---

*Ce mémoire intitulé*

**La théorie de l'art pour l'art :**  
*Étude généalogique d'un nouveau paradigme éthique de l'art*

*Présenté par*

**Kevin Tougas**

*A été évalué par un jury composé des personnes suivantes*

**Anna Ghiglione**

Président-rapporteur

**Daniel Dumouchel**

Directeur de recherche

**Iain Macdonald**

Membre du jury

## Résumé

L'objectif de ce mémoire est de proposer une généalogie de la théorie de l'art pour l'art, élaborée dans le contexte historique du romantisme. En prenant pour point de départ le double mouvement d'autonomisation des beaux-arts et de l'esthétique du XVIII<sup>e</sup> siècle, cette recherche vise à reconstituer les grands axes de cette nouvelle doxa artistique apparue sous la Monarchie de Juillet. S'inscrivant dans la même démarche de dissociation entre les notions du Beau et du Bien qui caractérise la naissance de la discipline esthétique au siècle des Lumières, la théorie de l'art pour l'art est généralement reconnue en raison de son rejet radical de toute forme de moralité. Or, derrière cet aspect, il apparaît que certains de ses tenants ont fait preuve d'une très forte rigueur éthique dans l'exercice de leur art. Cela est notamment le cas de Gustave Flaubert, dont la *Correspondance* déploie le programme complet d'une « morale de l'art ». La reconstitution des fondements de cette dernière occupera la seconde et dernière grande partie de ce travail. La première partie sera quant à elle pour une large part consacrée à la pensée esthétique de Karl Philipp Moritz. Personnage parfois méconnu, cet écrivain philosophe mérite sans l'ombre d'un doute d'être considéré dans la genèse des idées de l'art pour l'art. Sa conception autotélique du Beau offre très certainement l'une des versions les plus radicales de l'indépendance des beaux-arts à l'égard de la morale au XVIII<sup>e</sup> siècle. De plus, son concept d'imitation formatrice du beau annonce les changements profonds qui affecteront la conception romantique de l'artiste et de l'acte de création au XIX<sup>e</sup> siècle.

Mots-clés : L'art pour l'art, Karl Philipp Moritz, Gustave Flaubert, Éthique et Esthétique, Histoire de la philosophie, Lumières, XIX<sup>e</sup> siècle, Romantisme, Autonomie de l'art, Littérature

## Abstract

The aim of this study is to propose a genealogy of the theory of “l’art pour l’art”, elaborated in the historical context of Romanticism. Taking as a starting point the movement of autonomy of the Fine Arts and aesthetics of the 18<sup>th</sup> century, this research is an attempt to reconstruct the main lines of this new artistic doxa that appeared under the July Monarchy. Following the same approach of dissociation between the notions of Beauty and Good that characterized the birth of the aesthetic discipline in the Enlightenment, the theory of “l’art pour l’art” is generally recognized because of its radical rejection of all forms of morality. Yet, behind this aspect, it appears that some of its proponents have shown a very strong ethical rigour in the exercise of their art. Gustave Flaubert is definitely one of them. In his *Correspondance*, a complete program of a “moral of art” is deployed. Rebuilding the foundations of this program will occupy the second and final major part of this work when the first part will be largely devoted to the aesthetic thought of Karl Philipp Moritz, a character who is sometimes misunderstood. This philosophical writer undoubtedly deserves to be considered in the genesis of the ideas of the theory of “l’art pour l’art”. His autotelic conception of Beauty certainly offers one of the most radical versions of the independence of the fine arts from morality on the 18<sup>th</sup> century. Moreover, his concept of formative imitation of beauty announces the profound changes that will affect the romantic conception of the artist and the act of creation in the 19<sup>th</sup> century.

Keywords : “L’art pour l’art”, Karl-Philipp Moritz, Gustave Flaubert, Ethics and Aesthetic, History of Philosophy, Enlightenment, 19<sup>th</sup> century, Romanticism, Autonomy of Fine Arts, Literature

# Table des matières

Résumé.....	iii
Table des matières.....	v
Remerciements.....	vii
Introduction.....	1
Première partie : L'autonomisation de l'art au XVIII <sup>e</sup> siècle	
Chapitre 1 – Autour de la fondation du système moderne des beaux-arts.....	5
1.1 L'invention de l'esthétique par Alexander Gottlieb Baumgarten.....	5
1.2 Le système des beaux-Arts de l'Abbé Charles Batteux.....	7
1.3 Le « génie » comme élément distinctif des beaux-arts.....	9
1.4 La fondation de la philosophie des beaux-arts.....	12
Chapitre 2 – Le moment Moritz.....	14
2.1 <i>Sur le concept d'achevé en soi</i> (1785).....	15
2.2 Désintéressement.....	20
2.3 Le concept d'imitation formatrice du beau.....	28
2.4 L'esquisse d'un nouveau rapport au monde.....	31
Deuxième partie : La théorie de l'art pour l'art	
Chapitre 3 – De l'autotélie du Beau à la vocation artistique	
3.1 Le sacre de l'Art.....	41
3.2 L'avènement du Poète.....	43
3.3 La naissance de la vocation artistique.....	48
Chapitre 4 – L'éthique de l'écriture flaubertienne.....	55
4.1 Le procès de <i>Madame Bovary</i> .....	56

4.2 Le point de vue esthétique.....	59
4.3 L'art et le réel.....	65
4.4 « Le régime esthétique des arts ».....	70
4.5 L'histoire, le savoir et l'art.....	77
Conclusion.....	83
Bibliographie.....	86

## Remerciements

Mes premiers remerciements vont à mon directeur, Daniel Dumouchel, dont les conseils et les connaissances m'ont été d'une aide précieuse depuis les tous débuts de ce projet. Merci pour tout! En espérant que tout cela ne soit qu'une étape de plus pour la suite...

Mes plus douces pensées se dirigent allègrement vers ma Laura, qui a su me supporter (dans les deux sens du terme) beau temps comme mauvais temps. Je t'en suis infiniment reconnaissant. Il y a un peu de toi dans ce mémoire, et cela me réjouit!

Merci à mes parents, qui m'ont toujours encouragé et accordé leur indéfectible soutien, dans ce projet comme dans tant d'autres qui ont précédés.

Merci également à Michel Duchesneau et à Federico Lazzaro, qui m'ont donné ma première chance de faire de la recherche à l'Université. Votre confiance m'a beaucoup apporté depuis ces dernières années.

Enfin je souhaite dire merci à toutes les personnes du département ou de l'extérieur qui m'ont appuyé et qui m'ont fait don de leurs bienveillances durant ce projet de mémoire.

## Introduction

Cela n'a plus à être démontré, le courant philosophique du XVIII<sup>e</sup> siècle a joué un rôle capital dans l'établissement de nos idées modernes touchant l'ensemble des domaines de la réflexion humaine. Que ce soit dans les champs de la science, de la politique, de la morale, de la métaphysique ou de l'art, nous ne saurions jamais suffisamment insister sur la fonction fondatrice qu'il convient d'accorder aux penseurs de cette période. Parmi les nombreuses réalisations que nous leur devons, il nous faut notamment compter la création d'une nouvelle discipline, qui élargira durablement les horizons de la philosophie : l'esthétique. Bien entendu, la construction progressive de ce nouvel objet de la recherche philosophique dépasse largement le cadre strict du XVIII<sup>e</sup> siècle. Nous pourrions facilement faire remonter sa genèse à des périodes antérieures. Il est par exemple impossible d'ignorer l'importance qu'ont pu avoir les réflexions des peintres de la Renaissance italienne dans l'évolution des représentations associées à l'artiste et à l'art, en général. Nous connaissons notamment l'influence que leur a accordé la France de Louis XIV, ainsi que l'inspiration qu'ils ont constitué pour le développement du système académique du Grand Siècle. Les penseurs de l'esthétique du XVIII<sup>e</sup> siècle sont indéniablement héritiers de la tradition de réflexions théoriques et critiques qui a accompagné l'instauration du nouveau monde institutionnel au XVII<sup>e</sup> siècle. Si nous sommes héritiers des Lumières, le XVIII<sup>e</sup> siècle ne peut pas davantage être dissocié de la tradition dont il est issu.

Ceci étant posé, il serait absolument impensable d'amoindrir l'importance et la signification de la fondation de la discipline esthétique dans l'histoire des idées sur l'art. L'apport majeur du XVIII<sup>e</sup> siècle en ce domaine consiste, à cet égard, à avoir cherché à formuler – pour la première fois – une théorie de l'art à partir de principes philosophiques autonomes. L'émergence, à cette époque, de véritables théoriciens qui ont cherché à creuser cette question est à l'origine de la naissance de l'esthétique moderne. Des auteurs comme Crousaz, Du Bos, Batteux, Baumgarten, Sulzer, Lessing, Kant, Shaftesbury ou Hutcheson ont chacun contribué à l'édification progressive de la nouvelle discipline. Les



revendications d'autonomie et de liberté de l'art, qui ont commencé à marquer le monde artistique dès la fin du siècle, et qui se sont accentués au siècle suivant, ne peuvent être conçus indépendamment des nombreuses tentatives de théorisation et d'unification des beaux-arts qui ont occupé les philosophes des Lumières.

L'un des principaux enjeux de ce mémoire consiste à retracer, à partir d'éléments importants qui définissent la nouvelle esthétique du XVIII<sup>e</sup> siècle, les principes fondamentaux qui sous-tendent la puissante volonté d'autonomie de l'art qui s'exprimera au sein du monde artistique du XIX<sup>e</sup> siècle. Plus précisément, nous chercherons à reconstituer les grands axes du processus qui a mené à la mise en place d'une conception de l'art qui pose ce dernier comme une valeur ultime portant en elle-même sa propre fin. C'est dans cet esprit que nous nous pencherons sur la théorie qui a proclamé, de la manière la plus catégorique, l'indépendance absolue de l'art par rapport à toutes les autres valeurs ; nous parlons bien sûr de celle de « l'art pour l'art ». Élaborée dans le contexte historique du romantisme, cette théorie se caractérise particulièrement par la nette distinction qu'elle établit entre les notions du Beau et du Bien. Héritière sur ce point des théories esthétiques du siècle précédent, elle s'érige en grande partie autour de son refus complet de soumettre l'art à toute forme de restriction morale. L'élément qui fera l'objet de notre examen philosophique constitue la nouvelle éthique de l'art qui émerge de cette théorie, dans le cadre de cette entreprise de démoralisation généralisée.

Nous situons généralement l'acte de naissance de l'art pour l'art dans les premières années de la Révolution de Juillet. Il est admis que c'est dans les suites de la bataille d'*Hernani*, au sein de sa Préface de *Mademoiselle de Maupin* (1835), que Théophile Gautier a formulé pour la première fois l'essentiel de cette nouvelle doxa artistique. Ce véritable manifeste, qui contribuera fortement à le rendre célèbre, clame sur un ton hautement polémique l'indépendance de l'art à l'égard de tout principe d'utilité, et des injonctions de la morale. Son plaidoyer s'adresse alors essentiellement aux critiques Saint-Simoniens, qui cherchaient à affirmer le rôle social de l'art. Il oppose à cette vision une conception hédoniste et un culte de la pure forme. La jeunesse artistique montante des décennies suivantes sera fortement marquée par les positions radicales de Gautier. Parmi

celle-ci, un écrivain rouennais destiné à un brillant avenir s'est particulièrement illustré par la profondeur de ses vues en matière d'éthique de l'art : il s'agit de Gustave Flaubert. Dans un registre complètement différent de celui de Théophile Gautier, Gustave Flaubert développera une version de l'art pour l'art qui adresse la question de la moralité avec une très grande finesse. Tout autant attaché que son prédécesseur à l'idée de l'indépendance absolue de l'art envers toute forme de subordination extérieure, il fera de cette conviction le cœur de son éthique d'artiste. L'objectif avoué de ce mémoire est de proposer une généalogie de ce nouveau paradigme éthique de l'art, en nous penchant d'abord sur certains de ses fondements conceptuels les plus importants apparus au XVIII<sup>e</sup> siècle. Nous chercherons par la suite à reconstituer l'éthique artistique de Flaubert en la resituant par rapport aux mouvements de l'esthétique du XIX<sup>e</sup> siècle dont elle est issue, ainsi qu'à travers une étude approfondie de sa *Correspondance*.

Ce mémoire se divise en deux grandes parties. La première se consacre au XVIII<sup>e</sup>, et la seconde au XIX<sup>e</sup> siècle. Nous débuterons ainsi en nous intéressant au processus d'autonomisation de l'art au siècle des Lumières. Le chapitre initial visera d'abord à fixer certains moments charnières de la fondation du système moderne des beaux-arts, ainsi que de la discipline esthétique. Cela nous permettra de voir comment l'un et l'autre de ces mouvements (le premier étant plutôt français, et le second allemand) a tendu à éloigner souterrainement les finalités de l'art de la morale (ou encore du Bien ou de l'Utile). Cette première section se terminera avec l'évocation de la figure de Johann Georg Sulzer, dont les publications au sein des rééditions de *l'Encyclopédie* ont fortement contribué à propager la définition de l'esthétique comme philosophie des Beaux-Arts.

Le second chapitre sera dédié au philosophe et écrivain Karl Philipp Mortiz, dont la conception autotélique du Beau offre probablement l'une des versions les plus radicales de l'indépendance des beaux-arts du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le long passage que nous lui consacrerons nous permettra d'aborder quelques thèmes fondamentaux de l'éthique de l'art de Flaubert, tel que le désintéressement, notamment. L'analyse de ses deux plus importants textes d'esthétique, en l'occurrence *Sur le concept d'achevé en soi* (1785) et *Sur l'imitation formatrice du beau* (1788), nous fera observer les nouveaux principes poïétiques qui

découlent de la nouvelle autotélie de l'œuvre, qui ne se résolve plus, chez lui, dans la fin du plaisir.

Le troisième chapitre du mémoire s'attachera à montrer l'évolution du statut de l'artiste, dans le cadre des bouleversements historiques, sociologiques et idéologiques qui ont affecté la société aux lendemains de la Révolution. En nous focalisant en particulier sur les travaux de Paul Bénichou et de Nathalie Heinich, nous tenterons de contextualiser l'acte de naissance de l'art pour l'art. Une emphase particulière sera mise sur l'émergence du mouvement romantique, qui a constitué, de manière incontestable, le lieu par excellence où s'est affirmé la consécration absolue des valeurs artistiques.

Le chapitre ultime abordera enfin les principaux axes de l'éthique de l'écriture de Gustave Flaubert. L'étude de sa *Correspondance* nous fera voir le très haut degré d'exigence qu'imposait sa morale de l'art. Porteur, un peu comme Moritz (quoi que de manière différente) d'un idéal de désintéressement, il ajoutera également à cela une volonté d'impersonnalité et d'impartialité. Une quête de la pureté absolue de l'art, à laquelle rien ne doit faire de l'ombre sous-tend sa volonté exacerbée de moralité. Cet aspect nécessitera que nous définissions scrupuleusement cette morale de l'art, qui ne partage rien de commun avec la morale publique ou les mœurs, et qui repose uniquement et entièrement sur une manière de concevoir la pratique de l'écrivain. La première sous-section de ce chapitre apportera un premier éclairage sur cette question, par le biais du procès qu'a valu à Flaubert la publication de son premier roman, *Madame Bovary* (1857).

# **Première Partie : L'autonomisation de l'art au XVIII<sup>e</sup> siècle**

## **Chapitre 1 - Autour de la fondation du système moderne des beaux-arts**

Comme tout travail de généalogie, l'étude à laquelle se consacre ce mémoire compte parmi ses premières tâches de circonscrire son objet en établissant un point de départ, c'est-à-dire en déterminant un moment charnière ou un événement de l'histoire des idées à partir duquel il est possible d'en assurer la reconstitution. Ce que nous pouvons dire de la théorie de l'art pour l'art, c'est qu'elle représente l'un des points d'aboutissement d'un processus d'autonomisation de l'art qui s'est déployé tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle. Pour le dire plus exactement, elle est, en vérité, héritière de deux mouvements d'abord relativement distincts, mais qui se sont progressivement rejoints dans les dernières décennies du siècle. Il s'agit, d'une part, de l'émergence de la nouvelle discipline esthétique (à partir des *Médiations philosophiques sur quelques aspects de l'essence du poème* (1735), et surtout de l'*Æsthetica* (1750), de Baumgarten), et d'autre part, de la fondation du système moderne des beaux-arts (autour du traité de l'Abbé Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe* (1746)). Dans les deux sous-sections qui suivent, nous chercherons à dégager les éléments fondamentaux qu'il convient de retenir de ces nouveaux développements afin d'effectuer la genèse de l'art pour l'art. Après un bref passage sur la notion de génie chez Perrault et Du Bos, nous terminerons en exposant la définition de l'esthétique qui a été suggérée par Johann Georg Sulzer, dans sa *Théorie Générale des Beaux-Arts* (1774).

### **1.1 L'invention de l'esthétique par Alexander Gottlieb Baumgarten**

Il ne fait pas de doute que l'importance qui est généralement attribuée à Baumgarten dans l'histoire des idées sur l'art est due au fait qu'il est reconnu comme étant celui qui a inventé le terme « esthétique ». C'est en 1735, dans ses *Méditations*, qu'il fait usage de ce mot pour la première fois. Il le définit alors comme une théorie de la connaissance sensible (procédant d'une gnoséologie inférieure), qu'il oppose à la forme de la connaissance logique (provenant d'une faculté supérieure). La distinction qu'il dresse entre ces deux domaines est déterminée à partir des objets respectifs auxquels ils s'appliquent. Il s'agit

des *aisthêta* dans le cas de l'esthétique, et des *noêta* pour la logique. La nouveauté qu'instaure la division entre ces deux types de connaissances réside dans le statut épistémique qu'elle accorde au sensible. Contrairement aux théories admises à son époque, et en particulier à celles de son maître Leibniz, Baumgarten a entrepris de fonder une connaissance du sensible qui soit indépendante des choses intelligibles. Mais par-dessus tout, son véritable geste fondateur a été d'avoir réuni cette réflexion sur la connaissance inférieure à une théorie de la poétique. Comme le souligne Carole Talon-Hugon, l'esthétique chez Baumgarten n'est pas exclusivement une science de la sensibilité, mais elle a également vocation à constituer « l'ensemble des règles auxquelles le poème doit se conformer<sup>1</sup> ». Il y a une double volonté, chez l'auteur, d'établir les codes de la poésie, et de fonder une science du sensible. La contribution qu'il faut dès lors lui concéder consiste, selon la philosophe, à avoir lié sous une même étymologie la poétique et la gnoséologie inférieure<sup>2</sup>. Dans son texte le plus célèbre, *Æsthetica* (1750), il tente même d'étendre à l'ensemble des beaux-arts cette réunion avec la connaissance sensible. Cela a cependant été souvent mentionné, la théorie esthétique de Baumgarten peine à appliquer ses principes à l'ensemble des beaux-arts. Elle n'offre d'ailleurs pas une division complète et détaillée de ses disciplines, comme on en trouvait déjà à l'époque, chez Batteux par exemple. Mais comme le soutient Paul Oskar Kristeller, dans son ouvrage magistral sur *Le système moderne des arts* :

Baumgarten est le fondateur de l'esthétique dans la mesure où il a été le premier à concevoir une théorie des arts comme une discipline philosophique séparée, dotée d'une place spécifique et bien définie dans le système de la philosophie<sup>3</sup>.

En outre, même si sa philosophie de la connaissance sensible ainsi que sa poétique resteront sans véritable postérité<sup>4</sup>, il faut malgré tout reconnaître l'importance historique de l'apparition du terme « esthétique » dans l'évolution de la conception des beaux-arts.

---

<sup>1</sup> BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb, « Méditations philosophiques sur quelques sujet se rapportant à l'essence du poème, § 9 (1735), trad. fr., dans *Esthétique*, Paris, Éd., de l'Herne, 1788, p. 32, cité par TALON-HUGON, Carole, *L'Art victime de l'esthétique*, Paris, Hermann, 2014, p. 72.

<sup>2</sup> TALON-HUGON, *op. cit.*, p. 78.

<sup>3</sup> KRISTELLER, Paul Oskar, *Le Système moderne des arts, Étude d'histoire de l'esthétique* (1951-52), Traduction Béatrice Han, Nîmes, Éd. J. Chambon, 1999, p. 89.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 74-75.

Pour Carole-Talon Hugon, « le moment Baumgarten invite à penser que l'art est affaire de sensible et de qualités sensibles<sup>5</sup> ». Il constitue un moment déterminant dans l'établissement de ce qu'elle nomme ainsi « le paradigme esthétique des arts<sup>6</sup> ». Il ouvre en ce sens la voie à une définition des beaux-arts qui dépasse le simple exposé doctrinal, tel que cela était majoritairement le cas dans les traités français de l'époque.

## 1.2 Le système des beaux-Arts de l'Abbé Charles Batteux

Si Baumgarten et les penseurs allemands qui lui succéderont auront une importance décisive dans la mise en place de la conception moderne des beaux-arts, c'est cependant à l'Abbé Batteux qu'il revient d'avoir exposé pour la première fois, dans son traité *Les beaux-arts réduits à un même principe* (1746), un véritable système unifié des différentes pratiques artistiques. Ce texte est le premier à avoir entrepris directement – tel que l'exprime le titre – de rassembler tous les beaux-arts autour d'un principe unique. En partant d'idées généralement admises à son époque, Batteux en vient ainsi à énoncer ce qu'il conçoit comme leur concept opératoire commun : « l'imitation de la belle nature ». L'avant-propos pose très clairement, dès le départ, les références classiques sur lesquels il fait reposer sa proposition : il s'agit d'Aristote (qu'il désigne par l'expression « le philosophe grec ») et d'Horace. Il reprend du premier le principe d'imitation des hommes en action, et du second la célèbre formule de *ut pictura poesis*, qu'il étend également à la musique, à la sculpture et à la danse. Par la mobilisation de ces deux grandes figures, il tente de montrer que malgré leurs différences quant à leurs moyens, les beaux-arts obéissent tous à un seul et même principe.

Il faut bien le mentionner, outre sa volonté affichée de rassembler des types de pratiques apparentées autour de « l'imitation de la belle nature », le traité *Les beaux-arts réduits à un même principe* (1746) a apporté un autre élément de première importance dans l'histoire des idées sur l'art. En effet, il est probablement le premier ouvrage à avoir opéré de manière aussi nette et aussi claire la division entre les arts mécaniques, les arts libéraux

---

<sup>5</sup> TALON-HUGON, *op. cit.*, p. 78.

<sup>6</sup> *Ibid.*

et les beaux-arts. D'autant plus déterminants sont également les éléments sur lesquels il fait reposer leur distinction. Au cours du premier chapitre, qui se penche expressément sur cette question, Batteux affirme que la division entre les trois espèces d'art peut se rapporter aux « fins qu'elles se proposent<sup>7</sup> ». Ainsi détermine-t-il que les arts mécaniques ont l'utilité pour objet, les beaux-arts le plaisir, et les arts libéraux l'agrément et l'utilité. Cette séparation franche de la catégorie des beaux-arts, effectuée par le biais de son attribution à la finalité du plaisir, marquera un tournant majeur pour l'ensemble des hommes de Lettres qui s'intéressaient au sujet. Pensons pour cela en premier lieu à D'Alembert<sup>8</sup> et à Diderot, qui se réapproprièrent ces idées au moment de la rédaction de *l'Encyclopédie*.

N'omettons pas de dire que l'Abbé Batteux n'était cependant ni le premier, ni le seul à affirmer la prévalence du plaisir comme finalité des beaux-arts. La mouvance générale du XVIII<sup>e</sup> siècle, au sein de laquelle s'est inscrit l'acte d'unification de la nouvelle discipline que constitue le traité de 1746, portait déjà en elle plusieurs éléments que nous pouvons lire dans le texte de l'Abbé. De prime abord, l'apparente déliaison du plaisir et de l'utile, qui se trouve au centre de la définition des beaux-arts proposée par Batteux, représente un aspect que l'on peut observer de manière récurrente dans les écrits des Lumières. De manière plus précise, c'est en fait une progressive désunion entre la fin du plaisir et celle de l'instruire qui s'installe dans les réflexions artistiques de cette période. À cet égard, une rupture de plus en plus importante avec les préceptes de *l'Art poétique* d'Horace s'observe assez aisément dans certains textes. Nous retrouvons un excellent exemple de cela chez un autre Abbé, Jean-Baptiste Du Bos, dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719). De sorte à bien faire ressortir la différence entre l'auteur antique et l'homme de Lettres du XVIII<sup>e</sup>, comparons simplement des extraits de chacun d'eux. Voici d'abord l'un des passages canoniques d'Horace :

---

<sup>7</sup> BATTEUX, abbé Charles, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Durand, 1746, p. 6 (consulté sur Gallica, le 15 décembre 2019).

<sup>8</sup> Nous reviendrons, dans le chapitre sur Karl Philipp Moritz, sur le célèbre *discours préliminaire*, qui présente une séparation semblable des disciplines, et une attribution du plaisir aux beaux-arts pareille à celle de Batteux.

Les poètes entendent soit être utiles, soit faire plaisir, soit écrire des poèmes à la fois utiles et agréables à la vie. Tous les suffrages reviennent à celui qui a mêlé l'utile et l'agréable, en donnant au lecteur du plaisir et de l'instruction<sup>9</sup>.

Prenons maintenant cet extrait de l'Abbé Du Bos :

En lisant un poème nous regardons les instructions que nous y pouvons prendre comme accessoire. L'important c'est le style, parce que c'est du style d'un poème que dépend le plaisir de son lecteur<sup>10</sup>.

Il serait difficile de mieux faire ressortir la nouvelle vision qui se développe progressivement au cours du XVIII<sup>e</sup>. À rebours de la conception classique d'Horace, Du Bos affirme la supériorité du style, et le caractère secondaire de la dimension didactique de la poésie<sup>11</sup>. Le plaisir du lecteur devient ainsi véritablement, pour lui, la fin première de l'art. Ce léger détour nous ramène inévitablement au texte que nous évoquions initialement, à savoir le traité *Les beaux-arts réduits à un même principe*. À la lumière de ce que nous venons de montrer, il semble parfaitement clair que pour Du Bos comme pour Batteux, le plaisir a pris le dessus sur l'instruire. Du moins, contrairement à la conception classique de la poésie, les deux termes ne semblent pas avoir à s'unir systématiquement chez ces deux auteurs. Cela dit, ni l'un ni l'autre ne rompt cependant complètement avec l'idée d'une vocation instructive des beaux-arts. Ils ne rattachent simplement plus cette dernière à leur essence, comme cela était le cas dans la tradition classique.

### 1.3 Le « génie » comme élément distinctif des beaux-arts

Le dernier changement de paradigme que nous venons d'esquisser n'est pas sans lien avec un autre aspect caractéristique de l'évolution du système des beaux-arts au XVIII<sup>e</sup> siècle : la montée en puissance de la notion de génie dans la définition du travail artistique.

---

<sup>9</sup> Horace, *Épître aux Pisons* (1<sup>er</sup> siècle av. J.-C.), dans *Épîtres*, Paris, Les Belles Lettres, 3<sup>e</sup> éd. 1955, vers 334-340 cité par TALON-HUGON, Carole, *Morales de l'art*, Paris, PUF, 2009, p. 18.

<sup>10</sup> DU BOS, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), rééd. Éditions ENSBA, 1994, section 34, cité par TALON-HUGON, Carole, *Morales de l'art*, Paris, *op. cit.*, p. 99.

<sup>11</sup> Sans extrapoler sur le sujet, il nous semble intéressant de soulever que cette prééminence du style rappelle, dans une certaine mesure, l'esthétique de Flaubert, qui est sujette à notre 4<sup>ième</sup> chapitre.



Il serait bien entendu impossible d'effectuer ici la genèse complète de ce concept, qui se trouve chez un nombre beaucoup trop élevé d'auteurs pour que nous puissions en dresser un portrait exhaustif. C'est donc sous un angle bien précis que nous voudrions adresser la question. Dans le cadre de notre recherche, il nous semble d'abord très important et très naturel de mentionner l'apport théorique majeur que fut celui de Charles Perrault. Cet homme de Lettres, qui est principalement connu pour avoir été, à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, le déclencheur de la *Querelle des Anciens et des Modernes*, peut probablement être considéré parmi ceux qui ont posé le cadre de la conception moderne des beaux-arts. L'une des principales contributions de Perrault consiste à avoir redéfini la division entre les arts<sup>12</sup> que l'on nommait alors libéraux, en insistant particulièrement sur la distinction entre les « Sciences [...] et les Arts dont les secrets se peuvent mesurer et calculer » et « les choses de goût et de fantaisie, comme sont la plupart des beautés de l'Éloquence et de la Poésie<sup>13</sup> ». Ce redécoupage apporte deux conséquences essentielles dans la comparaison entre les Anciens et les Modernes : elle assure d'une part la supériorité des Modernes dans le champ des connaissances qui reposent sur une accumulation ou une transmission de savoirs, et d'autres parts, elle vient établir le caractère spécifique de la faculté propre aux beaux-arts. Dans le même épître à Fontenelle que nous venons de citer, Perrault exprime parfaitement cette dernière disposition lorsqu'il écrit : « les Peintres, les Sculpteurs, les Chantres et les Poètes / Tous ces hommes enfin en qu'il l'on voit régner / Un merveilleux sçavoir qu'on ne peut enseigner<sup>14</sup> ». Nous comprenons en somme que la mobilisation de la notion de génie constitue le centre de la distinction ici suggérée entre les connaissances scientifiques et les choses qui relèvent de la sphère artistique.

Les derniers éléments que nous venons de souligner laissent également entrevoir un autre paramètre, qui se développera de manière prépondérante au XVIII<sup>e</sup> siècle : il s'agit du lien que l'on peut établir entre le génie de l'artiste, et le goût tel qu'il se conçoit du point de vue de la réception. En effet, pour un penseur comme Perrault, le génie de l'artiste se

---

<sup>12</sup> Il est important de rappeler que sa division des arts n'est pas en tant que telle aussi aboutie qu'elle le sera chez Batteux. Elle insère par exemple encore la mécanique ou l'optique dans la catégorie des Beaux-Arts.

<sup>13</sup> PERRAULT, Charles, *Le génie*, Épître en vers à Fontenelle, *Parallèle des Anciens et de Modernes I* (Paris, 1693), 202, cité par KRISTELLER, *op. cit.*, p. 58.

<sup>14</sup> *Ibid*, 195 sq.

définit en partie par sa capacité à flatter le goût de l'honnête homme. Certes, une telle conception ne demeura pas telle quelle chez les penseurs qui viendront après lui au siècle suivant. Nous pouvons cependant établir que cette corrélation entre le génie du créateur et le goût<sup>15</sup> de la personne qui reçoit l'œuvre est absolument fondamentale dans le système des beaux-arts qui s'instaure au siècle des Lumières. Cela est d'autant plus manifeste lorsque nous considérons la montée en force de la fin du plaisir comme objet des beaux-arts. Pour certains auteurs, le génie peut même s'affirmer comme la source même du plaisir propre aux beaux-arts. Nous retrouvons cette idée avec une précocité étonnante dans ce passage de l'Abbé Du Bos à propos de la peinture :

L'art de la peinture est si grand qu'un tableau peut plaire par les seuls charmes de l'exécution, indépendamment de l'objet qu'il représente ; mais notre attention et notre estime sont alors uniquement pour l'art de l'imitateur qui sait nous plaire, même sans nous toucher<sup>16</sup>.

Nous retrouvons incontestablement ici des germes de formalisme, qui apparaissent à travers l'assimilation du plaisir artistique à l'art de l'artiste. En bon lecteur de Perrault, Du Bos rattache bien entendu cet art au génie, plutôt qu'à un savoir acquis. Il franchit cependant un pas supplémentaire par rapport à ce dernier en distinguant un plaisir pouvant provenir directement du talent et du travail de l'artiste (que nous pourrions apparenter à un plaisir de la pure forme), du plaisir découlant de l'objet représenté par l'œuvre. Cet élément théorique est absolument fondamental à prendre en compte afin de bien saisir les évolutions ultérieures de la philosophie de l'art. Si les *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* de Du Bos n'ont pas la prétention de formuler un système philosophique complet entourant la pratique des beaux-arts, elles doivent être fortement considérées dans le processus qui a mené à l'autonomisation de l'art. Pour clore ce chapitre nous aborderons, dans la sous-section qui suit, le moment charnière de l'esthétique qu'a constitué la parution de la *Théorie Générale des Beaux-Arts* par Johann Georg Sulzer.

---

<sup>15</sup> Mentionnons ici que le goût ne se limite pas toujours au point de vue de réception, chez les penseurs des Lumières. Chez Kant, par exemple, il fait partie prenante du processus de création. Il en est de même également chez Batteux.

<sup>16</sup> DU BOS, *op. cit.*, cité par TALON-HUGON, *Morales de l'art, op. cit.*

## 1.4 La fondation de la philosophie des Beaux-Arts

Il ne semble pas exagéré d'affirmer que Sulzer a joué un rôle déterminant dans l'établissement de la discipline esthétique, entendue comme science des Beaux-Arts. Si nous attribuons une importance moindre à cet auteur aujourd'hui, il demeure tout de même important de rappeler l'influence que ses écrits ont pu avoir en son temps. Pour preuve de cela, il est toujours intéressant de mentionner que sa *Théorie Générale des Beaux-Arts* a obtenu des échos qui lui ont valu une traduction au sein de l'article « esthétique », dans le *Supplément de l'Encyclopédie* (1776). La définition de l'esthétique qu'on y trouve alors se résume à une « philosophie des Beaux-Arts ». Quelques années plus tard, dans un nouvel article sur l'esthétique, qu'il a rédigé à l'occasion de la seconde édition de *l'Encyclopédie* (Berne et Lausanne, 1781), il offre une lecture fort instructive des origines de cette discipline, qu'il qualifie de « terme nouveau, inventé pour désigner une science qui n'a été réduite en forme que depuis peu d'années » :

M. Dubos est, si je ne me trompe, le premier d'entre les Modernes qui ait entrepris de déduire d'un principe général la théorie des Beaux-Arts, et d'en démontrer les règles... Feu M. Baumgarten... est le premier qui ait hasardé de créer sur des principes philosophiques la science générale des Beaux-Arts, à laquelle il a donné le nom d'esthétique<sup>17</sup>.

Cette mise en contexte nous permet de saisir la double visée de l'esthétique de Sulzer, à savoir la volonté de fonder une véritable philosophie des Beaux-Arts, ainsi que celle de démontrer leurs règles sur la base d'une science générale. De manière large, il ne fait pas de doute qu'il faille situer l'influence de l'auteur suisse dans la place qu'il cherche à faire à l'esthétique dans le système global de la philosophie. Reprenant à son compte la doctrine de la tripartition des facultés de l'âme de Moses Mendelssohn (qu'il avait lui-même repris des philosophes écossais), son esthétique prend pour point de départ l'idée d'une adéquation entre la faculté du goût et le Beau. Elle distingue également formellement cette disposition à ressentir le Beau de la raison et du sentiment moral, qui, eux, s'appliquent respectivement au Vrai et au Bon. Cette division des facultés de l'âme, que l'on retrouve également chez nombre de penseurs de cette époque – pensons à Kant,

---

<sup>17</sup> SULZER, Johann Georg, « Esthétique », *Encyclopédie* 13 (Berne et Lausanne, 1781), 84-86, cité par KRISTELLER, *op. cit.*, p. 70.

notamment –, contribuera fortement à redessiner la séparation entre les disciplines philosophiques. L'organisation du système philosophique de Victor Cousin, qui jouira d'une très forte influence dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle en France, se fondait par exemple sur cette même triade du Beau, du Bien et du Vrai. Le Beau sera, dans ce cadre, tout naturellement associé à l'esthétique, c'est-à-dire à l'art. Il serait assurément possible de mobiliser à ce sujet d'autres exemples que Cousin. Notre objectif ici consiste cependant principalement à attirer l'attention sur le fait que cette nouvelle tripartition de la philosophie tend à dissocier plus que cela n'avait jamais été fait auparavant les concepts du Beau et du Bien, en leur attribuant un objet et une faculté distincts. Il va sans dire que cet aspect jouera un rôle fondamental dans le mouvement général d'affirmation d'autonomie de l'art, et *a fortiori*, dans la promotion de la théorie de l'art pour l'art.

Dans cette mouvance, il est un auteur qui a apporté une réflexion particulièrement stimulante en ce qui a trait à la séparation entre le Beau et le Bien. Il s'agit de Karl Philipp Moritz. Dans le chapitre qui suit, nous pourrons voir que comme chez Sulzer, la liaison entre l'esthétique et les beaux-arts ne fait aucun doute pour lui – notons que ses plus importants écrits esthétiques ont été rédigés entre 1785 et 1793. Cela nous permettra de constater que l'interpénétration des réflexions sur le Beau et sur l'art constitue un moment déterminant dans l'évolution qui a mené à la fondation de la théorie de l'art pour l'art, notamment grâce à la mise en place d'une conception autotélique du Beau.

## Chapitre 2 - Le moment Moritz

Nous avons identifié en Karl Philipp Moritz un penseur fondamental en vue de reconstituer l'esthétique de l'art pour l'art. Cet auteur généralement assez méconnu des philosophes a joué un rôle déterminant dans l'établissement d'une conception autotélique de l'œuvre d'art et du Beau, qui s'installera de manière décisive au sein du romantisme de l'époque, et dans un grand nombre de courants artistiques ultérieurs. Suivant les analyses de Tzvetan Todorov, nous situerons d'abord l'apport majeur de Moritz dans sa réinterprétation « radicale » du principe classique d'imitation. Rompant avec la conception commune de cette notion, qui subordonnait l'art à un rôle de représentation de la nature, ce dernier a déplacé le regard sur les beaux-arts en redéfinissant le principe imitatif à *partir* de l'acte créateur de l'artiste. Ainsi, ce ne sera plus des éléments de la nature qui devront être imités, mais la nature elle-même, en tant que force poétique.

Nous voyons déjà ressortir avec ce court préliminaire, que la réflexion sur l'imitation peut prendre, fondamentalement, deux dimensions : Une première, qui concerne le rapport de l'œuvre d'art à la nature; et une deuxième, qui touche à la question de la finalité de l'art. Ces deux aspects sont sous-tendus de manière permanente dans les écrits esthétiques de Moritz. Leur imbrication au sein même de sa pensée, et leur mise en perspective à l'échelle de l'histoire de l'esthétique du XVIII<sup>e</sup> siècle permettent de faire la lumière sur la place qu'il convient d'accorder à ce penseur dans la genèse des idées modernes sur l'art.

C'est assurément dans son essai *Sur l'imitation formatrice du beau* (1788) que la réflexion esthétique de Moritz a atteint son plus haut degré d'articulation. Cet écrit constitue une véritable synthèse des vues esthétiques de Moritz touchant les deux dimensions de l'imitation que nous venons de mentionner, en plus d'offrir une contribution philosophique importante autour de la question du processus créateur de l'artiste. Mais, plus particulièrement, c'est dans le rapport que Moritz tisse entre l'artiste et le monde que nous pourrions nourrir notre recherche sur l'art pour l'art. La reconfiguration du principe d'imitation autour de la faculté formatrice (*Bildungskraft*) de l'artiste, qui confectionne son œuvre dans un processus analogue à celui de la perpétuation de la nature, vient redéfinir

l'activité de l'artiste, ainsi que les modalités de l'évaluation et de la réception de ses productions. De manière fondamentale, c'est en soustrayant l'œuvre à la logique de la représentation des objets de la nature, pour déplacer le principe d'imitation dans le cadre d'une relation très subtile de l'artiste au monde, que Moritz parviendra à libérer l'art de ses rapports de subordination.

Nous aurons l'occasion, un peu plus loin, de développer plus amplement sur cet écrit majeur de l'esthétique du XVIII<sup>e</sup> que constitue l'*essai* de 1788. Mais avant d'y venir, nous croyons d'abord nécessaire de nous pencher sur un autre texte important, *Sur le concept d'achevé en soi* (1785). C'est dans ce dernier que Moritz pose pour la première fois dans son œuvre les bases de sa conception autotélique du Beau, autour du concept d'achevé en soi. Dans la section qui suit, nous chercherons à montrer comment cette nouvelle définition du Beau, et son attribution comme finalité de l'art vient modifier le statut ontologique de l'œuvre, pour en faire un objet de contemplation mystique.

### **2.1 *Sur le concept d'achevé en soi* (1785)**

Il est tout à fait intéressant d'observer que c'est dès la première phrase de son premier essai majeur d'esthétique, *Sur le concept d'achevé en soi* (1785), que Moritz fait apparaître la problématique de l'imitation<sup>18</sup> :

On a rejeté le principe d'imitation de la nature comme fin primordiale des œuvres des Arts et des Sciences du beau ; on l'a subordonné à la fin de *l'agrément*, dont on a fait la première loi fondamentale des Beaux-Arts. Le propre de ceux-ci, dit-on, est d'avoir en vue le simple plaisir, tout comme les arts mécaniques ont en vue l'utilité<sup>19</sup>.

Le premier aspect que nous souhaitons d'abord soulever ici, constitue l'emploi du pronom impersonnel « on », qui sert d'emblée à présenter les éléments avancés comme des

---

<sup>18</sup> Il est ici primordial de mentionner que ce ne sera que dans des écrits ultérieurs que Moritz renouera avec le principe d'imitation, pour en offrir une version remaniée et définitive dans l'essai *Sur l'imitation formatrice du beau* (1788). Nous y reviendrons.

<sup>19</sup> MORITZ, Karl Philip, *Le concept d'achevé en soi et autres écrits* (1785-1793), Trad. par Philippe Beck, Paris, PUF, 1995, p. 81.

états de fait. Moritz cherche sans doute, de cette manière, à positionner son texte dans un champ bien circonscrit des débats de son époque. La problématique centrale du texte est dès le départ clairement identifiée ; elle se constitue autour de ce transfert - qui est présenté comme ayant déjà eu lieu - du principe d'imitation, vers la fin de *l'agrément*, comme objet premier des Arts. Il est difficile de déterminer avec certitude si Moritz faisait référence à un auteur précis en suggérant cette définition « établie » des Beaux-Arts<sup>20</sup>. Un regard sur certains écrits importants de l'époque nous permettra d'approfondir un peu plus cet *incipit*.

Dans un premier temps, l'extrait cité présente une proximité frappante avec la définition des beaux-arts énoncée par d'Alembert dans son *Discours préliminaire à L'Encyclopédie* (1751). En effet, ce dernier y affirme, que « Parmi les Arts libéraux qu'on a réduits à des principes, ceux qui se proposent l'imitation de la Nature, ont été appelés Beaux-Arts, parce qu'ils ont principalement l'agrément pour objet<sup>21</sup> ». Cette attribution de l'agrément comme objet distinctif des beaux-arts l'oppose expressément, sous la plume de d'Alembert, aux « Arts libéraux plus nécessaires ou plus utiles, comme la grammaire, la logique & la morale ». Cette définition se rapproche inéluctablement du texte de Moritz, car si le principe d'imitation n'y est pas complètement disparu, il semble bien avoir été *subordonné* à la fin de l'agrément. Mais aussi, et de manière plus importante, c'est l'affirmation de la prévalence du plaisir sur l'utile au sein des beaux-arts qui se dégage des deux textes. Cependant, si cette assertion agit comme point de départ à l'*essai* de 1785, elle est plutôt présentée comme un fait acquis et définitif par d'Alembert dans son discours préliminaire. Il en est ainsi, car le texte de Moritz cherche d'abord à montrer l'insuffisance des notions de plaisir ou d'agrément pour délimiter le champ des beaux-arts. En effet, « nous trouvons du plaisir ou de l'agrément au Beau tout aussi bien qu'à l'Utile : comment donc le premier se distingue-t-il du second<sup>22</sup> », demande l'auteur. Le geste initial de Moritz vise alors à déplacer la (fausse ou incomplète) dichotomie du plaisir et de l'utile, vers celle du Beau et de l'Utile. Nous aurons l'occasion de développer sur ce point un peu plus bas,

---

<sup>20</sup> Nous avons cependant vu dans la dernière section qu'elle s'est essentiellement à partir de Batteux qu'elle a commencé à s'imposer.

<sup>21</sup> D'ALEMBERT, Jean le Rond, « Discours préliminaire », *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (Consulté sur ARTFL, le 12 décembre 2019).

<sup>22</sup> MORITZ, *Sur le concept d'achevé en soi, op. cit.*, p. 81.

lorsqu'il s'agira d'exposer le concept fondamental d'achevé en soi. Mais avant d'y arriver, intéressons-nous d'abord à un autre auteur qui permet d'élargir notre regard sur les éléments de départ du texte *Sur le concept d'achevé en soi*, et d'en tirer de plus amples conséquences.

Tournons-nous maintenant vers Gotthold Ephraim Lessing, auteur du *Laocoon* (1766), ouvrage majeur d'esthétique du XVIII<sup>e</sup>. Selon Carole Talon-Hugon, « c'est dans le *Laocoon* que l'idée d'autotélie de l'art est pour la première fois exposée de façon claire<sup>23</sup> ». Lessing y expose, en effet, sa volonté que soit pris pour « seul et unique but<sup>24</sup> » de l'œuvre d'art la beauté. Notons dans cet extrait, la dimension *exclusive* que doit revêtir la révérence de l'artiste à la beauté dans son activité (plutôt que *principalement* tournée vers le plaisir, pour d'Alembert). Cette valorisation de la valeur esthétique de l'œuvre autour de sa beauté se traduit, dans la pensée de Lessing, par une reconfiguration du rapport de l'œuvre à l'objet qu'elle représente. L'auteur cherche ainsi, dans un premier temps, à établir des règles de la beauté propres à l'art, en désignant les types d'objets susceptibles d'une représentation artistique adéquate, en fonction du médium artistique concerné. Dans ce cadre, les arts plastiques devront imiter les objets étendus dans l'espace, tandis que la poésie devra s'intéresser aux actions humaines. L'esthétique de Lessing reste donc fidèle au principe d'imitation, mais le soumet à des règles qui sont établies en fonction du médium et de certaines règles du Beau. Ainsi, tout objet ne peut être digne d'une représentation artistique, et l'imitation doit respecter les limites de l'art. C'est précisément ce qu'illustre l'exemple de la célèbre sculpture du *Laocoon* qui, selon Lessing, doit garder une certaine sobriété dans l'expression de la douleur afin que ne soit pas affectée la plastique de l'œuvre. Ce mouvement vient affirmer avec une nouvelle force le rôle de commandement de la beauté dans les arts, au détriment de l'expression. Il vient positionner « la beauté des lignes qui définissent celui-ci [le visage] » dans ses représentations plastiques devant « [l'] idée d'expression des sentiments<sup>25</sup> ». Lessing cherche de la sorte à « soumettre l'expression à la

---

<sup>23</sup> TALON-HUGON, *Morales de l'art*, Paris, PUF, 2009, p. 95.

<sup>24</sup> LESSING, *Laocoon*, trad. par Frédéric Teinturier, Paris, Klincksieck, 2011, p. 79.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 18.



première des lois esthétiques, celle de la beauté », et à subordonner tout ce qui se trouve dans l'œuvre à ce principe premier.

Le geste de Lessing est catégorique : il consiste à identifier la finalité de l'art à la beauté. Mais c'est du même coup l'activité des artistes qui s'en trouve redéfinie. En faisant de la recherche de la beauté le but unique de leur travail, il les libère également des contraintes extra-artistiques et leur assigne comme objectif l'atteinte de « l'effet le plus haut que leur art leur permet(tait) d'obtenir<sup>26</sup> ». Cette insistance sur l'effet de l'œuvre, qui est caractéristique de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, vient consacrer la notion de plaisir comme principale valeur esthétique. Chez Lessing, cela se manifeste par un basculement de l'attention sur l'œuvre, qui sera dorénavant portée sur l'unique signifiant, au détriment du signifié. La beauté artistique devient alors propriété de l'objet artistique lui-même, et non plus le fruit d'un simple emprunt à la beauté toute extérieure des éléments de la nature. C'est donc également le spectre d'une nouvelle autonomie de l'œuvre par rapport aux sujets qu'elle imite qui se profile. La beauté de l'œuvre d'art ne se trouve plus déterminée uniquement à partir de ce qu'elle dit – c'est-à-dire, de ce vers quoi elle fait signe – mais à partir de son propre matériau.

Nous voyons que la mobilisation de la notion de plaisir pour définir la beauté de l'œuvre d'art se trouve au centre de cette nouvelle autotélie de l'art chez Lessing. Elle permet de faire un pas de plus vers une certaine émancipation de l'œuvre par rapport au contenu qu'elle représente, affaiblissant du même coup le principe d'imitation. L'essai *Sur le concept d'achevé en soi*, de Karl Philipp Moritz, cherche cependant à démontrer l'insuffisance du principe de plaisir – ou d'agrément –, et à affirmer la nécessité de recomposer le concept du Beau à partir de nouvelles bases. C'est à travers le concept d'achevé en soi que l'auteur d'*Anton Reiser* voudra reformuler l'autotélie de l'art, en prenant pour fondement une conception également autotélique du Beau.

Moritz définit l'objet Beau « comme quelque chose d'*achevé en soi*, non en moi, qui constitue donc un Tout en soi et qui m'accorde, *pour lui-même*, de l'agrément ou du

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 78.

plaisir<sup>27</sup> ». Nous voyons, dans cet extrait, se déplacer d'emblée la réflexion sur la finalité de l'art, vers celle de la finalité du Beau en soi. Le bel objet a pour point caractéristique de trouver sa fin en lui-même, c'est-à-dire qu'il n'est déterminé, dans sa valeur propre, par rien qui lui soit extérieur. La beauté ne peut ainsi se réduire à quelque rapport d'utilité ou de plaisir fondé sur la satisfaction d'une fin qui ne trouve pas son fondement dans l'objet lui-même. Ce faisant, l'appréhension du Beau demande un type spécifique de relation à l'objet.

Pour Moritz, l'aperception du Beau prend naissance à travers un œil contemplatif : « [L]orsque je contemple le Beau je fais retomber la fin, qui sort ainsi de moi, dans l'objet lui-même<sup>28</sup> ». Un tel regard sur la beauté renverse le rapport du sujet à l'objet, en faisant disparaître la subordination de l'objet au sujet, pour resituer le centre de la relation dans la belle chose elle-même.

Nous le voyons, la conception moritzienne de la beauté suppose d'abord et avant tout un mode de réception particulier. Il y insiste :

[...] pour moi, le Beau dans l'œuvre d'art n'est pas pur et sans mélange avant que j'en éloigne en pensée, totalement, la relation spéciale à moi, et que je ne la considère comme quelque chose qui est produit uniquement pour lui-même, en sorte qu'il soit quelque chose d'Achévé ou d'accompli en soi<sup>29</sup>.

Dans l'essai *Sur le concept d'achevé en soi*, l'attention est dans un premier temps portée sur le Beau, avant d'être progressivement reconduite sur le terrain d'une réflexion sur la finalité de l'art. Moritz cherche ainsi à appuyer sur l'importance de fonder la valeur des œuvres sur leurs constitutions internes. Cela signifie, à nouveau, qu'en ce qui concerne les œuvres d'art, ce n'est pas en nous qu'il faut chercher le fondement de la beauté, mais dans l'objet. Concrètement, cela vient réaffirmer que l'effet de l'œuvre ne peut être pris pour fin. C'est plutôt en tournant le regard à l'extérieur de soi, vers la perfection interne de l'œuvre d'art, que nous pouvons ressentir le plaisir particulier qui découle de la beauté. De

---

<sup>27</sup> MORITZ, *Sur le concept d'achevé en soi*, op. cit., p. 81.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 82

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 84

là provient également la différence fondamentale de nature et de degré de perfection entre l'objet Beau et l'objet Utile. Pour Moritz, « [...] le Beau est aimé [...] pour lui-même, et [...] je n'aime l'Utile que pour moi, il s'ensuit que le Beau m'accorde un plaisir plus grand et plus désintéressé que le simplement utile<sup>30</sup> ».

La supériorité du plaisir associé au Beau se fonde donc sur la dignité de son objet. Moritz précise bien, cependant, que ce n'est pas dans l'objet réel que réside cette beauté. Si les œuvres doivent trouver dans leurs finalités internes les fondements de leur beauté, elles ne peuvent toutefois « continuer d'exister sans que nous les considérions<sup>31</sup> ». C'est véritablement dans l'appréhension des objets pour eux-mêmes que l'on en vient à « leur donner leur existence vraie et totale pour ainsi dire d'emblée à travers notre seule contemplation<sup>32</sup> ». En résumé, la beauté de l'objet naît du rapport entre le sujet et l'œuvre d'art, dès lors que celui-ci s'abandonne à la pure détermination de l'objet.

## 2.2 Désintéressement

Cette idée de l'abandon de soi que nous venons de soulever nous transporte sur le terrain d'une notion centrale de la réflexion moritzienne sur les arts : celle du désintéressement. Plusieurs travaux importants traitant de l'esthétique du XVIII<sup>e</sup> siècle ont démontré la place qu'il convient d'accorder à ce concept dans le développement d'une autonomie de l'esthétique et de l'art. Parmi les auteurs souvent invoqués pour discuter la question, nous trouvons plusieurs Anglais, tels que Shaftesbury, Hutcheson, Addison, ou Burke, notamment. C'est cependant à Emmanuel Kant que nous attribuons généralement la liaison définitive du plaisir désintéressé avec l'autonomie de l'expérience esthétique. Dans cette section, nous chercherons à montrer les conséquences morales qui découlent de la mise en place d'une conception de la beauté qui se définit, autant chez Kant que chez Moritz, à partir d'un type d'expérience bien spécifique. Cela nous permettra, dans le cadre de notre recherche sur l'art pour l'art, d'éclaircir la position de Moritz qui, contrairement

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 82

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 83

<sup>32</sup> *Ibid.*

à Kant, inscrit ses réflexions dans une véritable théorie de l'art, plutôt que dans une théorie des facultés subjectives de connaître.

Ainsi que nous l'avons vu pour Moritz, Kant installe la réflexion sur le Beau – c'est-à-dire sur l'expérience esthétique – dans le cadre d'une relation entre le sujet et l'objet. Cette dernière possède pour première caractéristique de ne devoir faire intervenir aucun intérêt appartenant au sujet. Cela semble bien sûr assez évident, s'agissant d'un jugement *désintéressé*. Mais c'est lorsque l'on déroule ce rejet de l'intérêt dans toute son extension qu'apparaît l'ampleur de la réflexion esthétique de ces deux auteurs. Pour l'un comme pour l'autre, l'appréhension du Beau n'exclut pas uniquement tout ce qui relève de l'utile, mais également de toute forme de plaisir dont la satisfaction trouve son fondement dans un quelconque intérêt (même s'il ne repose pas sur un avantage pour soi). Cela se décline de manière différente chez les deux auteurs, mais se trouve au fondement d'une distinction essentielle entre le beau, le bien et l'agréable.

Dans un premier temps, Kant établit cette frontière sur la base d'une théorie des jugements. Pour lui, l'une et l'autre de ces satisfactions correspond à une faculté différente : il s'agit des sens pour l'agréable, de la raison pour le bien, et du jugement de goût pour le beau. Dans le premier paragraphe de sa *Critique de la faculté de juger* (1790), le jugement de goût est d'abord formellement opposé au jugement de connaissance. Ainsi, contrairement à ce dernier, le jugement de goût ne se rapporte pas à un objet de l'expérience, mais à un sentiment éprouvé par le sujet face à la représentation de cet objet. Autrement dit, le jugement de goût se rapporte à la sensation que la *représentation* d'un objet génère en nous. Il se réfère à cette représentation non pas dans son rapport à l'existence réelle de l'objet, mais en relation avec la *sensation* du sujet.

Kant cherche, avec le jugement de goût, à établir un type de relation spécifique du sujet à la représentation d'un objet, qui puisse fonder une pure appréciation de la beauté de cet objet. Cela implique, d'emblée, que soit écarté tout rapport d'intérêt reposant sur un désir que la représentation de *l'existence* de cet objet pourrait faire naître en nous. Nous comprenons, bien entendu, qu'un tel désir peut prendre la forme, dans le cas de l'agréable,

d'une inclination des sens par rapport à l'effet qu'un tel objet a la capacité de produire. Or, une des premières caractéristiques du jugement de goût se situe dans sa liberté à l'égard de toute détermination, que celle-ci soit empirique, objective, ou de l'ordre de la raison pratique. La relation qui unit la satisfaction du beau au jugement est conçue par le sujet dans les termes de la nécessité. Dans le cas de l'agréable, nous voyons donc que le caractère contingent et utilitaire du plaisir provenant des sens l'exclut immédiatement du jugement esthétique.

C'est lorsque nous comparons le jugement de goût avec la satisfaction relative au bien que se précise encore davantage la spécificité du premier. Pour Kant, le bien ne saurait, à l'instar de l'agréable, être dissocié de la notion d'intérêt. En effet, tout comme dans le cas précédent, la satisfaction relative au bien procède d'un désir qui dépend d'une certaine relation à un objet. Cette fois-ci, cependant, ce n'est pas parce que cet objet nous sert de *moyen* en vue de notre propre plaisir que nous le désirons, mais plutôt en tant que sa seule *existence* nous plaît. Le propre de la satisfaction du bien réside dans la relation d'estime que nous nouons envers un objet, dont l'unique présence suscite (ou pourrait susciter) l'approbation de la raison pratique. Si la valeur que nous attribuons à cet objet ne se détermine pas directement par l'effet qu'il génère sur nous, elle n'en demeure pas moins tributaire d'une forme de volition. Celle-ci se fonde sur un pur jugement de la raison, qui nous pousse à vouloir – c'est-à-dire, à désirer – un objet, en vertu de son unique valeur objective. Ainsi, c'est par le biais d'un concept de la raison que s'établit la satisfaction du bien.

Ce précédent paragraphe nous fait voir que pour Kant, seul le jugement de goût est désintéressé, c'est-à-dire complètement libre. Il ne repose sur aucun intérêt pur (moral) ou pathologique (sensible). L'indétermination totale de ce type de jugement, qui a pour objet un sentiment subjectivement éprouvé du beau, ne peut être conçue ni à partir de déterminations individuelles, ni à partir d'un concept. Cela implique que tout en étant

« libre vis-à-vis de la satisfaction qu'il impute à l'objet<sup>33</sup> », le sujet ne peut faire dériver son sentiment esthétique de plaisir ou de peine de règles objectives.

Cela n'empêche que l'individu qui ressent une satisfaction esthétique face à un objet, croit pouvoir prétendre à l'universalité et à la nécessité intersubjective de cette qualité qu'il attribue à ce dernier. Ainsi, si cette nécessité ne saurait se laisser déterminer par un concept (objectif) ; elle prend véritablement son fondement dans ce sentiment subjectif qui l'habite. Il s'agit cependant, pour le dire à nouveau, d'une satisfaction libre, et donc, désintéressée.

Cette distinction du beau et du bien, établie par celle du domaine objectif du concept (appartenant à la morale) et du domaine subjectif désintéressé (appartenant au jugement de goût), donne à la théorie esthétique de Kant une autonomie particulièrement forte. Elle délimite très nettement le domaine de l'esthétique par rapport à celui de la morale. Cela dit, s'il est fondamental de bien distinguer l'objet du jugement de goût (le beau) de celui du jugement moral (le bien), cela n'écarte pas pour autant une certaine proximité entre les deux. Au paragraphe 59 de la *dialectique de la faculté de juger*, la beauté est ainsi désignée comme « symbole de la moralité ». Elle y est décrite comme permettant de représenter symboliquement, dans une présentation sensible (hypotypose), la pure forme de la réflexion propre à la moralité. Le beau « plaît en faisant preuve d'une prétention à l'assentiment de tous les autres », dans le cadre « d'une relation qui est [conçue comme] naturelle à chacun et que chacun attend également de tout autre comme constituant son devoir<sup>34</sup> ». Ainsi, le jugement de goût permet, dans l'intuition sensible, d'imaginer la possibilité d'une satisfaction universelle prenant sa source ailleurs que dans l'attrait sensible. Ce faisant, c'est dans cette perspective « d'un certain ennoblissement et d'une certaine élévation<sup>35</sup> », qui s'inscrit dans cette capacité, commune à tous les sujets, de donner ses propres lois à ses jugements, que repose, entre autres, l'analogie entre le plaisir du beau et du bien. Cependant, plutôt que de faire dépendre la satisfaction du beau d'un concept objectif, comme pour la morale, c'est sous le prisme d'une intuition sensible, à

---

<sup>33</sup> Kant, Critique de la faculté de juger, Trad. par Alain Renault [1995], Paris, GF Flammarion, 2015, §6, p. 189.

<sup>34</sup> *Ibid.*, §59, p.342.

<sup>35</sup> *Ibid.*

laquelle nous imposons nos propres principes *a priori* de jugement, que nous formons nos jugements de goût. Le beau apparaît ainsi dans le sensible tout en étant déterminé par notre pouvoir subjectif (et que nous concevons comme universel) de juger. Autrement dit, le jugement de goût perçoit l'objet sans égard à la finalité qui appartient à cet objet. La beauté n'apparaît donc qu'à travers la perception de la *forme* de l'objet, dans sa relation exclusive au jugement de goût.

Ce qui ressort fondamentalement de l'analogie kantienne que nous venons de décrire, c'est que la beauté, contrairement au bien moral, laisse miroiter la possibilité d'un accord entre nos principes *a priori* et la nature. C'est en cela que la raison, qui souhaite voir ses *Idées morales* venir à l'*existence* – c'est-à-dire revêtir une réalité objective – se trouve *intéressée* au plus haut point par la beauté de la nature. Par son spectacle, la nature laisse croire qu'elle puisse donner le signe « qu'elle contient en soi quelque principe conduisant à supposer un accord obéissant à une loi entre ses produits et notre satisfaction indépendante de tout intérêt<sup>36</sup> ». C'est alors par le spectre d'une réconciliation du sensible et du suprasensible que passe l'intérêt de la raison pour la beauté naturelle. Le tout est rendu possible, dans le jugement de goût, par un regard porté vers les objets, en tant qu'ils sont conçus comme « finalité sans fin », c'est-à-dire en tant qu'ils sont appréhendés uniquement d'après leur forme. De là découle un *formalisme* esthétique assez radical, qui donne ses fondements à l'autonomie de l'expérience esthétique, chez Kant, nonobstant sa proximité structurelle avec la liberté morale.

Afin de revenir progressivement vers Moritz, il est maintenant primordial de voir de quelle manière Kant applique ses théories esthétiques à ses idées sur les beaux-arts. Si, comme nous l'avons vu jusqu'à présent, l'autonomie du goût – et donc du beau – prend, chez lui, la forme de l'autonomie d'une faculté de juger spécifique, il n'en est pas tout à fait de même en ce qui concerne les productions artistiques. Cela peut s'expliquer, sans doute, par le fait qu'une définition des beaux-arts ne peut faire abstraction de la dimension de leur production. De ce fait, les seuls acquis du jugement de goût, qui se limitent au point de vue de la réception de la beauté, ne sauraient suffire afin d'établir une théorie complète

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, §42, p. 286.

des beaux-arts. Cela dit, comme nous le verrons plus bas, cela n'empêche pas pour autant Moritz de faire du beau l'unique déterminant de l'art.

Dans la conception kantienne des beaux-arts, les versants de la production et de la réception se chevauchent. C'est au sein de la notion de génie que Kant recoupe ces deux aspects, autour desquels il déploie sa définition du beau artistique. Le génie est, dans un premier temps, défini comme :

[...] un *talent* consistant à produire ce pour quoi aucune règle déterminée ne se peut indiquer – il ne correspond pas à une disposition qui rendrait apte à quoi que ce soit qui puisse être appris d'une règle quelconque ; par voie de conséquence *l'originalité* doit être sa première propriété<sup>37</sup>.

Le propre du génie se situe donc dans ses capacités productives. Afin d'éviter de nous attarder trop longuement sur l'originalité, nous nous contenterons de dire qu'il s'oppose à *l'esprit d'imitation*, qui repose sur une application stricte de règles préétablies. Ce qui nous intéressera plus particulièrement ici, constitue la nature de cette production du génie. Quelques pages après cette première définition, Kant précise que l'activité qui caractérise le travail du génie concerne l'élaboration d'un contenu représentatif (d'une « riche matière<sup>38</sup> »). Ce contenu prend la forme de ce qu'il nomme *l'Idée esthétique*. Cette dernière constitue le principe qui doit animer l'esprit de l'œuvre. Sans représenter en soi un concept déterminé, *l'Idée esthétique* s'en rapproche en produisant, par le libre usage de l'imagination, des images sensibles qui semblent s'apparenter à une présentation d'un tel concept dans *l'intuition*. Elle « donne beaucoup à penser, sans toutefois qu'aucune pensée déterminée, c'est-à-dire aucun *concept*, ne puisse lui être adéquate<sup>39</sup> [...] », dit Kant.

C'est par la suite à partir de cette *Idée esthétique*, dont l'expression constitue la fin d'un objet des beaux-arts, qu'il devient possible d'évaluer la valeur d'une œuvre. Ce qui distingue dès lors, pour Kant, la contemplation de la beauté des œuvres d'art de celles de la nature, c'est que le plaisir caractéristique aux beaux-arts dépend de la finalité qui se

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, §46, p. 293.

<sup>38</sup> *Ibid.*, §47, p. 296.

<sup>39</sup> *Ibid.*, §49, p. 300.



trouve dans l'objet (et non pas uniquement dans le sujet). C'est en relation avec la perfection interne de la belle œuvre, relativement au concept qui en constitue la fin, que le jugement sur les beaux-arts doit se former. Dans ce cadre, la belle forme que prend la représentation d'un objet par l'art ne doit servir que de vase à une communication universelle<sup>40</sup>. « Elle n'est que le véhicule de la communication et une manière, pour ainsi dire de le présenter [le concept de l'œuvre] [...]»<sup>41</sup>. Cela est donc manifeste, le *formalisme* que nous avons pu observer précédemment à propos du jugement de goût ne s'applique pas à la théorie des beaux-arts de Kant.

Cela dit, le jugement de goût garde malgré tout son importance quant à la détermination de la beauté de l'œuvre. Il n'est cependant pas l'unique législateur à cet égard. La nécessité d'un accord entre la raison et le goût, afin que puisse être déterminée la beauté de l'objet artistique, ne permet pas de catégoriser la beauté artistique dans le champ de ce que Kant nomme la beauté libre, mais plutôt dans celui de la beauté adhérente. Cela signifie que le jugement sur la beauté artistique ne peut se concevoir que dans une relation d'utilité par rapport à l'intention de l'œuvre (c'est-à-dire du concept qu'elle a pour fin d'exprimer). Mentionnons tout de même que Kant affirme que la belle œuvre doit prendre l'apparence de la nature, en camouflant l'intention qui l'anime, afin qu'elle puisse apparaître *comme* une production libre de la nature. Mais quoi qu'il en soit, cela ne reste qu'une condition afin qu'un jugement de goût puisse s'exercer sur l'œuvre, et qu'elle puisse par conséquent devenir susceptible d'une communication universelle.

Nous l'avons vu, la liberté radicale du jugement de goût se rattachant aux beautés naturelles ne se transfère pas directement et complètement dans le domaine des beaux-arts, chez Kant. Néanmoins, la réflexion kantienne concernant le désintéressement de l'expérience esthétique propose des éléments fondamentaux pour la suite de notre travail. Elle fait reposer le plaisir esthétique sur un état d'esprit spécifique, qui prend sa source dans un sentiment de liberté du sujet. Le jugement de goût instaure un type de rapport particulier du sujet à ses représentations, dans lequel l'objet n'est pas appréhendé pour lui-

---

<sup>40</sup> Une telle conception rapproche les beaux-arts de ce que Moritz qualifie d'ornement. Cf. p. 35.

<sup>41</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., §48, p. 299.

même (en vue d'un jugement de connaissance), mais à partir du sujet, en tant qu'il « s'éprouve lui-même tel qu'il est affecté par la représentation<sup>42</sup> ». « La représentation est rapportée entièrement au sujet et, plus précisément, au sentiment qu'il éprouve d'être vivant<sup>43</sup> », le dit autrement Kant. La liberté ainsi ressentie prend sa source dans cette sensation du libre jeu des facultés de connaissance qui, sans les limitations du concept de l'objet, fonde un jugement dont le principe est à la fois strictement subjectif, et conçu comme universellement communicable par le sujet. C'est en outre un sentiment aigu de soi qui caractérise le désintéressement de l'expérience esthétique pour Kant. La sensation d'unité subjective des facultés dont découle le jugement de goût devient, dans ce cadre, le lieu d'une expérience de la liberté des facultés de représentation du sujet.

Un sentiment similaire de liberté pourrait également sembler présent chez Moritz. Nous pourrions du moins être tentés de rapprocher le « plaisir pur et désintéressé » qu'attribue Moritz au Beau des théories esthétiques kantienne. Cela d'une part par le rejet de la relation d'Utilité comme fondement du Beau, mais également, par l'impossibilité de fonder la beauté à partir d'un concept qui serait extérieur au Beau lui-même (comme le bien ou le noble, par exemple). Il est cependant un point majeur où les deux auteurs diffèrent nettement : il s'agit du rôle de la subjectivité dans l'expérience désintéressée de la beauté. En effet, si pour Kant, le désintéressement esthétique permet de s'éprouver soi-même dans la liberté de ses facultés représentatives, il prend plutôt la forme d'un « agréable oubli de nous-mêmes<sup>44</sup> », chez Moritz. Encore plus qu'un type d'expérience déterminé par une forme particulière de jugement – en l'occurrence, le jugement de goût – c'est la perspective d'un « mode d'existence plus haut<sup>45</sup> » qui se profile derrière la conception moritzienne de la beauté. L'extraction hors de l'individualité que permet l'appréhension d'un objet comme chose achevée en soi devient, pour ainsi dire, le fondement d'une jouissance supérieure de la Nature, qui se transmue dans l'activité et la vie de l'homme. C'est à l'aune d'une telle conception du désintéressement et du Beau qu'il convient de retracer la théorie de l'art de Moritz.

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, §1, p. 182.

<sup>43</sup> *Ibid.*,

<sup>44</sup> Moritz, *Sur le concept d'achevé en soi*, *op. cit.*, p. 83.

<sup>45</sup> *Ibid.*

### 2.3 Le concept d'imitation formatrice du beau

Nous pouvons, fondamentalement, distinguer la réflexion de Moritz sur les beaux-arts de celle de Kant par la fine articulation qu'il établit entre la réceptivité à la beauté et l'activité de l'artiste. Contrairement à Kant, qui sépare la beauté artistique de la beauté naturelle à partir d'une théorie de la production des œuvres (autour de la notion de génie), Moritz fait procéder directement la première forme de beauté de la deuxième. C'est que, pour ce dernier, l'artiste créateur se définit d'abord et avant tout par sa réceptivité face au beau naturel. Toute son activité procède de cette relation particulière qu'il entretient avec la Nature, et par le biais de laquelle il insuffle – médiatement – la vie à ses œuvres. Le nœud de la théorie moritzienne de l'art se tisse essentiellement autour de ce rapport de l'artiste à la Nature, qui s'établit à travers la *faculté active*, et qui le dote d'un sens supérieur du beau suprême.

Le propre du génie créateur, pour Moritz, ne réside pas dans une quelconque *faculté représentative* des beautés du monde, mais dans sa capacité de saisir en lui-même, par l'imagination, « l'enchaînement cohérent de la Nature entière<sup>46</sup> ». Son pouvoir spécifique consiste à se former une image du grand Tout et à le représenter analogiquement dans son œuvre. « Chaque belle Totalité issue de la main de l'artiste formateur est donc l'empreinte en petit du beau le plus haut dans le grand Tout de la Nature<sup>47</sup> [...] », affirme Moritz. Par l'intermédiaire de sa production, l'artiste reconstitue, à partir de lui-même, le beau suprême, et lui donne une réalité visible et palpable. Il donne à voir cet élément insaisissable et imperceptible de la Nature que constitue sa « Grande cohérence<sup>48</sup> », c'est-à-dire ce qui fait d'elle « le seul, l'unique et vrai grand Tout [...] », qui « [...] s'appuie de toutes parts sur son centre, et repose sur sa propre existence ». La *faculté active* constitue cette force qui permet à l'artiste de retraduire dans la forme finie de l'objet d'art cette totalité qu'aucune autre faculté humaine n'a le pouvoir de se représenter. Il s'agit d'une

---

<sup>46</sup> Moritz, *Sur l'imitation formatrice du beau*, *Op. cit.*, p. 155.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> *Ibid.*

puissance créatrice qui unit la faculté d'observation avec un pouvoir de formation d'images. Dans un premier temps, la *faculté active* « [...] pénètre à l'intérieur des êtres, jusqu'à la source de la beauté même<sup>49</sup> ». Elle fixe son regard sur le principe immanent des choses. Elle observe le monde comme un Tout achevé en soi. En clair, elle ne s'intéresse pas aux choses relativement à leur réalité effective (*Wirklichkeit*), c'est-à-dire comme des *singularités séparées*, mais en tant que manifestation du Tout, c'est-à-dire en tant qu'apparaître (*Erscheinung*). En nous référant à la définition du Beau qu'avait établi Moritz dans l'essai sur *Le concept d'achevé en soi*, nous comprenons donc que c'est en vérité un sens de la beauté qui anime la faculté d'observation de l'artiste. Le travail artistique qui s'ensuit consiste, en outre, à transposer cette beauté dans le cœur de son œuvre. Dans ce cadre, la faculté de formation de l'artiste doit être animée par une volonté d'*imitation* de la beauté de la Nature, en reproduisant à plus petite échelle l'image d'un Tout consistant pour soi.

Ce n'est que dans son essai le plus important, *Sur l'imitation formatrice du beau* (1788), qui a été rédigé quelques années après *Le concept d'achevé en soi* (1785), que Moritz déploie complètement les thèses sur la relation de l'artiste à la Nature que nous venons de commencer à exposer. La définition de la beauté des œuvres à partir de leur finalité interne est toutefois présente dès l'essai de 1785. Nous l'avons vu, Moritz faisait, déjà dans ce texte, du Beau la mesure de l'art. Bien qu'il n'y fasse point référence à la nature, il tire malgré tout certaines conséquences fondamentales du concept d'achevé en soi sur l'activité de l'artiste. Un élément saillant ressort tout particulièrement : il s'agit du désintéressement qui doit habiter l'artiste dans son activité. La nécessité de renvoyer la fin de l'œuvre en son sein même demande une stricte dévotion du travail artistique envers l'accomplissement en soi de ses produits. Dans l'essai *Sur le concept d'achevé en soi*, cette disposition de l'artiste prend essentiellement une forme négative : elle doit se constituer indépendamment de toutes représentations du plaisir ou de l'approbation que pourrait susciter l'œuvre. Néanmoins, le désintéressement de l'artiste y est déjà défini par un travail dirigé de manière unidirectionnelle vers la production autotélique d'œuvres.

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 156.

C'est sur ce point, déjà présent dans l'essai de 1785, que Moritz offre une perspective tout à fait stimulante pour notre recherche sur l'art pour l'art. Cinq ans avant la publication de la *Critique de la faculté de juger* (1790), ce dernier avait franchi un pas que Kant n'allait lui-même pas encore compléter dans sa troisième critique. En effet, avec Moritz, le désintéressement n'est plus uniquement affaire de réception de la beauté, mais devient également le principal élément constitutif d'une théorie de la *production* des œuvres. L'établissement de la beauté (pure) comme finalité ultime de la pratique artistique confère, dans ce cadre, une nouvelle autonomie aux beaux-arts. Si, comme le suggère Tzvedan Todorov, « ce n'est qu'avec Moritz que l'art devient essentiellement une incarnation du beau<sup>50</sup> », c'est également avec lui qu'il devient véritablement autotélique. Cette nouvelle conception de l'œuvre trouve ses points d'application complets dans la théorie de la création artistique que développe Moritz dans l'essai *Sur l'imitation formatrice du beau*.

Nous l'avons évoqué, une certaine volonté d'imitation doit animer la *faculté active* de l'artiste, selon la conception du processus de création défendue dans l'essai de 1788. Ainsi, contrairement à ce qui était le cas dans l'essai *Sur le concept d'achevé en soi*, Moritz réhabilite, dans une certaine mesure, le principe d'imitation dans l'essai *Sur l'imitation formatrice du beau*. Or, il peut paraître d'emblée plutôt paradoxal que l'autotélie de l'œuvre doive provenir de l'imitation de quelque chose qui lui est extérieur. Mais c'est bien là que l'on doit situer un des points originaux de la pensée de Moritz. L'imitation dont il est question ici ne concerne pas les éléments de la nature eux-mêmes, mais la Nature en tant que principe producteur. « Ce n'est plus l'œuvre qui imite. Mais l'artiste<sup>51</sup> », suggère à ce propos Todorov. La faculté sur laquelle repose la *mimesis* de l'artiste présuppose donc un sens inné de la totalité de la nature, que Moritz définit comme un pouvoir de ressentir (*Empfindungsfähigkeit*). La création artistique procède de ce pressentiment immédiat et obscur de la jouissance absolue du beau qu'éprouve le créateur. L'insaisissabilité de ce beau suprême, qui ne peut qu'être ressenti obscurément, impulse à l'artiste le désir de formation. C'est en outre parce que le beau ne peut être reproduit, que l'artiste doit *lui-même* le produire. « La nature du beau consiste bien en ceci que son essence intime se tient

---

<sup>50</sup> TODOROV. *op. cit.*, p. 190.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 185.

hors des limites de la faculté de penser et réside dans son surgissement, dans son propre devenir<sup>52</sup> », affirme Moritz. « [...] La plus haute jouissance du beau reste [ainsi] toujours celle du génie créateur lui-même, lequel produit le beau [...] ». La création ou la formation constitue, en définitive, la réponse de la *faculté active* à l'irreprésentabilité du beau. Elle médiatise dans la forme de l'objet artistique le rapport immédiat et indicible de la faculté de ressentir avec le grand Tout.

À la lumière de ce que nous venons de voir, la faculté, ou la force imitatrice de l'artiste se présente davantage comme une force de formation (*Bildungskraft*). Ce n'est pas à proprement parler une *mimesis*, mais une *poiétique* qui caractérise le travail artistique. Le caractère autotélique des œuvres s'établit autour de cette dimension du processus créatif. Le beau ne se présentant pas immédiatement sous nos yeux dans la nature, et le rapport de l'œuvre à la nature n'étant par-là qu'analogique, c'est dans le processus de sa formation que naît la beauté de l'objet artistique. La jouissance du beau dans l'œuvre d'art est alors premièrement celle qui est éprouvée au sein du geste créateur lui-même, dans son jaillissement originaire. Elle peut, par la suite uniquement, se transposer dans la faculté de ressentir de celui qui jouit de l'œuvre formée par l'artiste. Ainsi, l'imitation formatrice du beau constitue ce mouvement de création seconde, qui projette extérieurement une image de l'achèvement en soi de Nature, dont la Nature elle-même ne donne aucune trace. Elle offre « le reflet ou la contre-apparence » de la Nature ; « [...] une œuvre aveuglante qui, pour un œil *mortel*, est plus ravissante encore que la Nature elle-même<sup>53</sup> ».

#### 2.4 L'esquisse d'un nouveau rapport au monde

Un élément décisif de la réflexion moritzienne sur l'art se situe assurément dans ce basculement du rapport de l'œuvre à la Nature. L'insistance sur le caractère autotélique des œuvres, qui prend sa source dans l'acte de leur devenir, vient redéfinir la beauté des œuvres dans les termes d'une relation initialement instituée par l'artiste avec la Nature. Le grand Tout doit d'abord donner au créateur la mesure du beau. « L'horizon de la faculté active

---

<sup>52</sup> MORITZ, *Sur l'imitation formatrice du beau*, op. cit., p. 160.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 156.

doit être, chez le Génie formateur, *aussi étendu que la nature elle-même*<sup>54</sup> », soutient Moritz. Cela étant, la beauté qu'imprime le créateur dans son œuvre n'est pas celle de la Nature. Elle provient de la force créatrice qui anime son activité. C'est donc un rapport d'expression qui doit unir l'œuvre et l'artiste. Nous devons entendre par là que la véritable imitation formatrice du beau ne peut se fonder, en soi, sur un rapport d'imitation. En effet, elle doit rejeter toute subordination à la beauté d'objets existant à l'extérieur de l'œuvre elle-même. Elle ne peut, en somme, faire dépendre la beauté de l'œuvre d'une logique de représentation. De là procède que l'objet artistique, pour Moritz, ne peut souffrir aucune comparaison avec les beautés de la nature. La beauté de l'œuvre ne peut émaner que de sa propre nécessité. D'où l'importance qu'il convient d'accorder au geste créateur dans la genèse de la beauté artistique.

La réflexion moritzienne sur le travail artistique s'inscrit dans le cadre plus large d'une conception de l'activité de l'homme au sein de la nature. Le concept d'imitation formatrice repose sur une vision de l'existence et des facultés humaines, qui cherche à penser l'activité de l'homme dans une relation harmonieuse avec le grand Tout. Pour Moritz, les capacités de la faculté de formation doivent pouvoir permettre une existence humaine plus parfaite, grâce à un type particulier de regard sur le monde. C'est d'abord par la puissance réceptive de la faculté de ressentir que doit pouvoir s'établir ce nouveau rapport. Cela signifie, concrètement, que le grand Tout doit pouvoir se refléter dans l'artiste afin que celui-ci puisse projeter l'image de ce tout à l'extérieur. « Le génie formateur veut, là où cela est possible, *embrasser lui-même* toutes les proportions, sommeillant en lui, de cette grande Harmonie dont l'extension ou le contour est plus grand que sa propre individualité<sup>55</sup> ». L'artiste cherche ainsi à atteindre un état plus élevé de « tranquille contemplation<sup>56</sup> », qui rompt avec le désir irrépressible d'expansion de la vie individuelle. Nous retrouvons ici la même aspiration à un mode de vie supérieur qui se rattachait au thème du désintéressement dans l'essai *Sur le concept d'achevé en soi*. Mais le texte *Sur l'imitation formatrice du beau* ne se limite toutefois pas à cela. L'oubli de soi-même doit

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 166-167.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 165.

également pouvoir se transporter dans le processus de formation de l'œuvre. À vrai dire, la formation constitue même *ce moment* ultime où l'individu peut véritablement sortir de lui-même, et saisir la réalité supérieure de la Nature. Ce n'est qu'en « [...] s'extrayant pour ainsi dire de sa propre individualité limitée, pour rejoindre une œuvre qui s'expose hors de lui [...] », qu'il parviendra à atteindre cette fin. L'activité artistique devient alors le lieu de l'autodépassement de l'individu, qui arrive à travers elle à concevoir la possibilité d'une existence qui s'étend au-delà de son unique Moi. Son action n'est dès lors plus envisagée à une simple échelle individuelle, mais dans une perspective d'achèvement dans l'espèce humaine.

Le pas supplémentaire que franchit Moritz, dans l'essai *Sur l'imitation formatrice du beau*, se situe dans cette réconciliation de la calme contemplation avec l'action. Cet élément est décisif afin de mesurer l'étendue du changement qui en découle dans l'activité de l'artiste. Dans un premier temps, l'intégration de la notion de désintéressement dans le processus créatif redéfinit fondamentalement la finalité de l'art. Le fait que le travail artistique doive être exclusivement orienté vers la production de beauté rejette systématiquement l'appréhension de toute finalité externe dans la conception de l'œuvre. Pour Moritz, l'objet artistique ne représente rien d'autre que le résultat d'un processus de formation de beauté dans l'imagination, qui est projeté par l'artiste à l'extérieur de lui. Il procède d'une pulsion de formation que « la seule vue de la plus pure empreinte du beau suprême dans l'œuvre d'art la plus parfaite [...], par le simple sentiment de la *possibilité*<sup>57</sup> », fait naître. Seule la vision la plus pure et la plus désintéressée du beau suprême, suite à sa formation dans l'imagination, peut véritablement donner lieu à la belle œuvre d'art. Cela vient poser directement la question de l'intentionnalité dans l'art.

Nous avons déjà effleuré brièvement le sujet de l'intentionnalité, lorsqu'il s'est agi de distinguer la conception autotélique de l'art de Moritz par rapport à celle de Lessing. L'exposition des principales raisons qui poussaient Moritz à rejeter l'appréhension de l'agrément et de l'utilité dans la conception des œuvres d'art nous avait permis de constater la prévalence de la nécessité interne des œuvres sur leur finalité externe. Les nouveaux

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 167.



éléments apportés par la redéfinition du principe d'imitation au sein du concept d'imitation formatrice nous permettent désormais de pousser la réflexion un peu plus loin. Le rejet de l'imitation des éléments séparés, ou disparates de la nature, réoriente fondamentalement le rapport de l'œuvre au contenu qu'elle représente. En tant qu'objet accompli en soi, l'œuvre d'art ne peut plus, comme nous l'avons fait observer chez Kant, se constituer autour de la dichotomie entre la forme et le contenu, ou entre le signifiant et le signifié. La nécessité de faire renvoyer tous les éléments de l'œuvre à sa finalité interne vient empêcher toute possibilité de subordination de la forme à un contenu extérieur à l'œuvre. La belle totalité de l'œuvre doit être assurée par la disposition harmonieuse de tous les éléments qui la composent, sans soumission à quelque nécessité externe.

La réflexion moritzienne entourant le rapport entre le signifiant et le signifié se constitue essentiellement, dans ses écrits d'esthétique, autour d'une critique de l'allégorie. Ce thème est principalement abordé dans l'essai *Sur l'allégorie* (1789). Ce court texte vise, à nouveau, à affirmer le caractère accompli en soi de la beauté et des œuvres d'art. Cette fois-ci, cependant, c'est sur le terrain de la signification des œuvres que la problématique est adressée. Le propos consiste, dans ce nouvel essai, à établir une manière de concevoir les idées contenues dans une œuvre, dans une perspective d'autotélie de l'art. Il s'agit d'articuler la nécessaire signification des œuvres d'art avec leur désignation comme Tout achevé en soi. La mobilisation d'une critique de l'allégorie permet de redéfinir la signification des œuvres dans une optique d'intransitivité et d'autoréférentialité.

L'essai de Moritz *Sur l'allégorie* débute sur l'affirmation « [qu'] Une figure n'est belle que dans la mesure où elle est parlante, et où elle signifie quelque chose<sup>58</sup> ». Mais que doit, et que peut dès lors signifier une belle œuvre ? Le texte répond rapidement à la question :

La figure, en tant qu'elle est belle, ne doit rien signifier qui lui soit *extérieur*, ni non plus en parler, mais elle doit en quelque sorte, à travers sa surface extérieure, parler uniquement d'elle-même, de son être intérieur, et devenir significative en quelque sorte par elle-même<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> Moritz, *Sur l'allégorie*, *op. cit.*, p. 191.

<sup>59</sup> *Ibid.*

L'œuvre d'art doit pouvoir attirer l'attention sur son unique contenu interne, sur sa stricte valeur immanente. À l'inverse, la figure qui cherche à pointer vers une chose extérieure distrait le regard sur l'œuvre, au profit de l'idée qu'elle se donne pour charge d'exprimer. Ce dernier cas correspond à la définition de l'allégorie suggérée par Moritz. Dans la mesure où elle a pour fin de désigner autre chose qu'elle-même, l'allégorie fait primer l'idée qu'elle représente sur la représentation elle-même. La représentation allégorique s'efface donc, en quelque sorte, derrière l'idée. « Quand il y a allégorie, celle-ci doit être toujours subordonnée, et n'être jamais la chose principale – elle n'est qu'ornement<sup>60</sup> », affirme Moritz. Or, le propre de l'œuvre d'art est précisément de valoir pour elle-même. La critique de l'allégorie s'adresse alors, en réalité, aux conceptions de l'art qui tendent à le réduire au rang de simple instrument de communication ou d'évocation d'idées externes.

Le rejet de l'allégorie entraîne des conséquences importantes sur la place qu'il convient d'accorder aux contenus représentés dans les œuvres. Mentionnons-le d'emblée : l'insistance sur la signification interne n'implique pas que les représentations d'éléments externes doivent être absentes, mais qu'elles doivent uniquement valoir en tant que partie se raccordant au grand Tout de l'œuvre. L'œuvre ne doit toujours référer qu'à sa propre cohérence, à son harmonie interne, c'est-à-dire uniquement à sa beauté immanente. Les idées peuvent participer à cette harmonie, mais jamais en tant que fin de l'œuvre, seulement en tant que moyen. Ainsi, l'idée de l'aurore, dans le tableau *Aurora* du Guido, est, pour Moritz, « [...] seulement ajoutée pour éclairer le tableau lui-même, lequel est ici l'élément dominant, et captive l'attention pour lui seul<sup>61</sup> ». La peinture ne sert pas à évoquer l'idée de l'aurore, mais l'idée de l'aurore se subordonne à la totalité de l'œuvre.

La critique de l'allégorie peut se lire comme un refus de réduire la signification et la valeur de l'œuvre à sa teneur édifiante. Contrairement à Kant, qui, comme nous l'avons vu, faisait reposer la beauté artistique sur la représentation d'un contenu déterminé (l'Idée

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 193.

esthétique), Moritz déplace le champ de la considération esthétique dans le domaine *exclusif* de la création de pure beauté. Une vision poétique – plutôt que mimétique – de la création artistique distingue la conception moritzienne de celle de Kant. En effet, ce dernier inscrit toujours le beau artistique dans une logique d’appréhension de la fin visée par l’œuvre, c’est-à-dire l’expression d’Idées esthétiques. De surcroît, la distinction entre les concepts du beau et du bien, qui se présente pourtant de manière bien nette chez lui, n’exclut pas, par ailleurs, la possibilité d’une action morale des œuvres par le biais de leurs contenus. La finalité de l’art reste toujours, chez Kant, dépendante de la représentation de contenus qui doivent être, « [...] de près ou de loin, associés à des *Idées morales*<sup>62</sup> ». Si le jugement de goût sur la beauté naturelle a pour caractéristique d’être complètement désintéressé, pour le philosophe de Königsberg, nous ne saurions en dire autant de sa réflexion sur le jugement de goût propre à la beauté artistique. Le jugement d’appréciation sur cette seconde forme de beauté comporte toujours, pour lui, la prise en compte du concept qui motive l’œuvre.

La production de beauté artistique est donc toujours motivée, chez Kant. Il en va d’une toute autre manière pour Moritz. Au début de l’essai *Sur l’imitation formatrice du beau*, ce dernier rompt complètement avec ce genre de conception en établissant le caractère foncièrement inutile du beau. Tout comme le noble, le beau ne nécessite aucun égard aux choses extérieures pour exister. Il n’est que pour lui-même. Cela le distingue du bien, qui tout en étant fort louable, s’accompagne toujours de l’utile. Pour Moritz, le bien reste dépendant de la représentation de conséquences au dehors. Ainsi, par exemple, nous estimons l’homme bon car nous « pensons qu’il n’interviendra aucunement de façon disharmonieuse dans la cohérence des choses où nous nous trouvons, en un mot qu’il ne troublera point notre paix<sup>63</sup> ». Nous aimons l’homme bon, car il est avantageux pour nous. Dans le domaine de la moralité, c’est le noble qui s’apparente le plus à la beauté. Moritz définit celui-ci comme « la beauté intérieure de l’âme<sup>64</sup> ». Contrairement à l’homme bon, l’homme noble existe indépendamment de l’intérêt que son action peut susciter en nous. Il

---

<sup>62</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 313.

<sup>63</sup> Moritz, *Sur l’imitation formatrice du beau*, op. cit., p. 148.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 149.

est noble en soi, comme le beau est beau en soi. Contrairement à ce dernier, cependant, le noble est susceptible d'être imité, d'être reproduit en nous-mêmes. Le noble a « quelque chose d'universel, de sublime, qui s'élève au-dessus de l'individualité, et qui peut être atteint par tout homme qui s'y efforce [...]»<sup>65</sup> ». Le beau, lui, ne peut être saisi ou imité, il ne peut être que produit. S'il constitue une « empreinte de la beauté intérieure<sup>66</sup> », il ne se présente qu'extérieurement, et ne peut qu'être formé *à nouveau* à partir de la faculté active du créateur.

Nous le voyons, le concept d'inutile, que contiennent les concepts du beau et du noble, renvoie directement à la notion de désintéressement, sur laquelle nous nous sommes déjà longuement penchés. Cette perspective, pour le noble, comme pour le beau, implique un autodépassement de l'individu ; dans une disposition intérieure de l'âme pour le premier cas, et dans sa création pour le second. Pour résumer simplement, le noble représente la dimension intérieure du beau, et le beau représente la *surface* extérieure du noble. Le beau apparaît, alors que le noble est une valeur strictement intrinsèque. Ce qui distingue dès lors fondamentalement le beau, c'est sa capacité à se manifester dans le réel. Le noble, quant à lui, ne se laisse pas saisir extérieurement. S'il peut être imité, ce n'est jamais d'après son apparence, mais uniquement d'après les mobiles et la dignité intérieure qui peuvent se traduire dans les nobles actions. Mais au-delà de cette différence essentielle, c'est toujours la pureté qui se trouve au fondement du beau, comme du noble. C'est cette caractéristique primordiale qui doit à la fois animer l'intention qui commande l'action noble, et sous-tendre univoquement la belle apparition.

Nous en arrivons, avec ce dernier développement, à l'aboutissement de la doctrine artistique de Moritz. La définition de l'œuvre d'art comme pure apparition de beauté parachève le mouvement de consécration de l'art comme incarnation du beau. Le caractère achevé en soi de la beauté, par la dimension désintéressée que cela laisse supposer pour le processus de formation des œuvres, vient donner un nouveau statut à l'activité de l'artiste, ainsi qu'à l'art de manière générale. L'auto-signification de l'art, qui se fonde sur la perte

---

<sup>65</sup> *Ibid*, p. 147.

<sup>66</sup> *Ibid*, p. 148.

du Moi de l'artiste dans sa création, et sur l'absolutisation de l'œuvre, se trouve à la base d'une nouvelle mystique esthétique qui sera largement véhiculée après Moritz par le mouvement romantique en Allemagne. Les travaux les plus importants qui se sont penchés sur l'esthétique de Moritz ont montré le lien étroit qui unit cet élément mystique avec la religion protestante. Dans un texte important<sup>67</sup>, Louis Dumont avance, à cet égard, que la pensée artistique moritzienne résulte d'un processus de sécularisation des racines piétiste et quiétiste de l'auteur, ainsi que d'une progressive conversion au rationalisme. Le lien entre l'anéantissement de soi que commande le rapport de l'artiste à son œuvre, et les doctrines de renoncement à soi que sont le quiétisme et le piétisme est indéniable. Louis Dumont note cependant la difficulté que présentent ces courants religieux pour concilier l'action de l'individu dans le monde avec l'amour de Dieu. La sortie hors du monde qu'ils prescrivent, au nom d'une relation individuelle à Dieu, peine à penser l'atteinte de l'idéal de perfection intérieure qui les anime à travers l'action du sujet. Face à cet écueil, c'est grâce à la découverte de l'élément rationaliste, selon le commentateur, que Moritz parvient à renouer avec une conception de l'activité (Tätigkeit) qui n'exclut pas une forme de satisfaction intérieure. Cette nouvelle donne, chez l'auteur, le fera substituer la notion de Tout – qui est corollaire à celle du beau – à celle de Dieu, et concevoir nouvellement « une activité en relation avec la communauté humaine<sup>68</sup> ». C'est de ce même mouvement que l'art pourra venir s'offrir, en quelque sorte, comme moyen de substitution à la religion. Le beau deviendra, ainsi, le moteur exclusif de l'action de l'artiste, dont le sacrifice envers la beauté, plutôt qu'une entrave pour son action, en constituera l'essence même.

Pour conclure cette partie, il faut souligner à nouveau que, selon Moritz, la dévotion complète envers la beauté doit diriger l'artiste dans son activité. C'est véritablement autour de cet aspect central que se déclinent tous les éléments qui permettent, en lisant ses écrits, de reconstituer les origines d'une doctrine de l'art pour l'art. Le refus catégorique de subordonner l'art à tout impératif autre que la beauté constitue, dès l'essai *Sur le concept d'achevé en soi*, la base du mouvement d'émancipation de l'art. Cela implique, comme

---

<sup>67</sup> DUMONT, Louis, *Homo aequalis. II. L'idéologie allemande. France-Allemagne et retour*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 93-107.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 103.

nous l'avons montré, l'exclusion de toute représentation de l'effet ou de l'utilité dans la conception de l'œuvre. Dans son écrit le plus important et le plus synthétique, *Sur l'imitation formatrice du beau*, cette déférence à la beauté prend une nouvelle ampleur, en se trouvant au cœur du processus de formation des œuvres. Le thème de l'oubli de soi, dont nous avons soulevé les résonances piétiste et quiétiste, permet de concevoir un nouveau rapport de l'œuvre au monde, dans lequel l'art se pose comme une véritable entité close sur elle-même. L'effet de l'œuvre ne doit, dans ce cadre, advenir que par l'action indirecte de la beauté interne de l'objet artistique (sans intention préalable de l'artiste allant en ce sens).

Par le fait même, c'est le statut moral de l'artiste et de son œuvre qui s'en trouve profondément bouleversé. Autant le jugement des œuvres que leur conception ne peut supporter un intérêt moral. Seul un regard fixé sur la belle totalité peut faire naître la jouissance du beau. En définitive, s'il est un effet moral à attendre de l'art, ce n'est qu'à travers un tel sentiment du Tout. Cette capacité d'atteindre cette jouissance, ainsi que la faculté de formation qui s'y joint, dans la faculté active de l'artiste, sont indissociablement liées à une conception bien particulière de la fin de l'existence humaine. En fait, le travail artistique est même intimement associé par l'auteur à la notion de perfection de l'être humain :

[...] afin qu'il soit aussi parfait que possible dans son genre d'existence, la Nature lui a donné [à l'homme], hormis la jouissance, la faculté de formation ; elle le laissa rivaliser avec soi-même et se surpasser, d'après l'apparence elle-même, afin que nulle force en lui ne restât non développée<sup>69</sup>.

Il s'agit en outre de ce dépassement de l'individu d'après l'apparence, c'est-à-dire d'après la totalité (ou l'espèce), qui se trouve au centre de l'activité de l'artiste. La perte de soi, dans la contemplation du beau, permet de percevoir son individualité dans un rapport harmonieux avec le Tout. « L'œil lève alors le regard, se reflétant en soi-même, depuis la plénitude de l'existence<sup>70</sup> », écrit Moritz. Voilà donc le fondement mystique de cette pensée artistique : l'œuvre d'art nous révèle une réalité supérieure qui se dérobe à

---

<sup>69</sup> Moritz, *Sur l'imitation formatrice du beau*, *Op. cit.*, p. 156.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 174.

notre regard dans la nature elle-même. Elle est même investie d'un véritable pouvoir rédempteur, qui peut être atteint grâce à la pureté absolue de l'intention de l'artiste et à sa capacité de donner à son œuvre son point ultime d'achèvement en elle-même. En effet, cette perspective supra-individuelle de la totalité, que donne à voir l'objet accompli en soi de l'art, se transfigure par la suite dans l'existence humaine, qui peut dès lors s'étendre elle aussi à l'échelle du Tout. « L'apparaître avec la réalité effective, l'espèce avec l'individu sont devenus uns<sup>71</sup> », affirme Moritz. En clair, l'art se sublime dans l'existence, qui peut se donner, par lui, tous les attributs d'un tout s'achevant en soi-même, de manière analogue à la nature.

Le caractère absolu et intransitif que nécessite l'accomplissement en soi du beau constitue, il va sans dire, la pierre de touche de la conception radicale de l'autonomie de l'art défendue par Karl Philipp Moritz dans ses écrits esthétiques. Dans la seconde partie de ce mémoire, nous verrons la force avec laquelle ces idées s'insèrent dans la théorie de l'art pour l'art, qui a pris place dans la France aux lendemains de la Révolution de Juillet. En portant une attention particulière aux réflexions esthétiques de Gustave Flaubert, nous pourrions montrer comment le mysticisme esthétique se déplace, au XIX<sup>e</sup> siècle, de la beauté interne de l'objet artistique, vers la vocation et la pureté éthique de l'artiste se vouant pleinement à son art.

---

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

## Deuxième Partie : La théorie de l'art pour l'art

### Chapitre 3 - De l'autotélie du Beau à la vocation artistique

#### 3.1 Le sacre de l'Art

La première section du mémoire a permis d'établir certaines des plus importantes bases théoriques de ce qui définira l'art pour l'art au XIX<sup>e</sup> siècle. Cette seconde section nous fera voir comment les tenants de cette théorie se sont réappropriés plusieurs des éléments fondamentaux qui ont caractérisé l'évolution de l'esthétique au XVIII<sup>e</sup> siècle, afin de les inscrire au cœur de leur pratique. Dans le précédent chapitre dédié à Karl Philipp Moritz, nous avons pu observer que la réflexion sur l'art visait pour l'essentiel, à définir son essence. Dans ce cadre, la beauté était instituée comme caractéristique interne déterminante de l'objet artistique. Tout ce qui devait en découler pour l'activité de l'artiste se fondait par la suite sur une complète soumission de ce dernier envers l'unique impératif du Beau.

Il va sans dire, l'élément qu'il nous faut retenir de Moritz se situe dans le statut qu'il accorde au beau, précisément. Non seulement dans sa théorie de l'art, mais dans la hiérarchie des concepts. En effet, le beau constitue, pour lui, le principe suprême de la Nature, comprise comme un grand Tout. Il représente sa cohérence même, l'élan premier qui la fait apparaître. Le geste créateur de l'artiste se calque, à sa suite, sur ce mouvement initiatique de la Nature. Ce qui caractérise ainsi l'artiste, comme la Nature, c'est sa force créatrice, sa puissance de formation. Cette capacité productive suppose, comme nous l'avons vu, un alliage de faculté réceptive et de faculté formatrice, qui procure à l'artiste un véritable pouvoir de révélation d'une Vérité supérieure qui, dans la Nature même, est immédiatement inaccessible aux sens comme à la raison. Cela nous autorise, dès lors, à avancer – en théorie du moins – que l'esthétique moritzienne tend à glorifier l'artiste, voire même à le sacraliser. Ce qui est incontestable, cela étant, c'est qu'elle lui prête les attributs du Dieu créateur, qui produit *à partir de lui-même*, plutôt qu'il ne *reproduit*. De plus, elle lie intimement son activité aux plus hautes finalités de l'être humain, qui, par l'exercice de sa faculté de formation, peut déployer pleinement les forces que la nature a inscrites en lui



– et dès lors se rapprocher d’un mode d’existence qui, s’harmonisant avec le Tout, peut aspirer à son plus haut niveau de perfection (à travers l’achèvement de l’individu dans l’espèce).

Les valeurs très élevées auxquelles Moritz associe les beaux-arts occuperont, dans ses suites immédiates, une place privilégiée dans les écrits des influents théoriciens de l’art du premier romantisme d’Iéna. C’est probablement autour de ce Cercle que s’est imposé pour la première fois, de manière aussi nette, ce qui deviendra le *leitmotiv* des mouvements romantiques européens, et, un peu plus tard – quoique sous une forme quelque peu différente –, de la théorie de l’art pour l’art : la sacralisation de l’art. Un plus ample éclairage sur le contexte d’émergence de cette nouvelle foi romantique nous permettra de mieux saisir l’empreinte que celle-ci apposera sur la définition moderne des arts.

Que ce soit en Allemagne ou en France, la vision romantique de l’art – et du monde, plus largement – répond à un état de crise spirituelle, qui fut en grande partie la résultante de la philosophie du XVIII<sup>e</sup> siècle. Elle émerge d’abord en Allemagne, en réaction au criticisme et à la nouvelle définition laïcisée de l’homme professée par les philosophes des Lumières. La faillite de la vision de l’homme promue par le dogmatisme religieux, ainsi que l’ébranlement de la transcendance philosophique par l’entreprise kantienne amputent les philosophes et les praticiens des beaux-arts de leurs catégories traditionnelles. Les repères habituels de la philosophie spéculative et de la religion se dérobent, laissant les Hommes de Lettres de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle dans un désert métaphysique. C’est dans ce cadre où les chemins de l’Absolu se voient bloqués, autant dans le champ de la foi religieuse, que de la raison philosophique, que les romantiques croiront pouvoir renouer avec l’Idéal, par l’Art<sup>72</sup>. Pour ce faire, les premiers théoriciens d’Iéna – et certains, comme Karl Philipp Moritz (qui les avait tout juste devancés) –, donnant une voix toujours plus forte aux nouvelles valeurs esthétiques auxquelles le XVIII<sup>e</sup> siècle avait donné naissance, ont cherché à infuser une touche de spiritualisme dans les théories de la jeune discipline esthétique. Cette spiritualisation de l’esthétique trouve son point d’application le plus haut

---

<sup>72</sup> Cette thèse est celle qui est défendue par Jean-Marie Schaeffer dans son ouvrage *L’art de l’âge moderne*, Paris, Gallimard, 1992.

dans la métaphysique du Beau, mise en place de manière particulièrement significative dans l'œuvre de Moritz. Le parallélisme précédemment évoqué entre les principes théologiques piétistes et quiétistes, et la définition moritzienne du Beau témoigne avec éloquence du nouvel esprit religieux qui prend place dans les réflexions sur l'art de l'Allemagne de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans cette mesure, la théorie romantique de l'art peut – au moins dans ses premiers soubresauts d'Iéna, et chez Moritz – être comprise comme un nouveau moyen de sauvegarder l'accès aux fondements métaphysiques de l'Être. Face à la mise à mal de l'onto-théologie, l'art sera ainsi, pour paraphraser Jean-Marie Schaeffer, investi « d'une fonction de compensation<sup>73</sup> ». Il devra répondre à une nécessité d'ordres philosophique et spirituel.

Les divers travaux qui ont enrichi la recherche sur le romantisme et la modernité artistique (dont ceux de Jean-Marie Schaeffer<sup>74</sup>) ont bien noté les origines d'abord théoriques du romantisme. En effet, il semble que la nouvelle vocation qu'insufflent les premiers théoriciens romantiques à l'art s'inscrive initialement dans une démarche dont les fondements sont essentiellement philosophiques. Pour les philosophes du Cercle d'Iéna, l'art doit pouvoir rétablir l'unité métaphysique du monde. Il est investi d'un rôle de révélation ontologique. L'attribution de cette fonction supérieure, qui d'ailleurs est exclusive à l'art pour les romantiques, constitue le pôle central de sa sacralisation moderne. Les fondements théologiques des théories artistiques d'Iéna formeront la base de ce qui est couramment nommé, sous une autre formule, la religion de l'art<sup>75</sup>.

### 3.2 L'avènement du Poète

La dimension théorique du premier romantisme permet de situer les raisons philosophiques qui ont mené à l'identification de l'art comme nouveau pouvoir spirituel. Le changement de paradigme artistique qui s'est effectué au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, et dans les décennies qui ont suivies, ne peut cependant se résumer à un mouvement s'opérant

---

<sup>73</sup> *Op. cit.*

<sup>74</sup> *Cf., L'art de l'âge moderne, op. cit.* et « La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité », *Revue germanique internationale*, n° 2, 1994. p. 195-207.

<sup>75</sup> *Cf., La religion de l'art, op. cit.*

dans le strict monde des idées. La genèse du romantisme et de la doctrine de l'art pour l'art ne peut être complète sans que ne soit également adressée la question du contexte historique qui a concouru à leur mise en place. Si nous pouvons affirmer de manière assez nette que les jeunes idées du premier romantisme allemand sont parties constituantes des représentations que l'on associe généralement à l'un comme à l'autre de ces courants artistiques, il ne faut pas pour autant minimiser l'impact qu'ont pu avoir les circonstances réelles dans le processus qui a mené à leur formation. Pour étudier ce phénomène, c'est désormais vers la France que nous nous tournerons. En nous intéressant aux effets multiples que la Révolution française a pu exercer sur l'émergence du nouveau pouvoir spirituel de l'art, nous chercherons à dégager les principales conditions qui ont pu rendre possible la fulgurante promotion de l'artiste au XIX<sup>e</sup> siècle.

Le sujet que nous posons ici est loin d'être neuf. Parmi les travaux qui s'y sont penchés, *Le sacre de l'écrivain*<sup>76</sup> (1973), œuvre majeure de Paul Bénichou, offre un éclairage particulièrement stimulant. Parmi les thèses défendues dans cet ouvrage, nous retrouvons, entre autres, l'idée selon laquelle la Révolution a constitué, en France, un point de bascule fondamental dans la dignification du rôle de l'artiste – ou, plus spécifiquement, du poète. Bénichou identifie, dès le premier chapitre de l'essai, la Révolution à une expérience éprouvée collectivement sous la forme d'un traumatisme. Bien entendu, il n'est nul besoin de chercher bien loin, à cet égard, pour imaginer la profonde perturbation qu'a pu provoquer la période de la Terreur sur les esprits de l'époque. Mais sur le plan intellectuel également, l'épreuve révolutionnaire se marque du tragique constat de l'impossibilité d'ériger les idéaux de libre pensée et d'émancipation des Lumières en un pouvoir politique effectif et opérant. Pour Paul Bénichou, l'expérience de la Révolution, pour cette raison, fut à la source d'un recul notable de la foi que le XVIII<sup>e</sup> siècle avait placée en l'Homme. Les idées laïques que les philosophes des Lumières avaient cherché à substituer aux dogmes traditionnels, tels que la Justice, l'Humanité ou le Peuple, ont subi, avec la Révolution, le dur contrechoc de la réalité. L'incapacité du nouveau régime à réaliser les espérances sur lesquelles reposait la nouvelle foi philosophique a laissé place à un état de profonde désillusion.

---

<sup>76</sup> Nous référerons à l'édition originale de l'ouvrage, publiée à la Librairie Josée Corti, 1973, Paris.

L'analyse de l'impact intellectuel de la Révolution faite par Paul Bénichou montre que la faillite des idéaux des Lumières, suite à la Révolution, s'accompagne également du déclin irrémédiable de l'emblématique figure de l'Homme de Lettres, que la philosophie du XVIII<sup>e</sup> siècle avait puissamment contribué à édifier. La valorisation croissante de l'Artiste, qui trouvera son apogée avec le Poète romantique de 1830, découle en grande partie de cette déchéance. Afin de bien faire saisir les éléments sur lesquels repose ce mouvement, l'auteur décrit, dans un premier temps, comment les décennies qui ont précédé 1789 avaient érigé l'Homme de Lettres en nouveau guide de l'humanité. Parmi les éléments qui se dégagent de cette période pré-révolutionnaire, la glorification de ce que les encyclopédistes nommaient l'esprit philosophique est très certainement tributaire de l'essor de cette nouvelle classe de savants. L'Homme de Lettres représentait, à vrai dire, l'archétype même de l'individu possédant au plus haut point cet esprit philosophique. Muni par un fort esprit d'indépendance, et muni d'une instruction forte et riche de connaissances, l'Homme de Lettres possédait les attributs essentiels sur lesquels reposaient les espoirs de progrès et d'émancipation de l'humanité. Il portait en lui la promesse du nouveau salut de l'Homme véhiculé par le projet des Lumières. Aux prises dans une lutte permanente face au préjugé et à l'ignorance, et sous le conseil de sa raison, il devait nous rapprocher toujours davantage d'une félicité terrestre, jadis déclarée à jamais inaccessible par le culte traditionnel.

Pour ce faire, il fallait dès lors confier à ce nouveau magistère les clés de l'action. Il devait pouvoir intervenir dans les affaires humaines, de manière à donner au gouvernement de la Cité sa bonne marche. Prenant à bras le corps la dignité de l'Homme des Lumières, l'Homme de Lettres se positionnera ainsi comme juge suprême observant le monde à l'aune de sa raison. En tant que nouveau guide de l'humanité, il investira le rôle du législateur et de l'inspirateur, juché au sommet de son sacerdoce. À la fois acteur du monde, et sans statut officiel, l'Homme de Lettres se présente, en son temps, comme une toute-puissance spirituelle qui jouit d'un important prestige et d'une indépendance à l'égard des autres forces de l'esprit. Profession sans en être une, la fonction de l'Homme de Lettres, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, est ainsi portée par une mission humaine et

philosophique qui transcende les classes et les partis. Le progrès et le bonheur de l'humanité constituent ses objectifs fondamentaux ; la philosophie et le sens critique ses principaux outils. Dans cette optique, ses productions devaient viser à l'instruction de tous et à la construction de ce monde futur qu'il imaginait. Le dénouement révolutionnaire qui devait bientôt s'ensuivre viendra cependant chambouler gravement le cours des choses. Après les heures de gloire, la Révolution aura des effets dévastateurs sur l'Homme de Lettres, qui ne s'en relèvera, à vrai dire, jamais complètement.

Les premières années du nouveau siècle, qui s'est ouvert presque simultanément avec la fin du Directoire, annonçaient une toute nouvelle trajectoire pour le monde littéraire. Cette nouvelle période qui débutait s'est caractérisée, de prime abord, par un retour en force des idées religieuses, et par un recul important de la pensée philosophique. Cela s'est manifesté, dans le champ littéraire, à travers la critique contre-révolutionnaire de l'Homme de Lettres. Accusant ce dernier des maux de la Révolution, les écrivains de la contre-révolution ont cherché, en ce début de siècle, à définir un nouveau rôle pour l'écrivain, en réhabilitant Dieu à leur compte. C'est ce que nous pouvons par exemple observer chez Chateaubriand, dans *Le génie du christianisme* (1802). Incarnation par excellence de l'esprit de la contre-révolution, ce roman a joué un rôle majeur dans le mouvement de rapprochement entre l'Art et la religion qui a marqué le début du XIX<sup>e</sup>. Prenant le contre-pied de l'Homme de Lettres, Chateaubriand montre, dans cette œuvre, le lien indéfectible qui unit les poètes à Dieu, en les dotant de dons spirituels étrangers à l'esprit philosophique. Il insiste même, à cet égard, sur la nécessité de maintenir la poésie à distance de la philosophie afin de toucher son essence profonde, c'est-à-dire l'esprit religieux. Après les grandes déceptions laissées par les philosophes et la Révolution, la nouvelle vogue littéraire dans laquelle s'inscrit *Le génie du christianisme* abandonne ainsi les promesses de bonheur terrestre des Lumières pour une véritable foi religieuse. C'est en outre comme une nouvelle force spirituelle indépendante de la philosophie que s'imposera la poésie contre-révolutionnaire. Les choses célestes constitueront son nouveau terreau, et ses poètes seront promus au rang de chantres de Dieu.

Il est fondamental de rappeler ici l'importance de remettre cette évolution du champ littéraire dans son contexte historique. Nous ne saurions saisir entièrement les soubassements du renouveau poétique que nous venons de décrire sans prendre en compte la situation réelle au sein de laquelle il s'est forgé. Nous le savons – et cela ne va pas sans raison – le sentiment de rupture et la nostalgie ont constitué des traits constants chez les hommes de la période post-révolutionnaire. Que ce soit dans le camp contre-révolutionnaire ou non, la nouvelle condition moderne a eu pour effet de dépouiller les acteurs de la société de leurs points de repères habituels. Une forte impression de désunion du monde a succédé à l'effervescence révolutionnaire. Du côté des contre-révolutionnaires, ce désarroi s'est accompagné également d'un profond regret de l'ancien monde qui disparaissait. La nostalgie et la religiosité qui marquent leurs écrits traduisent cette émotion. Les torts irréparables qu'avait infligés la Révolution à l'ordre ancien expliquent sans doute en bonne partie le reflux des poètes de la contre-révolution dans la foi religieuse. La réalité d'une condition moderne perçue comme insatisfaisante et sans issue a fort probablement contribué à ce mouvement de retour vers une forme de transcendance divine. Dans ce cadre, c'est à la poésie que s'est vu confiée le rôle de rapprocher l'humanité de Dieu. Par le chemin qu'elle ouvrait vers la Divinité, elle devait permettre de relayer l'expérience moderne à une dimension religieuse.

Ce retour en force de la foi religieuse a joué un rôle décisif dans la promotion du poète à l'époque de la contre-révolution. Messenger auto-proclamé de la parole divine, ce dernier a repris, dans une période de rupture, une place laissée vacante par l'Homme de Lettres. Lui qui avait pourtant vertement critiqué la foi des philosophes et leur prétention à conduire les destinées de l'humanité, il se décorera de la même dignité que l'écrivain du siècle précédent. Substituant cependant ses vérités à celles des Lumières, le poète contre-révolutionnaire professera le sens de l'humanité par la voie religieuse. En ouvrant à l'homme, par son art, les voies d'un bonheur supra-terrestre, il renverra son existence à une finalité supérieure. Il lui appendra à rapporter son expérience moderne sur un plan divin. Il renouera, pour ainsi dire, avec l'idée d'une destinée humaine marchant de concert avec Dieu. Ce nouvel état d'esprit, tout à fait caractéristique des milieux royaliste et catholiques du début du siècle, imprégnera de manière durable les représentations des poètes et des

artistes des générations suivantes. La nouvelle mission mystique dont il affectera la poésie survivra d'ailleurs très largement à la contre-révolution. Le mouvement romantique qui se constitue en France tout au cours de la décennie 1820 investit de manière particulièrement importante ce rôle sacerdotal du poète.

### **3.3 La naissance de la vocation artistique**

La place persistante qu'occupe l'idée d'une communion entre le Poète et les choses divines, chez les auteurs contre-révolutionnaires, propagera progressivement des échos dans l'ensemble du monde artistique, en particulier sous la Seconde Restauration. L'imaginaire et la dimension symbolique que le romantisme associera à la figure de l'artiste est largement tributaire de cette conception. Un aspect manquait cependant à la littérature catholique et monarchiste afin de compléter le sacre du Poète et de l'artiste qu'a constitué le mouvement romantique : il lui fallait trouver la voie d'une réconciliation entre le monde moderne et le divin. Il devait rapprocher ses prédications du monde réel et lui raccorder sa foi. C'est dans cet ordre d'idée que l'artiste romantique était appelé à succéder au Poète chrétien.

La trajectoire du romantisme, dans les quelques années qui ont précédé la Révolution de Juillet, a été fortement marquée par ce transfert du pouvoir spirituel du poète religieux vers celui de l'artiste laïc. Le cheminement individuel de certains acteurs connus de la scène littéraire de l'époque témoigne parfaitement de ce déplacement. L'exemple le plus célèbre est bien entendu celui de Victor Hugo, qui ayant versé dans ses écrits de jeunesse dans la poésie royaliste et catholique, s'est ensuite tourné, au milieu de la décennie 1820, vers l'idée de la souveraineté de l'art. La conversion de Hugo à cette idée d'un art indépendant est tout à fait significative dans l'évolution du mouvement romantique, et du champ artistique, plus généralement. Elle intervient à l'époque de son Grand Cénacle, qui s'est soldé, comme nous le savons, par la bataille d'*Hernani*, considérée comme l'acte de consécration de l'esthétique romantique. La grande légende qui s'est édifiée autour des événements qui ont entouré les représentations de la pièce a largement contribué à fixer le mythe du sacerdoce de l'artiste. La lutte se trouvant au cœur du litige, entre les nouveaux

principes esthétiques du drame romantique et les anciennes règles du théâtre classique, occupe une place centrale dans cet élan de promotion. Parmi les positions défendues par le camp de Victor Hugo, la tentative de rapprochement entre l'esthétique théâtrale et la réalité de la nouvelle société dénote une incontestable volonté d'inscrire les prérogatives de l'artiste à l'aune du monde moderne. La préface de la pièce *Cromwell* (1827) exprime parfaitement, à cet égard, la nécessité d'un renouvellement des genres, dû à la nouvelle donne historique. Sans rentrer dans le détail de la téléologie de l'histoire littéraire que développe Hugo dans ce commentaire liminaire, le plaidoyer en faveur du drame romantique qu'il y déploie ne manifeste aucune ambiguïté quant au rôle privilégié qu'il souhaite attribuer au poète à l'âge moderne. En faisant découler la vérité poétique moderne de fondements historiques chrétiens, Victor Hugo donne à son esthétique nouvelle, ainsi qu'au poète romantique, une forte préséance spirituelle : « Le christianisme amène la poésie à la vérité. Comme lui, la Muse moderne verra les choses d'un coup d'œil plus haut et plus large<sup>77</sup> », affirme-t-il. Ainsi, dans cette même perspective, c'est d'une même origine qu'il fait jaillir la poésie et la religion, lorsqu'il soutient que « [l]e point de départ de la religion est toujours le point de départ de la poésie [...] »<sup>78</sup>. L'élément fondamental autour duquel tient ce raccord - et qui fonde l'esthétique du drame hugolien - constitue la traditionnelle opposition chrétienne entre le ciel et la terre. La haute position qu'attribue Hugo à la poésie repose entièrement, dans ce cadre, sur sa capacité à réunir ces deux composantes au sein du monde moderne. De là découle toute l'esthétique des contrastes et des oppositions, caractéristique du drame romantique, qui fait se côtoyer le sublime et le grotesque ; l'idéal et le réel. La proximité du poète avec le réel, conjuguée à son accès inné aux choses d'en haut institue, *de facto*, son emprise spirituelle et totalisante sur le monde. La religion romantique de l'art, sous sa forme française, émane de cette position privilégiée que le poète s'assignera face à la société moderne.

Nous le comprenons bien, seule une très haute idée de la poésie et de l'art pouvait se trouver à l'origine d'un parallèle aussi étroit avec la religion. Dans cette optique, rien ne

---

<sup>77</sup> HUGO, Victor, Préface de *Cromwell* (1827), cité par BÉNICHOU, Paul, *Le sacre de l'écrivain*, op. cit., p.402.

<sup>78</sup> *Ibid.*



pouvait d'ailleurs mieux contribuer à édifier leur statut que de les investir des mêmes prérogatives que le culte traditionnel. Les revendications de souveraineté et de liberté dans l'art, qui marquent la période hugolienne du Cénacle, sont empreintes de cette religiosité. La proclamation de l'art comme valeur autonome et absolue en constitue la résultante. La préface des *Orientales* (1829) représente probablement, à cet égard, le plaidoyer le plus explicite en faveur du droit de l'artiste à faire régner l'art comme principe suprême et unique de son œuvre. Hugo y défend, sans la moindre nuance, la liberté totale de l'artiste dans son activité, sans égard à toute forme de considération extérieure, quand il affirme, notamment :

À voir les choses d'un peu haut, il n'y a, en poésie, ni bons ni mauvais sujets, mais de bons et de mauvais poètes. D'ailleurs, tout est sujet ; tout relève de l'art ; tout a droit de cité en poésie [...] Le poète est libre. Mettons-nous à son point de vue, et voyons<sup>79</sup>.

Par cet exemple, nous voyons bien que l'autonomie de l'art, pour le Victor Hugo des *Orientales*, c'est également et avant tout l'autonomie de l'artiste. C'est l'expression de sa vocation. La liberté dans l'art c'est ainsi, en somme, la liberté de (et de se) représenter le monde sous le prisme exclusif et supérieur de l'art.

Cette nouvelle liberté proclamée de l'art constitue l'élément central autour duquel s'établira l'emblématique représentation romantique de l'artiste. L'émergence de cette figure coïncide avec le passage à ce que la sociologue Nathalie Heinich nomme le paradigme vocationnel de l'art<sup>80</sup>. Fondé sur une définition de l'artiste qui s'est peu à peu façonnée, de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à l'avènement du romantisme du Grand Cénacle de Victor Hugo, la nouvelle vocation artistique romantique consacre les valeurs qui caractériseront le monde moderne de l'art, à partir de 1830 environ. Une emphase particulière portée sur les traits spécifiques qui identifient la figure de l'artiste distingue ce nouveau régime. Contrairement aux systèmes antérieurs, qui assimilaient le

---

<sup>79</sup> HUGO, Victor, Préface des *Orientales* (1829), dans Victor Hugo, *Œuvres complètes*, éd. Claude Gély, vol. IV, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 411.

<sup>80</sup> Cf., HEINICH, Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

statut du praticien des beaux-arts à celui, soit de l'artisan, soit du simple professionnel, le paradigme vocationnel fait reposer l'état de l'artiste sur des déterminants purement intrinsèques à sa personne. Ses dispositions individuelles supplantent les critères institutionnels, académiques ou professionnels.

L'aspiration accrue à l'exercice de la vocation, qui se présente désormais comme la condition essentielle de l'activité artistique, est totalement inhérente à ce recentrement de la définition de l'art autour des caractéristiques appartenant à l'individualité de l'artiste. La revendication de la liberté de l'artiste tire d'ailleurs son origine de là. En tant que porteur et garant de la valeur artistique, ce dernier ne peut arriver à ses fins qu'en se vouant complètement et strictement à son activité créatrice, indépendamment de toute forme de limitation extra-artistique. Ne se laissant ainsi guider que par son inspiration et son génie, rien ne doit pouvoir entraver l'expression de sa créativité. Des valeurs purement artistiques doivent le diriger tout uniment.

Le régime vocationnel marque la naissance d'un registre axiologique qui contient en puissance l'essentiel des éléments qui forment la théorie de l'art pour l'art. L'indépendance absolue du créateur dans son activité en constitue, bien sûr, un point central. Un autre aspect, qui est tout aussi fondamental, doit également être souligné. Il s'agit de la relation de l'artiste à la société. Nous avons déjà vu, en nous appuyant sur les travaux de Paul Bénichou, comment les événements historiques de la Révolution avaient pu favoriser le déclin de l'Homme de Lettres et l'ascension du Poète. L'apparition de la figure moderne de l'artiste, au XIX<sup>e</sup> siècle, se lie également étroitement à la marche générale du monde au sein duquel elle s'est inscrite. La nouvelle donne de la société moderne a forcé l'adaptation du monde de l'art. Cela a pu se manifester, comme nous venons de le montrer, par la création d'une esthétique dramatique se rapprochant davantage de la réalité nouvelle. Mais le bouleversement des structures sociales, dicté par l'irréversible montée en force des classes bourgeoises, a également imposé aux artistes une profonde réflexion concernant leur rôle au sein de la modernité. La question du statut de la vocation artistique dans la société en est même devenue, par cette conjoncture historique, inhérente à la définition de la finalité de l'art. La théorie de l'art pour l'art est

directement issue d'une telle réflexion. Si elle hérite des attributions qu'avaient apposées les théoriciens du Beau du XVIII<sup>e</sup> siècle à la pratique des beaux-arts – dont nous avons retracé les principales marques dans la pensée de Karl Philipp Moritz – elle trouve aussi ses principaux points d'application dans une redéfinition de la relation de l'artiste à la société, qui s'est progressivement implantée aux lendemains des Trois Glorieuses.

Le mot qui servirait le mieux à illustrer le fond de la doctrine de l'art pour l'art serait probablement celui de rupture. Rupture de l'artiste avec la société, rupture de la seconde génération romantique avec la première, rupture de l'idéal avec le réel, ou encore rupture de la poésie avec l'action (ou la politique), constituent autant d'oppositions qui caractérisent la position globalement réfractaire de ses tenants à l'égard du monde. Parmi les antinomies autour desquelles s'est construite la théorie de l'art pour l'art, une place particulière doit être attribuée à celle qui s'établit entre l'artiste et le bourgeois. En effet, un véritable mouvement de réaction à l'égard de la bourgeoisie, concomitant à sa promotion au sein de la société de la Monarchie de Juillet, a dès le départ marqué l'art pour l'art. La critique sans ménagement de cette classe sociale, qui allait désormais occuper une position prédominante au côté d'une aristocratie déclinante, a été l'apanage d'une large part de ce que l'on a coutume de nommer la deuxième génération romantique. Celui que l'on a généralement désigné comme le chef de file de cette seconde vague du romantisme, Théophile Gautier, représente, à cet égard, la figure exemplaire de l'artiste exécrant le bourgeois. Tenant – comme bon nombre de la jeunesse artistique ayant vécu *Hernani* et la Révolution de Juillet – ce dernier pour responsable de la déchéance des valeurs que l'on vénérât au sein du Grand Cénacle, la critique qu'il lui adressait s'appliquait, à toute fin pratique, à l'ensemble du nouvel ordre de valeur qu'il incarnait. Le triomphe des idées reliées à la réussite mondaine, à l'utilité matérielle ou à l'argent constitue l'essentiel des torts qu'on lui reprochait. Un excès de réalisme de courte vue, conjugué à une absence d'idéal supérieur représente le fond de la typologie du bourgeois de Gautier. De plus, son goût apparemment déficient pour tout ce qui relève de l'art et de la beauté achevait le sombre portrait que l'on se faisait de la nouvelle classe émergente<sup>81</sup>. L'hostilité à l'égard

---

<sup>81</sup> Nous retrouvons notamment cet aspect développé dans sa *Monographie du bourgeois parisien*, parue dans les numéros du 25 septembre et du 2 octobre 1836 de la Revue du XIX<sup>e</sup> siècle.

de la bourgeoisie sera, de l'aveu de Gautier, un des principaux liant des Jeunes-France. Elle prévaudra également très fortement chez Flaubert, dont la *Correspondance* pullule d'invectives à l'endroit de ce groupe social.

La place insistante qu'occupe la critique de la bourgeoisie, chez Gautier comme chez Flaubert, trouve à son fondement, de manière tout à fait probante, une volonté de distinction de l'artiste. C'est d'abord sur un désir d'affirmation de la supériorité des valeurs de l'art sur celles du monde que repose la foncière dépréciation du bourgeois. Une telle attitude est directement héritée des revendications de liberté et de souveraineté de l'art du Cénacle. La radicalité du propos de la théorie de l'art pour l'art l'écarte toutefois de la première génération. Alors que les « Mages romantiques<sup>82</sup> » – parmi lesquels comptent Victor Hugo –, arrimeront, après 1830, leur vocation au monde moderne, les plus jeunes conserveront une attitude essentiellement hostile à l'égard de la société. À l'idée de la posture sacerdotale et active de l'art adoptée par la Grande Génération succédera ainsi un culte de l'art beaucoup plus hermétique. Les finalités de l'artiste se détacheront ostensiblement de la marche commune de l'humanité, et se replieront sur elles-mêmes. Un refus systématique de toute forme de morale mondaine caractérisera notamment, à cet égard, les tenants de l'art pour l'art. Ces derniers valoriseront une pratique conçue en complète indépendance par rapport aux réalités du monde. Attelés au seul idéal de l'art, ils chercheront à se préserver ainsi des compromissions pouvant provenir de l'extérieur. La noblesse qu'ils attribueront à leur art repose essentiellement sur la fermeté de ce positionnement. Ils détermineront ainsi la valeur du travail artistique exclusivement en fonction de critères inhérents à l'exercice de la vocation.

Dans cet ordre d'idée, la distance entre les préoccupations de l'artiste et les réalités du monde se présentera comme une marque d'excellence. La singularité deviendra signe d'élection. Pour reprendre à nouveau une notion développée par Nathalie Heinich, le monde de l'art basculera dans un régime de singularité<sup>83</sup>. Aux règles dictées de l'extérieur,

---

<sup>82</sup> Nous reprenons ici cette formule de Paul Bénichou, qui figure à la tête de son ouvrage du même titre, paru en 1988 (Paris, Gallimard).

<sup>83</sup> *Cf., op. cit.*

l'artiste substituera ainsi ses propres préceptes, sa propre éthique. Son autonomie constituera le socle de sa nouvelle morale. Ce recentrement autour de l'individualité de l'artiste engendre des difficultés considérables lorsque vient le temps de tenter d'esquisser une définition pleine et entière de l'art pour l'art. Malgré les points de raccord que nous avons jusqu'à présent identifiés, et qui semblent susceptibles de rassembler ceux que l'on associe généralement à cette théorie, il serait difficilement concevable de regrouper l'entièreté des éléments qu'elle recoupe chez les Flaubert, Gautier, Baudelaire, de Banville, Goncourt, Nerval ou de Lisle sous une description univoque. Les diverses formes que peuvent prendre les réflexions esthétiques de ces derniers ne nous autorise certainement pas à en formuler une caractérisation complète. Néanmoins, nous pouvons affirmer sans crainte qu'un véritable souci d'indépendance à l'égard des injonctions de la morale publique unit ces auteurs. Par voie de conséquence, la volonté d'affirmer une morale de l'art qui ne se subordonne à aucun impératif extrinsèque est un élément prédominant chez les tenants de l'art pour l'art. Une étude approfondie des convictions que chacun d'eux rattache à ce souci de « moralité de l'art » constituerait d'ailleurs sans doute un excellent moyen d'articuler et de comparer dans le fin détail leurs théories de l'art pour l'art respectives. Ne pouvant cependant pas compléter ici un tel travail, nous avons décidé de concentrer cette seconde section autour d'une figure dont les vues esthétiques offrent des pistes de réflexions particulièrement stimulantes sur le sujet de la moralité en art. Le choix de Gustave Flaubert nous est apparu, dans ce cadre, tout naturel, lui dont la *Correspondance* et l'œuvre témoignent d'une véritable obstination afin d'affirmer une éthique propre à l'art, qui soit indépendante de la morale commune. À travers son exemple, nous souhaiterons montrer qu'une théorie de l'art qui clame sa souveraineté absolue, loin de rejeter les questions touchant à la moralité, peut en fait s'atteler à la redéfinir en en déplaçant constitutivement le socle. Dans ce qui suit, nous chercherons à rendre compte de ce déplacement en nous penchant d'abord sur les éléments du procès de *Madame Bovary* qui font paraître les points d'achoppement fondamentaux entre la morale du monde et la morale de l'art défendue par Flaubert. Nous nous focaliserons ensuite principalement sur la *Correspondance*, qui offre assurément le panorama le plus complet des réflexions esthétiques de l'auteur.

## Chapitre 4 – L'éthique de l'écriture flaubertienne

S'il est une chose que l'on peut dire des réflexions esthétiques de Gustave Flaubert, c'est que l'ayant occupé de manière insistante tout au long de sa vie, elles sont absolument indissociables du processus de création et de construction de ses œuvres. Empreinte inestimable de ses cogitations à propos de son art et de l'Art en général, la *Correspondance* offre probablement, à cet égard, la source la plus probante du perpétuel effort de construction théorique qui anime sa démarche. La généreuse ressource de lettres que contient ce document, qui a été maintes et maintes fois étudié, montre le lien indéfectible qui unissait le travail d'écriture et la réflexion esthétique de Flaubert. La réalité d'une trajectoire artistique qui se déploie au gré d'une volonté constante de retour sur soi et sur son art donne à la *Correspondance* sa tonalité toute particulière. Il se dégage en effet de ces écrits un souci permanent de concilier les impératifs d'une esthétique en continuel processus de formation avec la pratique de l'écriture. Une impérieuse nécessité de conjointre la réflexion théorique et le travail artistique marque l'orientation fondamentale que les textes de la *Correspondance* donnent à l'exercice de l'écrivain.

Une volonté indéniable de garder toujours vive la conscience des règles et des principes qu'il souhaite voir régir sa plume ressort nettement des échanges épistolaires que Flaubert a entretenus avec ses contemporains. Le centre de la valeur qu'il attribue à son travail réside d'ailleurs précisément dans la nature de cette quête, dont le processus de création doit, à son avis, porter le témoignage. « Car, affirme-t-il, c'est par là que nous valons quelque chose, *l'aspiration*. Une âme se mesure à la dimension de son désir. Comme l'on juge d'avance des cathédrales à la hauteur de leurs clochers ». Dit autrement, c'est par le sens intrinsèque qu'il impose à son activité que l'artiste lui donne ses marques de noblesse. C'est par la hauteur et la dignité de la tâche à laquelle il se convie qu'il détermine la grandeur de son art. La légitimité de sa pratique prend racine dans les convictions qui la sous-tendent. La nécessité pour Flaubert de se fonder une éthique de l'art et de l'écriture découle directement de là.

En bon défenseur de l'art pour l'art, Flaubert établit une frontière nette entre les valeurs de l'art et les valeurs du monde. Héritier sur ce point de Victor Hugo comme de Théophile Gautier, il définit son rôle d'écrivain sous le prisme de la vocation. L'idéal qu'il se constitue le rapproche cependant radicalement plus du second que du premier. Habité par un sentiment de dégoût similaire à celui de Gautier à l'égard de la société de son époque, l'éthique de l'art de Flaubert se caractérise par son indépendance absolue par rapport à tout ce qui concerne la morale publique. Rien ne peut probablement mieux mettre en relief cette distance entre sa morale de l'art et les mœurs de son temps que le procès auquel a mené la publication de son premier roman, *Madame Bovary*. Cet événement, qui laissera à Flaubert une sensation d'amertume durable, permet de circonscrire le cadre dans lequel ce dernier cherchait à inscrire son art.

#### 4.1 Le procès de *Madame Bovary*

Lors de la poursuite intentée par la justice du régime impérial de Napoléon III, c'est pour des motifs « [d'] offenses à la morale publique et à la Religion<sup>84</sup> » que l'avocat du Ministère public, Ernest Pinard, rédige son réquisitoire. Ce dernier reproche alors à Flaubert d'avoir attenté « aux bonnes mœurs<sup>85</sup> » en ayant cherché à peindre des tableaux à la « couleur lascive<sup>86</sup> », et d'avoir montré une « poésie de l'adultère [...] d'une immoralité profonde<sup>87</sup> ». Il voit dans *Madame Bovary* une influence néfaste pour les jeunes filles, dont l'imagination stimulée par ces peintures lascives pourrait se traduire chez elles en « séduction des sens et du sentiment<sup>88</sup> ». Il condamne également, et cela est sans doute encore plus important, l'absence de jugement ou de conclusion morale au sein de l'ouvrage.

Qui peut condamner cette femme [Emma Bovary] dans le livre? Personne. Telle est la conclusion. Il n'y a pas dans le livre un personnage qui puisse condamner. Si vous y trouvez un personnage sage, si vous y trouvez un principe en vertu duquel l'adultère soit stigmatisé, j'ai tort<sup>89</sup>.

---

<sup>84</sup> PINARD, Ernest, « Réquisitoire » (1857), dans Gustave Flaubert, *Œuvres complètes*, éd., Claudine Gothot-Mersch, vol. III, Paris, Gallimard, « La Pléiade », p. 461.

<sup>85</sup> « Jugement », *op. cit.*, p. 533.

<sup>86</sup> « Réquisitoire », *op. cit.*, p. 465.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 471.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 479.

<sup>89</sup> *Ibid.*

En réponse à l'accusation, la plaidoirie de Flaubert et de son avocat, Jules Sénard, consistera précisément à montrer que « le livre est éminemment moral et utile<sup>90</sup> ». D'abord, parce que « l'adultère, chez lui [Flaubert], n'est qu'une suite de tourments, de regrets, de remords ; et puis arrive à une expiation finale, épouvantable<sup>91</sup> ». Mais également, en raison du souci de réalisme qui se dégage du roman.

Ce que M. Flaubert a voulu surtout, soutient l'avocat Sénard, ç'a été de prendre un sujet d'études dans la vie réelle, ç'a été de créer, de constituer des types dans la classe moyenne, et d'en arriver à un résultat utile<sup>92</sup>.

L'argumentaire de défense de Flaubert et de son avocat se déploie essentiellement autour du caractère dissuasif qui naît de cette proximité entre les descriptions du livre et la vie réelle. La préoccupation morale de l'auteur est ainsi rigoureusement associée à sa (supposée) volonté « d'arriver à un résultat utile [...] [en] présentant aux yeux du lecteur le tableau vrai de ce qui se rencontre le plus souvent dans le monde ». Cette stratégie adoptée par le camp du principal inculpé de l'affaire mènera finalement à son acquittement complet. Mais malgré ce succès, qui incitera par la suite Flaubert à inscrire le nom de son avocat en tête du roman au moment de sa parution, en avril 1857, un bref regard sur la *Correspondance* suffit pour constater l'écart qui sépare le discours sur l'œuvre développé lors de plaidoirie et la véritable éthique de l'art à laquelle se soumet inconditionnellement l'auteur. En effet, rien n'est moins contraire à sa « Morale de l'art » que sa subordination à des fins didactiques ou édifiantes, c'est-à-dire hétéronomes. Un art qui aspire à sa pleine expansion ne saurait souffrir d'amalgame entre le beau et le bien. C'est au moment même où le roman paraissait dans la *Revue de Paris* (c'est-à-dire tout juste avant le procès) que Flaubert affirmait à cet égard que « [l]a morale de l'Art consiste dans sa beauté même, et j'estime par-dessus tout d'abord le style, et ensuite le Vrai<sup>93</sup> ». Ainsi, aux impératifs moraux et à la tendance moralisatrice, il substitue l'exactitude et la véracité, de plus que la beauté de la représentation en elle-même. De la même manière que nous avons pu

---

<sup>90</sup> SÉNARD, Jules, « Plaidoirie », *op. cit.*, p. 488.

<sup>91</sup> *Ibid.*

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 484.

<sup>93</sup> Lettre du 12 décembre 1856 à Louis Bonenfant, dans Gustave Flaubert, *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, vol. II, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1980, p. 652. (Nous noterons les extraits de la *Correspondance* par l'abréviation C, suivie du volume en chiffre romain et de la page).



l'observer chez Moritz, l'éthique de l'art, chez Flaubert, procède de son nécessaire caractère autotélique. Son esthétique se construit étroitement autour de cette exigence d'autonomie complète. La quête éthique dont doit faire l'objet le projet artistique se traduit en recherche de fondements et de valeurs permettant d'assurer la plénitude et l'indépendance absolue de l'activité de l'écrivain. L'autotélie de l'art va de pair avec l'affirmation des principes qui doivent le faire advenir. Chez Flaubert, c'est par un travail réflexif de l'artiste sur lui-même qu'une éthique devient susceptible de se constituer. C'est enfin là qu'il convient de situer la morale de *Madame Bovary*. Bien loin d'avoir cherché, à travers cette œuvre, à susciter « l'excitation de la vertu par l'horreur du vice<sup>94</sup> », Flaubert a plutôt eu le souci d'y inscrire son éthique dans la manière avec laquelle il s'est appliqué à peindre les « mœurs de province<sup>95</sup> ». Comme il l'indique à Louise Colet, durant la période de rédaction du roman, « [l']Art est une représentation, nous devons penser qu'à représenter<sup>96</sup> ». « Aie en vue le modèle, toujours, et rien autre chose<sup>97</sup> ». Un tel attachement au travail de la représentation marque un aspect central de l'éthique de l'art flaubertienne, qui est le rejet systématique de toute forme d'arrière-pensée que pourrait laisser transparaître le travail d'écriture. Cette conviction, qui s'inscrit au cœur de l'œuvre, constitue probablement, au fond, le motif principal du procès de *Madame Bovary*. Le réquisitoire de l'avocat Pinard n'avait donc pas tout faux sur ce point. Contrairement à ce que Flaubert a prétendu lors de son procès, son roman n'avait pas du tout vocation à agir moralement en adoptant un certain point de vue. C'est bien plutôt sur sa volonté d'écarter délibérément tout point de vue ou tout jugement conclusif à propos des caractères qu'il a choisi de représenter qu'il fonde la morale de son œuvre. La supériorité que Flaubert attribue à l'esthétique sur la morale courante repose tout entièrement sur ce positionnement surplombant et impartial, que son éthique de l'écriture doit rendre possible. Nous chercherons, dans ce qui suit, à dégager les valeurs et la philosophie qui sous-tendent cette esthétique réaliste teintée d'impartialité, tant caractéristique de la plume flaubertienne.

---

<sup>94</sup> SÉNARD, Jules « Plaidoirie », cité par VATAN, Florence, « 'Outrage à la morale publique' et aux 'bonnes mœurs'! Gustave Flaubert et la 'morale' de l'art », dans : Darmon, J.-C. et Desan, P. (dir.), *Pensée morale et genres littéraires*, Paris, PUF, 2009, p. 148.

<sup>95</sup> Il s'agit du sous-titre du roman, qui fut présent dès sa prépublication dans la Revue de Paris, le 1<sup>er</sup> octobre 1856.

<sup>96</sup> À Louise Colet, 13 septembre 1852, (C, II, 157).

<sup>97</sup> *Ibid.*

## 4.2 Le point de vue esthétique

Nous avons tout juste conclu la précédente sous-section en abordant la neutralité et l'esprit non conclusif dont Flaubert cherchait à imprégner son travail. Nous avons évoqué, dans ce cadre, le lien étroit qui unissait ce premier aspect avec le refus de moraliser son œuvre. Ces deux éléments sont absolument fondamentaux afin de saisir le fond de l'éthique de l'écriture de l'auteur. Il se trouve en fait, derrière ces principes esthétiques, ce que l'on pourrait considérer comme le noyau de la réflexion flaubertienne sur l'art. Ce point central, c'est la nécessité pour l'artiste de pouvoir porter un regard purement artistique sur le monde. C'est la possibilité pour lui d'adopter un point de vue *exclusivement* esthétique sur les choses. Cela implique dès lors, pour Flaubert, que soit exclue d'emblée toute conception qui pourrait venir entamer de quelque manière ses facultés d'observation. Tout ce qui relève du parti pris ou de la sensibilité personnelle est ainsi systématiquement banni. Un « Art pur » doit être l'unique obsession de l'artiste qui souhaite donner à son activité l'étendue la plus large. « Il faut que l'esprit de l'artiste soit comme la mer, assez vaste pour qu'on n'en voie pas les bords, assez pur pour que les étoiles du ciel s'y mirent jusqu'au fond<sup>98</sup> », soumet Flaubert à Louise Colet, dans sa lettre du 13 septembre 1852. La visée première à laquelle il doit s'attacher est l'élargissement sans fin de ses perspectives. La richesse de son travail dépend directement de cette capacité à embrasser une réalité, sans que n'apparaisse la moindre ombre de limitation *a priori*. La morale de l'artiste, ou l'éthique de l'écrivain, repose tout entièrement sur cette volonté d'expansion. Au point de vue moralisant s'oppose donc celui plus élevé de l'art. À la morale courante, la morale de l'art substitue un regard dont la mesure n'est nulle autre que celle de la nature. C'est précisément dans cet esprit que dans l'une de ses nombreuses autres lettres à Louise Colet, Flaubert affirme que « [l']art étant une seconde nature, le créateur de cette nature-là doit agir par des procédés analogues : que l'on sente dans tous les atomes, à tous les aspects, une impassibilité cachée et infinie<sup>99</sup> ». Comme il l'indique juste avant, l'adoption d'une telle perspective ne peut se faire, à son avis, sans que ne soient effacées complètement, non

---

<sup>98</sup> *Ibid.*

<sup>99</sup> À Louise Colet, 9 décembre 1852 (C, II, 204).

seulement la présence d'une réflexion morale explicite, mais également toute trace du prisme individuel de l'auteur. « L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part<sup>100</sup> », précise Flaubert. Pour ce faire, il est absolument nécessaire que soient rejetées les catégories normatives habituelles, qui régissent les systèmes de pensée, et qui ne tendent qu'à réduire la portée de notre vision. Le spectre limité du discours est ainsi totalement proscrit de l'éthique de l'écriture flaubertienne. La vocation élévatrice de l'art devra se caractériser par une posture qui lui permette d'aller au-delà de tous les discours. Pour cela, Flaubert emploiera une stratégie d'écriture visant à donner vie à la multitude des conceptions préconstituées, tout en se préservant lui-même d'en formuler une qui lui soit propre. La méthode du discours indirect libre constitue le support privilégié de la nouvelle position revendiquée de l'écrivain.

Nous l'aurons compris, l'éthique de l'écriture flaubertienne cherche à pénétrer la complexité du réel en se distanciant des conceptions étroites. La capacité de l'artiste à donner à son travail un horizon qui paraît rejeter les barrières ordinaires de la pensée et de la subjectivité en constitue le principe déontologique fondamental. La profusion de discours et de points de vue, dont le discours indirect libre permet la mise en scène, contribue fortement à l'effet d'amplitude que cherche à atteindre l'écrivain. Elle lui sert en particulier à purger l'œuvre de la présence envahissante de son individualité, de sorte à lui procurer une dimension qui la rapproche toujours plus de l'infini et de l'indéterminabilité de la nature. Flaubert cherche, de cette manière, à s'extraire en quelque sorte de lui-même pour adopter un point de vue plus globalisant sur le monde. Il tente d'adhérer à une vision de la totalité, mais sans jamais renoncer, mentionnons-le, à une certaine pensée de la finitude. Sa morale de l'art s'articule essentiellement autour de cette aspiration à un infini qui, tout en demeurant à jamais inatteignable, offre comme une trajectoire, un chemin qui porte en lui-même sa propre finalité.

Arrêtons-nous un instant sur un extrait d'une lettre à Louise Colet, datée du 24 avril 1852 :

---

<sup>100</sup> *Ibid.*

J'ai entrevu quelque fois (dans mes grands jours de soleil), à la lueur d'un enthousiasme qui faisait frissonner ma peau du talon à la racine des cheveux, un état de l'âme ainsi supérieur à la vie, pour qui la gloire ne serait rien, et le bonheur même inutile. Si tout ce qui vous entoure, au lieu de former de sa nature une conjuration permanente pour vous asphyxier dans les borbiers, vous entretenait au contraire dans un régime sain, qui sait alors s'il n'y aurait pas moyen de retrouver pour l'esthétique ce que le stoïcisme avait inventé pour la morale<sup>101</sup>?

Ce nouveau passage nous offre une vue saisissante des éléments que nous avons jusqu'à présent avancés concernant la morale de l'art, ainsi que de l'idéal qui la sous-tend. Il dégage d'abord toute la prégnance qu'accorde Flaubert à l'idée d'une élévation de l'âme, qui constituerait en définitive le faite même de l'esthétique. L'aspiration à un ordre supérieur, qui serait affecté de la marque de l'impersonnalité, y est explicitement exprimée. Les fondements de la prééminence de l'art par rapport aux autres valeurs chez Flaubert se trouvent, cela ne fait aucun doute, dans cette absolue pureté qu'instaure cette relation esthétique au monde. Toujours au cours de cette lettre, des émotions sont même associées par l'auteur à cet « état supérieur ». « Elles [ces émotions plus élevées] dépassent alors la Vertu en beauté morale, tant elles sont indépendantes de toute personnalité, de toute relation humaine<sup>102</sup> ». Nous atteignons enfin ici le socle de l'esthétique flaubertienne. L'indépendance et la supériorité de l'art prend sa source dans cette quête d'un rapport absolu et impersonnel au monde. Cela en est ainsi, car seule la recherche d'une telle relation à l'extérieur permet de rapprocher son regard toujours davantage de la vision omnisciente de Dieu.

L'hypothèse d'un rapprochement entre Flaubert de Moritz pourrait, sur ce dernier point, nous sembler aller de soi. Il est vrai que l'idéal d'impersonnalité du premier paraît, à première vue, assez proche de la notion du désintéressement ou de l'abandon de soi du second. Mentionnons-le, le désintéressement n'est d'ailleurs pas du tout absent de la réflexion de Flaubert. La (longue) citation étudiée dans le précédent paragraphe en donne un excellent exemple. La mise à distance des préoccupations de gloire et de bonheur personnels n'est pas sans rappeler la contemplation pure et désintéressée, caractéristique de la conception moritzienne de l'expérience esthétique. Il y a en effet un parallèle sans

---

<sup>101</sup> À Louise Colet, 24 avril 1852 (C, II, 76)

<sup>102</sup> *Ibid.*

équivoque à dresser entre ces deux auteurs sur cette question. C'est du moins ce que semble vouloir montrer ce passage, que l'on retrouve à la fin de l'essai *Sur le concept d'achevé en soi*, de Moritz :

« Que la perfection de ton œuvre emplisse toute ton âme lorsque tu travailles, et relègue dans l'ombre la plus suave pensée de gloire [...] Car le bonheur le plus pur, lui aussi veut seulement qu'on *l'entraîne*, qu'on *l'emmène avec soi*, sur le chemin de la perfection, il ne veut pas qu'on le prenne en chasse. La ligne du bonheur ne court que parallèlement à la ligne de perfection ; dès lors que la ligne du bonheur devient un but, la ligne de la perfection prendra d'autres directions<sup>103</sup> ».

Cela est en somme établi, l'aspiration à ce bonheur, ou à cet état plus noble et plus élevé passe, pour un auteur comme pour l'autre, par une part primordiale de renoncement à soi. Reste maintenant à savoir l'objet vers lequel se porte ce dépouillement de la part subjective de l'individualité. Nous l'avons suffisamment démontré, il s'agit, pour Moritz, de l'œuvre d'art elle-même, en tant que porteuse de sa finalité propre et complète en soi. Pour Flaubert, cependant, il faudrait davantage parler de la vocation artistique elle-même, comme cheminement infini, et en perpétuelle quête de redéfinition. La distinction que vient souligner cette nouvelle précision est absolument fondamentale. Alors que la perte de soi devait se faire, pour Moritz, au profit de la fin interne à l'objet artistique, elle se constitue, chez Flaubert, comme nouveau principe moteur de la vocation. Ainsi, contrairement au premier, ce n'est pas l'œuvre qui porte en elle-même sa propre fin, pour Flaubert, mais le processus qui préside à sa formation. La valeur de l'aspiration se substitue à la valeur intrinsèque de l'objet artistique.

Les conséquences qui découlent de cette divergence entre les deux auteurs ne sont pas de faible envergure. Elles marquent au premier chef un écart de vue dont il convient de situer les racines dans les terrains abrupts de la philosophie. Ce n'est, en effet, rien de moins que dans le champ vertigineux de l'ontologie que nous devons séparer Flaubert et Moritz. La relation à l'œuvre constitue, il va sans dire, la véritable pierre de touche autour de laquelle s'articulent le plus pleinement leurs différences de vues en ce domaine. Ainsi, sans revenir sur la position de Moritz dans son plein détail, nous avons vu le lien analogique par

---

<sup>103</sup> MORITZ, *Sur le concept d'Achévé en soi*, op. cit., p. 85-86.

lequel s'unissaient, chez lui, le Tout de l'œuvre et le grand Tout de la Nature. En tant que reflet de la grande Totalité, la chose artistique se voulait, chez ce dernier, l'image ou l'empreinte de la Création se formant dans l'imagination de l'artiste formateur, au terme d'un effort de contemplation de la pure beauté de la Nature. Une faculté réceptive du grand Tout était rigoureusement associée à la faculté de formation de l'artiste. Celle-ci prenait sa source dans un sens inné, un pouvoir obscur de ressentir les contours et la grande Harmonie de la Totalité. Le spectre d'une saisie métaphysique du monde se trouvait en somme étroitement lié à l'activité formatrice de l'artiste. L'abandon de ce dernier dans l'objet artistique se présentait en ce sens comme un écho à la perte de soi que suppose la conception même de Totalité, conçue comme achevée en soi.

Ce dernier aspect de l'esthétique de Moritz constitue son principal point d'achoppement avec la pensée flaubertienne. À vrai dire, tout chez Flaubert s'oppose à l'idée d'un oubli de soi dans l'œuvre. À commencer par le principe d'Absolu qu'il implique. Tout le sens de la démarche de Flaubert consiste au contraire à rompre avec l'idéal d'un Absolu transcendant<sup>104</sup>, pour réinsérer la notion d'infini au cœur même de son activité artistique. Autrement dit, l'autotélie de l'œuvre cède la place, chez lui, à l'autotélie de la vocation. L'écriture se traduit ainsi dans les termes d'une pratique dont l'accomplissement ne pointe vers rien d'extérieur ou de supérieur à elle. L'art porte en lui-même son propre absolu, sans référence à tout système métaphysique préexistant. L'intransitivité et le désintéressement de l'art n'a plus le moindre rattachement avec quelque théorie de l'Être qui permettrait d'ériger une conception de la Vérité qui lui préexisterait. « C'est une grande volupté que d'apprendre, que de s'assimiler le Vrai par l'intermédiaire du Beau<sup>105</sup> », exprime Flaubert à Mademoiselle Le Royer de Chantepie, le 18 mai 1857. En d'autres termes, le Vrai doit provenir de l'expérience du Beau, et non pas l'inverse. Il s'ensuit qu'une définition du Beau qui se fonderait sur une quelconque forme

---

<sup>104</sup> Mentionnons sur ce point que le concept de totalité repositionne certes le principe d'unité du monde sur un plan immanent, mais comme le souligne Louis Dumont : « S'il est vrai en un sens que l'instance transcendante est descendue du ciel sur la terre, elle n'a pas disparu, et Moritz n'est pas Picasso. Il y a bien dans Moritz une exaltation de l'homme-y-compris-sa-relation-à-l'œuvre, laquelle comporte [...] subordination ». *Op. cit.*, p. 99.

<sup>105</sup> À M<sup>lle</sup> Le Royer de Chantepie, 30 mars 1857 (C, II, 698), cité par SÉGINGER, Gisèle, *Flaubert. Une éthique de l'art pur* (2000), Caen, Lettres modernes Minard, 2010, p. 57.

de finalisme ne pourrait que mener à s'éloigner de la beauté. Le renvoi de la fin de l'art à des principes suprêmes de l'univers en réduit nécessairement la portée. De ce fait, seul un art qui renonce à la recherche des causes et à la certitude philosophique peut aspirer à son plein épanouissement. La vitalité même de la vocation artistique flaubertienne repose sur l'accréditation d'un tel désistement. Cette dernière est parfaitement illustrée par l'assertion « cela est parce que cela est<sup>106</sup> », adressée par Flaubert à Louise Colet, le 22 avril 1854. Notons ici la concordance presque parfaite de ce passage de la *Correspondance* avec la phrase qui clôt l'essai *Sur l'imitation formatrice du beau*, dans laquelle Moritz affirme que « [...] concernant le beau, nul mot plus sublime ne peut être dit par des lèvres mortelles, que celui-ci : cela est<sup>107</sup> ». La variante, qui semble pourtant si minime entre les propositions des deux auteurs, démontre probablement de la manière la plus claire et distincte la disparité de leurs positions. Si, d'une part, l'affirmation de Flaubert exprime un refus de conclure sur la question des « buts de la nature<sup>108</sup> », le contexte dans lequel il s'inscrit chez Moritz suggère au contraire un principe de finalité, dont le terme consiste en une subsomption de l'existence individuelle dans le principe de Totalité. « Cela est » signifie que la cause est dans le Tout, alors que « Cela est parce que cela est » relève la tautologie, qui est de fait déjà constitutive de la première expression, selon Flaubert. « Nous tournons toujours dans le même cercle, nous roulons toujours le même rocher! poursuit-il – N'était-on pas plus libre et plus intelligent du temps de Périclès que du temps de Napoléon III? ». Par cette dernière citation, c'est, en définitive, une nouvelle dimension de la réflexion critique de Flaubert qui apparaît. En effet, il se profile, derrière cette question qu'il adresse, un scepticisme latent à l'égard de la logique causale. La conception de l'art qu'il expose dans sa *Correspondance* est toute empreinte de cette volonté d'extraire ses œuvres et sa démarche de l'emprise du principe d'explication rationnelle.

---

<sup>106</sup> À Louise Colet, 22 avril 1854 (C, II, 557), Cité par VATAN, Florence, *art. cit.*, p. 157.

<sup>107</sup> MORTIZ, *Sur l'imitation formatrice du beau*, *op. cit.*, p. 174.

<sup>108</sup> À Louise Colet, 22 avril 1854 (C, II, 557).

### 4.3 L'art et le réel

Cela ne fait aucun doute, la mise à l'écart du principe de causalité est caractéristique tout autant de l'ontologie que de l'éthique de l'écriture flaubertiennes. Le rapport au monde que prescrit l'esthétique de l'auteur est fortement marqué de cet aspect. Pour Flaubert, le rejet du principe de finalité ouvre d'abord la voie à un type d'expérience et à une relation à l'extérieur plus riches et plus fidèles à la vie. Il vient fonder la recherche de l'artiste non pas sur la quête de l'Absolu, mais sur une volonté d'expansion et d'accroissement de la perspective individuelle. C'est en ce sens précis que le point de vue pur et absolu de l'art s'oppose expressément à celui de la métaphysique. À l'inverse d'une démarche qui consisterait à fonder le sens de l'existence sur des bases immuables et stables, l'éthique de l'art de Flaubert vise à un élargissement perpétuel du Moi de l'artiste par l'adoption d'un regard actif et attentif au caractère multiforme du réel. Cela se traduit, sans grande surprise, par un style d'écriture mettant l'emphasis sur la description, et soumettant la pratique de l'écrivain à un minutieux travail sur les détails. L'exclusion de la transcendance mène tout naturellement à ce rapprochement avec le réel, chez Flaubert.

Si nous pouvons donc caractériser l'écriture flaubertienne par ce mouvement cherchant l'établissement de la proximité avec les choses effectives du monde, c'est également au cœur de ce réalisme que nous pouvons situer les bases de l'éthique qu'elle renferme. Dans un premier temps – nous l'avons évoqué – la représentation réaliste et impartiale du monde permet de suppléer à la vision dogmatique ou arrêtée de la métaphysique, une pensée qui ne tend plus à subordonner l'existence individuelle à des principes supérieurs et transcendants. Le désir d'une pure jouissance de la nature, sans terme absolu, figure au cœur de l'éthique de l'écriture de Flaubert. Le contact avec les choses telles qu'elles sont, sans préconception d'une unité ou d'une harmonie divine du monde, se veut le fondement, chez lui, d'une relation à l'objet qui cherche à rapporter le concept d'infini au présent de l'expérience. Le renoncement à un au-delà du réel et de la vie réinstaure dans l'existence actuelle et concrète la volonté de dépassement de soi. Un investissement du réel *au profit* de l'art constitue la base de la quête d'accroissement individuel au sein de laquelle Flaubert cherche à inscrire son esthétique. L'idéal d'une



représentation de la nature qui soit parfaitement fidèle à la *manière* dont cette dernière se présente *elle-même* à l'œil de l'homme doit mouvoir l'esprit de l'artiste. C'est par une exigence de détachement et de calme contemplation face au spectacle du monde que Flaubert aspire à cette fin. Le regard impersonnel permet d'élargir le champ de son art en adoptant pour soi une multitude de point de vue. Comme l'indique parfaitement Gisèle Séginger, à propos de la première version (non-publiée par Flaubert) de *L'Éducation sentimentale* (1845), « [c]omme Flaubert, Jules [...] fait l'apprentissage du détachement et de l'impersonnalité [...] [I]l ne veut pas s'emparer du monde, mais *être le monde*. Connaître, c'est pour Jules *co-naître*, s'effacer pour renaître dans les *autres*<sup>109</sup> ». L'oubli de soi constitue en outre ici un véritable moyen de *se dépasser* dans le réel, tout en dépassant en quelque sorte le réel même. La conception flaubertienne de l'absolu artistique trouve dans ce paradoxe l'une de ses plus fortes expressions.

Le 31 mars 1852, Flaubert suggère à Louise Colet que « [I]a poésie n'est qu'une manière de percevoir les objets extérieurs, un organe spécial qui tamise la matière et qui, sans la changer, la transfigure<sup>110</sup> ». Cette transfiguration caractérise le travail de restitution du réel auquel l'auteur cherche à arrimer sa pratique artistique. La forme que revêt les représentations du monde au sein de ses romans témoigne parfaitement de cette volonté d'insuffler à ses œuvres le même élan que celui de la nature. Le regard ou la perception de l'artiste constitue le cœur d'où doit provenir ce simulacre de vitalité intérieure de l'œuvre. Sa puissance créatrice procède directement de sa capacité à donner à son œuvre l'apparence de la Vérité de la Nature. Ce n'est cependant jamais que vers la perfection interne de la création artistique que doit s'orienter ce souci du Vrai. La Vérité à laquelle aspire Flaubert n'est, en dernière instance, pas celle qui se rattache au réel, mais une Vérité artistique qui cherche à s'élever au-delà de la contingence de l'immédiat, en en empruntant cependant l'aspect. C'est ainsi bien davantage un *effet* qu'une saisie effective du Vrai qui intéresse l'auteur. Nous l'aurons compris, ce point le distingue fondamentalement du courant réaliste de son temps.

---

<sup>109</sup> SÉGINGER, *op., cit.*, p. 29.

<sup>110</sup> À Louise Colet, 31 mars 1853 (C, II, 292).

La discussion à laquelle renvoie cette question du rapport entre l'art et la réalité constitue, soulignons-le, celle de la fin de l'art. L'enjeu fondamental que pose cette problématique concerne la place qu'il convient d'accorder à la représentation, ainsi qu'à son pendant dans la nature, dans le processus de confection des œuvres. S'il est une chose d'absolument certaine en ce domaine, c'est que pour l'auteur de *Madame Bovary*, la représentation doit immanquablement prévaloir sur son modèle dans le réel. Sa *mimesis* ne repose pas sur une subordination de l'art aux impératifs reliés aux déterminants propres à l'objet représenté, mais à leur absorption dans le jeu de construction de l'art. L'art doit toujours être premier dans l'esprit de l'artiste. La représentation fidèle de la réalité doit toujours se faire au bénéfice, et non pas au détriment de l'art. Cela explique le rôle second dans lequel Flaubert cherche à reléguer le sujet de l'œuvre. Cette idée, il l'exprime notamment dans un des passages les plus célèbres de sa *Correspondance*, rédigé alors qu'il travaillait sur *Madame Bovary* :

Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, soutient-il, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut<sup>111</sup>.

Une configuration bien particulière du couple signifiant-signifié se profile dans cet extrait. La position émise par Flaubert se rapproche, il va sans dire, de la conception autotélique des œuvres de Moritz. Comme ce dernier, il veut renvoyer la fin de l'œuvre à son unique nécessité intérieure. L'invisibilité du sujet est le moyen par lequel il cherche à effacer les traces de dépendance à l'égard du référent externe. À en croire certains passages de la *Correspondance*, le choix de la thématique de *Madame Bovary* n'est d'ailleurs pas du tout étranger à cette volonté de faire contrepoids à l'hégémonie du sujet dans la constitution du roman. La représentation d'une banale vie bourgeoise de province, sans haut fait ou personnage exceptionnel, éloigne le regard de la réalité peinte pour le rediriger expressément vers le travail du style du romancier. Ainsi indique-t-il à Louis Bonenfant lors de la période de publication de son premier roman :

---

<sup>111</sup> À Louise Colet, 16 janvier 1852 (C, II, 31).

[J]e crois avoir mis dans la peinture des mœurs bourgeoises et dans l'exposition d'un caractère de femme naturellement corrompu, autant de littérature et de *convenances* que possible, une fois le sujet donné, bien entendu [...] Les lieux communs me répugnent et c'est parce qu'ils me répugnent que j'ai pris celui-là, lequel était archi-commun et anti-plastique. Ce travail aura servi à m'assoupir la patte<sup>112</sup>.

Il souligne également, ailleurs :

Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière ; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau [...] C'est pour cela qu'il n'y a ni beaux ni vilains sujets et qu'on pourrait presque établir comme axiome, en se posant au point de vue de l'Art pur, qu'il n'y en a aucun, le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses<sup>113</sup>.

En somme, nous voyons que c'est à nouveau vers le regard pur de l'artiste que fait signe la notion d'Art pur. La vision absolue constitue, paradoxalement, la disposition à travers laquelle l'écrivain parvient à se détacher de son lien *effectif* avec le réel en créant un nouvel univers pour son art. L'imagination ainsi que le travail de création et de confection de l'œuvre l'emportent sur l'imitation fidèle et conforme à la réalité. La transfiguration du réel par l'art n'est dès lors pas de l'ordre de la reconstitution, mais d'une forme plus élevée de sublimation. Comme il l'indique à Louise Colet, dans une lettre du 18 décembre 1853, « [...] en imaginant on reproduit la généralité, tandis qu'en s'attachant à un fait *vrai*, il ne sort de votre œuvre que quelque chose de contingent, de relatif, de restreint<sup>114</sup> ». La recherche exclusive de l'exactitude ne peut donc qu'amoindrir la portée de l'art, en la réduisant au présent de son modèle. Pour Flaubert, le modèle ne doit pas se restreindre à un élément isolé, susceptible d'être identifié dans le réel immédiat. Seule la généralité du type possède le pouvoir d'absolutiser l'œuvre. De ce point de vue, le regard absolu de l'artiste doit permettre d'éterniser l'œuvre en la soustrayant à la stricte logique de la représentation, au profit d'une véritable *poïesis*.

---

<sup>112</sup> À Louis Bonenfant, 12 décembre 1856 (C, II, 652).

<sup>113</sup> À Louise Colet, 16 janvier 1852 (C, II, 31).

<sup>114</sup> À Louise Colet, 18 décembre 1853 (C, II, 480), cité par SÉGINGER, Gisèle, *op. cit.*, p. 121.

Ce détournement à l'égard du réel pose le cadre du *style*, qui constitue la quête fondamentale de l'écriture flaubertienne. Sur cet élément à nouveau, la *Correspondance* avec Louise Colet offre une étincelante définition :

J'en conçois pourtant un, moi, un style : un style qui serait beau, que quelqu'un fera à quelque jour, dans dix ans ou dans dix siècles, et qui serait rythmé comme le vers, précis comme le langage des sciences, et avec les ondulations, des ronflements de violoncelle, des aigrettes de feux, un style qui vous entrerait dans l'idée comme un coup de stylet, et où votre pensée enfin voguerait sur des surfaces lisses, comme lorsqu'on file dans un canot avec bon vent arrière<sup>115</sup>.

Cet extrait montre avec une prodigieuse éloquence le motif premier qui doit, pour Flaubert, animer le style : la fulgurance de la phrase et de la formule. L'imbrication inaltérable de la forme et de l'idée fonde le socle de l'éminence que le romancier accorde au travail d'énonciation de l'écriture. La recherche de l'expression parfaite, qui viendra faire se confondre fond et forme représente la fin dernière de l'exercice de l'écrivain. La néantisation du sujet trouve son origine dans cette volonté de renvoyer à l'immanence absolue du langage. Sa conception de la perfection artistique repose sur cette nécessité qui doit sembler faire tenir par lui-même, telle une apparition pure, le produit artistique. Le but premier de l'art pour Flaubert n'est en outre pas la représentation de la Réalité, mais la création, ou la formation de l'œuvre. L'art constitue, fondamentalement, une *poïesis*. Ainsi contrairement aux écrivains du mouvement réaliste, qui chercheront à faire voir à dessein des réalités concrètes tirées du monde, le romancier utilisera les éléments du réel en vue de créer une illusion de vérité. La proximité entre l'œuvre et la nature devant, dans ce cadre, offrir un effet de transparence qui soit susceptible de réduire au maximum l'attention portée sur le sujet représenté. La peinture flaubertienne des types ne vise dès lors pas à transmettre une quelconque connaissance sur le monde, mais à focaliser toujours plus l'attention sur la représentation artistique elle-même. La conception de la vérité que sous-tend cette relation au réel est ce qui distingue essentiellement l'esthétique de Flaubert de celle des réalistes.

Les citations précédentes nous ont offert un aperçu de la forme que pouvait prendre une Vérité vue par l'art. Le style ayant notamment été caractérisé comme « une manière

---

<sup>115</sup> À Louise Colet, 24 avril 1852 (C, II, 79).

absolue de voir les choses<sup>116</sup> ». Le propre du mode d'exposition du Vrai dans l'écriture flaubertienne est de chercher à retranscrire la pureté d'un regard, d'une présence au monde. Comme il l'écrit à Maupassant à la fin de sa vie, « il n'y a de vrai que les rapports, c'est-à-dire la façon dont nous percevons les objets<sup>117</sup> ». Le travail artistique consiste alors à chercher à purifier ces rapports, de sorte à établir une relation saine et authentique au monde. Autrement dit, c'est dans le cœur de ces relations, et non pas dans les objets eux-mêmes qu'il convient de situer la vérité. Pour que l'art soit vrai, il n'a donc pas à se conformer à une vérité scientifique ou à une connaissance inscrite préalablement dans le projet artistique. La Vérité n'a pas vocation à faire l'objet d'une connaissance. Elle doit être vécue dans le divers de l'expérience, et retraduite par le style, sous une forme qui paraît aussi naturelle que celle de la nature elle-même. Cela suppose que soit mis en place un mode de description qui emprunte une même apparence de gratuité et de nécessité que cette dernière. Dans cet ordre d'idées, les détails dessinés par l'auteur ne doivent sembler se rattacher à aucune finalité extérieure au simple fait qu'ils existent. Aucune hiérarchie ne doit non plus ordonner les différents éléments représentés. La suprême dignité de l'art, chez Flaubert, se fonde sur cet aplanissement général du réel qu'il opère. La présentation indifférenciée des faits et des objets instaure une sorte de distance avec le monde, qui lui permet de se hisser au-dessus de lui, par le style. Nous étudierons dans ce qui suit les nouvelles instructions que nous pouvons tirer de ce mode de représentation du monde pour l'éthique de l'art pur.

#### 4.4 « Le régime esthétique des arts »

Dans son analyse de ce qu'il nomme les « trois grands régimes d'identification » des arts, le philosophe Jacques Rancière propose une redéfinition des pratiques esthétiques à partir des « formes de visibilité des pratiques de l'art, du lieu qu'elles occupent, de ce qu'elles “font” au regard du commun<sup>118</sup> ». La notion de « partage du sensible » constitue

---

<sup>116</sup> À Louis Bonenfant, 12 décembre 1856 (C, II, 652).

<sup>117</sup> À Maupassant, [9 ?] août 1878 (C, V, 415), cité par SÉGINGER, Gisèle, *op. cit.*, p. 121.

<sup>118</sup> RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, Éditions de la Fabrique, 2000, p. 14.

le cœur à partir duquel il distingue les paradigmes esthétiques de la tradition occidentale. Sa démarche consiste essentiellement à reconstituer les régimes de l'art autour de la distribution de l'espace politique (ou public) que donnent à voir les productions artistiques. Ainsi se sont succédés, suivant son raisonnement, le régime éthique des images, ainsi que les régimes poétique (ou représentatif) et esthétique des arts. Chacun représente un rapport particulier à l'organisation de la vie de la cité et parvient plus ou moins à s'individualiser en tant que « manière de faire ». Le premier de ces régimes est celui que l'on retrouve chez Platon. Il est le seul parmi les trois à faire reposer entièrement ce que nous identifions aujourd'hui à « l'art » sur l'essence des images, ainsi que sur le mode d'action qu'elles exercent sur l'*ethos* des individus et de la cité. Dans le régime éthique des images, la détermination de la valeur des arts – et leur distinction entre art véritable et simulacre d'art – se fonde essentiellement sur la place qu'occupent ces images dans le partage social des activités. Ainsi, les images qui ont pour fondement des vérités plus élevées et qui reproduisent le mieux les formes idéales de la structure sociale et des corps communautaires sont-ils privilégiés par ce premier régime d'identification des arts.

Le second régime franchit un pas par rapport au premier, en instituant un cadre normatif qui permet de juger et de classer les arts en fonction des principes qui en régulent la pratique. Une redistribution des rôles et des conventions associées aux différentes formes d'art caractérise le régime poétique. Contrairement au premier régime, celui-ci instaure plus nettement les codes qui délimitent le champ d'action des arts. Il s'ajoute particulièrement à ce nouveau modèle *représentatif* une classification des genres en fonction des sujets et des groupes sociaux représentés. La distribution des formes artistiques et de leurs représentations se constitue à partir des hiérarchies du corps social.

Enfin, le régime esthétique des arts instaure une relation foncièrement différente à l'espace politique par rapport aux deux premiers. Le passage du second au troisième régime se marque, en effet, suivant les indications de Rancière, par l'affirmation de l'autonomie complète de l'art à l'égard de tout principe hiérarchique et de toute détermination extérieure. « Il renvoie proprement au mode d'être spécifique de ce qui appartient à l'art,

au mode d'être de ses objets<sup>119</sup> », souligne-t-il. La soustraction de la représentation artistique à la logique organisationnelle de la société identifie le régime esthétique des arts. Notamment, le nouveau mode de visibilité qui le caractérise supprime les liens qui soumettaient auparavant le mode d'apparaître des arts au partage des activités sociales de la cité. Le choix du sujet de *Madame Bovary* – les « mœurs de province » – par Flaubert, ainsi que la manière dont il le traite exemplifie parfaitement le changement de paradigme auquel correspond ce dernier régime d'identification.

De manière large, Rancière situe dans le réalisme littéraire l'un des principaux points de départ du régime esthétique des arts. Deux éléments, que l'on retrouve également chez Flaubert, configurent l'essentiel du déplacement qu'opère ce mouvement artistique. Il s'agit, d'une part, de l'abolition de la hiérarchie des sujets et, d'autre part, de la reconfiguration des schémas narratifs (au profit de la description). Ce qu'établit d'abord l'esthétique réaliste à travers ces deux aspects – et il en est de même pour Flaubert – c'est un contact avec le monde qui met fin à la distribution inégale du degré d'importance des êtres et des choses. Comme l'indique Flaubert à Louise Colet, le 8 mai 1852, « Chaque chose est un infini ! le plus petit caillou arrête la pensée tout comme l'idée de Dieu<sup>120</sup> ». Ou encore, ailleurs, « il n'y a pas en littérature de beaux sujets d'art [...] on peut écrire n'importe quoi aussi bien que quoi que ce soit<sup>121</sup> ». La forme du récit que développe l'esthétique réaliste tire son modèle de cette perception du monde, où tout doit être pris sur un même pied d'égalité, et où la structure de l'action n'a pas à se réduire à de grands événements ou à des faits se rattachant à des personnages « actifs ».

Jacques Rancière a fait observer, dans *Le fil perdu* (2014), la profonde modification que le roman réaliste a apporté aux fondements traditionnels de la fiction. Dans le chapitre qu'il consacre à Flaubert, il décrit notamment le nouveau régime d'historicité qu'inaugure le réalisme, et que nous retrouvons aussi de manière exemplaire dans *Madame Bovary*. Il attire, ce faisant, l'attention sur la rupture qu'opère cette esthétique avec le précédent

---

<sup>119</sup> RANCIÈRE, *op. cit.*, p. 31.

<sup>120</sup> À Louise Colet, 8 mai 1852 (C, II, 87).

<sup>121</sup> À Louise Colet, 25 juin 1853 (C, II, 362).

régime de présentation de l'action et des faits de la fiction. Ainsi selon Rancière, c'est à travers son rejet de la logique représentative de la forme poétique ancienne que s'affirme la spécificité du mode de présentation de la fiction moderne. L'auteur s'applique à montrer cette modification en rappelant de prime abord les principes sur lesquels se fondait l'art poétique, depuis Aristote.

Dans sa *Poétique*, c'est sur le fond d'une distinction avec l'histoire que le Stagirite définit la poésie. Pour ce dernier, ces deux domaines se distinguent fondamentalement par leur mode respectif d'enchaînement des faits. Alors que l'histoire n'est que pure succession empirique et contingente d'événements (*kath' hekaston*), la poésie intègre en elle un certain principe de généralité et de logique rationnelle (*ta katholou*). La conception aristotélicienne de la fiction poétique implique, contrairement au simple récit de l'histoire naturelle, une structure qui se fonde sur une action possédant début, milieu et fin. L'unité de la forme et de l'action poétique, que Rancière associe à la logique représentative, repose sur un rapport causal entre des événements, dont la fiction a pour charge d'assurer l'imitation. La cohérence du récit poétique renvoie directement à celle de l'action qu'elle traduit. Dans le cadre théorique de la réflexion de Jacques Rancière, il est important de mentionner que cette prévalence absolue de l'action est indissociable d'un certain principe de division hiérarchique parmi les hommes. Un partage entre les hommes actifs et les hommes passifs sous-tend la conception aristotélicienne de l'action poétique. De ce fait, l'imitation fictionnelle n'a pas vocation à prendre pour objet des fins quelconques, mais des hauts faits que l'on associe uniquement à une classe d'hommes dotés d'une puissance de volonté qui les sépare du commun. L'art poétique défini par Aristote se constitue par référence à un système d'attribution sociale qui ne peut concevoir les actes indépendamment de la position hiérarchique de l'agent.

Le roman flaubertien, comme le mouvement réaliste, conçoit une toute autre forme de fiction. Ils se distinguent d'abord de la poétique aristotélicienne en mettant fin à la traditionnelle opposition entre les hommes actifs et les hommes passifs. Cela se manifeste tout particulièrement à travers le choix de personnages et de sujets qui n'empruntent absolument rien à la noblesse ou au caractère héroïque des représentations anciennes. La



présence – souvent même fortement marquée – du prosaïsme contribue à rompre les frontières habituelles entre les types. D'une manière particulièrement importante, l'intérêt indifférencié de la fiction moderne pour les choses banales et les choses nobles bouscule les codes du régime représentatif. Un vif effet de nivellement de tout, ou « d'égalité », pour reprendre la formule de Rancière, se dégage de la nouvelle forme du récit. Cela se présente avec une grande évidence dans *Madame Bovary*, où la réduction de l'importance de l'intrigue vient ponctuer la trame narrative du roman, en remettant tous les éléments présentés – événements comme descriptions matérielles – sur un même plan. La suite cohérente des événements et des actions est de la sorte écartée, au profit d'un investissement *sans distinction* du réel. Le plus vulgaire peut alors y côtoyer le plus noble ; les grandes actions, les plus banals aléas de la vie quotidienne. Ainsi peut-on caractériser ce que l'on a pu nommer, suite à la sortie de *Madame Bovary*, « la démocratie en littérature<sup>122</sup> ».

Il est primordial d'avoir bien en vue ces derniers éléments concernant la nouvelle forme de la fiction moderne afin de pouvoir saisir dans toute son étendue l'éthique, ou la morale de l'art de Flaubert. Soyons d'ailleurs clair sur ce point, l'aplanissement et l'égalisation de tout, dont la plume du romancier porte la marque, procède directement des impératifs liés à son éthique de l'écriture. Ainsi, devons-nous voir, derrière cette volonté de nivellement généralisé, tout sauf un cautionnement de la nouvelle société démocratique. En effet, la présentation d'un monde trivial et sans valeur vise, en vérité, à extirper l'art – et l'artiste – d'un état global des choses ressenti comme médiocre. « Dussions-nous périr (et nous y périrons, n'importe), il faut par tous les moyens possibles faire barre au flot de merde qui nous envahit. – Élançons-nous dans l'Idéal<sup>123</sup> », lance-t-il à Louise Colet, le 29 janvier 1854. Cet idéal n'est autre que l'objet de la quête esthétique elle-même. Dans un monde déserté par la beauté, l'art se présente pour Flaubert comme une échappatoire, un remède contre le mal de l'époque. Son éthique de l'écriture s'érige, en ce sens, en réponse à une situation historique mal vécue. C'est en haine des idéaux de son temps que l'art est

---

<sup>122</sup> Armand de Pontmartin, cité par RANCIÈRE, Jacques, *Le fil perdu. Essai sur la fiction moderne*, Paris, Éditions la Fabrique, 2014, p. 23.

<sup>123</sup> Louise Colet, 29 janvier 1854 (C, II, 517).

appelé à s'offrir comme nouvelle voie d'accès aux grandes idées. Un passage célèbre de la *Correspondance* offre un excellent aperçu des convictions qui motivent cette posture esthétique :

89 a démolé la royauté et la noblesse, 48 la bourgeoisie et 51 *le peuple*. Il n'y a plus *rien*, qu'une tourbe canaille et imbécile. – Nous sommes tous enfoncés au même niveau dans une médiocrité commune. L'égalité sociale a passé dans l'Esprit [...] L'humanité a la rage de l'abaissement moral – Et je lui en veux, de ce que je fais partie d'elle<sup>124</sup>.

Il découle de cette amertume une nécessité impérieuse pour l'artiste de se retirer, de prendre ses distances par rapport au mouvement général de la société. Mais malgré cette disposition naturelle à détester tout ce qui relève du commun, ou « de l'élément nombreux<sup>125</sup> », il faut bien se garder de ne voir là que le simple signe d'un tempérament bourru ou bouillant. Il se cache, en fait, derrière cette apparente haine – dont recèle la *Correspondance* – des idéaux esthétiques qui semblent importer beaucoup plus à Flaubert que la réalité des conditions historiques. Il y a certes, pour lui, une fatalité qui le relie à la vocation artistique, mais celle-ci ne se réduit pas au contexte de son époque. Elle prend également ses appuis dans des enjeux qui relèvent en propre de son éthique d'artiste. C'est même sous le registre du devoir qu'il qualifie parfois la quête de son écriture :

[...] il faut abstraction faite des choses, et indépendamment de l'humanité qui nous renie, vivre pour sa vocation, monter dans sa tour d'ivoire et là, comme une bayadère dans ses parfums, rester seul[s], dans nos rêves. - J'ai parfois de grands ennuis, de grands vides, des doutes qui me ricanent à la figure au milieu de mes satisfactions naïves. Eh bien! Je n'échangerais cela pour rien, parce qu'il me semble en ma conscience que j'accomplis mon devoir, que j'obéis à une fatalité supérieure, que je fais le Bien, que je suis dans le Juste<sup>126</sup>.

Cet extrait montre parfaitement que dans l'éthique de l'écriture flaubertienne, l'écrivain est non seulement souverain dans son art, mais il constitue de plus le seul et unique juge quant à la moralité de sa pratique. Quoi qu'il en soit de l'opinion générale, sa probité envers lui-même s'établit comme son critère premier. Le renfermement sur soi se

---

<sup>124</sup> Louise Colet, 22 septembre 1853 (C, II, 437).

<sup>125</sup> *Ibid.*

<sup>126</sup> À Louise Colet, 24 avril 1852 (C, II, 77).

représente de la sorte comme une forme de prérequis à l'atteinte des plus hautes finalités de l'art.

Bien entendu, l'exigence d'un tel repli porte en lui la somme des espérances dont est investi le projet esthétique de Flaubert. Dans une lettre que nous avons citée précédemment, il en dit un peu plus à cet égard : « À l'écart de la foule, un mysticisme nouveau grandira. Les hautes idées poussent à l'ombre [...] <sup>127</sup> ». Il se trouve donc quelque chose qui prend l'apparence d'un sentiment religieux dans cette poursuite artistique. C'est dans ces termes, précisément, qu'il demande dans une lettre à Louise Colet :

Ne sens-tu pas qu'il y a dans la vie, quelque chose de plus élevé que le bonheur? que l'amour et que la Religion, parce qu'il prend sa source dans un ordre plus impersonnel? – Quelque chose [...] qui est de la nature des Anges, lesquels ne mangent pas? Je veux dire l'Idée <sup>128</sup>.

Cette citation nous ramène irrémédiablement à un autre passage <sup>129</sup> que nous avons relevé plus haut, dans la sous-section que nous avons consacrée au *point de vue esthétique*. Nous voyons cependant s'imprimer ici avec beaucoup plus de clarté la dimension religieuse que ce dernier renferme. Ce nouvel extrait représente très bien la relation ambiguë qu'entretient Flaubert avec les choses qui sont de l'ordre de la croyance. Après avoir rejeté d'emblée les idées de bonheur et de Religion, il y renoue par la suite avec une certaine transcendance, voire même avec une forme de dévotion presque fanatique. C'est que l'auteur ne cherche pas, à toute fin pratique, à éradiquer les fondements de la religiosité. Tout au contraire. Ce qu'il souhaite rejeter, en vérité, ce n'est que le contenu de la croyance elle-même, mais non pas le sentiment qui la fait naître. Ainsi indique-t-il à Mademoiselle Leroyer de Chantepie le 30 mars 1857 : « Chaque dogme en particulier m'est répulsif, mais je considère le sentiment qui les a inventés comme le plus naturel et le plus poétique de l'humanité <sup>130</sup> ». Nous pouvons en somme tirer de cela que l'éthique de l'artiste n'a pas non plus vocation à se constituer elle-même comme dogme, mais uniquement à poser un idéal qui devient comme le moteur, ou l'inspirateur du désir de l'artiste.

---

<sup>127</sup> À Louise Colet, 21 septembre 1853 (C, II, 437).

<sup>128</sup> Louise Colet, 12 avril 1854 (C, II, 548), cité par SÉGINGER, Gisèle, *op. cit.*, p. 140-141.

<sup>129</sup> Cf., à Louise Colet, 24 avril 1852 (C, II, 76).

<sup>130</sup> À M<sup>lle</sup> Leroyer de Chantepie, 30 mars 1857 (C, II, 698).

#### 4.5 L'histoire, le savoir et l'art

Nous avons quelque peu traité, dans un passage précédent<sup>131</sup>, du rapport particulier que l'écriture flaubertienne cherchait à établir avec la connaissance, et de manière plus large, avec tout ce qui relève du discours rationnel. Les nouveaux éléments que nous a apportés la dernière sous-section nous permettent désormais de faire un pas supplémentaire dans la réflexion esthétique de l'auteur à ce sujet. Notamment, l'omniprésence de l'élément mystique, ainsi que son articulation avec la nécessité de se retirer des affaires du monde, nous permet d'aborder un nouvel aspect fondamental autour duquel s'édifie l'éthique de Flaubert : le rapport à l'histoire. Si nous ne pouvons pas nous attarder sur l'ensemble des tenants et aboutissants de la féconde pensée du romancier en ce domaine, il nous semble tout de même important d'en souligner certains traits qui peuvent servir à éclairer notre recherche. Il faut le dire d'entrée, Flaubert se montre fort sensible au nouveau sens historique qui monte en son siècle. La nouvelle perspective qu'offre le regard historique se présente même pour lui comme un véritable modèle de mode d'exposition du réel pour ses romans. Ainsi, en parlant à Louise Colet du discours religieux qu'il a fait prononcer au personnage de l'Abbé Bournisien, face au pauvre Hippolyte, dans la deuxième partie (chap. 11) de *Madame Bovary*, il lui confie qu'il n'a « écrit qu'une exposition pure, et presque littérale de *ce qui a dû être* – Nous sommes avant tout dans un siècle historique, ajoute-t-il. Aussi faut-il raconter tout bonnement [...]»<sup>132</sup>. Dire ce qui a été, sans plus, voilà la leçon que l'auteur tire de l'étude de l'histoire.

Mais encore plus qu'un simple arrêt sur image de la réalité des faits, le sens historique offre à Flaubert un nouvel horizon sur un infini, dont sa critique de la métaphysique avait verrouillé l'accès. La perpétuelle succession de faits (*kath' hekaston*), qui caractérisait la conception aristotélicienne de l'histoire, se présente dans ce cadre comme la forme exemplaire de l'illimité qu'il veut inscrire dans son art. Son caractère mouvant et non définitif représente la voie qu'il cherche à suivre afin de soutirer son œuvre

---

<sup>131</sup> Cf. Ici même, chapitre intitulé *L'art et le réel*.

<sup>132</sup> À Louise Colet, 22 avril 1854 (C, II, 556-557).

de la contingence des événements ponctuels, et de la teinte trop marquée des idées de son époque. Dans son dialogue avec Hyppolite Taine, à qui il reproche le positivisme, il soutient en ce sens : « Une œuvre n'a son importance qu'en vertu de son éternité, c'est-à-dire que plus elle représentera l'humanité de tous les temps, plus elle sera belle<sup>133</sup> ». La production artistique que vise Flaubert ne doit pas se restreindre à la temporalité donnée d'une période. Il faut plutôt qu'elle cherche à présenter les choses d'un point de vue qui se rattache le moins possible au milieu contingent au sein duquel évolue l'artiste. Ce qu'enseigne l'histoire, c'est la relativité des idées, c'est-à-dire leur historicité. La touche d'intemporalité que suppose l'éternité d'une œuvre oblige dès lors le créateur à conserver une apparente distance à l'égard de tout ce qui pourrait laisser transparaître le prisme ou la vision de son époque.

Nous ne saurions douter qu'il se trouve dans cette réflexion sur l'histoire une forte dose de scepticisme. Une critique indistinctement adressée au positivisme, au philosophisme et au scientisme de son temps est latente au sein du sens historique revendiqué par Flaubert. Sa conception de l'histoire est, de fait, totalement solidaire de ses jugements sévères à l'égard du savoir scientifique en général. Une foncière aversion envers tous les systèmes de connaissance qui se fondent sur une quelconque forme de finalisme se situe en filigrane de son positionnement. C'est dans cet esprit qu'il affirme à Roger de Genettes, lors de l'été 1864 : « La recherche de la cause est antiphilosophique et antiscientifique, et les Religions en cela me déplaisent encore plus que les philosophies, puisqu'elles affirment la connaître<sup>134</sup> ». Il spécifie tout juste après que ce n'est pas le besoin sur lequel repose cette quête qu'il souhaite condamner, mais uniquement les « dogmes éphémères » qu'il est susceptible de générer. Le faux pas qu'entraîne la recherche de la cause est celui dont doit s'extraire l'artiste afin de purifier son regard. Il faut aimer les faits pour les faits<sup>135</sup>, indique-t-il dans une lettre à Mademoiselle Le Royer de Chantepie. Quelques années auparavant, il souligne à cette même interlocutrice qu'il est nécessaire de

---

<sup>133</sup> À Hippolyte Taine, 14 juin 1867 (C, III, 655).

<sup>134</sup> À Roger de Genettes, été 1864 (C, III, 401).

<sup>135</sup> À M<sup>lle</sup> Le Royer de Chantepie, 8 septembre 1860 (C, III, 110).

cesser de « s'inquiète[r] du pourquoi avant de connaître le comment<sup>136</sup> ». La clé pour lui n'est que dans la simple observation :

[L]es plus grands génies et les plus grandes œuvres n'ont jamais conclu. Homère, Shakespeare, Goethe, tous les fils aînés de Dieu (comme dit Michelet) se sont bien gardés de faire autre chose que *représenter*<sup>137</sup>.

L'effet d'infini ou d'élévation visé par Flaubert implique ainsi un renoncement complet à la volonté d'exposer une thèse ou de poser un diagnostic sur les faits, les événements ou les personnages représentés dans l'œuvre. Contrairement au roman balzacien – dont il tire par ailleurs beaucoup de ses inspirations – le roman flaubertien se garde bien de présenter un jugement ou de soumettre les caractères de ses personnages à des analyses psychologiques ou sociologiques. À la production de sens que visent les scrupuleuses descriptions de Balzac, il substitue un principe d'indétermination et d'opacification du réel. Dans un article sur *Madame Bovary* qui fait aujourd'hui autorité<sup>138</sup>, Graham Falconer baptise ce procédé la « débalzaciénisation » dans le travail de rédaction du roman. Dans cette savante étude, le commentateur montre comment les révisions, et en particulier les nombreuses ratures que Flaubert a fait subir aux premiers brouillons de l'ouvrage témoignent d'une volonté de brouiller la présence d'une logique causale dans la succession des événements du récit. Notamment, la suppression massive de conjonctions, de préposition ou de renvois à des vérités doxiques communément admises contribue significativement – suivant les exemples soulevés par Falconer – à réduire l'intelligibilité des faits, des actions et de l'intrigue, ainsi que l'empreinte de la personnalité de l'auteur dans l'œuvre. Cet effet de style désiré par le romancier mérite, dans le cadre de notre travail, d'être ramené à certains impératifs qui découlent de son éthique de l'écriture. En dernière instance, il nous permet d'aborder la notion centrale de la responsabilité morale de l'écrivain.

---

<sup>136</sup> À M<sup>lle</sup> Le Royer de Chantepie, 12 décembre 1857 (C, II, 786).

<sup>137</sup> À M<sup>lle</sup> Le Royer de Chantepie, 23 octobre 1863 (C, III, 353).

<sup>138</sup> FALCONER, Graham, « Le travail de 'débalzaciénisation' dans la rédaction de *Madame Bovary* », dans Bernard Masson (éd.), *Gustave Flaubert 3 : Mythes et religion (2)*, Paris, Lettres modernes Minard, 1988, p. 123-158.

Il apparaît clairement que les quelques éléments que nous soulignons ici à propos du processus de débalzacianisation dans la rédaction de *Madame Bovary* se rapportent directement aux principes de vérité qui régissent les représentations romanesques flaubertiennes. Le lien entre ceux-ci et la moralité de l'œuvre sont, il va sans dire, absolument patent dans la *Correspondance*. Un passage rédigé en réponse à George Sand, qui lui reprochait de ne pas manifester ses intentions morales dans *L'Éducation sentimentale*, pose l'essentiel de sa vision en la matière :

Quant à laisser voir mon opinion personnelle sur les gens que je mets en scène, non, non! mille fois non! Je ne m'en connais *pas le droit*. Si le lecteur ne tire pas d'un livre la moralité qui doit s'y trouver, c'est que le lecteur est un imbécile ou que le livre est faux au point de vue de l'exactitude. Car, du moment qu'une chose est Vraie, elle est bonne. Les livres obscènes ne sont mêmes immoraux que parce qu'ils manquent de vérité. Ça ne se passe pas « comme ça » dans la vie.  
Et notez que j'exècre ce qu'on est convenu d'appeler *réalisme*, bien qu'on m'en fasse un des pontifes<sup>139</sup>.

Cela est manifeste, le critère du Vrai constitue le garant de l'éthique de l'écriture du romancier. L'identification du Bien au Vrai qu'effectue ici l'auteur de *Madame Bovary* a pour effet de déresponsabiliser l'artiste à l'égard des contenus qu'il représente. Nous retrouvons, par-là, le même rejet de l'utile que nous avons souligné chez Moritz, et que nous pourrions également relever chez d'autres auteurs beaucoup plus près de Flaubert, comme Gautier (dans la Préface à *Mademoiselle de Maupin*, 1835) ou Baudelaire (dans *Les fleurs du mal*, 1857). Dans un article qu'il consacre à *Madame Bovary*, Baudelaire présente lui-même ce qui constitue probablement le meilleur résumé de l'endroit où il convient de situer la morale du roman : « Une véritable œuvre n'a pas besoin de réquisitoire. La logique de l'œuvre suffit à toutes les postulations de la morale, c'est au lecteur à tirer la conclusion de la conclusion<sup>140</sup> ». Autrement dit, dès lors que l'œuvre est vraie, c'est au lecteur que revient la responsabilité morale. Cette position s'exprime avec particulièrement de force dans la critique sans vergogne que Flaubert adresse à ce qu'il

---

<sup>139</sup> À Georges Sand, 6 février 1876 (C, V, 12).

<sup>140</sup> BAUDELAIRE, Charles, « *Madame Bovary* par Gustave Flaubert », *L'Artiste*, 18 octobre 1957, dans *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1975, p. 81-82, cité par SAPIRO, Gisèle, « Le principe de sincérité et l'éthique de responsabilité de l'écrivain », dans Eveline Pinto (éd.), *L'écrivain, le savant et le philosophe*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003, p. 19.

nomme la Bêtise. Ainsi s'exclame-t-il, dans une lettre à sa nièce Caroline : « Voilà la vraie immoralité : l'ignorance et la Bêtise! Le Diable n'est pas autre chose. Il se nomme Légion<sup>141</sup> ».

Or, bien qu'il ne semble pas douteux que Baudelaire ait fort bien saisi le sous-texte implicite de *Madame Bovary*, il n'en demeure pas moins qu'une contradiction nécessite d'être soulevée entre la définition flaubertienne de la Bêtise et le fond de son analyse. Dans un article important, Florence Vatan souligne avec justesse :

La bêtise, comme on sait, consiste pour Flaubert à vouloir conclure, et si Flaubert dénonce la "rage moralisatrice" de ses contemporains avec tant de virulence, c'est que ceux-ci sont animés précisément par ce désir de conclure et d'assener des convictions<sup>142</sup>.

Le souci de vérité que Flaubert cherche à mettre au premier plan de son éthique de l'écriture ne peut tolérer les prismes moraux, cela ne fait pas grande surprise. Il ne peut cependant pas davantage endosser les préceptes du courant réaliste, comme il le clame dans l'extrait de la lettre à George Sand de la page précédente. Comme nous l'avons montré, son esthétique ne se fonde pas sur une simple volonté de représenter fidèlement des éléments de la nature. Elle vise bien davantage à rendre compte d'une expérience et d'un rapport au monde plus vivant, et toujours plus expansif. L'unique fidélité à laquelle obéit l'éthique de l'art de Flaubert est, en définitive, celle qu'il voue à la vie humaine, en tant qu'elle peut ouvrir la voie à un infini des possibles. Toute représentation d'un terme, que ce soit dans la production de l'œuvre ; ou dans la recherche scientifique, le travail du philosophe, et la conception de l'histoire et des fins de l'humanité, ne constitue en somme qu'un frein à l'existence :

Il ne faut jamais penser au bonheur ; cela attire le diable, car c'est lui qui a inventé cette idée-là pour faire enrager le genre humain. La conception du paradis est au fond plus infernale que celle de l'enfer. L'hypothèse de la félicité parfaite est plus désespérante que celle d'un tourment sans relâche, puisque nous sommes destinés à n'y jamais atteindre. Heureusement qu'on ne peut guère se l'imaginer ; c'est là ce qui console. L'impossibilité où l'on est de goûter au nectar fait trouver bon le chambertin<sup>143</sup>.

---

<sup>141</sup> À sa nièce Caroline, 12 janvier 1877, (C, V, 169)

<sup>142</sup> VATAN, *art. cit.*, p. 157.

<sup>143</sup> À Louise Colet, 21 mai 1853 (C, II, 331-332).



En conclusion, nous pouvons enfin postuler que c'est sur un fond d'acceptation de la condition et de la finitude humaine que se constitue l'éthique de l'écriture flaubertienne. Une conception de l'expérience esthétique qui fait la bonne part à l'indétermination et à l'immanence de la nature semble, en effet, nourrir le projet et la réflexion artistique du romancier. Le rejet de toutes les croyances et de toutes les conceptions métaphysiques se trouve à la base du nouvel infini sans au-delà qui dirige sa vocation artistique. La nouvelle aspiration de l'art offre un nouvel horizon, qui sans exclure la ferveur et le désir de l'absolu, parvient à les ramener sur un plan immanent. Ainsi, comme le dit Gisèle Séginger « l'art d'après la mort des dieux n'existe que par la tension entre le renoncement à la transcendance et le refus de l'enfermement dans l'immanence<sup>144</sup> ». Ainsi peut-on dès lors comprendre la détresse du personnage d'Emma Bovary, qui ne parvient à habiter cette tension permanente entre la fuite des idéaux et la réalité du monde. Son obstination à vouloir retrouver les charmes de ses rêves supraterrrestres à travers la possession de simples objets marque son inaptitude à embrasser la vie en artiste. Emma ne peut supporter la distance entre ses rêves et la réalité, mais elle s'acharne à chercher satisfaction dans l'immanence. En outre, ce que semble vouloir montrer l'esthétique flaubertienne, c'est que le bonheur n'est pas affaire de rêve, mais de perception et de réception. Il repose sur une manière d'*habiter* et de *vivre* le monde en artiste, c'est-à-dire par la voie d'une sublimation esthétique par le regard, et par une quête infinie du *style*.

---

<sup>144</sup> SÉGINGER, *op. cit.*, p. 91.

## Conclusion

Au terme de cette étude, nous espérons avoir été en mesure d'établir une généalogie des idées de l'art pour l'art – telles qu'elles se déploient dans l'éthique de l'écriture de Gustave Flaubert – sur des bases tout aussi solides que tangibles. Pour ce faire, nous avons d'abord cherché à relever les détails qui nous ont semblé les plus importants au sein du processus d'autonomisation de l'art du XVIII<sup>e</sup>. Que ce soit à travers l'émergence du système moderne des beaux-arts (d'abord davantage présent en France) ou par l'établissement de la nouvelle discipline esthétique (par les philosophes allemands), il ressortait clairement qu'une dissociation de plus en plus forte entre le Beau et le Bien, ou encore entre le plaisir et l'utile, a concouru à la mise en place d'une conception moderne de la pratique artistique.

Parmi les figures du XVIII<sup>e</sup> siècle, il nous est apparu que celle de Karl Philipp Moritz méritait une attention particulière. Sa position indéniablement préromantique, ainsi que son mysticisme esthétique marquent un tournant majeur dans la conception et dans l'ontologie de l'œuvre. Spécialement, nous avons vu à cet égard le caractère intransitif que le concept d'achevé en soi venait apposer sur les productions artistiques. Par son rejet en bloc de la logique du plaisir-finalité (tel que nous l'avons décrite chez Lessing), de la notion d'Utilité (auquel il associe le concept du Bien) et du principe traditionnel d'imitation de la nature, Moritz a voulu imposer une notion du Beau dont le modèle n'est autre que la Totalité, c'est-à-dire que le grand Tout de la Nature. Ce développement conceptuel initial a trouvé son point d'aboutissement ultime dans son texte théorique le plus important – *Sur l'imitation formatrice du beau* (1788) – où il développe toute une théorie autour du geste créateur. Comme nous l'avons décrit, celle-ci alliait à la fois la faculté réceptive et la faculté formatrice de l'artiste. Dans les dernières pages de notre chapitre, nous avons pu montrer, en nous fiant aux thèses défendues par Louis Dumont dans *Homo aequalis. II. L'idéologie allemande* (1991), l'ancrage religieux de la notion fondamentale de désintéressement chez Moritz. Cela nous a en outre permis de souligner les rapports étroits qui unissent sa conception de *l'imitation formatrice du beau* et les principes qui se rattachent à sa

définition de l'existence humaine. Malgré les divergences avec Flaubert, la fin de l'*essai* de 1788 montre de manière manifeste la sublimation de l'existence qui est susceptible d'être atteinte par l'expérience du Beau artistique.

Notre seconde grande partie s'est penchée directement sur la théorie de l'art pour l'art, en resituant d'abord son émergence dans le cadre des mouvements de l'art des premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, et en observant par la suite son déploiement dans l'éthique de l'écriture flaubertienne. Rappelons l'importance fondamentale qu'il convient d'accorder au romantisme de la période du Grand Cénacle de Victor Hugo dans la genèse des idées de l'art pour l'art. En effet, des traces incontestables des idéaux promus dans la préface de *Cromwell* (1827) ou des *Orientales* (1829) se retrouveront quelques années plus tard dans les réflexions d'auteurs comme Théophile Gautier ou Gustave Flaubert. Ce que ne partageront pas les tenants de l'art pour l'art, c'est le tournant humanitaire et missionnaire qu'opéreront après 1830 les écrivains de la Grande Génération romantique que sont Lamartine, Vigny ou Hugo<sup>145</sup>. Ils ne renieront toutefois jamais la dévotion absolue envers l'art que leur avait transmis leurs premiers mentors. Le point de bascule menant à l'éthique de l'art de Gustave Flaubert se situe dans ce double mouvement de refus d'adhésion au pli de la société, et de réaffirmation de l'absoluité des valeurs artistiques.

Nous avons tenté, dans notre dernier chapitre, de montrer le lien indéfectible qui unit le souci éthique et la valeur artistique dans l'esthétique flaubertienne. Par notre étude, qui s'est principalement orientée sur la *Correspondance*, nous avons cherché à faire émerger les principes qui sous-tendent la morale de l'art du romancier. Comme nous l'avons suffisamment montré – par le biais de certaines citations particulièrement évocatrices, notamment –, cette morale peut s'exprimer fort simplement : elle n'a pour unique principe que l'art, c'est-à-dire la beauté<sup>146</sup>. Tout l'enjeu pour nous consistait dès lors à voir ce que renfermait cette notion du beau. Deux aspects en ont notablement émergé : le regard et le *style*. D'une manière qui peut sembler assez similaire à Moritz, il y

---

<sup>145</sup> Cf. BÉNICHOU, *Mages romantiques*, *op. cit.*

<sup>146</sup> « [I]a morale de l'Art consiste dans sa beauté même », Lettre du 12 décembre 1856 à Louis Bonenfant citée plus.

a, chez Flaubert, une volonté de traduire une certaine pureté du regard, une vision complètement désintéressée des choses. L'analogie entre les deux peut être encore poussée un peu plus loin. Le point de vue esthétique que cherche à adopter l'auteur de *Madame Bovary* vise, comme Moritz, à embrasser une vision absolue des choses, c'est-à-dire à observer la Nature à la manière d'un tout. Cela implique, comme ce dernier, que soit écartée systématiquement toute fin extérieure à l'atteinte de cette fin<sup>147</sup>.

Appuyons, en terminant, sur un point de divergence majeur qui permet de relever la spécificité de l'éthique de l'écriture flaubertienne. Si nous ne pouvons dénier qu'il y ait présence d'une certaine éthique de l'art chez Moritz, le propre de celle de Flaubert est de constituer le cœur même de sa pratique de l'écriture. S'il est une chose qui caractérise l'esthétique flaubertienne, c'est la forme interminable qu'elle donne au travail de l'artiste. En effet, celle-ci ne vise pas un terme, ou une saisie pleine et définitive de la Vérité ou de l'Être. Elle est résolument ancrée dans une démarche où les seuls horizons pour l'absolu sont l'aspiration et le dévouement indéfectible pour la vocation. Il n'y a pas d'achèvement en soi dans l'objet artistique, chez Flaubert. Il n'y a que la réalité d'une conscience qui renonce à la réconciliation, et qui réinscrit son absolu dans le perpétuel travail du *style*. La fin des systèmes métaphysiques, c'est aussi, par cette entremise, la possibilité de renouer avec une vision du monde qui donne la juste part à l'expérience et à la pure présence, comme source d'un nouvel infini. Le *style*, pour Flaubert, ce n'est pas embrasser le Tout, mais c'est embrasser véritablement *tout*. La quête de l'écrivain n'est autre, au fond, que celle de cet accroissement perpétuel de la conscience et de l'existence. Par son regard pur et impartial, il relève tout, il revit en tout. Son unique morale est en somme celle qui consiste à mettre l'esthétique au premier rang, et à faire d'elle le premier principe. Cela n'implique pas une vaine acceptation de ce qui est, mais un engagement indéfectible envers ce qu'il y a de plus haut dans l'homme. Comme il l'indique dans sa lettre à Louise Colet du 17 mai 1853 : « Pourquoi accepter la vie quand on est créé par Dieu pour la juger, c'est-à-dire la peindre<sup>148</sup> ».

---

<sup>147</sup> Pour Flaubert, cela implique, comme nous avons vu, le rejet de toute volonté de transmettre un point de vue moral, une connaissance sur le monde, ou une émotion personnelle.

<sup>148</sup> À Louise Colet, 17 mai 1853 (C,II, 329)

## Bibliographie

BATTEUX, abbé Charles, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Durand, 1746.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, Édition établie par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 2 vol., Coll. « Éditions de la Pléiade », Gallimard, 1975-1976.

BÉNICHOU, Paul, *L'École du désenchantement*, Paris, Gallimard, 1992.

BÉNICHOU, Paul, *Les mages romantique*, Paris, Gallimard, 1988.

BÉNICHOU, Paul, *Le sacre de l'écrivain. 1750-1830, Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Librairie José Corti, 1973.

BOULNOIS, Olivier, « La création, l'art et l'original », *Communications*, 64, 1997, La création, p. 55-76, [www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1997\\_num\\_64\\_1\\_1972](http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1997_num_64_1_1972), consulté le 4 septembre 2019.

CASSAGNE, Albert, *La théorie de l'art pour l'art chez les derniers romantiques et les premiers réalistes* (1906), Paris, Champvallon, 1996.

CARNEVALLI, Barbara, « L'observatoire des mœurs. Les coutumes et les caractères entre littérature et morale », dans Bernard Masson (éd.), *Gustave Flaubert 3 : Mythes et religion (2)*, Paris, Lettres modernes Minard, 1988, p. 159-178.

CHÂTEAU, Dominique, *L'autonomie de l'esthétique. Shaftesbury, Kant, Alison, Hegel et quelques autres*, Paris, L'Harmattan, 2007.

CHÂTEAU, Dominique, « L'éthique dans le contexte de la dé-définition de l'art », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2010/2, n° 6, p. 25-37.

COUSIN, Victor, *Œuvres de jeunesse* (1836), Présenté par Oscar Haac et Jean-Pierre Cotten, Genève, Slatkine Reprints, 2000.

D'ALEMBERT, Jean le Rond et Denis Diderot, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, I, Société des Gens de Lettres, 1751.

DESTRÉE, Pierre et Carole Talon-Hugon (dir.), *Le Beau et Le Bien, Perspectives philosophiques de Platon à la philosophie américaine contemporaine*, Nice, Ovadia, 2012.

DUMONT, Louis, *Homo aequalis. II. L'idéologie allemande. France-Allemagne et retour*, Paris, Galimard, Coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1991.

- DUMOUCHEL, Daniel « Changement d'éthos : l'émergence du concept esthétique d'authenticité », dans Talon-Hugon, Carole (dir.), *Éthique et esthétique de l'authenticité*, *Revue Noesis*, n° 22-23, 2013/14, p. 15-27.
- DUMOUCHEL, Daniel, « Désintéressé de quoi ? En vue de quoi ? Remarques sur une notion esthétique controversée », dans Suzanne Foisy et Claude Thérien (éd.), *Désintéressement et esthétique*, Montréal, Nota Bene, 2014, p. 27-50.
- DUMOUCHEL, Daniel, « La théorie kantienne du génie dans l'esthétique des Lumières », *Horizons philosophiques*, vol. 4, n° 1, 1993.
- FALCONER, Graham, « Le travail de 'débalzacienisation' dans la rédaction de *Madame Bovary* », dans Bernard Masson (éd.), *Gustave Flaubert 3 : Mythes et religion (2)*, Paris, Lettres modernes Minard, 1988, p. 123-158.
- FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, Édition établie par Jean Bruneau et Yvan Leclerc, Paris, Gallimard, 5. vol., Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973-2007.
- FLAUBERT, Gustave, *Œuvres complètes*, Édition établie par Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, 3 vol., Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2013-
- GAUTIER, Théophile, *Mademoiselle de Maupin* (1834), Édition établie par Anne Geisler-Szmulewicz, Paris, Honoré Champion, 2011.
- GAUTIER, Théophile, *L'art moderne* (1856), Édition établie par Corinne Bayle et Olivier Schefer, Lyon, Fage, 2011.
- GAUTIER, Théophile, *Histoire du romantisme* (1874-Posthume), Préface d'Olivier Schefer, Paris, Le Félin, 2011.
- HEINICH, Nathalie, *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck, 1996.
- HEINICH, Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005.
- HEINICH, Nathalie, Jean-Marie Schaeffer et Carole Talon-Hugon (éd.), *Par-delà le Beau et le Laid, enquêtes sur les valeurs de l'art*, Presses universitaires de Rennes, 2014.
- HUGO, Victor, *Œuvres complètes*, 16 vol., Paris, Robert Laffont, 1985.
- JURT, Joseph, « Flaubert et le savoir historique », dans Eveline Pinto (éd.), *L'écrivain, le savant et le philosophe*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003, p. 45-62.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Traduction par Alain Renaud, Paris, GF-Flammarion, 2015.

- KRISTELLER, Paul Oskar, *Le Système moderne des arts, Étude d'histoire de l'esthétique*, Traduction Béatrice Han, Nîmes, Éd. J. Chambon, 1999.
- MORITZ, Karl Philip, *Le concept d'Achévé en soi et autres écrits (1785-1793)*, Traduction et présentation par Philippe Beck, Paris, PUF, 1995.
- MORTIER, Roland, *L'originalité*, Genève, Droz, 1982.
- RANCIÈRE, Jacques, *Aisthesis : Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Éditions Galilée, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le fil perdu. Essai sur la fiction moderne*, Paris, Éditions la Fabrique, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, Éditions de la Fabrique, 2000.
- SAPIRO, Gisèle, « Aux origines de la modernité littéraire : La dissociation du Beau, du Vrai et du Bien », *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 6, 2010/2, p. 13-23.
- SAPIRO, Gisèle, « Le principe de sincérité et l'éthique de responsabilité de l'écrivain », dans Eveline Pinto (éd.), *L'écrivain, le savant et le philosophe*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003, 183-201.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité », *Revue germanique internationale*, n° 2, 1994. p. 195-207.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'art de l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 1992.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « Originalité et expression de soi », *Communications*, n° 64, 1997, La création, p. 89-115, [www.persee.fr/doc/comm\\_05888018\\_1997\\_num\\_64\\_1\\_1974](http://www.persee.fr/doc/comm_05888018_1997_num_64_1_1974), consulté le 4 septembre 2019.
- SÉGINGER, Gisèle, *Flaubert. Une éthique de l'art pur* (2000), Caen, Lettres modernes Minard, 2010.
- SÉGINGER, Gisèle, *Flaubert. Une poétique de l'histoire*, Presses universitaires de Strasbourg, 2000.
- SÉGINGER, Gisèle, « L'ontologie flaubertienne, une naturalisation du sentiment religieux », dans Bernard Masson (éd.), *Gustave Flaubert 3 : Mythes et religion (2)*, Paris, Lettres modernes Minard, 1988, p. 63-85.
- TALON-HUGON, Carole, *Morales de l'art*, Paris, PUF, 2009.

TALON-HUGON, Carole, *L'Art victime de l'esthétique*, Paris, Hermann, 2014.

TODOROV, Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977.

VATAN, Florence, « 'Outrage à la morale publique' et aux 'bonnes mœurs'! Gustave Flaubert et la 'morale' de l'art », dans : Darmon, J.-C. et Desan, P. (dir.), *Pensée morale et genres littéraires*, Paris, PUF, 2009. p. 139-158.