

INFORMATION TO USERS

This was produced from a copy of a document sent to us for microfilming. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the material submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or notations which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting through an image and duplicating adjacent pages to assure you of complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a round black mark it is an indication that the film inspector noticed either blurred copy because of movement during exposure, or duplicate copy. Unless we meant to delete copyrighted materials that should not have been filmed, you will find a good image of the page in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., is part of the material being photographed the photographer has followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin filming at the upper left hand corner of a large sheet and to continue from left to right in equal sections with small overlaps. If necessary, sectioning is continued again—beginning below the first row and continuing on until complete.
4. For any illustrations that cannot be reproduced satisfactorily by xerography, photographic prints can be purchased at additional cost and tipped into your xerographic copy. Requests can be made to our Dissertations Customer Services Department.
5. Some pages in any document may have indistinct print. In all cases we have filmed the best available copy.

University
Microfilms
International

300 N. ZEEB ROAD, ANN ARBOR, MI 48106
18 BEDFORD ROW, LONDON WC1R 4EJ, ENGLAND

7923773

VANBIMOL, DHARIE
LE PORTRAIT ESTHETIQUE AU XIXE SIECLE.
(FRENCH TEXT)

CITY UNIVERSITY OF NEW YORK, PH.D., 1979

CDPR, 1979 VANBIMOL, DHARIE
University
Microfilms
International 300 N. ZEEB ROAD, ANN ARBOR, MI 48106

© COPYRIGHT BY
DHARIE VANBIMOL
1979

LE PORTRAIT ESTHETIQUE AU XIXe SIECLE

by

DHARIE VANBIMOL

A dissertation submitted to the Graduate
Faculty in French in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy, The City University
of New York.

1979

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in French in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

_____ date Alex Growni
Chairman of Examining Committee

May 17-1979 date Henri Peyre
Executive Officer

_____ Michelle Brown

_____ Henri Peyre
Supervisory Committee

The City University of New York

A la mémoire
de

Son Altesse Royale
la princesse Vibhavadi Rangsit

1920-1977

Qui sait même, qui sait si le ciel irrité
A pu souffrir l'excès de ma félicité?
Hélas! il me semblait qu'une flamme si belle
M'élevait au-dessus du sort d'une mortelle.

Racine, *Iphigénie*, III, 6.

Je tiens à remercier les Professeurs Alex Szogyi, directeur de la thèse, Micheline Braun et Henri Peyre des avis et des conseils dont ils m'ont comblé pendant les années de recherche et de travail sur cette thèse. Leurs précisions et leurs jugements m'ont été précieux. Qu'ils veuillent bien trouver ici l'expression de ma reconnaissance très profonde.

Table des Matières

Introduction	Page 1
Chapitre I: <i>Le Beau, la Beauté</i>	6
Chapitre II: <i>La Beauté avant le XIXe siècle</i>	18
Chapitre III: <i>Le Portrait esthétique</i>	67
Chapitre IV: <i>Correspondances</i>	98
Chapitre V: <i>La Beauté au XIXe siècle</i>	121
Conclusion	194
Bibliographie	200

INTRODUCTION

Beaucoup d'ouvrages ont été écrits au cours des siècles sur l'esthétique et sur la femme dans l'art et dans la littérature, et nous ne prétendons point avoir quelque chose de nouveau ou d'important à y ajouter. Cette thèse n'est ni exactement un traité d'esthétique ni une étude de la femme proprement dite, mais elle touche à ces deux thèmes. Par conséquent, nous serons obligés d'examiner, en passant et très superficiellement, quelques ouvrages théoriques, en particulier ceux dont les points de vue s'accordent avec les sujets traités dans cette thèse et, à un moindre degré, certains dont les opinions s'opposent aux nôtres, ceux-ci simplement pour indiquer la limite de notre étude et pour montrer les domaines où nous n'avons aucune intention de nous engager. Il s'agit, à cet égard, de la définition du terme "esthétique", mot qui ne fut créé qu'au XVIII^e siècle mais dont l'antécédent remontait déjà à l'antiquité grecque. A cette époque-là on employait le terme "discours" ou "dialogue" pour désigner l'analyse de la beauté et de l'art. Mais l'adjectif "beau" est aussi l'épithète de tout ce que nous admirons dans la vie -- la femme, par exemple -- la confusion qui s'ensuit est donc inévitable. De ce fait, le mot "beauté" a accumulé, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, tant d'interprétations que le sens originel du mot est englouti sous des significations secondaires. C'est pourquoi l'étude

du beau est devenue de plus en plus complexe, et les théoriciens de l'époque moderne ne sont pas plus clairs que leurs prédécesseurs. Cependant l'esthétique ne veut pas dire seulement l'étude de la beauté -- dans la vie ou dans l'art -- mais aussi, au sens étymologique du mot, "l'étude de la perception de la beauté" ou "les manières de sentir la beauté".

D'autre part, les ouvrages critiques sur la femme dans la littérature sont déjà nombreux. Ces livres, dont la plupart ont comme titre "Les femmes dans l'oeuvre de ...", ne s'occupent pas uniquement de la description physique de l'héroïne, de ses passions amoureuses et bien d'autres émotions diverses qui en résultent, mais contiennent aussi des informations biographiques sur l'écrivain en question dans ses rapports avec les femmes qui l'inspirent. Tel n'est pas non plus l'objet de cette thèse, et il nous importe peu que Mme Schlesinger soit Mme Arnoux dans *L'Education sentimentale*, ou bien que Mme Anna Lindsay inspire Constant pour la création d'Ellénore dans *Adolphe*. Naturellement, la beauté et l'amour entrent l'un après l'autre dans toute discussion de la femme, surtout dans la littérature. Parfois il est même difficile de distinguer la beauté de l'amour. (Les anciens et les classiques les confondent toujours.) Le XIXe siècle a vu au moins une tentative de séparer les deux sentiments, car ils ne sont nés que rarement au même moment (ce point sera à discuter plus en détail au Chapitre V). De toute façon dans cette thèse, l'accent

sera mis non sur l'étude de l'amour mais sur celle de la beauté telle qu'elle est décrite dans le roman et la poésie du XIXe siècle par contraste avec la conception de la beauté des siècles précédents. Nous examinerons ensuite les perceptions sensibles de l'homme, qu'il soit le héros ou l'auteur lui-même, envers la femme. Nous verrons que certains écrivains résistent à toute tentation de nous *décrire* les traits de la beauté physique de la femme, mais ils nous font plutôt *sentir* cette beauté. Nous n'allons pas faire une dissertation sur la beauté de la Vénus de Milo; tout le monde la connaît bien. Au contraire, nous étudierons la beauté de la femme dans la littérature, qui n'appartient exclusivement ni au domaine de l'art ni à la réalité, mais aux deux à la fois. Cette transposition de la beauté est décrite dans l'article "Aesthetics" de Croce (*Encyclopaedia Britannica*, 14th edition): "The phrase *natural beauty* properly refers to persons, things and places whose effect is comparable to that of poetry, painting, sculpture and the other arts. There is no difficulty in allowing the existence of such '*natural objets d'art*,' for the process of poetic communication may take place by means of objects naturally given as well as by means of objects artificially produced. The lover's imagination creates a woman beautiful to him, and personifies her in Laura."

C'est au XIXe siècle que nous rencontrons les formes les plus diverses de la beauté. Naturellement l'étude de ces "beautés" implique

une vaste entreprise à partir d'une multitude des textes théoriques et littéraires. Pour les premiers, nous pouvons nous en débarrasser rapidement et ne retenir que ce qui se rapporte directement à notre étude. Parmi les textes littéraires, nous allons choisir ceux qui sont représentatifs de certains écrivains ou ceux qui évoquent en nous le sentiment de la beauté. Car il est inutile de citer les textes qui répètent plus ou moins la même chose. Puisque l'art implique un choix, notre solution est de présenter certains "archétypes" de la femme dans le roman et la poésie.

La confusion qui règne dans le domaine esthétique vient, dans la plupart des cas, d'une fausse assimilation, par exemple entre l'art et la nature, ou entre la beauté et l'amour qui signifie la promesse du bonheur. Ainsi, la beauté qui est déjà un terme vague et indéfinissable devient de plus en plus complexe une fois que l'intérêt religieux, moral, politique, sociologique ou métaphysique est introduit dans l'analyse. Un survol général des théories d'esthétique, appelées à diverses époques discours, dialogue, réflexion, traité, étude, système et même science, nous révélera des tentatives, et des échecs, des esthéticiens pour saisir et caractériser le beau. Aussi le principe établi de la "beauté idéale" est abandonné, et il y a à sa place les "beautés". Pour les artistes et les écrivains, cette quête du beau constitue l'essence de la création. "L'étude du beau, dit Baudelaire, est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu." L'artiste,

dans ce cas, ne gagne jamais le combat parce que son adversaire est insaisissable. Quelquefois il ne peut pas voir cette beauté comme aux siècles précédents; il ne peut que la sentir. Mais malgré la défaite éternelle de l'artiste dans ce combat, la création a eu lieu et, pour assurer son immortalité, l'artiste projette dans l'oeuvre une partie de lui-même: *sa sensibilité*.

* * *

CHAPITRE I

Le Beau, la Beauté

Qu'est-ce que le beau? La réponse ne sera jamais donnée d'une manière absolue et définitive, et on peut se méfier de tous les théoriciens qui cherchent à en donner la définition. Toutes tentatives pour définir le beau mènent naturellement à l'échec puisque par sa nature, le beau ne se définit pas: il se sent. Certes, tout le monde avoue que la beauté existe; elle réside dans le rapport entre le moi et le cosmos à travers les perceptions. Mais elle est vague et indéfinissable à cause des aspects divers et variables des objets extérieurs. Aussi la conscience de cette beauté varie d'une personne à l'autre, car nous n'éprouvons pas tous cette admiration, cette émotion esthétique, avec le même degré d'intensité. Pour compliquer encore le cas, l'homme a l'habitude d'attribuer l'adjectif "beau" à tout ce qu'il juge agréable ou admirable: on dit une "belle" femme, un "beau" paysage, une "belle" action, une "belle" idée. (Il faut remarquer qu'on dit plus rarement une "belle" oeuvre d'art, présumant que l'art est toujours beau.)

Puis on attache à la beauté un équivalent des concepts d' "idéal" et de "perfection" pour exprimer l'admiration profonde qu'inspirent des notions comme la vertu, l'honneur ou l'utilité. Beaucoup de gens ont rédigé dans le passé des traités sur la beauté idéale. Mais le sage conclut "après bien des réflexions, que le beau est très

relatif, comme ce qui est décent au Japon est indécent à Rome, et ce qui est de mode à Paris ne l'est pas à Pékin; et il s'épargna la peine de composer un long traité sur le beau." ¹

Si nous ne pouvons pas définir la beauté, il n'est pas inutile d'en énumérer les aspects car, sous la variété apparente des impressions individuelles que nous avons du monde extérieur, il existe quand-même quelque chose d'universel et de permanent dans la beauté. Le fait est que l'esthétique, comme toute théorie philosophique, se construit par la spéculation reposant sur les données de faits connus. En elle-même, elle ne cherche ni la réponse ni la solution. La théorie du beau est, comme disent les Grecs, une sorte de voyage "touristique" entrepris par simple plaisir. Il y a deux manières de se diriger à la recherche de ce but inconnu: l'une, objective, est d'accepter tout ce qu'on dit, soit dans le livre, soit dans d'autres sources d'inspiration; l'autre, existentielle, est de faire la recherche nous-mêmes, en acceptant que toute définition du beau est vague et insuffisante. On dit que le poète est en quête de la beauté; l'esthéticien cherche à en donner la définition; mais seul le théologien croit l'avoir trouvée.

Nous reprenons donc cette question de la beauté et en faisons l'analyse en deux parties. Quand il s'agit de l'admiration que nous procure l'ensemble, ou un trait, des qualités physiques d'une per-

¹ Voltaire, *Dictionnaire philosophique*: "Beau, beauté", p.50.

sonne, cette impression de la beauté est relative comme le dit encore Voltaire: "Demandez à un crapaud ce que c'est que la beauté, le grand beau, le *to kalon*. Il vous répondra que c'est sa femelle avec deux gros yeux ronds sortant de sa petite tête, une gueule large et plate, un ventre jaune, un dos brun. Interrogez un nègre de Guinée; le beau est pour lui une peau noire, huileuse, des yeux enfoncés, un nez épaté. Interrogez le diable; il vous dira que le beau est une paire de cornes, quatre griffes, et une queue." ¹

On peut donc facilement démontrer que cette recherche de la beauté physique, au sens positif ou absolu du mot, part d'un principe faux puisqu'elle est toujours subjective. Il est vrai que la beauté physique joue un rôle important dans la sélection sexuelle (car, au premier abord, nous ne pouvons juger qu'à travers nos perceptions immédiates), mais elle ne nous assure pas du plaisir de cette sélection. "Ce qui attire en général les êtres les uns vers les autres c'est beaucoup moins l'espoir de joies esthétiques profondes que le pressentiment confus de plaisirs sensuels intenses. [...] On voit donc comme il est chimérique de vouloir juger de l'idéal de beauté d'un individu ou d'un peuple par son idée de la perfection sexuelle, et comme il est par suite inexact d'appeler 'beau' tout ce qui éveille le désir et l'amour." ²

¹ Voltaire, *Ibid.*, p.50.

² Braunschvig, *Le sentiment du beau et le sentiment poétique* (Paris: Alcan, 1904), p.31.

La deuxième partie de l'analyse du beau porte sur l'art. Voltaire a dit, d'une façon très générale, que "pour donner à quelque chose le nom de *beauté*, il faut qu'elle vous cause de l'admiration et du plaisir".¹ Mais il importe de ne pas confondre l'admiration que nous inspire un beau visage dans la réalité avec celle qu'excite en nous ce même visage peint par un artiste. Les sentiments du beau que nous éprouvons seront décidément différents. Jouffroy, à son tour, a affirmé d'une manière plus précise que "le nom de beau s'applique à tout ce qui plaît esthétiquement ou sans considération d'intérêt".² Cette fois il est évident que la beauté est née d'une sorte de plaisir que nous donne la perception d'une oeuvre d'art. La beauté devient synonyme du mot "esthétique", c'est-à-dire ce qui participe de l'art. "La peinture d'une femme nue, dit André Maurois, ne devient esthétique que par une certaine stylisation."³

Il est évident que l'appréciation de la beauté -- soit celle qui existe dans la nature, soit celle qui est créée par l'homme -- est commune à la plupart des êtres humains. C'est bien cette aptitude que nous avons à apprécier le beau, ou la beauté, qui peut être appelée notre "sens esthétique", à défaut duquel il n'y aurait point d'oeuvres

¹ Voltaire, *Ibid.*, p.50.

² Théodore Jouffroy, *Cours d'esthétique* (Paris: Hachette, 1843), p.306.

³ André Maurois, *Etudes Littéraires*, tome II, p.153.

d'art. Depuis la période pré-historique, nos ancêtres s'adonnèrent à la réflexion esthétique et jugèrent agréable ou désagréable leur perception des lumières, des couleurs, des mouvements, et des formes. Cette faculté de réflexion esthétique s'élargit avec le progrès dans les arts et dans les sciences.

Nous croyons aujourd'hui que l'esthétique -- au sens de la philosophie de l'art -- a son origine chez les Grecs, mais il est inconcevable que les Egyptiens, les Indiens, ou les Chinois de l'antiquité aient pu créer leurs oeuvres d'art sans aucune sensibilité à la beauté, sans aucun idéal artistique et sans aucune théorie esthétique. Si l'Occident ne connaît pas beaucoup la philosophie de l'art de ces peuples, c'est parce qu'il n'y a pas de traité esthétique proprement dit qui nous soit accessible. Valéry, par exemple, a dit que "ce qui distingue l'art grec de l'art oriental, c'est que celui-ci ne s'occupe que de donner du plaisir, le grec cherchant à rejoindre *la beauté*, c'est-à-dire à donner une forme aux choses qui fît songer à l'ordre universel, à la sagesse divine, à la domination par l'intellect, toutes choses qui n'existent pas dans la nature proche, tangible, donnée, toute faite *d'accidents*."¹ Il est tout de même clair que l'art oriental ne repose pas uniquement sur le principe du plaisir; ni leur concept de la beauté n'est le même que celui des Grecs, ni leur vision de l'ordre universel, de la sagesse divine, de l'intellect,

¹ Valéry, *Tel quel*: "Littérature" (La Pléiade, 1957), p.563.

de la nature, ne sont celles de la Grèce antique. La philosophie de l'art de l'Orient échappe au monde occidental parce que les artistes enveloppent expressément leurs oeuvres d'art de mystère. Rarement ils nous révèlent leurs pensées, encore moins leur nom. Ils n'ont pas besoin de se donner à la recherche esthétique, car ils croient avoir trouvé le beau: l'ordre, l'harmonie, la perfection, la plénitude, tout est là dans leurs oeuvres d'art et leurs modes de pensées.

La différence entre l'art -- notamment la sculpture -- de l'Orient et celui de l'Occident réside dans le fait que celui-ci est narratif: il préfère les poses ou les gestes vivants qui s'accompagnent de mouvement. L'art oriental est plutôt présentatif: le mouvement en est absent; les corps et les figures au repos sont ennoblis par le calme et la dignité de leur attitude. Le corps humain est conçu comme une "image idéale" où règnent la symétrie, l'immobilité et la noblesse. Il est indéniable que ces règles rigides finissent par imposer à cet art une uniformité et une monotonie. Les maîtres enseignent à leurs disciples leurs canons de beauté, et dans ce cadre étroit les disciples sont libres de créer l'art. Voilà pourquoi les canons d'art des Egyptiens, des Indiens et des Chinois restent immuables pendant des millénaires.

On a souvent dit que chez les Grecs, la beauté a atteint sa perfection. Mais si le but des arts, chacun dans leur voie, est de produire le beau, pourquoi ne créons-nous plus les arts -- la sculpture, l'architecture ou la tragédie, par exemple -- en imitant les

Grecs, modèle de la perfection? Le fait est que, même Socrate, dans sa quête du beau, doit avouer, selon Xénophon, qu'il n'y a pas de beauté absolue. Comme le bien, a-t-il ajouté, le beau doit être jugé par son but -- c'est-à-dire par l'utile. On dit qu'une chose est belle *et* bonne, ou laide *et* mauvaise, selon sa fonction et son but. Socrate est donc convaincu que le beau est essentiellement l'utile.

La conception du beau de Socrate, rapportée par Platon dans ses divers dialogues, diffère un peu de celle rapportée par Xénophon dans ses *Memorabilia*. Puisque les dialogues de Platon furent écrits à différentes périodes de sa vie, nous ne pourrions savoir de façon sûre quelles pensées étaient authentiquement socratiques, lesquelles étaient réinterprétées ou ajoutées par Platon. De toute façon, la réponse que donna Socrate dans cette recherche de la beauté était moins assurée chez Platon que chez Xénophon. Dans l'*Hippias Majeur* de Platon, la notion de la beauté donnée par Hippias -- que le beau est à la fois ce qui est utile et ce qui nous donne du plaisir -- ne satisfait pas totalement Socrate. Mais faute de réponse précise, Socrate nous montre quand-même que le problème du beau est plus profond et plus compliqué qu'il ne nous le paraît. Dans la fameuse *République* de Platon, Socrate reprend la question du beau qui devient une partie du problème plus large: celui d'envisager un état idéal dans lequel le meilleur gouvernement a comme but suprême d'atteindre la justice collective et individuelle pour le bien public. L'art, par conséquent, joue un rôle mineur; et le beau est synonyme de l'utile. Socrate

propose ensuite des réformes dans la littérature et dans les arts, qui doivent être censurés par le législateur-philosophe et doivent exprimer le niveau le plus élevé de la morale. Et si les artistes et les écrivains protestent que ces réformes limitent leur liberté d'expression et étouffent leur imagination, on leur rappellera qu'ils ne sont qu'imitateurs de la nature, donc incapables de concevoir le bien public. Seuls les philosophes possèdent la faculté de connaître la réalité, la vérité absolue et, pour ainsi dire, le beau et le bien.

Il est vrai qu'aucun philosophe grec n'avait jamais proposé un système du beau. Leurs discours que nous connaissons aujourd'hui ne sont que des fragments de leurs pensées sur le beau. Cependant nous voyons bien que les Grecs confondent déjà dans leur analyse. Ils ne sont point d'accord sur la nature du beau, sur la relation entre la beauté et l'amour (ou les beautés et les amours), et leur notion divine de la beauté idéale et parfaite est discutable. Leurs pensées sans méthode rationnelle nous mènent naturellement à la confusion. Quelquefois nous ne savons même pas s'ils parlent de la beauté naturelle ou artistique, de la femme ou de la poésie (il y a quand-même une différence entre de beaux yeux et de beaux vers). Pour compliquer encore la beauté, ils y introduisent les concepts moraux du bien et de l'utile. Nous ne nions point qu'il y ait un rapport entre l'art et la morale, la morale et la beauté, la beauté et l'amour, et ainsi de suite, mais tout ceci se trouve dans le domaine relatif et mobile, où les rapports sont infiniment nuancés. Par conséquent, en cherchant

à donner une explication du beau, on finit généralement par du galimatias.

Parmi les objets qui évoquent le plus en nous le sentiment esthétique, c'est bien la femme qui représente l'image par excellence de la beauté. Car, dans ce monde d'objets animés et inanimés, seule la beauté féminine n'a pas besoin d'être humanisée dans la perception de l'artiste: elle est humaine. La femme n'est pas seulement la femelle de l'homme, mais aussi "une divinité, un astre, qui préside à toutes les conceptions du cerveau mâle; c'est un miroitement de toutes les grâces de la nature condensées dans un seul être; c'est l'objet de l'admiration et de la curiosité la plus vive que le tableau de la vie puisse offrir au contemplateur".¹ C'est elle qui, pendant des siècles, a inspiré des chefs-d'oeuvre d'art et de littérature. Le rôle primordial de la femme dans nos civilisations est bien illustré par Bernardin de Saint Pierre dans le Préambule de *Paul et Virginie*:

Non seulement les femmes réunissent les hommes entre eux par les liens de la nature, mais encore par ceux de la société. Remplies pour eux des affections les plus tendres, elles les unissent à celles de la divinité, qui en est la source. Elles sont les premiers et les derniers apôtres de tout culte religieux qu'elles leur inspirent, dès la plus tendre enfance. Elles embellissent tout le cours de leur vie. [...] Elles imaginèrent pour plaire aux hommes les chansons gaies, les danses inno-

¹ Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*: "La femme", p.1181. Toutes les citations de Baudelaire, sauf autrement indiquée, renvoient à l'édition de la Pléiade,

centes, et inspirèrent à leur tour la poésie, la peinture, la sculpture, l'architecture, à ceux d'entre eux qui désirèrent conserver d'elles de précieux souvenirs. [...] Remplis de reconnaissance pour les compagnes de leur vie, [les hommes] leur élevèrent des monuments plus nombreux et plus durables que des temples. Ils donnèrent d'abord, dans toutes les langues, des noms féminins à tout ce qu'ils trouvèrent de plus aimable et de plus doux sur la terre, à leurs diverses patries, à la plupart des rivières qui les arrosaient, aux fleurs les plus odorantes, aux fruits les plus savoureux, aux oiseaux qui avaient le plus de mélodie. ¹

Aussi par sa beauté -- physique, morale ou spirituelle -- et par le rôle inspirateur qu'elle joue dans les créations des arts (c'est l'être, dit Baudelaire, "pour qui, mais surtout *par qui* les artistes et les poètes composent leurs plus délicats bijoux" ²), les hommes sont tous d'accord pour lui rendre les plus hauts hommages: la femme est divine. Elle est l'incarnation d'une déesse. Elle est "non seulement un être d'une beauté suprême, comparable à celle d'Eve ou de Vénus; non seulement, pour exprimer la pureté de ses yeux, le poète empruntera des comparaisons à tous les meilleurs réflecteurs et à toutes les plus belles cristallisations de la nature, [...] mais encore faudra-t-il doter la femme d'un genre de beauté tel que l'esprit ne peut le concevoir que comme existant dans un monde supérieur."³

Cet éloge de la femme, repris par Baudelaire, est bien plus

¹ Bernardin de Saint Pierre, *Paul et Virginie*, p.59.

² Baudelaire, *Ibid.*, p.1181.

³ Baudelaire, *Sur mes contemporains*: "Théodore de Banville", p.736.

réaliste que celui de Bernardin de Saint Pierre. Tout en s'accordant avec celui-ci, Baudelaire a dû ajouter que les femmes ne sont pas toutes des déesses incarnées. D'ailleurs elles ne possèdent pas en réalité cette beauté idéale et parfaite, qu'on a l'habitude d'attribuer à Vénus, et que les artistes et les poètes ont rêvée dès l'aube de la civilisation. Mais les femmes ont, en plus, un autre défaut: selon Baudelaire elles manquent d'intellect. La femme est, pour citer la comparaison un peu blasphématoire de Baudelaire, "incommunicable comme Dieu". A la différence, continue-t-il, "que l'infini ne se communique pas parce qu'il aveuglerait ou écraserait le fini, tandis que l'être dont nous parlons n'est peut-être incompréhensible que parce qu'il n'a rien à communiquer." ¹

Malgré ce prétendu défaut intellectuel, Baudelaire avoue que la femme est pour lui une sorte d'enchanteresse, et rien ne suffit pour expliquer ce "mystérieux et complexe enchantement" (1181). Sa beauté ne réside plus uniquement dans les attraits physiques, mais aussi dans tout ce qui fait partie d'elle. "La femme est sans doute une lumière, un regard, une invitation au bonheur, une parole quelquefois; mais elle est surtout une harmonie générale." (1182). Et ce sont ces qualités, animées par la sensibilité, "cette âme de l'âme qui en anime toutes les facultés" ² qui engendrent les amours.

¹ Baudelaire, "La femme", p.1181.

² Bernardin de Saint Pierre, *Op. cit.*, p.60.

Mais la femme a encore plus d'importance pour nous que tous ces éloges ne le disent. Elle est la raison d'être, généralement parlant, de beaucoup d'oeuvres littéraires depuis *Tristan et Yseut* jusqu'à nos jours. Avec de rares exceptions, c'est elle qui inspire les poètes dans leurs meilleurs poèmes. Dans le roman, où plusieurs femmes peuvent être introduites, (nous ne parlons que des protagonistes), les romanciers leur ont accordé une place spéciale: elles sont pourvues d'une forme de beauté ou de plusieurs. Elles sont belles soit physiquement, soit moralement, soit intellectuellement, et quelquefois les trois à la fois. La description de cette beauté, ou de ces beautés, varie d'un écrivain à l'autre, selon sa propre technique, sa perception du monde et son sentiment de la beauté même. Ce qui est regrettable, c'est que bien des fois il ne suit pas son instinct; il imite plutôt la "tradition" des Anciens. Mais sur ce point, comme nous le verrons, la pratique de l'imitation traditionnelle sera abandonnée au XIXe siècle.

CHAPITRE II

La Beauté avant le XIXe siècle

La caractéristique frappante de la femme dans la littérature française avant le XIXe siècle réside dans le fait que l'héroïne dans le roman ou la femme chantée par le poète, depuis le moyen-âge jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, est plutôt un type exemplaire -- c'est-à-dire pourvue d'une beauté exceptionnelle et aussi d'autres qualités morales qui la mettent à l'écart de toutes les autres femmes; tandis que l'héroïne au XIXe siècle n'est plus d'une beauté idéale éclatante qui attire un "murmure de louanges". La haute naissance et les moeurs irréprochables de la femme ne sont plus également les conditions essentielles pour être une héroïne. Néanmoins il sera faux de dire que la beauté de la femme est toujours du même genre avant le XIXe siècle, car certainement il existe des nuances du caractère de la beauté qui conviennent à l'idéal de chaque siècle. C'est seulement au XIXe siècle que la conception de la beauté, cette fois dépendant de la perception individuelle, a bouleversé tous les principes établis du beau.

Il est difficile de dissocier la beauté de l'amour, surtout dans la littérature où l'amour joue un rôle prépondérant dans la plupart des oeuvres littéraires. Depuis l'antiquité grecque, Platon voit déjà la beauté terrestre comme une qualité donnée par des amants aux

objets aimés dont ils désirent la jouissance et la possession. Sur ce point, Aristote est d'accord; mais il dit aussi que ces désirs multiples s'adressent à des objets différents. Rien n'est donc naturellement beau (ni naturellement laid, peut-on ajouter), car le même objet peut être beau pour les uns et laid pour les autres. De toute façon, la recherche de la beauté est chez l'homme un sentiment instinctif qui a précédé toutes les théories esthétiques, et le meilleur exemple en est la Beatrice de Dante dans la *Vita Nuova*. L'idée d'une femme mystique, symbole de grâce et d'amour, a inspiré au poète le désir de créer l'oeuvre immortelle. Au début de la *Vita Nuova*, Dante décrit l'impression première que fit sur lui la beauté céleste de Beatrice: "Elle m'apparut vêtue de la plus splendide couleur, modeste et décente, ceinte de pourpre, et parée selon qu'il convenait à son jeune âge. Au même instant, je la proclame en toute vérité, l'esprit de ma vie, qui demeure dans la plus secrète chambre de mon coeur, se mit à tressaillir si violemment, que cela se manifesta d'une formidable façon dans les moindres artères."¹

D'autre part, la conception platonicienne de la beauté céleste, qui existe au-delà du monde visible, est associée au moyen-âge avec la Vierge, c'est-à-dire une femme qui personnifie la beauté, la grâce, l'amour et la dévotion. Cette glorification de la femme a donné aux

¹ Cité par Henri Blaze de Bury dans *L'étude sur la mystique du Faust*, dans sa traduction du *Faust* de Goethe, 2e partie (Paris 1857), p.350.

poètes la plus belle source d'inspiration. Les poètes de l'antiquité, d'ailleurs, ne décrivent que la beauté extérieure de la femme parce qu'ils font encore la distinction entre la beauté céleste et terrestre, et ce n'est qu'à l'époque chrétienne que ces deux éléments se rencontrent dans la Vierge, et que Dieu accorde la perfection à la femme.

Les premières chansons de geste furent composées au XI^e siècle par des clercs qui avaient pour but de chanter la gloire de Dieu et la valeur héroïque de ses vassaux. Par conséquent, la femme et l'amour n'y jouent pas un rôle important. Il nous faut attendre encore un siècle pour avoir les premiers fragments descriptifs qui rapprochent l'amour et la beauté du sentiment esthétique de l'homme. Les auteurs, dès ce moment, cherchent à décrire la beauté féminine, ou plutôt à en marquer les caractéristiques principales. Ils ne font, d'abord, que de fréquents usages de l'adjectif "beau", et, comme Homère, ils essaient bien rarement de décrire les personnes dont ils proclament la beauté. Ils croient les avoir dépeintes suffisamment quand ils disent "la pucelle au corps gent, au visaige claire". L'épithète annonce et résume déjà la qualité de la belle. Mais peu à peu les poètes ajoutent d'autres détails de la beauté physique, par exemple dans cette description dans *Raoul de Cambrai*:

Li sors Geri a une bele fille
 Vairs ot les ex, ca samble tos jours rie;
 Par ses espauls ot jete sa crinie,
 Que ele avoit bele et blonde et trécie.

ou bien dans le portrait de la belle Gloriande que le trouvère brabançon Adenet chante avec enthousiasme dans *Berthe aux grans pies*:

Tant estoit belle de biauté adrécie
 Que dou veoir estoit grant mélodie;
 Com flors de lis estoit blanc et polie,
 Et plus vermeille que n'est rose espanie. ¹

Bien souvent, la description de la beauté est donnée comme symbole de l'amour, et ici la représentation de la personne réelle ne sert qu'à fournir aux poètes d'une raison suffisante de leur amour. Plusieurs auteurs ont fait aimer par les héros des dames qu'ils n'ont point vues. Guillaume d'Orange n'a pas encore vu Orable lorsqu'il est tombé amoureux d'elle. Le troubadour Rudel fut épris d'amour pour une princesse lointaine. Dans le roman de *Tristan et Iseut*, "un long cheveu de femme, plus fin que fil de soie, qui brillait comme un rayon de soleil", produit sur le roi Marc un effet tel qu'il jure de n'épouser que la femme à laquelle le cheveu a appartenu.

Aussi l'amour courtois n'est pas né parce qu'on voit chez la femme une certaine qualité particulière. Pour l'amant, la dame possède toutes les perfections tant du corps que de l'âme: elle est la plus belle, la plus chaste, la plus noble et la plus vertueuse. Des

¹ Adenet, *Berthe aux grans pies*, in *France littéraire*, tome 20, p.700.

nombreux portraits de femmes dans la littérature médiévale qui sont unanimes sur certaines caractéristiques de la beauté, nous pouvons déduire quelques conclusions sur l'idéal de l'époque. Le plus important c'est la couleur blonde des cheveux, qui était, bien avant le moyen-âge, une condition essentielle de la beauté et de la noblesse. Nous trouvons ce trait de la beauté idéale, entre autres, dans *Tristan et Iseut*. La beauté d'Iseut aux cheveux d'or, reprise dans la version de Bédier, brillait comme l'aube qui se lève et jetait une telle clarté que les murs s'illuminèrent, comme frappés du soleil levant. "Son corps apparut gracieux sous la tunique fine et le grand bliaut de soie. [...] Sa robe est riche, ses membres délicats, ses yeux vairs, ses cheveux clairs comme des rayons de soleil." ¹

Très tôt commence la description fort détaillée de la beauté. L'énumération des traits idéaux de la beauté physique se trouve déjà dans *Aucassin et Nicolette*, écrit pendant la seconde moitié du XIIe siècle:

Elle avait les cheveux blonds, en petites boucles serrées et les yeux clairs et rieurs, le visage allongé, le nez haut et bien planté, les lèvres minces et plus rouges que cerise ni rose en saison d'été, et les dents blanches et menues et elle avait ses petits seins si durs qu'ils soulevaient sa tunique, comme si ç'avaient été deux grosses noix. Elle était si fine de taille

¹ *Le Roman de Tristan et Iseut*, renouvelé par J. Bédier (Piazza 1946).

que vous auriez pu l'enserrer dans vos deux mains et les fleurs des marguerites qu'elle brisait avec les orteils et qui lui tombaient par-dessus le cou-de-pied, semblaient tout à fait noires à côté de ses pieds et de ses jambes, tant était entièrement blanche la fillette. (31)

"Jeune fille au noble coeur,
tu es distinguée et agréable de ta personne,
les cheveux blonds et brillants,
les yeux clairs, le visage gai. (Chant XV, 34) ¹

Très rarement les écrivains et les poètes désignent une nuance précise du blond. L'or est le terme de comparaison presque toujours employé. Il faut remarquer que la préférence pour cette couleur est une tradition de l'antiquité grecque qui donne à Aphrodite, ou Vénus chez les Romains, une chevelure blonde. Aussi dans le nord de la France le blond était le signe distinctif de la race pure, une sorte d'attribut national auquel on attachait un grand prix.

A toutes les époques, les yeux ont joué un rôle important. Benvenuto Cellini dit non sans bonne justification que "l'animal le plus beau créé par la nature est l'homme; que la plus belle partie de l'homme est la tête, et, enfin, que dans la tête il n'y a rien de plus beau et de plus merveilleux que les yeux. Si les yeux sont tels que nous le disons, leur représentation exige donc beaucoup plus de peine que toute autre partie du corps". ² Au moyen-âge on trouve

¹ *Aucassin et Nicolette*; les pages renvoient à la traduction de Gustave Cohen (Paris 1954).

² Paul Eluard, *L'Anthologie des écrits sur l'art*, p.11.

rarement signalée la coloration des yeux. Ce sont toujours les yeux "vairs" que les poètes et les écrivains louent. La couleur vaine désigne une réunion ou un mélange de couleurs différentes. Nous verrons, plus tard au XIXe siècle, que Flaubert a donné aux yeux d'Emma Bovary la même coloration: "Ce qu'elle avait de beau, c'étaient les yeux: quoiqu'ils fussent bruns, ils semblaient noirs à cause des cils." ¹

La blancheur du teint, à laquelle on attache aussi le plus grand prix, est la condition qui se retrouve chez tous les types de femmes créées par les écrivains. Ce teint dont Madame de Lafayette paraît sa princesse était le plus invariable des critères de beauté jusqu'au XIXe siècle où naît la mode du teint brun, due sans doute au goût de l'exotisme.

Pendant des siècles, l'esthétique du corps féminin appartient exclusivement au type svelte et élancé. L'atténuation des formes est l'un des traits essentiels de la beauté féminine, et les écrivains ont réservé aux femmes de haute qualité la délicatesse des formes. Elles sont représentées comme des créatures exceptionnellement frêles et délicates.

Le fétichisme des belles jambes et des beaux pieds est discuté par Brantôme dans le troisième discours des *Dames Galantes*. Il raconte qu'il y avait déjà au temps des Romains un exemple de Lucius Vitellius,

¹ Flaubert, *Madame Bovary; Oeuvres*, tome I (La Pléiade, 1951), p.305.

père de l'empereur Vitellius, qui tomba amoureux de Messaline et qui pria la dame de lui accorder un de ses escarpins. Lorsqu'il le reçut, il le garda toujours entre sa chemise et sa peau, et l'embrassa souvent, adorant ainsi le beau pied de sa dame par l'escarpin.

"Ainsi le beau pied portoit une telle lascivité en soy que plusieurs dames romaines prudes et chastes font autant de scrupule de le montrer au monde comme leurs visages, et le cachent sous leurs grandes robes le plus qu'elles peuvent afin qu'on ne les voye pas; et conduisent en leur marcher si sagement, discrètement et compassément, qu'il ne passe jamais devant la robe." ¹

Brantôme raconte ensuite que chez les Espagnols, la jambe et le pied doivent être blancs, beaux et bien polis pour être parfaits. En outre, il faut que le pied ne soit ni trop grand ni trop petit: "En quoy faut adviser aussi la beauté du pied; car, s'il est par trop grand, il n'est plus beau; s'il est par trop petit, il donne mauvaise opinion et signifiante de sa dame, d'autant qu'on dit: petit pied, grand c...; ce qui est un peu odieux; mais il faut qu'il soit un peu médiocre." ² En effet, il y a aussi des poètes au moyen-âge qui louent les petits pieds comme signe de noblesse, et donc un trait idéal de la beauté féminine. Cela nous fait penser aux jeunes filles de bonnes familles chinoises qui doivent serrer

¹ Brantôme, *Dames Galantes*, 3e discours (Paris: Classiques Garnier, 1967), p.194.

² *Ibid.*, p.194.

leurs pieds dans les liens dès l'âge de dix ans pour garder ce signe de beauté aristocratique qu'on appelle les "pieds de lis".

Il faut remarquer que bien des poètes lyriques du moyen-âge décrivent la beauté de leur dame par des généralités. Il est possible que la tradition courtoise ait interdit d'identifier la dame aimée. Ainsi les descriptions que font les poètes de leurs maîtresses doivent-elles rester générales et conformes à l'idéal de l'époque. Chrétien de Troyes, par exemple, suit toujours un modèle fixe: la blonde Guenèvre, la blonde Enide et la blonde Laudine. Aussi pour peindre l'objet de leur amour ou leur idéal, les poètes doivent chercher dans le monde extérieur et intérieur les descriptions les plus ingénieuses. Par conséquent, au culte exclusif de la forme vient s'ajouter le culte de la beauté intérieure. Les poètes chantent "ces beautés invisibles qui rendent l'esprit aussi beau que le corps". On glorifie "la grâce plus belle encore que la beauté", ces trésors intimes qui révèlent les âmes. ¹ Lorsque tous les poètes disent la même chose de leurs dames, ces expressions deviennent des images de véritables stéréotypes. Puis au XIVe siècle parut un livre de Martin Le Franc intitulé *Le Champion des Dames*. ² Cet éloge du beau

¹ H. Valentino, "Les Femmes dans l'imagination des poètes", la *Revue Mondiale*, tome 133 (Paris 1919), p.337.

² Martin Le Franc, *Le Champion des Dames*, manuscrit de la Bibliothèque de Grenoble, présenté par Paul Jamot; in *Les Trésors des Bibliothèques de France* (Paris: Edition d'Art et d'Histoire, 1935).

sexe était inspiré par le désir du poète de chanter les qualités physiques et morales des femmes. Mais nous ne pouvons en rien apprendre par ce poème quel type de beauté louait le poète à cause d'un manque de précision des détails. Il nous laisse, comme font les poètes symbolistes, former l'image de la dame selon notre propre imagination.

Beauté de femme est auctentique
 Sur tous les humains, pas ne mens,
 Elles ont visaige angélique.
 Femme est comme estoille journalle
 Qui chasse la nuyt, et anonce,
 Joie, et clarté matutinale.
 [...]
 Corps traictis plus droit que sappin,
 Col poly, cristallin gosier,
 Pieds bien formés, sans escappin,
 Rains ployans comme franc osier,
 Corps florissant comme rosier,
 Corps, plus que fin basme odorant,
 Corps envoié pour nous aisier
 Et saulver tout le demeurant.

A la différence de tous les portraits de la femme déjà cités, nous voyons un changement important dans la description chez Adam de la Halle, au XIIIe siècle, par la recherche d'une forme plus individuelle et par des détails plus précis. Dans *Le Jeu de la Feuillée*, maître Adam décrit la beauté d'une jeune fille au temps où il était amoureux d'elle, et comment elle lui parut quand sa passion amoureuse fut apaisée

Amour rend les gens si bienveillants, il donne tant d'éclat à chacune des grâces de la femme et les fait paraître telles qu'on prend une truande pour une reine.

Ses cheveux semblaient reluisants comme l'or, fermes, crêpes, frémissants; maintenant ils sont clairsemés, noirs, pendants. Tout me semble à présent changé en elle. Elle avait le front bien fait, blanc, lisse, large, ouvert; aujourd'hui je le vois ridé, étroit; elle avait les sourcils en apparence arqués, déliés, noirs, réguliers comme deux traits de pinceau, pour rendre le regard plus beau; maintenant je les vois épars et dressés, comme s'ils voulaient s'élever dans les airs; ses yeux noirs me semblaient vairs, secs, bien fendus, prêts à accueillir, grands sous leurs fines paupières, aux deux petites clôtures jumelles, ouvrant et fermant à volonté en regards simples et amoureux. Entre les deux yeux descendait le nez, bien fait, bien droit, dessiné et mesuré avec art. Il frémissait de gaieté. De chaque côté, ses blanches joues, légèrement teintées de vermeil, se voyaient sous sa voilette, et faisaient, lorsqu'elle riait, deux fossettes. [...] Au-dessous du nez venait la bouche, avec des lèvres minces aux coins, grosses au milieu, fraîches, vermeilles comme la rose, des dents blanches, régulières, serrées. Ensuite le menton à fossette, où naissait la blanche gorge, sans creux jusqu'aux épaules, lisse, s'élargissant en descendant. Par derrière, la nuque, sans poil, blanche, grosse à point, faisant un petit repli sur l'échancrure de la cotte. Des épaules, qui tombaient bien droites, descendaient les bras longs, gros ou grêles où il convenait. Mais tout cela était peu encore pour qui regardait ces blanches mains, dont naissaient ces beaux doigts longs, aux jointures sans relief, aux extrémités effilées, couverts de beaux ongles roses lisses et nets près de la chair. [...] Et d'abord le sein camuset, dur, court, haut, beau en tous points, formant les rives du ruisseau d'Amour, qui tombe dans le creux de l'estomac. Plate hanche, petite jambe ronde, gros mollet, basse chevillette, pied cambré, mince, peu charnu. [...] Et je crois que, sous la chemise le surplus n'était pas inférieur.¹

¹ Adam de la Halle, *Le Jeu de la Feuillée*; traduit par E. Langlois, in *Poèmes et récits de la vieille France* (Paris 1923), pp.10-12.

Ce qui est étonnant dans cette description d'Adam de la Halle, c'est que l'auteur nous révèle une analyse plastique de la beauté au temps où nulle autre forme d'art n'aurait pu l'inspirer. Au cours du moyen-âge, la beauté idéale des peintres et des sculpteurs n'était pas ce que décrivaient les écrivains. Tandis que les poètes chantaient la beauté et l'amour, les artistes cherchaient à exprimer la foi, la résignation et la souffrance. Nous ne voyons jamais chez les artistes la recherche de la forme pure et la reproduction fidèle de la beauté humaine. Ce n'est qu'au début du XVe siècle que l'art commence à échapper à l'influence religieuse. C'est notamment Van Eyck qui fait représenter les peintures d'Adam et d'Eve en toute splendeur des corps humains. Bien que le portrait d'Eve ne soit évidemment pas l'idéal féminin de l'époque, il nous montre quand-même certains traits caractéristiques de la beauté en ce temps-là.

A l'exception de la description d'Adam de la Halle, nous ne voyons point dans la littérature médiévale des images réalistes de la femme. L'aimée se place trop loin pour évoquer quelque objet de la vie réelle. Paul Hermant résume en une phrase : c'est le culte d'un être aussi abstrait et aussi inconnaissable que le Dieu de l'époque. ¹

¹ Paul Hermant, *Le sentiment amoureux dans la littérature médiévale*, pp.179-80.

Au commencement du XVII^e siècle apparut un idéal nouveau de la femme. Le portrait en question se trouve dans l'oeuvre de Jehan Lemaire de Belges intitulée les *Illustrations de Gaule et Singularités de Troie*. Cet ouvrage fut publié en 1510 et inspira sans doute Ronsard qui reprit le même sujet dans sa *Françiadé*. Écoutons Jehan Lemaire décrire le portrait de Vénus dans la scène du jugement de Pâris :

Vénus donc s'estoit plantée sur le pied droit et avançait le gauche, la main dextre pliée sur la hanche, et l'autre s'étendue au long de la cuisse senestre. Or nota Pâris, tout à loisir, la resplendeur de ses tresses dorées, longues et espesses, [...] l'arcure de ses sourciz noirs, la splendeur admirable et l'attrait amoureux et pénétratif de ses yeux verts. ¹ La forme de son nez traictis, la fresche couleur et le beau tainct de sa face, la rondeur de ses joues purpurines, la petitesse de la bouche riante, avec l'élévation de ses lèvres corallines et bien jointises, qui d'elles-mêmes sembloient semondre un baiser, et aussi la grâce de son fosselu menton, et la blancheur délicate de son gosier cristallin. Puis après le jeune berger, par grant attention, se print à remirer la gente troussure des deux mamelles de la déesse, et ce grant intervalle qui estoit entre elles, la faitisse gracilité du faulx de son corps, la solidité de ses bras massifs et la spéciosité de ses mains délicates, la polissure unie de son ventre marbrin, la grosse tournure de ses blanches cuisses, la pleine charnure de ses mois genoux, la voidure élégante de ses belles jambes, la façon mignote de ses petits pieds et la perfection totale du demourant de sa noble facture et corpulence. ²

¹ Les yeux *vairs* du moyen-âge sont devenus *verts* plus tard. On a évidemment oublié la racine *varius* du mot (et non *viridis*).

² Jehan Lemaire de Belges, *Illustrations de Gaule et Singularités de Troie*, Livre I, chapitre 23 (Louvain 1882), pp.255-6.

Voilà un portrait qui est déjà loin de la beauté éthérée du moyen-âge. Ce n'est plus ni le même langage, ni le même idéal. Aux formes élégantes et émaciées ont succédé des types les plus riches de beauté charnelle. Dans la littérature, comme dans la peinture et la sculpture, les poètes et les artistes de la Renaissance célébraient audacieusement les charmes les plus secrets et les plus sensuels des dames. Cette fois, la sveltesse du corps, qui était le trait essentiel de la beauté féminine au moyen-âge, ne se trouvait plus le seul idéal au XVIIe siècle. Les formes ascétiques faisaient place aux beautés opulentes, et les tableaux de Rubens témoignent bien de ce goût de la pleine floraison de la chair, de l'exubérance de la santé et de la vie. Pour la première fois, une femme grasse a pu rivaliser avec la femme maigre, et dès cette époque, les deux types opposés se sont toujours disputés le prix de beauté au cours des siècles jusqu'à nos jours. Sur ce point, Ronsard nous a donné un bon exemple de l'éclectisme très commode en disant :

Autant me plaist la grassette,
Comme me plaist la maigrette.
Et l'une a son tour autant
Que l'autre me rend contant.
Qui l'amour peuvent desfaire,
N'auront puissance de faire
Que tous jours je n'aime mieux
Que mon coeur ny que mes yeux
L'une et l'autre pucelette,
Grasselette et maigrelette. ¹

¹ Ronsard, *La Gayeté* IV; *Oeuvres complètes*, vol. I (La Pléiade 1950), pp.334.

Il avait sans doute pour excuse le même scepticisme que Montaigne: "Quant à la beauté du corps, avant passer outre, il me faudroit sçavoir si nous sommes d'accord de sa description. Il est vray-semblable que nous ne sçavons guiere que c'est beauté en nature et en général, puisque à l'humaine et nostre beauté nous donnons tant de formes diverses. [...] L'objet que nous ayons nous semble plus beau qu'il n'est, et plus laid celuy que nous avons à contre coeur." ¹

La Renaissance ne voit pas seulement la différence du goût esthétique sur le corps féminin, mais les cheveux blonds, auxquels les poètes courtois donnent la préférence, partageraient la louange avec les cheveux bruns. Il y a déjà certains poètes au moyen-âge qui font de fréquentes mentions d'une brunette. Ils insistent surtout sur le caractère moral de la brunette, qui, sans inconvénient, rime avec "sadete, gentillette, joliete, tendrete, bien faite", et aussi "savourosete". Cela nous donne l'impression que la brunette est une image plus réelle et plus naturelle que l'idéale blonde. En tout cas, jusqu'à la fin de la Révolution, les héroïnes dans la littérature française sont ordinairement blondes.

Plusieurs critiques ont essayé de chercher l'origine de la préférence pour la beauté blonde. Il vrai que l'antiquité a attribué

¹ Montaigne, *L'Apologie de Raimond Sebond*, *Les Essais* II (Paris: Garnier-Flammarion, 1969), pp.149 et 260.

les cheveux blonds à Vénus. Ronsard compare sa dame à la déesse dans un sonnet:

Quand au matin ma Deesse s'abille
 D'un riche or cresse ombrageant ses talons,
 Et que les retz de ses beaux cheveux blonds
 En cent façons ennonde et entortille:

Je l'accompare à l'escumiere fille,
 Qui or peignant les siens jaunement longz,
 Or les ridant en mille crespillons
 Nageoyt abord dedans une coquille.

De femme humaine encore ne sont pas,
 Son ris, son front, ses gestes, ny ses pas,
 Ny de ses yeulx l'une & l'autre chandelle:

Rocz, eaux, ny boys, ne celent point en eulx
 Nymphes, qui ait si follastres cheveux,
 Ny l'oeil si beau, ny la bouche si belle. ¹

Cependant plusieurs grands poètes italiens ont déjà célébré les dames blondes avant le XVI^e siècle. La Beatrice de Dante en est l'un des premiers exemples, puis la Laure de Pétrarque, et finalement le Tasse nous donne le trio de blondes dans sa *Jérusalem délivrée*: Armide, Herminie et Clorinde. En suivant la tradition italienne, les poètes français de la Renaissance continuent à louer ce trait de la beauté idéale. Maurice Scève, s'inspirant des vers de Pétrarque, rêve d'immortaliser, lui aussi, une dame aimée. Ces vers, tirés de *Délie, objet de la plus haute vertu* (1544), en donnent un exemple:

¹ Ronsard, *Les Amours* (1552-1553), XLII (Classiques Garnier, 1963), p.28.

Sur le matin, songeant profondément,
 Je vis ma Dame avec Vénus la blonde.
 Elles avaient un même vêtement,
 Pareille voix et semblable faconde,
 Les yeux riant en face, et tête ronde,
 Avec maintien, qui le tout compassait. ¹

L'influence italienne est aussi très évidente dans ce poème de du Bellay intitulé "Sur un chapelet de roses, du Bembe":

Tu m'as fait un chapeau de roses
 Qui semblent tes deux lèvres closes,
 Et de lis fraîchement cueillis
 Qui semblent tes beaux doigts polis,
 Les liant d'un fil d'or ensemble,
 Qui à tes blonds cheveux ressemble. ²

Puis Agrippa d'Aubigné, dans ses Odes pour Diane Salviéti (1571), décrit également les cheveux blonds de sa dame:

Auprès de ce beau teinct, le lys en noir se change
 Le laict est bazané auprès de ce beau teinct,
 Du cygne la blancheur auprès de vous s'éteinct,
 Et celle du papier où est votre louange. ³

Mais la brunette, d'où vient-elle? Comment arrive-t-elle à une position aussi importante que la blonde pendant la seconde moitié de la Renaissance? Marcel Françon, dans ses *Notes sur l'esthétique*

¹ Maurice Scève, *Délie*, CI.

² Joachim du Bellay, *Divers jeux rustiques*, XXVI; *Oeuvres poétiques*, tome V (Paris: Hachette, 1923), p.96.

³ Agrippa d'Aubigné, *Le Printemps*, XLII.

de la femme au XVI^e siècle, cherche à nous montrer qu'il y avait deux traditions de la beauté idéale: les écrivains qui suivaient la tradition courtoise et aristocratique choisirent la femme blonde, aux yeux vairs et riants; les autres qui prisèrent le goût populaire, plus réaliste, donnaient la préférence aux douces, plaisantes et gentilles brunettes. C'est vers le milieu du XVe siècle que la brunette apparaît dans la littérature française en rivalité avec la blonde. Certains critiques ont essayé de tracer son origine dans les chansons populaires du moyen-âge, mais ils n'arrivent pas à donner une explication d'une façon convaincante aux questions d'origine de ces chansons, de leurs formes, thèmes ou transmissions. En tout cas, une des premières manifestations de la beauté brune se trouve dans *La Double ballade des folles amours* de Villon:

Comme un chevaucheur d'escovettes.
Plus douces luy sont que civettes.
Mais toutesfois fol s'y fia:
Soient blanches, soient brunettes,
Bien heureux est qui rien n'y al¹

Clément Marot, au commencement du XVI^e siècle, reprit ce thème et donna un bon exemple du changement de goût envers les femmes brunes. Il fit l'éloge de la brunette dans une de ses Chansons:

¹ François Villon, *Double Ballade; Oeuvres complètes* (Paris: Garnier, 1916), p.58.

Pourtant si je suis Brunette,
 Amy n'en prenez esmoy,
 Autant suis ferme et jeunette,
 Qu'une plus blanche que moy:
 Le Blanc effacer je voy.

Couleur noire est toujours une:
 J'ayme mieux donc estre Brune
 Avecques ma fermeté,
 Que blanche comme la Lune
 Tenant de legereté. ¹

Et voici la raison pour laquelle il faut choisir la brunette:

Si vous la prenez trop jeunette,
 Vous en aurez peu d'entretien:
 Pour durer prenez la brunette,
 En bon point, d'assure maintien. ²

Ronsard, probablement inspiré par Marot, commença, lui aussi, vers 1545 à chanter son goût pour les brunes. Le meilleur exemple se trouve dans le Sonnet CXXXVI des *Amours* qui, dans la publication de 1552-1553, commence par:

De ton poil d'or en tresses blondissant,
 Amour ourdit de son arc la ficelle

mais dans les *Oeuvres* publiées en 1578 et en 1587, le premier vers a été changé en:

¹ Clément Marot, Chanson XXXVI; *Les poètes du XVIIe siècle*, (La Pléiade, 1953), p.55.

² *Ibid.*, Chanson XXIV, p.51.

De ton beau poil en tresses noircissant ¹

Mais comment Ronsard, poète important de la Pléiade, qui avait pour principe de suivre le goût antique, justifiait-il ce changement du goût pour la brune?

La réponse est évidente. Ronsard a découvert que plusieurs poètes de l'antiquité ont décrit une Vénus brune. Pindare, par exemple, nomme Aphrodite *helichopis*, qui veut dire "aux yeux noirs", dans l'Ode VI des Pythies. Hésiode l'appelle aussi, dans la *Théogonie*, *helichoblepharos*. Par conséquent, Marcel Françon a établi l'hypothèse que, quand les poètes grecs parlent des cheveux d'or ou dorés, ils veulent parler soit d'une couleur blonde ou bien d'une chose belle. Ainsi quand ils donnent la couleur noire aux yeux d'Aphrodite, ils laissent entendre qu'elle a des cheveux bruns, autrement ils se contrediraient, car il est très rare qu'une dame aux yeux noirs ait des cheveux blonds. ² D'ailleurs il y avait des beautés célèbres de l'antiquité comme Sapho et Cléopâtre qui étaient brunes. Suivant cette tradition de Vénus brune, Ronsard se met à louer les cheveux bruns de sa bien-aimée:

¹ Ronsard, *Les Amours*, CXXXVI.

² Marcel Françon, "The Ideal of Feminine Beauty at the time of Ronsard," *The Poet Lore*, vol. 46 (Boston 1940), p.157.

Ces cheveux, ces liens, dont mon coeur tu enlasses,
 Gresles, primes, subtils, qui coulent aux talons,
 Entre noirs & chastains, bruns, déliés & longs,
 Tels que Vénus les porte, & ces trois belles Grâces. ¹

Françon a attribué ce changement du goût esthétique à l'évolution économique et sociale pendant la Renaissance quand la bourgeoisie qui s'était enrichie avait pris une importance croissante dans l'ordre social. D'autre part, il y avait aussi le mouvement anti-pétrarquiste et le retour au réalisme qui poussaient probablement les poètes à rejeter la beauté idéale et à retourner aux sources d'inspiration réelles. Pourtant, beaucoup de poètes restaient fidèles à la blonde. Ronsard, par sa nature éclectique, aimait également les blondes et les brunes. Cependant dans son cas, on ne sait si son goût esthétique est dû à l'influence populaire de l'époque ou aux préoccupations d'érudition. Par conséquent, les critiques ne sont pas d'accord sur la couleur des cheveux de Cassandre. Nous ne savons pas non plus beaucoup de l'aspect physique de Sinope, Marie, Genèvre ou Hélène.

La Renaissance nous a légué le premier traité de la beauté de la femme écrit par Augustin Nifo, philosophe officiel à la cour pontificale de Léon X. Nifo a pris son modèle vivant de la beauté idéale dans la personne de la reine Jeanne d'Aragon. L'auteur a

¹ Ronsard, *Les Sonnets pour Hélène; Les Amours*, Livre II, XXXII, p.436.

consacré un chapitre entier de son livre *De Pulchro et Amore* à décrire la beauté de la reine dans le plus grand détail (et avec une indiscretion non moins grande). Selon lui, la beauté absolue existe dans le monde et se manifeste en cette dame. Aussi les traits idéaux de la beauté féminine au XVI^e siècle sont merveilleusement résumés dans un recueil de poèmes intitulé *Les Blasons du corps féminin*. C'est Marot qui, en 1535, composa le premier un "Blason du beau Tétin", une sorte d'épigramme qui était à la mode au XV^e siècle et qui évoquait d'une façon absolue une notion, une chose, ou une couleur dans le monde esthétique. Ce blason connut un grand succès parmi les poètes contemporains de Marot, et ainsi chacun voulut chanter, ou "blasonner", les diverses parties du corps de la femme. Par conséquent, nous avons cette collection de blasons qui font l'éloge de toutes les parties délicieuses de la femme, même les plus secrètes, en décrivant les délices qu'on y a goûtés. Cette fois Marot fut obligé d'intervenir et de faire jurer aux poètes de ne plus s'intéresser aux attraits féminins hors des limites de la décence. Nous allons citer seulement quelques blasons, notamment l'éloge des cheveux par Mellin de Saint-Gelais intitulé "Le Bracelet de cheveux":

Si vous saviez, ô blonds cheveux,
 Quel est le bien que je vous veux.
 Le moindre de vous m'est plus cher
 Qu'autre amie entière toucher,
 Ne que les trésors assembles
 Du fin or que vous ressemblez.

Et ensuite le "Blason du beau Tétin" de Marot:

Tétin refaict, plus blanc qu'un oeuf,
 Tétin de satin blanc tout neuf,
 Tétin qui fais honte à la Rose
 Tétin plus beau que nulle chose
 Tétin dur, non pas Tétin, voyre,
 Mais petite boule d'Ivoire,
 Au milieu duquel est assise
 Une Freze, ou une Cerise.

Puis chaque poète choisit un trait physique de la femme pour son blason, par exemple celui de Maurice Scève sur le sourcil, celui d'Antoine Héroët sur l'oeil, celui de Jacques le Lueur sur la cuisse, et il y a même un poète anonyme qui choisit la partie que les bonnes moeurs commandent de voiler:

Connin vestu de ton poil folaston,
 Plus riche que la toison de Colcos,
 Connin grasset, sans arestes, sans os,
 Friant morceau de nayfvre bonté,
 O joly ... bien assis, hault monté.¹

Il nous semble que les cheveux blonds sont admirés par les écrivains méridionaux à cause de la rareté de cette couleur chez les dames méditerranéennes. Ainsi ces femmes ont lutté, à travers les siècles, pour répondre à cet idéal. Les dames de Venise, par exemple, pour obtenir le fameux blond vénitien, devaient s'exposer aux rayons ardents

¹ *Les Blasons du corps féminin*; in *Les poètes du XVIe siècle* (La Pléiade, 1953), pp.303-364.

du soleil avec les cheveux enduits de miel. Donc il est possible que la plupart des fameuses blondes que nous voyons dans les peintures de l'école vénitienne s'étaient rendues telles par artifice. Il existait déjà au moyen-âge des recettes pour teindre les cheveux. Cette mode de se blondir au XVIIe siècle est satirisée par du Bellay dans sa "Vieille courtisane":

Car quant au soing où chacune se fonde,
De se farder, de se faire la blonde,
De se friser, de corriger l'odeur,
Serrer la peau, réchauffer la froideur,
Je n'en dy rien, pour estre telle peine,
Commune encore à la dame Romaine. ¹

Cette passion de la femme pour améliorer sa nature et égaler la plus belle femme louée par les hommes lui fait chercher toujours le moyen le plus ingénieux pour corriger ses défauts. Pendant les siècles passés, les écrivains ne résistent point à l'envie d'écrire les satires des artifices de toilette de la femme. Ecoutez Eustache Deschamps:

Or convient un large colet
Es robes de nouvelle forge,
Par quoi les testins et la gorge,
Par la façon des entrepans
Puissent estre plus apparens
De donner plaisance et désir.
[...]

¹ Du Bellay, *Divers jeux rustiques*, XXXVI.

Et ainsi ara la meschine
 Gresle corps, gros cul et poitrine,
 Par l'ordonnance qu'elle y met,
 De l'ouvrier qui s'en entremet. ¹

Et du Bellay dans sa "Courtisane repentie":

Adieu donc, fards, dont mon visage est peingt,
 Bostes, où sont les couleurs de mon teint,
 Eaux & empoix, dont la face on déguise,
 Croye, & Ceruse, & Biaque de Venise. ²

Nous verrons plus tard jusqu'à quel point les écrivains du XVIIe siècle s'étaient moqués des femmes à cause des excès éclatants de la mode pour suppléer à ce qui manque.

Au début du XVIIe siècle se dessine un mouvement nouveau qui est connu sous le nom de "préciosité". Ce mot est devenu plus tard péjoratif par les excès de ces "précieuses", mais à l'origine, ce n'était que l'art de donner de la valeur à toutes les choses dans le sens de l'élévation et du raffinement du goût. C'était les femmes qui avaient le rôle de civiliser l'homme et créaient la préciosité. La première qui ouvrit un salon précieux fut la marquise de Rambouillet, dont le portrait est peint dans le roman à clef, *Le Grand Cyrus* de Mlle de Scudéry. Voici la description de Cléomire:

¹ Eustache Deschamps, *Mirouer de mariage*; in *Poésies Morales et Historiques* (Paris 1832), pp.213-4.

² Du Bellay, *Divers jeux rustiques*, XXXIV.

Imaginez la beauté même, tous les traits de son visage sont admirables; la délicatesse de son teint ne peut s'exprimer; la majesté de toute sa personne est digne d'admiration, et il sort je ne sais quoi de ses yeux qui exprime le respect dans l'âme de tous ceux qui la regardent. Il paraît une tranquillité sur son visage qui fait voir clairement qu'elle est celle de son âme. [...] L'esprit et l'âme de cette merveilleuse personne surpassent de beaucoup sa beauté; le premier n'a point de bornes dans son étendue, et l'autre n'a point d'égale en générosité, en bonté, en constance, en justice et en pureté. ¹

A cette époque, nulle personne ne fut plus admirée et plus adulée que Madame de Rambouillet. On utilisait des métaphores comme les rayons de soleil, les perles de la mer, les richesses de la terre, et ainsi de suite, pour exalter sa beauté. Aussi la description de la beauté féminine de l'époque est-elle pleine de ces métaphores. La beauté physique a cédé la place à la beauté morale, et on peut citer comme exemple ces vers de Voiture dans la fameuse *Guirlande de Julie*, recueil de poèmes composés par les admirateurs de la fille de Madame de Rambouillet:

En vous, belle Julie,
 S'allie
 La grâce et la bonté
 Et la vertu remplie
 D'attraits et de beauté. ²

¹ Mlle de Scudéry, *Le Grand Cyrus*, tome VII.

² Voiture, Chanson II; *Oeuvres choisies* (Classiques Larousse) p.102.

En effet, le portrait de l'héroïne tragique du XVII^e siècle met l'accent non pas sur sa beauté physique mais sur sa qualité morale. A cette époque on fait moins souvent l'énumération trop détaillée des traits physiques et se limite seulement à la description des cheveux, au vif et doux éclair des yeux, à l'éclat du teint et à la juste proportion des traits. Que la beauté physique n'est rien sans la vertu est montré dans le roman d'Honoré d'Urfé, *L'Astrée*. Il y a, dans le chapitre VIII, un portrait de Célidée, mariée à Thamire, qui est aussi aimée d'un ami de son mari. Que doit-elle faire pour décourager cet amant? Elle contemple bien longtemps sa beauté et sa grâce devant le miroir, et raisonne ainsi:

"Que l'amour suit la beauté, et que rien n'est plus agréable que d'estre aimée et caressée? Mais combien plus désagréables sont les importunités de ceux que nous n'aimons point, et les soupçons de ceux à qui nostre devoir nous oblige d'estre et de nous réserver entièrement! [...] Car cette beauté, dont nous faisons tant de conte, combien de lunes me pourroit-elle demeurer encore? Quand je seray laide, moins de personnes m'aimeront, et de qui dois-je vouloir l'amitié que de Thamire? Mais Thamire mesme ne m'aimera plus; si son amitié n'est fondée que sur ma beauté, ce sera dans peu de temps qu'elle se perdra; s'il m'aime pour les autres conditions qu'il peut avoir reconnues en moy, voyant que j'auray donné cette beauté pour me rendre du tout sienne, il me devra aimer et estimer davantage." ¹

Ayant ainsi bien réfléchi, elle décide de se priver de la beauté pour enfin guérir Calidon, son amant, de sa passion. Elle met la

¹ Honoré d'Urfé, *L'Astrée*, chapitre VIII (Classiques Larousse), pp.42-3.

pointe d'un diamant sur son visage, et d'une main "généreuse", se défigure complètement!

Le monde et le personnage précieux persistent encore dans *La Princesse de Clèves* (1678): "Jamais la cour n'a eu tant de belles personnes et d'hommes admirablement bien faits; et il sembloit que la nature eust pris plaisir à placer ce qu'elle donne de plus beau dans les plus grandes Princesses et dans les plus grands Princes. Mme Elizabeth de France [...] commençoit à faire paraître un esprit surprenant et cette incomparable beauté qui luy a esté si funeste. Marie Stuart [...] estoit une personne parfaite pour l'esprit et pour le corps." ¹

Mais du côté moral, la vie de ces beaux personnages est entourée du vide. Si les apparences sont brillantes, elles sont aussi trompeuses, car sous ces beautés de corps et de décors, la vie ne contient que des ambitions et des galanteries. Loin d'être un soutien moral, ce milieu social et ces beaux personnages sont explicitement condamnés par Mme de Chartres, la mère de la princesse. Est-il possible pour une femme de trouver la grandeur et la gloire, et en même temps de garder sa vertu dans un lieu où il y a des exemples si dangereux? Mme de Chartres qui a pris soin de l'éducation de sa fille a cultivé non seulement son esprit et sa beauté, mais elle lui a donné aussi

¹ Mme de Lafayette, *La Princesse de Clèves*; in *Romanciers du XVIIe siècle* (La Pléiade, 1958), p.1108. Toutes les citations renvoient à cette édition.

des leçons morales. Elle faisait souvent des peintures de l'amour: "Elle luy contoit le peu de sincérité des hommes, leurs tromperies et leur infidélité, les malheurs domestiques où plongent les engagements; et elle luy faisoit voir, d'un autre côté, quelle tranquillité suivoit la vie d'une honneste femme, et combien la vertu donnoit d'éclat et d'élévation à une personne qui avoit de la beauté et de la naissance; mais elle luy faisoit voir aussi combien il estoit difficile de conserver cette vertu." (1113)

Armée des préceptes moraux de sa mère, la princesse fut présentée à la cour. "Il parut alors une beauté à la cour, qui attira les yeux de tout le monde, et l'on doit croire que c'étoit une beauté parfaite, puisqu'elle donna de l'admiration dans un lieu où l'on estoit si accoutumé à voir de belles personnes." (1113) Le Vidame de Chartres, qui alla la voir, "fut surpris de la grande beauté de Mlle de Chartres, et il en fut surpris avec raison. La blancheur de son teint et ses cheveux blonds luy donnoient un éclat que l'on n'a jamais veu qu'à elle; tous ses traits estoient réguliers, et son visage et sa personne estoient pleins de grâce et de charmes." (1114)

D'un bout à l'autre du roman, la beauté physique de la princesse est soulignée par ses qualités morales, par l'importance de son rang aristocratique. Ses traits qui se conforment à l'idéal de la beauté de l'époque évoquent, bien avant le XIXe siècle, la surprise et l'étonnement chez les gens qui la voient. En effet, nous croyons que Mme de Lafayette a employé ces deux termes chaque fois que quel-

qu'un voit la princesse pour la première fois. Outre le Vidame de Chartres, il y a le prince de Clèves qui "fut tellement surpris de sa beauté qu'il ne put cacher sa surprise; et Mlle de Chartres ne put s'empescher de rougir en voyant l'étonnement qu'elle luy avoit donné. [...] Il la regardoit toujours avec étonnement." (1114)

Encore plus loin, le duc de Nemours, lui aussi, "fut tellement surpris de sa beauté que, lorsqu'il fut proche d'elle, et qu'elle lui fit la révérence, il ne put s'empescher de donner des marques de son admiration. Quand ils commencèrent à danser, il s'éleva dans la salle un murmure de louanges." (1126) On doit avouer qu'il "estoit difficile [...] de voir Mme de Clèves pour la première fois sans avoir un grand étonnement." (1126)

A cette beauté physique vient s'ajouter la beauté morale qui conçoit comme but principal de la vie le repos et la tranquillité. Ce sont les principes moraux que la princesse doit observer pour contribuer à sa gloire. Nous ne pouvons pas dire que ces principes moraux apportent à la princesse beaucoup de bonheur. Sa mère, et ensuite son mari, meurent avec quelque inquiétude dans l'âme. Le duc de Nemours est frustré et ne possède jamais celle qu'il aime. Elle-même est tombée dans le remords. Mais est-ce le bonheur qui constitue la gloire? D'où vient cette tranquillité d'âme à laquelle on a donné une telle importance dans la vie?

Il est incontestable que, pour la princesse de Clèves, le bonheur et le repos sont deux conditions inconciliables (sauf si l'on entend

le mot "bonheur" dans le sens d'ataraxie; dans ce cas-là le bonheur sera très proche du repos). Dans le monde où vivait la princesse de Clèves, elle doit rester irréprochable dans sa conduite pour atteindre la gloire. Mais elle doit avoir aussi une bonne conscience pour gagner la tranquillité d'âme. Elle a analysé à fond son amour pour M. de Nemours et elle a découvert que ce mariage ne l'amènerait pas au repos. "Les raisons qu'elle avoit de ne point épouser M. de Nemours luy paroissoient fortes du costé de son devoir et insurmontables du costé de son repos." (1251) Elle est trop honnête pour cacher son sentiment de culpabilité car elle se croit responsable de la mort de son mari. C'est cette absence de "mauvaise foi" chez elle qui l'amène au choix du repos. Par sa vertu, elle a finalement trouvé cette tranquillité tant recherchée. "Elle passoit une partie de l'année dans cette maison religieuse et l'autre chez elle; mais dans une retraite et dans des occupations plus saintes que celles des couvents les plus austères; et sa vie, qui fut assez courte, laissa des exemples de vertu inimitables." (1254)

Tout opposé à cette héroïne tragique qui est prête à tout sacrifier pour gagner sa gloire et son repos, il existe un autre type de la beauté plus proche de la réalité, et c'est principalement Molière qui a pris goût à la jeunesse. Les jeunes filles, pour lui, sont pleines de charmes, d'innocence et d'ingénuité. En principe les héroïnes de Molière n'ont pas plus de vingt ans, et toutes possèdent

une fraîcheur naturelle qui contribue à leur beauté. Il est évident que Molière aime dans ces jeunes filles la candeur et la spontanéité de leurs sentiments qui ont pour lui des attraits irrésistibles. La Rochefoucauld, sans doute en paraphrasant Cicéron, dit: "Il ne sert de rien d'être jeune sans être belle, ni d'être belle sans être jeune" (Maxime 497). La vertu, d'ailleurs, ne consiste pas dans la grandeur ni dans la tranquillité d'âme, mais dans l'honnêteté et le naturel. La Bruyère, dans les *Caractères*, donne la même définition de la qualité morale des femmes:

Il y a dans quelques femmes une grandeur artificielle, attachée au mouvement des yeux, à un air de tête, aux façons de marcher, et qui ne va pas plus loin; un esprit éblouissant qui impose, et que l'on n'estime que parce qu'il n'est pas approfondi. Il y a dans quelques autres une grandeur simple, naturelle, indépendante du geste et de la démarche, qui a sa source dans le cœur, et qui est comme une suite de leur haute naissance; un mérite paisible, mais solide, accompagné de mille vertus qu'elles ne peuvent couvrir de toute leur modestie, qui échappent, et qui se montrent à ceux qui ont des yeux. ¹

L'honnêteté et le naturel sont donc deux qualités que Molière aime chez les jeunes filles, et il se moque bien de celles qui suivent une mode toute artificielle. La préciosité qui est au commencement caractérisée par un raffinement du goût a beaucoup dégénéré au milieu du siècle en une affectation de manière. Si Molière se moque des

¹ La Bruyère, *Les Caractères*; "Des Femmes" (Paris: Audin, 1949), p.37.

précieuses, et sur un ton différent, des femmes savantes, il ne veut pas dire que toutes les précieuses sont ridicules comme Cathos et Magdelon, deux jeunes filles de province qui cherchent à cacher leur origine bourgeoise et à adopter la préciosité qu'elles ont apprise dans les romans de Mlle de Scudéry. Ici le ridicule commence par un manque de mesure et quand la vulgarité s'empare du bon goût. Par cette imitation aveugle, les fausses précieuses éveillent la malignité des satiriques, et Arnolphe dit dans *L'Ecole des femmes*:

Tant, que j'aimerais mieux une laide bien sotté
 Qu'une femme fort belle avec beaucoup d'esprit.
 [...] L'honnêteté suffit. ¹

Chez les précieuses, dit Mascarille, "on n'aime ici que la vaine apparence, et [...] on n'y considère point la vertu toute nue". ²

L'abbé de Bellegarde a aussi quelques mots à dire sur la préciosité: "L'affectation est une menterie de toute la personne, qui s'éloigne de ce qu'elle a de naturel, par où elle pourrait plaire, pour chercher dans un air emprunté, de quoi se rendre ridicule. Elle est la suite d'un goût gâté, d'une imagination extravagante, d'une envie démesurée de plaire et de se distinguer, mais mal entendue. [...] L'affectation se répand sur tout; elle infecte les belles qualités du corps et de l'esprit. Dans les personnes gâtées de ces

¹ Molière, *L'Ecole des femmes*, I, 1.

² Molière, *Les Précieuses ridicules*, scène XVI.

vices, la manière de parler, de s'habiller, de tourner les yeux ou la tête n'a rien de naturel; ce sont des mouvements inconnus aux autres hommes." ¹

Pour le côté physique, les cheveux blonds restent une qualité essentielle de la beauté à la cour de Louis XIV. La reine-mère Anne d'Autriche (en fait, d'Espagne), la reine Marie-Thérèse, la Grande Mademoiselle, étaient fières de leur chevelure blonde. Madame Henriette d'Angleterre possédait les cheveux cendrés les plus beaux du monde, disait Mme de Lafayette qui, elle-même, était blonde comme Mesdames de Grignan et de Sévigné. Par conséquent, les brunes étaient obligées de se cacher sous une perruque cendrée ou de se teindre. En effet, le poème de Thomas Sonnet intitulé *La Satire ménippée* est une véritable recette pour teindre les cheveux. Ici le poète nous prévient:

Nostre laide, en après, pour teindre ses cheveux,
Grossiers, gras, morcuirez, noirastres, et lenteux,
A mille inventions se montre très-active,
Se servant dextrement de certaine lexive. ²

Ainsi les poèmes satiriques raillant cette vanité féminine abondent au XVIIe siècle. Voici encore une épigramme anonyme:

¹ L'abbé de Bellegarde, *Réflexions sur le ridicule et les moyens de l'éviter* (Paris 1712), p.37.

² Thomas Sonnet, *La Satire ménippée* (Paris: Librairie des bibliophiles, 1876-77).

On compare au soleil Clarice:
 Est-ce parce que ses cheveux
 Sont de couleur de pain d'épice;
 Et que, depuis un mois ou deux,
 La pauvre fille a la jaunisse? ¹

Et un madrigal de M. de Sablière:

Est-elle brune? Est-elle blonde?
 Rien ne l'égale dans ce monde,
 Rien n'égale aussi mon amour;
 Et, sans être inconstant, j'ai la bonne fortune
 D'être amant dans un même jour
 Et d'une belle Blonde, et d'une belle Brune. ²

La couleur des cheveux n'était pas le seul grand souci des dames du Grand Siècle. Elles devaient être aussi toujours à la mode. "N. est riche, elle mange bien, elle dort bien, mais les coiffures changent, et lorsqu'elle y pense le moins et qu'elle se croit heureuse, la sienne est hors de mode." ³

L'âge ne décourage pas non plus les femmes de suivre la dernière mode. Dans les *Lettres persanes*, Rica décrit à Usbek une femme de soixante ans qui lui a montré sa voisine en disant: "Voyez cette femme qui a quatre-vingt ans, et qui met des rubans couleur de feu; elle veut faire la jeune, et elle y réussit: car cela approche de

¹ Anonyme, *Épigrammes, madrigaux et chansons* (Paris 1704).

² M. de Sablière, "Madrigal XXIV", *Épigrammes, madrigaux et chansons*.

³ La Bruyère, *Les Caractères: la Mode*.

l'enfance." ¹

Pour garder ou obtenir la blancheur de la peau, les femmes usaient ou abusaient d'onguents. Gorgibus, dans *Les Précieuses ridicules*, se plaint à son valet: "Ces pendardes-là, avec leur pommade, ont, je pense, envie de me ruiner. Je ne vois partout que blancs d'oeufs, lait virginal, et mille autres brimborions que je ne connais point. Elles ont usé, depuis que nous sommes ici, le lard d'une douzaine de cochons, pour le moins, et quatre valets vivraient tous les jours des pieds de mouton qu'elles emploient." ²

Pendant ce siècle, il y avait non seulement les précieuses ridicules qui inspiraient à Molière de charmantes comédies, mais aussi des femmes ridicules sans être précieuses. L'excès de leurs artifices exigés par la mode avait détruit tout ce qu'il y avait de naturel dans leur beauté. Boileau a fait une satire de ces femmes:

C'est pour eux qu'elle étale et l'or et le brocart,
 Que chez toi se prodigue et le rouge et le fard,
 Et qu'une main savante, avec tant d'artifice,
 Bâtit de ses cheveux le galant édifice.
 Dans sa chambre, crois-moi, n'entre point tout le jour,
 Si tu veux posséder ta Lucrèce à ton tour.
 Attends, discret mari, que la belle en cornette,
 Le soir ait étalé son teint sur la toilette,
 Et dans quatre mouchoirs, de sa beauté salis,
 Envoie au blanchisseur ses roses et ses lis. ³

¹ Montesquieu, *Les Lettres persanes*, LII.

² Molière, *Les Précieuses ridicules*, scène III.

³ Boileau, *Satire*, X.

A ces femmes qui suivent les préceptes d'une beauté idéale à la lettre, en y ajoutant les goûts et les modes des précieuses, la Bruyère donne un conseil très raisonnable:

Si les femmes veulent seulement être belles à leurs propres yeux et se plaire à elles-mêmes; elles peuvent sans doute, dans la manière de s'embellir, dans le choix des ajustements et de la parure, suivre leur goût et leur caprice; mais si c'est aux hommes qu'elles désirent de plaire, si c'est pour eux qu'elles se fardent ou qu'elles s'enluminent, j'ai recueilli les voix, et je leur prononce, de la part de tous les hommes ou de la plus grande partie, que le blanc et le rouge les rendent affreuses et dégoûtantes; que le rouge seul les vieillit et les déguise. ¹

Le goût et l'admiration pour des jeunes filles naturelles et ingénues s'étendent à travers le XVIIIe siècle, notamment chez l'abbé Prévost, Marivaux, Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, jusqu'à Chateaubriand. Deux héroïnes célèbres, Mariane de Marivaux et Manon Lescaut de Prévost, ont connu immédiatement un triomphe populaire dès la parution de ces deux romans en 1731.

Le personnage de Manon Lescaut, vu à travers les yeux du Chevalier des Grieux, ne nous offre aucun détail physique bien précis. Son portrait est plein de sentimentalité et de subjectivité. Mais faute de traits physiques concrets, son apparence qui est décrite d'une façon très générale nous échappe. Elle reste toujours un être

¹ La Bruyère, *Les Caractères*: Des femmes.

mystérieux. Sa beauté se manifeste par l'effet qu'elle produisait sur le chevalier des Grieux: "Elle me parut si charmante, que moi, qui n'avais jamais pensé à la différence des sexes, ni regardé une fille avec un peu d'attention; moi, dis-je, dont tout le monde admirait la sagesse et la retenue, je me trouvai enflammé tout d'un coup jusqu'au transport. [...] Mon coeur s'ouvrit à mille sentiments de plaisir dont je n'avais jamais eu l'idée. [...] Ses charmes surpassait tout ce qu'on peut décrire. C'était un air si fin, si doux, si engageant! l'air de l'amour même. Toute sa figure me parut un enchantement." ¹

Manon, pour son jeune âge (elle avait seize ans lorsqu'elle rencontra le chevalier des Grieux), avait déjà une certaine expérience de la vie. Son penchant pour le luxe et les plaisirs alarmait sa famille, qui décida de l'envoyer au couvent. En route, elle rencontra des Grieux, jeune homme doux, timide, naïf, qui tomba immédiatement amoureux d'elle. Là commence le drame. Comment une jeune fille passionnée pour les plaisirs comme Manon peut-elle se résigner à la vie tranquille dans une petite maison hors de Paris, seule avec son amant? Cela nous rappelle les paroles de Célimène à Alceste dans *Le Misanthrope*:

Moi, renoncer au monde avant que de vieillir,
Et dans votre désert aller m'ensevelir [...]

¹ L'abbé Prévost, *Manon Lescaut* (Paris: Classiques Garnier, 1965), p.19.

La solitude effraye une âme de vingt ans;
 Je ne sens point la mienne assez grande, assez forte,
 Pour me résoudre à prendre un dessein de la sorte. ¹

Manon reste pour des Grioux jusqu'à la fin une sorte d'enchante-
 resse (comme Baudelaire en voit chez les femmes). Sans doute il est
 fasciné par l'imprévisibilité de son caractère qui est plein de contra-
 diction. Le goût de Manon pour le luxe et son inconstance dans
 l'amour ne doivent pas nous surprendre étant donné son jeune âge.
 "Manon était une créature d'un caractère extraordinaire. Jamais
 fille n'eut moins d'attachement qu'elle pour l'argent; mais elle
 ne pouvait être tranquille un moment avec la crainte d'en manquer.
 C'était du plaisir et des passetemps qu'il lui fallait. Elle n'eut
 jamais voulu toucher un sou, si l'on pouvait se divertir sans qu'il
 en coûte [...] n'étant ni excessivement livrée au jeu, ni capable
 d'être éblouie par le faste des grandes dépenses, rien n'était plus
 facile que de la satisfaire, en lui faisant naître tous les jours
 des amusements de son goût." ² En effet, ce sont ses caprices enfan-
 tins qui lui rendent difficile de vivre dans le monde des adultes;
 elle n'a ni le principe de vertu ni celui de vice. Mais c'est bien
 à cause de cette faiblesse humaine que nous avons de la sympathie
 pour elle, comme le dit Musset:

¹ *Le Misanthrope*, V, 4.

² *Manon Lescaut*, p.61.

Pourquoi Manon Lescaut, dès la première scène,
Est-elle si vivante et si vraiment humaine?
Qu'il semble qu'on l'a vue, et que c'est un portrait? ¹

Mariane, dans le roman de Marivaux, était une jeune fille de naissance inconnue (mais sans doute illustre), qui devait, à cause de sa mauvaise fortune, travailler pour vivre, mais qui par sa vertu a finalement retrouvé sa place dans la haute société. Sa vie est racontée rétrospectivement à une amie par elle-même. Dans ce mode de présentation, Marivaux peut nous donner plus d'un angle de son personnage. Si Mariane nous paraît naïve, innocente ou coquette: il n'y a rien de plus naturel, chez une jeune fille de quinze ans. Si elle ajoute des commentaires et s'adonne fréquemment aux réflexions philosophiques, c'est aussi normal car elle a écrit son histoire à l'âge où elle possédait une lucidité profonde après tant d'expériences de la vie. A quinze ans et parce qu'elle est très jolie, Mariane est d'une énorme vanité. Voici son auto-portrait:

Je sortis donc toute seule, un peu embarrassée de ma contenance, parce que je m'imaginai qu'il y en avait une à tenir, et qu'étant jolie et parée, il fallait prendre garde à moi de plus près qu'à l'ordinaire. Je me redressais, car c'est par où commence une vanité novice; et autant que je puis m'en ressouvenir, je ressemblais assez à une aimable petite fille, toute fraîche sortie d'une éducation de village, et qui se tient mal, mais dont les grâces encore captives ne demandent qu'à se montrer.

¹ Alfred de Musset, *Namouna*, Chant Ier, LVII.

Je ne faisais pas valoir non plus tous les agréments de mon visage: je laissais aller le mien sur sa bonne foi [...]. Malgré cela, nombres de passants me regardèrent beaucoup, et j'en étais plus réjouie que surprise, car je sentais fort bien que je le méritais; et sérieusement il y avait peu de figures comme la mienne, je plaisais au coeur autant qu'aux yeux, et mon moindre avantage était être belle. ¹

Voilà un charmant portrait d'une jolie jeune fille qu'admirait tant Molière. Mais il faut dire aussi que le personnage de Mariane ressemble plutôt à une Célimène qu'à une Agnès. Mariane est ingénue est chaste; mais lorsque son vieil admirateur lui offre un beau cadeau, quoi qu'elle puisse deviner son intention, elle décide de l'accepter après un petit débat de conscience. Ses mots ont de l'esprit, un mélange de badinage et d'émotion; son humilité est synonyme d'orgueil. Quand il lui arrive parfois d'être modeste, elle dit tout gentiment à Valville: "Je ne suis pas digne de vous", mais cela ne veut pas dire qu'elle a perdu le sentiment de sa valeur et de sa vertu. Elle est peut-être au fond une précieuse. Quoique Mariane dise assez souvent: "je ne sais point philosopher, et je ne m'en soucie guère", elle s'interrompt également souvent pour se jeter sans nécessité dans les raisonnements philosophiques.

En effet, le monde précieux existe encore dans ce roman de Marivaux. Sur ce point, il faut préciser que Mariane possède l'élé-

¹ Marivaux, *La Vie de Mariane* (Paris: Classiques Garnier, 1963), p.52.

gance et la délicatesse de l'Hôtel de Rambouillet, mais avec l'esprit plus libre et une tendance philosophique très prononcée dans le salon de Mme de Tencin. Le portrait de cette dernière (dans le personnage de Mme Dorsin) est peint par Marivaux dans la quatrième partie du roman:

Mme Dorsin était beaucoup plus jeune que ma bienfaitrice. Il n'y a guère de physionomie comme la sienne, et jamais aucun visage de femme n'a tant mérité que le sien qu'on se servit de ce terme de physionomie pour le définir et pour exprimer tout ce qu'on en pensait en bien.

Personnifions la beauté, et supposons qu'elle s'ennuie d'être si sérieusement belle, qu'elle veuille essayer du seul plaisir de plaire, qu'elle tempère sa beauté sans la perdre et qu'elle se déguise en grâce: c'est à Mme Dorsin à qui elle voudra ressembler. [...] Ajoutez à présent une âme qui passe à tout moment sur cette physionomie, qui va y peindre tout ce qu'elle sent, qui y répand l'air de tout ce qu'elle est, qui la rend aussi spirituelle, aussi délicate, aussi vive, aussi fière, aussi sérieuse, aussi badine qu'elle est tour à tour elle-même; et jugez par là des accidents de force, de grâce, de finesse, et de l'infinité des expressions rapides qu'on voyait sur ce visage.

La plupart des femmes qui ont beaucoup d'esprit ont une certaine façon d'en avoir qu'elles n'ont pas naturellement, mais qu'elles se donnent. Mme Dorsin ne songeait à avoir aucune sorte d'esprit, [...] et qu'en même temps ce devait être de tous les esprits de femme le plus aimable, quand Mme Dorsin voulait. ¹

D'après ces descriptions du XVIIIe siècle que nous avons choisies, il nous semble que l'absence du trait physique précis est due à la mode de l'époque d'accompagner la description des personnages par des

¹ *La Vie de Mariane*, pp.214-5.

illustrations. En effet, les portraits dessinés de Manon et de Mariane sont très proches des jeunes filles dans les tableaux de Watteau et de Fragonard. Voici le rapprochement de la peinture à la description. L'une et l'autre se complètent et réussissent à créer un portrait cohérent du personnage. Le meilleur exemple de cette évolution, et du rôle du portrait dessiné se trouve dans la comparaison entre le portrait (et aussi une peinture) de Julie dans *La Nouvelle Héloïse*. Il s'agit, ici, d'une idée nouvelle de la sensibilité où la beauté s'associe avec la "nature", le mot par lequel Rousseau entend la simplicité et le naturel:

Ton portrait a de la grâce et de la beauté, même de la tienne; mais pour en être content, il faudrait ne te pas connaître.

La première chose que je lui reproche est de te ressembler et de n'être pas toi, d'avoir ta figure et d'être insensible. Vainement le peintre a cru rendre exactement tes yeux et tes traits; il n'a point rendu ce doux sentiment qui les vivifie, et sans lequel, tout charmants qu'ils sont, ils ne seraient rien. C'est dans ton coeur, ma Julie, qu'est le fard de ton visage. [...]

Passons au peintre d'avoir omis quelques beautés; mais en quoi il n'a pas fait moins de tort à ton visage, c'est d'avoir omis les défauts. [...] Il t'a fait les cheveux et les sourcils de la même couleur, ce qui n'est pas: les sourcils sont plus châains, et les cheveux plus cendrés:

Bionda testa, occhi azurri, e bruno ciglio.

A l'égard du buste, je ne t'y trouve pas vêtue avec assez de soin. Le portrait de Julie doit être modeste comme elle. Ce n'est pas seulement un défaut de bienséance, je soutiens que c'est encore un défaut de goût. Oui, ton visage est trop chaste pour supporter le désordre de ton sein.

Voilà la critique qu'une attention continuelle m'a fait faire de ton portrait. Ah! que ton portrait serait bien plus touchant, si je pouvais inventer des moyens d'y montrer ton âme avec ton visage, et d'y peindre à la fois ta modestie et tes attraits! [...] On sent, en regardant ton ajustement, que c'est partout le voile des grâces qui couvre la beauté; et le goût de ta modeste parure semble annoncer au coeur tous les charmes qu'elle recèle. ¹

Un détail curieux sur le portrait de Julie se trouve dans la correspondance de Rousseau avec son ami François Coindet. Celui-ci avait pensé d'abord à Boucher pour l'illustration de Julie dans la première édition, mais c'était finalement Gravelot à qui fut confiée la tâche d'illustrer *La Nouvelle Héloïse*. Rousseau, en bon connaisseur d'art, fit quelques observations sur de charmantes estampes: "Je trouve dans tous les dessins que Julie et Claire ont le sein trop plat. Ces Suissesses ne l'ont pas ainsi. Probablement M. Coindet n'ignore pas que les femmes de notre pays ont plus de ... que les Parisiennes." ² Il fallait donc des seins moins plats, mais bien couverts, pour convenir au goût esthétique de Jean-Jacques!

Dans ces éditions illustrées, les écrivains peuvent se donner à la peinture du caractère des personnages et de leur état d'âme. Toute tentative d'énumérer les détails physiques et de présenter la beauté idéale d'un être exemplaire est abandonnée, et la vision de

¹ Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*; Lettre XXV à Julie, 2e partie (Paris: Garnier-Flammarion, 1967), pp.209-10.

² Rousseau, *Correspondance*, tome 14 (Genève: Les Annales de la Société J.-J. Rousseau de Genève, 1922).

la beauté, à partir de Rousseau, est devenue très subjective. C'est Rousseau lui-même qui a donné cette conception de ses héroïnes:

Je me figurais l'amour, l'amitié, les deux idoles de mon coeur, sur les plus ravissantes images. Je me plus à les orner de tous les charmes du sexe que j'avais toujours adoré. J'imaginai deux amies plutôt que deux amis, parce que si l'exemple est plus rare, il est aussi plus aimable. Je les douai de deux caractères analogues, mais différents; de deux figures non parfaites, mais de mon goût, qu'animaient la bienveillance et la sensibilité. Je fis l'une brune et l'autre blonde, l'une vive et l'autre douce, l'une sage et l'autre faible; mais d'une si touchante faiblesse, que la vertu semblait y gagner. [...] Je ne voulais ternir ce riant tableau par rien qui dégradât la nature. ¹

A la description de la beauté subjective et à la peinture de la sensibilité vient s'ajouter le goût de la nature non modifiée par l'homme (né sans doute de beaucoup de voyages aux pays exotiques qu'on faisait au XVIIIe siècle), notamment chez Bernardin de Saint-Pierre. Celui-ci a publié en 1784 *Les Etudes de la Nature*, dont le quatrième volume, paru quatre ans plus tard, est un court roman intitulé *Paul et Virginie*. L'auteur nous prévient dans l'Avant-Propos: "J'ai désiré réunir à la beauté de la nature entre les tropiques la beauté morale d'une petite société. [...] Je me suis proposé aussi d'y mettre en évidence plusieurs grandes vérités: que notre bonheur consiste à vivre suivant la nature et la vertu." ²

¹ Rousseau, *Les Confessions*, Livre IX (Paris: Edition Baudelaire, 1966), p.404.

² Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie* (Paris: Classiques Garnier, 1964), p.cxliv.

L'auteur a placé ses héros dans un lieu où ils vivaient selon les lois naturelles, l'innocence et la vertu. Virginie fut élevée tout à fait loin de la méchanceté sociale.

Une nourriture saine et abondante développait rapidement les corps de ces deux jeunes gens, et une éducation douce peignait dans leur physionomie la pureté et le contentement de leur âme. Virginie n'avait que douze ans; déjà sa taille était plus qu'à demi formée; de grands cheveux blonds ombrageaient sa tête; ses yeux bleus et ses lèvres de corail brillaient du plus tendre éclat sur la fraîcheur de son visage: ils souriaient toujours de concert quand elle parlait; mais quand elle gardait le silence, leur obliquité naturelle vers le ciel leur donnait une expression d'une sensibilité extrême, et même celle d'une légère mélancolie. ¹

Le goût de la beauté exotique commence avec *Atala* de Chateaubriand. Selon la description du héros, cette jeune sauvage est "régulièrement belle; l'on remarquait sur son visage je ne sais quoi de vertueux et de passionné, dont l'attrait était irrésistible. Elle joignait à cela des grâces plus tendres; une extrême sensibilité, unie à une mélancolie profonde, respirait dans ses regards; son sourire était céleste." ² En effet la vertu et la beauté de cette fille sensible sont étroitement liées au sentiment religieux: "Ah! qu'elle me parut divine, la simple Sauvage, l'ignorante Atala, qui à genoux devant un vieux pin tombé, comme au pied d'un autel, offrait à son

¹ Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, pp.91-2.

² Chateaubriand, *Atala* (Paris: Classiques Garnier, 1962), p.50.

Dieu des vœux pour un amant idolâtre! Ses yeux levés vers l'astre de la nuit, ses joues brillantes des pleurs de la religion et de l'amour, étaient d'une beauté immortelle." ¹

Ainsi, par ces trois héroïnes de Rousseau, de Bernardin de Saint-Pierre et de Chateaubriand, nous voyons comment l'esthétique de la femme vers la fin du XVIIIe siècle s'est associée la vertu à la religion; c'est évidemment une réaction contre le vice de la société peinte par Prévost, Laclos et de Sade. Ce sont surtout ces jeunes filles d'une âme pure et d'une beauté sainte que Chénier a rêvé dans son *Élégie*:

Il revoit près de lui, tout à coup animés,
Ces fantômes si beaux à nos pleurs tant aimés;
Dont la troupe immortelle habite sa mémoire: ²
Julie, amante faible et tombée avec gloire;
Clarisse, beauté sainte où respire le ciel,
Dont la douleur ignore et la haine et le fiel,
Qui souffre sans gémir, qui périt sans murmure;
Clémentine adorée, âme céleste et pure,
Qui, parmi les rigueurs d'une injuste maison,
Ne perd point l'innocence en perdant la raison.
[...]
Il ira, le cœur plein d'une image divine,
Chercher si quelques lieux ont une Clémentine,
Et dans quelque désert, loin des regards jaloux,
La servir, l'adorer et vivre à ses genoux. ³

¹ Chateaubriand, *Atala*, p.63.

² Les trois belles héroïnes qui ont fait couler tant de larmes au XVIIIe siècle: Julie de Rousseau, Clarisse et Clémentine, deux héroïnes de Richardson dans *Clarisse Harlowe* et *Grandisson*.

³ André Chénier, *Élégies*, II.

Nous croyons voir dans la pratique d'illustrer les textes au XVIIIe siècle comme une première manifestation du rapprochement entre l'art et la littérature et, sur ce point, Diderot est le premier grand critique d'art et de littérature en France. Il préfère le réalisme de Chardin à la rêverie de Watteau. Les femmes dans la peinture de Watteau sont toute finesse, gracieuses et délicates, mais selon Diderot, elles sont artificielles et vides d'expression et de sentiment profond. Et sur ce point il trouve les tableaux de Greuze très proches de sa conception de l'art: ils expriment le sentiment du peintre et ils représentent les êtres et les choses tels qu'ils sont. Plus l'imitation est parfaite, dit-il, plus nous en serons satisfaits. "Une figure humaine est un système trop composé, pour que les suites d'une inconséquence insensible dans son principe ne jettent pas la production de l'art la plus parfaite à mille lieues de l'oeuvre de Nature." ¹ Ce jugement de Diderot est valable pour la peinture de l'époque, mais il sera faux s'il est appliqué à la littérature, car la description ne peut jamais être une "imitation parfaite" de la nature. Elle décrit plutôt la nature humaine. Cependant Diderot nous prévient de l'évolution du goût esthétique du XIXe siècle. A partir de la seconde moitié du XVIIIe siècle, la beauté est devenue plus réaliste. La beauté idéale tant rêvée pendant les siècles passés disparaît, et la vertu n'est plus

¹ Diderot, *Essai sur la peinture; Oeuvres esthétiques* (Paris: Classiques Garnier, 1968), p.667.

une condition essentielle de la beauté. Nous verrons dans la suite tous les échantillons et toutes les variétés de la beauté qui émouvaient l'homme du XIXe siècle.

CHAPITRE III

*Le Portrait esthétique**Définitions*

Le terme "esthétique" fut conçu par le philosophe allemand Alexander Gottlieb Baumgartner (1714-1762) et parut dans son livre intitulé *Aesthetica* en 1750. Le mot vient du grec *aisthêtikos*, qui est un dérivé du verbe *aisthanesthai*, ou sentir. Donc "esthétique" veut dire, essentiellement, l'étude des sensations et des perceptions. La distinction entre la sensation et la perception est donnée par Maine de Biran, et citée par Stendhal dans sa *Filosofia Nova*. Biran, note Stendhal, nomme "sensation" ce que l'on aperçoit lorsqu'on est passif dans l'impression. Lorsqu'on est actif, c'est-à-dire que l'on remarque ce que l'on sent, et cela au moyen de la disposition donnée à l'organe, il l'appelle "perception".¹

Sur nos cinq sens, deux seulement -- la vue et l'ouïe -- sont appelés "nobles" chez les classiques parce que ces deux sens perçoivent le monde extérieur sous ses aspects les plus allégés de matière, et aussi les plus clairs. La vue et l'ouïe sont, dans l'ordre sensoriel, les sens esthétiques par excellence. C'est à la vue que se rattachent les arts plastiques -- l'architecture, la sculpture, la pein-

¹ Stendhal, *Filosofia Nova*, II, 365.

ture -- qui s'expriment par les lignes, les formes et les couleurs. A l'ouïe se rattachent les arts phonétiques -- la musique et la poésie -- qui s'expriment par les sons, musicaux ou articulés. (La danse qui réunit l'art plastique à l'art phonétique s'exprime par le mouvement.) Certains de ces arts se développent dans le temps, d'autres dans l'espace. Cependant la vue et l'ouïe sont les deux sens intellectuels étroitement liés à nos jugements de valeur et par conséquent elles jouent un rôle primordial dans la perception du beau et dans la création artistique.

Les trois autres sens -- l'odorat, le goût et le toucher -- sont désignés comme "serviles" et "obscurs" chez les classiques et ne se manifestent que rarement dans la littérature avant le XIXe siècle. Le renversement de la hiérarchie des facultés et la prédominance de l'imagination et de la sensibilité sur l'intelligence à l'époque du romantisme réintègrent les sens "serviles" dans la littérature à la vue et l'ouïe, s'ajoutent, quoique à un moins degré, l'odorat, le goût et le toucher. Le langage du XVIIe siècle, par exemple, est très intellectuel et exprime les idées plutôt que les images. Les classiques, imitateurs des Anciens, "décrivaient les choses non pas telles qu'ils les avaient vues, mais telles qu'ils les avaient lues; souvent, donc, ils imposaient silence à leurs sens." ¹ Au XIXe siècle,

¹ Charles Chassé, *Style et physiologie* (Paris: Albin Michel, 1928), p.14.

les couleurs, les formes, les mouvements, les sons, les odeurs, les saveurs et les impressions tactiles, en effet, ont envahi le langage littéraire à tel point que nous pouvons classer les écrivains de ce siècle en visuels, auditifs, cinétiques, olfactifs, gustatifs et écrivains du toucher.¹ Bien que le style littéraire ou le style d'art, au sens collectif, représente à chaque époque un aspect permanent, il n'est évidemment qu'une expression matérielle de chaque artiste, une enveloppe de son âme que nous sommes avides de pénétrer pour mieux comprendre sa création. Chaque individu a sa manière de percevoir le monde et d'exprimer les sensations qui en résultent. C'est là la marque de sa personnalité.

Les sensations sont aussi diverses et variables que les objets qui les provoquent. Cette diversité peut être objective lorsqu'elle résulte des aspects changeants de l'univers (les saisons, les heures, les lumières et les ombres, etc.). Nous sentons le chaud en été et le froid en hiver. Mais cette diversité peut être aussi subjective selon l'état où nous sommes en contemplant ces objets. C'est ainsi, comme l'observe justement Rousseau dans sa lettre au Maréchal de Luxembourg que "ce tableau, quoique toujours le même, se peint d'autant de manières qu'il y a de dispositions différentes dans les coeurs des spectateurs; et ces différences, qui sont celles de nos jugements,

¹ Chassé, *Ibid.*, pp.22 et sq.

n'ont pas lieu seulement d'un spectateur à l'autre, mais dans le même (janvier 1763).

D'après cette définition de la sensibilité, l'homme porte des jugements de goût, c'est-à-dire exerce cette aptitude que nous avons à apprécier le beau. Il n'y aurait ni esthétique ni oeuvres d'art si l'homme ne manifestait pas son sens esthétique. Il s'agit à la fois d'une orientation de notre sensibilité et de nos jugements, et ensuite d'une aptitude à percevoir spontanément la beauté des choses, en particulier celles qui nous donnent du plaisir. Nous cherchons, et découvrons, toujours ce plaisir par des ressources de notre organisation sensorielle et mentale. Donc la naissance du sentiment esthétique dans chacun de nous dépend de notre sens intime, de la conscience que nous prenons de nous-mêmes par la perception des objets extérieurs. Nous pouvons dire que la beauté est à la fois en nous et dans les objets perçus une fois que le rapport est établi. La création d'une oeuvre d'art naît de ce rapport. Nous savons que l'art ne reproduit ni totalement ni exactement la nature; il est donc le choix de l'artiste pour *représenter* l'objet extérieur seulement par des traits caractéristiques. L'artiste perçoit l'objet selon son tempérament, et généralement jusqu'au XIXe siècle, il interprète la nature en l'humanisant, en la transformant par une sorte d'anthropomorphisme.

De Baumgartner, inventeur du terme "esthétique", la contribution à l'étude du beau est maigre. Cartésien de formation, il a essayé d'écrire son propre "discours de la méthode" pour découvrir et analyser le beau. Nous voyons chez Baumgartner une tentative de rapprocher l'art et la science. Dans ses *Réflexions sur la poésie* (1735), il a proposé une distinction entre l'art et la philosophie: nous apprenons la philosophie par la raison, et la beauté par la perception sensorielle. Mais pour rendre intelligible cette beauté, il nous faut une "science" de la perception -- c'est-à-dire une méthode esthétique -- aussi bien que la science de la logique. Il décide d'appliquer dans sa recherche du beau une méthode du raisonnement mathématique pour faire apparaître la vérité avec un caractère d'évidence. Il va accepter le principe des Anciens, mais il faut qu'il soit purgé des erreurs accumulées pendant des siècles en commençant par un "doute méthodique". Il cherche à expliquer dans une oeuvre d'art non seulement sa nature et sa création, mais aussi comment elle se présente et se communique à nous en pénétrant dans l'âme de l'artiste à l'égard de sa création. C'est de Baumgartner que nous tirons la définition de l'esthétique comme un art de percevoir la beauté. Baumgartner n'a pas développé son système de l'esthétique, mais sa méthode "cartésienne" pour analyser le beau était reprise, entre autres, par Kant (notamment dans sa *Critique du jugement*), Hegel, et ensuite en France par Victor Cousin, ami de ce dernier.

L'oeuvre esthétique de Cousin, intitulée *Du Vrai, du beau et du bien* (tirée de son *Cours de philosophie* en 1818) nous paraît aujourd'hui un peu traditionnelle (au sens péjoratif du mot): confuse, discutable, flottante. Mais, de temps en temps, sa "raison" jette une lumière inattendue dans son étude, d'ailleurs bien organisée et plus compréhensible que celle de Hegel. Nous allons citer Cousin, non seulement parce qu'il a dit quelque chose de vrai et de valable, mais aussi parce qu'il a énoncé quelque chose de douteux (en particulier à certains endroits où il n'a pas appliqué la méthode de Descartes pour montrer en quoi consiste sa confusion. En général, ce sont des constatations des Anciens acceptées comme vraies qui obscurcissent son "idée claire".

En partant du fait que l'homme porte le jugement du beau devant certains objets, il est clair que le degré d'intensité du sentiment du beau varie d'un homme à l'autre. De plus "cette affirmation n'est pas toujours explicite. Quelquefois elle ne se manifeste que par un cri d'admiration; quelquefois elle s'élève silencieusement dans l'esprit qui à peine en a conscience. Les formes de ce phénomène varient, mais le phénomène est attesté par l'observation la plus vulgaire et la plus certaine, et toutes les langues en portent témoignage." ¹ Comme il est évident que le sentiment de la beauté naît de

¹ Victor Cousin, *Du Vrai, du beau et du bien* (Paris: Didier, 1867), p.136. Toutes les citations de Cousin renvoient aux pages de cette édition.

l'union du moi et l'objet, Cousin propose une méthode analytique psychologique comme point de départ de l'étude du beau. Il admet que la plupart de nos idées du beau nous viennent par la vue et par l'ouïe; c'est une sensation agréable qui accompagne généralement l'idée du beau, et tous les arts s'adressent à l'âme par le corps. Mais le problème du beau se pose quand Cousin conçoit une beauté qui existe hors de nous et indépendamment de nous. ("Le domaine de la beauté est plus étendu que le monde physique exposé à nos regards.")¹

Cette idée de la beauté absolue, "enveloppée dans tous nos jugements sur le beau", dit-il, ne peut pas être révélée par la sensation. En effet la croyance à une beauté idéale, absolue et parfaite, qui existe indépendamment de nous, a une origine très lointaine chez les Grecs. Ici, Cousin ne fait que répéter le concept proposé par les Anciens (notamment Platon), adapté par St Augustin, et modifié par Descartes.

Au-dessus de la beauté réelle est une beauté d'un autre ordre, la beauté idéale. L'idéal ne réside ni dans un individu ni dans une collection d'individus. La nature ou l'expérience nous fournit l'occasion de le concevoir, mais il en est essentiellement distinct. Pour qui l'a une fois conçu, toutes les figures naturelles, si belles qu'elles puissent être, ne sont que des simulacres d'une beauté supérieure qu'elles ne réalisent point. [...] L'idéal recule sans cesse à mesure qu'on en approche davantage. Son dernier terme est dans l'infini, c'est-à-dire en Dieu;

¹ Cousin, *Ibid.*, p.137.

ou pour mieux parler, le vrai et absolu idéal n'est autre que Dieu même. (Cousin, 168)

Cette croyance en un Dieu qui réunit en lui le beau absolu et l'éternel, le sublime, l'invisible, l'infini, l'immense, l'unité, etc., a souvent tourné l'étude de la beauté en cours de théologie, galimatias dont nous voulons nous préserver, car il nous emporterait bien loin du sujet de notre étude. D'ailleurs, il est impossible de démontrer ou de nier cette beauté éternelle qui est Dieu même. On y croit par une conviction (que certains appellent "foi") et non pas par un fait (ou "raison"). De nos jours il devrait être évident à tout le monde que les concepts de la beauté et de Dieu diffèrent selon les esthétiques et les religions du monde. A chaque peuple sa propre croyance et comment peut-on dire que l'une est vraie et non pas l'autre? Ce qui est certain, c'est que cette beauté absolue et éternelle, indépendante de nous, même si elle existe vraiment, n'a aucune signification. Qu'est-ce que la beauté sans le spectateur? et Dieu sans ses adorateurs? Malheureusement nous sommes obligés de mentionner cette beauté divine en passant, car au XIXe siècle il existait chez plusieurs poètes cette croyance que tout sentiment de l'infini (y compris la beauté) a sa source en Dieu, et que toute beauté terrestre n'est qu'un reflet de la magnificence céleste. L'illustration suivante de Diotime dans le *Banquet* est citée par Cousin à l'appui de sa thèse: "Pour arriver à cette beauté parfaite, il faut commencer par les beautés d'ici-bas,

et, les yeux attachés sur la beauté suprême, s'y élever sans cesse en passant pour ainsi dire par tous les degrés de l'échelle, d'un seul beau corps à deux, de deux à tous les autres, des beaux corps aux beaux sentiments, des beaux sentiments aux belles connaissances, jusqu'à ce que de conscience en conscience on arrive à la connaissance par excellence, qui n'a d'autre objet que le beau lui-même, et qu'on finisse par le connaître tel qu'il est en soi." (Cousin, 172-3)

Cousin a évidemment oublié que le beau est infini.

Pour compliquer la chose, Cousin nie en outre la relativité de la beauté, car, dit-il, si la beauté dépend de nos sensations et de nos jugements individuels, rien n'est ni beau ni laid. "Une chose qui plaît, fût-ce à un seul homme, fût-elle affreusement laide aux yeux du genre humain tout entier, doit être cependant et très-légitimement appelée belle par celui qui en reçoit une impression agréable." (Cousin, 141) Ici, Cousin a exagéré beaucoup et se perd un peu dans sa constatation. Si la beauté ne dépend pas toujours de nos sens, comment nous arrive-t-elle sinon à travers les organes des sens? Il est vrai que la beauté est subjective, et chacun sent la beauté à sa manière; mais elle est aussi dans une certaine mesure objective: une femme qui est "affreusement laide aux yeux du genre humain tout entier" ne saurait devenir physiquement "belle" dans ce sens. Le cas en question est celui de l'héroïne de Balzac dans *La Recherche de l'Absolu*: "On pouvait contester la beauté de cette figure, [...] mais

elle commandait l'attention." Cela veut dire que la "beauté" de Joséphine, si contestable soit-elle, ne réside pas dans ses traits physiques, mais plutôt dans ses expressions et ses qualités morales.

Il faut préciser ici que Cousin confond encore la notion de la beauté dans la réalité et dans l'art. La laideur, terme aussi vague et mal déterminé que la beauté, existe, comme celle-ci, dans la réalité et les deux termes peuvent être analysés parallèlement. C'est seulement dans l'art que la distinction, ou plutôt l'opposition, entre les deux disparaît. (Disons que dans l'art, la beauté n'est plus le contraire de la laideur. Celle-ci a simplement cessé d'exister.) L'exemple en est donné par Cousin (mais dans un tout autre contexte): "Si une personne me dit, en présence de l'Apollon du Belvédère, qu'elle n'éprouve rien de plus agréable qu'en présence de toute autre statue, que celle-là ne lui plaît pas, et qu'elle n'en sent pas la beauté, je ne puis contester son impression; mais si cette personne conclut de là que l'Apollon n'est pas beau, je la contredis hautement, et je prononce qu'elle se trompe." (Cousin, 140) Nous voyons par cet exemple que la beauté ne réside uniquement ni dans ce spectateur ni dans la statue. La beauté, comme l'enfant, est née de l'union des deux éléments. Nous pouvons même dire que c'est nous qui engendrons en Apollon la beauté. Le paradoxe est que, la beauté est aussi comme l'enfant, à la fois une partie des "parents" et un tout autre être à part. Quelquefois la conception (au double sens du mot) en est simple

et spontanée; quelquefois elle est difficile et compliquée et exige une sorte d'orientation.

Cousin, malheureusement, a non seulement confondu la réalité avec l'art, mais a aussi établi le principe de la beauté sur cette confusion. "Le propre de la beauté, a-t-il dit, n'est pas d'irriter et d'enflammer le désir, mais de l'épurer et de l'ennoblir." (Cousin, 145) Certes, il y a dans la vie une beauté qui enflamme le désir et qui ne l'ennoblit pas. Mettant à part la beauté dans l'art, il reconnaît "cette beauté commune et grossière" de la femme qui enflamme le désir de l'homme (l'amour est d'ailleurs un concept universel). Mais pour Cousin, la vraie beauté se trouve seulement dans l'art et elle doit créer entre nous et cet objet d'art une distance esthétique. "Plus une femme est belle, non pas de cette beauté commune et grossière que Rubens anime en vain de son ardent coloris, mais de cette beauté idéale que l'antiquité et l'école romaine et florentine ont seules connue, plus, à l'aspect de cette noble créature, le désir est tempéré par un sentiment exquis et délicat, quelquefois même remplacé par un culte désintéressé. Si la Vénus du Capitole ou la sainte Cécile excitent en vous des désirs sensuels, vous n'êtes pas fait pour sentir le beau." (Cousin, 145)

Néanmoins il faut se rappeler ici que l'homme opère bien la distinction entre la beauté naturelle et celle de l'art. Les sentiments qu'il éprouve sont différents, de même que ceux éprouvés par

Pygmalion devant la statue de Galatée et devant elle en chair et os **une** fois qu'il lui fut donné vie par Vénus. Nous ne voulons pas contester l'existence de cette beauté dite "idéale" de Cousin, seulement il faut ajouter qu'elle aussi est relative comme toute autre forme de beauté. L'idée de la perfection chez Cousin diffère certainement de celle des Chinois. Une anecdote racontée de la visite de l'ambassade chinoise à la cour de l'impératrice Elisabeth de Russie peut illustrer la relativité de cette beauté "idéale". L'impératrice, dont la vanité était connue, demanda à M. l'Ambassadeur, par l'intermédiaire de l'interprète, s'il la trouvait belle. Son excellence fit le *kao-tao* trois fois et répondit: "Votre Majesté Impériale serait d'une toute parfaite beauté si ses yeux n'étaient pas aussi grands." A chacun son idée de la perfection.

Mais cette beauté "idéale" et "parfaite", est-elle possible? Dans l'art, peut-être (dans la réalité, on doit compter sur l'accident biologique). Ensuite, que ce soit dans l'art ou dans la littérature, comment peut-on concevoir cette beauté? Tout d'abord, selon Cousin, par la mémoire, c'est-à-dire la faculté de reproduire l'image des objets absents. "La mémoire est double: non seulement je me souviens que j'ai été en présence d'un certain objet, mais je me représente cet objet absent tel qu'il était, tel que je l'ai vu, senti, jugé: le souvenir est alors une image." (Cousin, 149) Mais la mémoire ne mène pas nécessairement à la création. C'est l'imagination, cette puis-

sance de modifier les images des objets absents, qui forme une beauté nouvelle, de plus en plus parfaite. "L'esprit, s'appliquant aux images fournies par la mémoire, les décompose, choisit entre leurs différents traits, et en forme des images nouvelles. Sans ce nouveau pouvoir, l'imagination serait captive dans le cercle de la mémoire." (Cousin, 149) Voici l'exemple d'une telle création:

Je me composai donc une femme de toutes les femmes que j'avais vues..... je lui donnai les yeux de telle jeune fille du village, la fraîcheur de telle autre. Les portraits des grandes dames du temps de François Ier, de Henri IV et de Louis XIV, dont le salon était orné, m'avaient fourni d'autres traits, et j'avais dérobé des grâces jusqu'aux tableaux des Vierges suspendus dans les églises.

Cette charmeresse me suivait partout invisible; je m'entretenais avec elle comme avec un être réel; elle variait au gré de ma folie: Aphrodite sans voile, Diane vêtue d'azur et de rosée, Thalie au masque riant, Hébé à la coupe de la jeunesse, souvent elle devenait une fée qui me soumettait la nature. Sans cesse je retouchais ma toile; j'enlevais un appas à ma beauté pour le remplacer par un autre. Je changeais aussi ses parures; j'en empruntais à tous les pays, à tous les siècles, à tous les arts, à toutes les religions. Puis, quand j'avais fait un chef-d'oeuvre, j'éparpillais de nouveau mes dessins et mes couleurs; ma femme unique se transformait en une multitude de femmes dans lesquelles j'idolâtrais séparément les charmes que j'avais adorés réunis.

Voici venir une jeune reine, ornée de diamants et de fleurs [...]; elle s'avance, statue animée de Praxitèle, au milieu des statues immobiles, des pâles tableaux et des fresques silencieusement blanchies par les rayons de la lune: le bruit léger de sa course sur les mosaïques des marbres se mêle au murmure insensible de la vague. La jalousie royale nous environne. Je tombe aux genoux de la souveraine des campagnes d'Enna: les ondes de soie de son diadème dénué viennent caresser mon front, lorsqu'elle penche sur mon visage sa tête de seize années et que ses

mains s'appuient sur mon sein palpitant de respect et de volupté. ¹

Cette imagination qui crée des formes nouvelles est aussi inépuisable que la nature elle-même, et ses possibilités sont infinies. "On fait de l'image tout ce qu'on veut, on la métamorphose à son insu, on l'embellit à son gré. Il y a dans le fond de l'âme humaine une puissance infinie de sentir et d'aimer à laquelle le monde entier ne répond pas, encore bien moins une seule de ses créatures, si charmante qu'elle puisse être." (Cousin, 151) C'est l'homme d'imagination qui préfère une beauté vague, indéfinie de formes "qui émeut mille fois davantage que la netteté et la distinction des perceptions actuelles". (Cousin, 151) En effet, "toute beauté mortelle, vue de près, ne suffit pas à cette puissance insatiable qu'elle excite et ne peut satisfaire. Mais de loin, les défauts disparaissent ou s'affaiblissent, les nuances se mêlent et se confondent dans le clair-obscur du souvenir et du rêve, et les objets plaisent mieux parce qu'ils sont moins déterminés." (Cousin, 151-52)

Cette puissance de l'imagination distingue essentiellement l'homme de l'artiste. A la base de toute création se trouve la perception qui est commune à tout homme. "En effet, le sentiment du beau peut s'éveiller en chacun de nous devant tout bel objet." La mémoire, tout impor-

¹ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, III.

tante qu'elle soit à la création, ne lui suffit pas car, "quand cet objet a disparu, si son image ne subsiste pas vivement retracée, le sentiment qu'il a un moment excité s'efface peu à peu". Comme chez Proust, ce sentiment "pourra se ranimer à la vue d'un autre objet mais pour s'éteindre encore, mourant toujours pour renaître au hasard". Mais ce qui est essentiel à la création d'une oeuvre d'art, c'est que ce sentiment doit être "nourri, accru, exalté par la reproduction vivace et continue de son objet dans l'imagination", et, faute de cette imagination reproductrice, "il n'y a ni artiste ni poète". (Cousin, 152-53)

Cette étude psychologique du beau est poursuivie par Véron dans son *Esthétique* (1883). En effet, l'art, dit-il, vint avant la pensée. Avant que l'homme primitif n'essayât de comprendre ou d'expliquer les conditions du monde où il vît, il s'ouvrit déjà au plaisir produit par la vue et l'ouïe. Et par des combinaisons de formes, sons, mouvements, du clair-obscur, il trouva ses jouissances esthétiques. C'est sur ce sens originel du terme "esthétique" -- c'est-à-dire la perception sensorielle -- que la théorie de Véron repose.

Véron répète la notion classique en faisant la distinction entre les perceptions "nobles" et "serviles". Le plaisir esthétique le plus complet et le plus satisfaisant, dit-il, vient à travers la vue et l'ouïe, car les perceptions visuelle et auditive ont l'étendue plus

vaste que celle des trois autres. Le plaisir esthétique rattaché à l'odorat, au goût, ou à l'impression tactile est plus ou moins renfermé en lui-même; et quand il est accompagné d'un sentiment ou d'une idée, c'est parce qu'il existe un lien entre l'une de ces trois perceptions avec une autre dans la mémoire. Ces vers de Baudelaire illustrent bien la jouissance d'une odeur rattachée à des impressions antérieures:

Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne
 Je respire l'odeur de ton sein chaleureux,
 Je *vois* se dérouler des rivages heureux
 Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone;

[...]

Guidé par ton odeur vers de charmants climats,
 Je *vois* un port rempli de voiles et de mâts
 Encor tout fatigués par la vague marine

Pendant que le parfum des verts tamariniers,
 Qui circule dans l'air et m'enfle la narine,
 Se mêle dans mon âme au chant des mariniers. ¹

ou bien celle du toucher rattachée à une autre sensation:

Lorsque mes doigts caressent à loisir
 Ta tête et ton dos élastique,
 Et que ma main s'enivre du plaisir
 De palper ton corps électrique,

Je *vois* ma femme en esprit. Son regard,
 Comme le tien, aimable bête,
 Profond et froid, coupe et fend comme un dard,

¹ Baudelaire, "Parfum exotique", p.24.

Et, des pieds jusques à la tête,
Un air subtil, un dangereux parfum,
Nagent autour de son corps brun. 1

Mais au contraire, dit Véron, les sensations de la vue et de l'ouïe "se relieut directement et spontanément aux centres où s'élaborent les sentiments et les idées". Par conséquent, ces deux sensations peuvent "étendre leur domaine à presque toutes les manifestations de l'activité cérébrale de l'homme". Et c'est à travers les perceptions visuelle et auditive que sont nés les sentiments et les idées esthétiques. "Les notions d'ordre, d'harmonie, de proportion, de convenance, de variété, d'unité, de vie, naissent spontanément des sensations que nous devons à la vue et à l'ouïe, et si plus tard ces notions plus ou moins inconscientes se transforment en idées qui deviennent à leur tour les règles de la production artistique, c'est uniquement grâce au travail de l'analyse, qui trouve et distingue abstractivement ces éléments dans la complexité de l'impression primitive." 2

Ainsi la perception de la beauté (ou au moins le plaisir qui résulte d'une sensation agréable) peut être éprouvée par n'importe quel sens, et elle serait encore rendue plus complète par la combinaison harmonieuse de diverses sensations. "Dans ces conditions, la jouissance que nous fait éprouver la beauté de l'oeuvre se double d'un

¹ Baudelaire, "Le Chat", pp.33-4.

² Eugène Véron, *L'Esthétique* (Paris: C. Reinwald, 1883), p.62.

autre sentiment qui constitue proprement le plaisir esthétique, l'admiration sympathique pour la supériorité des facultés qui ont permis à l'artiste d'exécuter un pareil ouvrage." (Véron, 62) L'erreur des philosophes, pour Véron, réside dans leur insistance à définir l'esthétique comme "la science du beau", et ensuite d'employer le mot "beauté" pour signifier un idéal vaguement défini ou une entité métaphysique obscure qui n'a rien à voir avec la réalité. L'esthétique est donc, pour lui, "la science dont l'objet est l'étude et l'élucidation des manifestations du génie artistique". Quand nous admirons une oeuvre d'art, dit-il, ce que nous admirons n'est pas la vérité, mais plutôt la manifestation du génie qui l'a créée, de l'homme qui a la sensibilité de percevoir intensément, la capacité émotionnelle de sentir profondément, et la puissance de l'intelligence de concentrer ses impressions et de leur rendre, en forme visuelle ou auditive, communicables à un spectateur ou à un auditeur. L'homme par nature trouve une jouissance dans certaines combinaisons de formes, de lignes, de couleurs, de mouvements, de sons, de rythmes, et d'images. Mais ces combinaisons lui procurent encore plus de plaisir si elles expriment les sentiments et les émotions humains dans la vie réelle en forme d'art expressif.

L'art expressif n'est nullement hostile à la beauté; il la fait entrer comme élément dans les sujets qui la comportent, mais son domaine s'étend bien au-delà des limites de cette conception étroite. Il n'est nullement indifférent aux plaisirs de la vue et de l'ouïe, mais

il ne les recherche pas exclusivement. Il ne vaut plus seulement par la perfection de la forme, mais aussi, mais surtout par la double puissance d'expression que nous avons signalée; et aussi, il faut bien le dire, car c'est un point que la plupart des artistes ont tort de négliger, par la valeur même des idées et des sentiments exprimés. (Véron, 154)

Après tant de réflexions, il nous semble que la beauté reste toujours insaisissable, et que toutes les théories esthétiques ne se sont même pas d'accord sur la nature du beau. Il vaudra mieux examiner ce que disent les écrivains dont les pensées sur la question du beau sont plus révélatrices que celles des théoriciens car, après tout, comme dit Véron, "les faits précèdent les théories".

Par des théories de l'esthétique établies par les Anciens et les Modernes, nous avons vu comment les théoriciens ont cherché une méthode d'analyse du beau, pour le connaître, le comprendre et le saisir. Tous ont plus ou moins échoué simplement parce que le beau résiste à toute tentative de le définir. Il faut le sentir. Sur ce point, les artistes et les écrivains du XIXe siècle sont d'accord. L'erreur que commettent les théoriciens, depuis l'antiquité, c'est de ramener le beau au vrai, objet de la logique, et au bien, objet de la morale. Tandis que le vrai et le bien se trouvent dans le domaine de la raison et donc il est possible d'en formuler des principes, le beau ne peut être défini par aucune théorie. "Il y a des mots, grands et terribles, qui traversent incessamment la polémique littéraire: l'art, le beau, l'utile, la morale.

Il se fait une grande mêlée; et, par manque de sagesse philosophique, chacun prend pour soi la moitié du drapeau, affirmant que l'autre n'a aucune valeur." ¹ Mais on n'en continue pas moins inlassablement à tenter de trouver un principe d'esthétique qui fournirait le moyen de reconnaître qu'une oeuvre est belle. Les artistes et les écrivains sentent toute de suite que, pour créer et pour comprendre la beauté, il nous faut tout d'abord rejeter toutes les théories antérieures qui l'ont obscurcie pendant des siècles: "Mettons le marteau dans les théories, les poétiques et les systèmes. Jetons bas ce vieux plâtre qui masque la façade de l'art! Il n'y a ni règles ni modèles! ou plutôt il n'y a d'autres règles que les lois générales de la nature, qui planent sur l'art tout entier, et les lois spéciales qui, pour chaque composition, résultent des conditions propres à chaque sujet. Les unes sont éternelles, intérieures, et restent; les autres variables, extérieures, et ne servent qu'une fois." ²

Pourtant, ce libéralisme en art et en littérature qui caractérise la génération romantique de 1830 ne veut point dire une liberté absolue et sans contrainte. Il y a certes la loi de la nature. "Et ici, afin de montrer que, loin de démolir l'art, les idées nouvelles ne veulent que le reconstruire plus solide et mieux fondé, essayons d'indiquer quelle est la limite infranchissable qui, à notre avis, sépare la

¹ Baudelaire, *Critique Littéraire*: "Les Drames et les romans honnêtes", p.620.

² Victor Hugo, Préface de *Cromwell*,

réalité selon l'art et la réalité selon la nature." ¹ Non seulement il faut admettre que les règles et les genres ne sont pas favorables à la création, mais qu'ils ne sont plus valables pour la critique. "On consentira, pour se rendre compte d'un ouvrage, à se placer au point de vue de l'auteur, et à regarder le sujet avec ses yeux. On quittera, et c'est M. de Chateaubriand qui parle ici, *la critique mesquine des défauts pour la grande et féconde critique des beautés*. Il est temps que tous les bons esprits saisissent le fil qui lie fréquemment ce que, selon notre caprice particulier, nous appelons *défaut* à ce que nous appelons *beauté*. Les défauts, du moins ce que nous nommons ainsi, sont souvent la condition native, nécessaire, fatale, des qualités." ² Ainsi, dans la création de la beauté, l'artiste ne doit pas suivre aveuglément les théories esthétiques; et le jugement du beau ne doit pas être formé *a priori* selon les canons de beauté énoncés par les théoriciens, mais *a posteriori*, c'est-à-dire d'après notre perception, puis notre sensation et ensuite l'idée de la beauté même que nous fait sentir l'artiste ou l'écrivain. Car l'art, après tout, est subjectif. A la vision des choses, il mêle les images et les émotions de l'artiste, l'afflux de ses rêves, ses souvenirs, ses espoirs, en un mot, toute son âme.

¹ Victor Hugo, *Ibid.*

² *Ibid.*

Il est vrai que, pour les écrivains de tous les âges, l'autoritarisme de leurs prédécesseurs est toujours insupportable et leurs théories sont stériles. Mais, comme le dit Véron, la théorie vient après les faits. Donc la pratique contemporaine se constituera un jour en théorie qui va irriter également la génération suivante. C'est un cercle vicieux. Quand-même nous devons avouer que, en ce qui concerne les théories esthétiques, les écrivains et les artistes du XIXe siècle ont eu suffisamment des raisons de se plaindre. Parmi eux, c'est Baudelaire qui occupe la place la plus importante comme juge de ses contemporains. En reprenant la parole de Hugo, il explique la raison pour laquelle il faut se méfier des théories esthétiques en général, surtout quand il s'agit de la définition du beau :

Tout le monde conçoit sans peine que, si les hommes chargés d'exprimer le beau se conformaient aux règles des professeurs-jurés, le beau lui-même disparaîtrait de la terre, puisque tous les types, toutes les idées, toutes les sensations se confondraient dans une vaste unité, monotone et impersonnelle, immense comme l'ennui et le néant. La variété, condition *sine qua non* de la vie, serait effacée de la vie. Tant il est vrai qu'il y a dans les productions multiples de l'art quelque chose de toujours nouveau qui échappera éternellement à la règle et aux analyses de l'école! L'étonnement, qui est une des grandes jouissances causées par l'art et la littérature, tient à cette variété même des types et des sensations. -- Le *professeur-juré*, espèce de tyran-mandarin, me fait toujours l'effet d'un impie qui se substitue à Dieu. ¹

¹ Baudelaire, *Exposition Universelle de 1855*, p.956.

En effet, ce sont ces règles des "professeurs-jurés" qui étouffent le génie créateur des écrivains et des artistes. "Point de contraintes fausses!" s'écrie Gautier dans son poème *L'Art*. Puisque chacun a ses propres yeux, son état d'âme, sa puissance d'expression -- en un mot son tempérament -- différents l'un de l'autre, il n'est pas surprenant que dix écrivains décrivent une même beauté de dix manières. Car l'imitation exacte et détaillée de la nature est fatale à la beauté. L'art doit toujours la déformer; il doit être, selon la fameuse formule de Bacon, *Ars homo additus naturae*, c'est-à-dire une réalité perçue à travers le tempérament de l'artiste. On ne parle plus exactement d'une beauté, mais plutôt des beautés. "Toutes les beautés contiennent, comme tous les phénomènes possibles, quelque chose d'éternel et quelque chose de transitoire, -- d'absolu et de particulier. La beauté absolue et éternelle n'existe pas, ou plutôt elle n'est qu'une abstraction écrémée à la surface générale des beautés diverses. L'élément particulier de chaque beauté vient des passions, et comme nous avons nos passions particulières, nous avons notre beauté." ¹ Et c'est à travers la sensibilité de l'imagination -- faculté de choisir, juger, comparer, rechercher -- qui s'appelle généralement le goût, que la beauté s'exprime. D'ailleurs, on ne peut pas reprocher à l'écrivain de voir les choses belles ou laides

¹ Baudelaire, *Salon de 1846*, XVIII, p.950.

à sa manière qui est différente de la nôtre. Et s'il plaît à l'artiste de peindre une femme avec un oeil, il est dans son droit de le faire. Son art consiste à nous convaincre qu'un oeil est tout ce dont cette femme a besoin et qu'il exprime suffisamment sa personnalité. Notre esprit sera invité à suppléer ce qui manque. Même dans la réalité, nous ne voyons une belle dame que par un de ses côtés: nous regardons soit de face, soit de derrière, soit de côté. Nous ne pouvons pas voir cette dame d'un seul coup autour d'elle. A chaque regard, notre idée doit suppléer le reste de sa physionomie, de la même manière que nous ne voyons jamais à la fois les six côtés d'un cube.

Certes, l'enthousiasme que les romantiques professent à la recherche des beautés nouvelles les emporte inévitablement jusqu'à l'excès. Et c'est Théophile Gautier à qui Baudelaire attribue l'honneur d'avoir le premier dégagé la forme d'art impliquée dans le courant d'individualisme romantique et d'avoir distingué le sentiment du beau des autres passions humaines relativement vulgaires et banales. Il s'agit tout d'abord de séparer l'art de l'utile. "En général, dès qu'une chose devient utile, elle cesse d'être belle. -- Elle rentre dans la vie positive; de poésie elle devient prose; de libre, esclave. -- Tout l'art est là. -- L'art, c'est la liberté, le luxe, l'efflorescence, c'est l'épanouissement de l'âme dans l'oisiveté. -- La peinture, la sculpture, la musique, ne servent absolument à rien.

Les bijoux curieusement ciselés, les colifichets rares, les parures singulières, sont de pures superfluités. -- Qui voudrait cependant les retrancher? -- Le bonheur ne consiste pas à avoir ce qui est indispensable; ne pas souffrir, n'est pas jouir; et les objets dont on a le moins besoin sont ceux qui charment le plus." ¹ Même ces bijoux délicatement ciselés, si on les utilise tous les jours, perdent petit à petit le degré intense de la beauté, de la rareté, du luxe, qui est l'art.

A première vue, il semble que l'art pour l'art de Gautier ne soit qu'une conception abstraite, très proche de celle de Platon, en passant par Winckelmann et Cousin. Mais ici il s'agit, pour Gautier, de distinguer le beau de l'utile. On peut incontestablement établir un rapport entre eux; mais l'un ne dépend pas de l'autre. Cousin, d'ailleurs, a énoncé cette formule dans la *Revue des Deux Mondes* (1845) qu'il "faut comprendre et aimer la morale pour la morale, la religion pour la religion, *l'art pour l'art*." Mais Lamennais a mal interprété ces mots "l'art pour l'art" en les citant hors du contexte. En identifiant l'art avec la sociologie, il dit dans son *Esquisse d'une philosophie*, que l'art n'est qu'une forme extérieure des idées et qu'une expression du dogme religieux et du principe social dominant à chaque époque. "Nul art ne dérive de soi, écrit-il, ne subsiste par soi-même,

¹ Théophile Gautier, Préface d'*Albertus*; in *Poésies complètes*, tome I (Paris: Nizet, 1970), pp.82-3.

pour ainsi dire solitairement. L'art pour l'art est une absurdité."¹
 Nous ne pouvons pas contester la première phrase citée. Mais l'art, bien qu'il ne puisse pas exister tout seul, a pour but de créer la beauté, de forme aussi bien que de fond, car on ne peut pas séparer l'un de l'autre (cela ne veut pas dire qu'on ne peut pas approcher l'art par l'un ou par l'autre côté). L'art pour l'art ne veut point dire une création des formes vides d'idées. Plus un art est profond, plus on peut l'analyser en le rapprochant de n'importe quel concept humain. Et c'est par cette profondeur que l'on parvient à distinguer l'artiste du grand artiste. Cependant ce bien, cet utile qui peut-être existent dans l'art ne sont que des intérêts secondaires. Si l'on regarde de près, on trouvera que même les bijoux rares, la statue, la littérature, ont quelque chose d'utile à la vie. A la question "à quoi cela sert-il? -- Cela sert à être beau. -- N'est-ce pas assez? Comme les fleurs, comme les parfums, comme les oiseaux, comme tout ce que l'homme n'a pu détourner et dépraver à son usage."² Sans doute tout ceci n'est pas du même genre d'utilité nécessaire à la vie. "L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines."³

Cependant Gautier était d'une nature trop réaliste pour contempler

¹ Lamennais, *Esquisse d'une philosophie*, tome III, pp.133-34.

² Théophile Gautier, Préface d'*Albertus*, p.82.

³ Théophile Gautier, Préface de *Mademoiselle de Maupin*, p.54.

uniquement la beauté abstraite de l'art à l'exclusion de la beauté réelle. Pour lui, la jouissance de toute beauté est le but de la vie et la seule chose utile au monde. Cette jouissance incarne même la beauté. C'est plus ou moins une érotisation de cette beauté qui, par sa nature, n'est qu'un plaisir voluptueux. Parfois ce plaisir est né de loin; une sorte de voyeurisme lui en suffit. "Je renoncerais très joyeusement à mes droits de Français et de citoyen pour voir un tableau authentique de Raphaël, ou une belle femme nue: -- la princesse Borghèse, par exemple, quand elle a posé pour Canova, ou la Julia Grisi quand elle entre au bain."¹ Il croit que la beauté humaine attire et légitime en même temps le désir. Si la soubrette Dorine étale devant lui sa gorge, "certainement je ne tirerai pas mon mouchoir de ma poche pour couvrir ce sein que l'on ne saurait voir. -- Je regarderai sa gorge comme sa figure, et, si elle l'a blanche et bien formée, j'y prendrai plaisir."²

Les artistes, et surtout les écrivains du XIXe siècle, ayant une fois abandonné des diverses théories esthétiques et s'en étant libérés, peuvent se mettre à la recherche de toutes les voies où la beauté -- en particulier chez la femme -- se réalise. Chacun parle de "sa beauté" et ses sentiments qui l'accompagne. En voici un exemple

¹ *Ibid.*, p.54.

² *Ibid.*, p.32.

du Beau de Baudelaire:

J'ai trouvé la définition du Beau, -- de mon Beau. C'est quelque chose d'ardent et de triste, quelque chose d'un peu vague, laissant carrière à la conjecture. Je vais, si l'on veut, appliquer mes idées à un objet sensible, à l'objet, par exemple, le plus intéressant dans la société, à un visage de femme. Une tête séduisante et belle, une tête de femme, veux-je dire, c'est une tête qui fait rêver à la fois, -- mais d'une manière confuse, -- de volupté et de tristesse; qui comporte une idée de mélancolie, de lassitude, même de satiété, -- soit une idée contraire, c'est-à-dire une ardeur, un désir de vivre, associé avec une amertume refluyente, comme venant de privation ou de sésespérance. Le mystère, le regret sont aussi des caractères du Beau. ¹

Par conséquent, la beauté idéale de l'antiquité grecque et de la Renaissance a disparu pour être remplacée par divers type de beauté, cette fois plus réaliste. Les artistes ont à coeur de nous montrer ces beautés nouvelles, et le sentiment esthétique y trouve des sources d'inspiration bien plus étendues qu'autrefois. La beauté apparaît comme "jaillissant sous ses formes les plus directes et les plus émouvantes de l'ouvrier au travail, du paysan courbé sur la glèbe, des rues des villes, frémissantes de vie, dans tous les actes, sous tous les aspects, dans toutes les formes de la vie moderne." ² Les écrivains décrivent non seulement leurs préférences en fait de beauté

¹ Baudelaire, *Fusées*, X, p.1255.

² Raphaël Petrucci, "Le sentiment de la beauté au XIXe siècle", *Académie Royale de Belgique*, série 2, tome 6, no.1 (Bruxelles: Hayez, 1910), p.81.

physique, mais ils cherchent encore ce qui est au-delà de cette beauté traditionnelle, comme l'étrange, l'étonnant, le bizarre, jusqu'à la laideur même et le grotesque. Aussi "à une époque où l'on a perdu depuis longtemps l'habitude du nu, où le vêtement corrige bien des lourdeurs ou des tares du corps, où l'on n'aperçoit plus la forme que sous le voile des étoffes et des ornements, le visage prend une valeur d'expression considérable." (Petrucci, 82) On n'arrive plus à séparer la femme du maquillage et de la mode. Il s'agit toujours d'une nature embellie. Seulement cette fois le dessin des traits physiques du visage ne suffit pas; il faut ajouter la vivacité, la finesse, et le sentiment qui s'y reflètent, et les émotions et les pensées qui l'animent.

Dans la langue courante même, lorsqu'il s'agit d'une femme, l'épithète de *jobie* prend la place de *belle*. Le mot beau comporte encore, grâce à notre éducation classique, je ne sais quel caractère d'immobilité que nous cherchons à éviter dans les choses de la vie. Il a le caractère d'une tradition artificielle; le véritable sentiment de beauté, il se trouve éveillé en nous par l'impression puissante ou exquise de la vie qui anime les figures, et du travail intérieur de l'âme qui se réfléchit sur les visages. S'il faut le caractériser d'un mot qui s'oppose aux conceptions antérieures, nous dirons que la beauté humaine, recherchée par les hommes du XIXe siècle, est une *beauté psychologique*. (Petrucci, 82)

Pourtant cette beauté psychologique prend encore une forme qui transcende le temps et l'espace. Car les écrivains cherchent non

seulement des beautés nouvelles dans les pays exotiques -- en Amérique ou en Orient, proche et extrême -- mais ils abandonnent aussi le présent et retournent volontiers au passé, en évoquant nostalgiquement les beautés antiques ou, dans un passé plus récent, la beauté préservée par le souvenir. Parfois, ils se tournent vers l'avenir et, à l'aide de la mémoire, créent une nouvelle beauté dans le rêve. Les possibilités sont infinies. Cet élargissement de l'horizon esthétique a permis à l'homme du XIXe siècle de juger avec plus de pénétration des formes d'art des civilisations de l'antiquité, et d'apprécier avec plus de profondeur celles des pays étrangers dont la tradition d'art diffère totalement de la sienne.

Mais comment les écrivains peuvent-ils nous convaincre que leur monde est vrai? comment peuvent-ils nous faire partager leurs expériences, leurs perceptions et en particulier leurs sentiments amoureux? Si nous ne sentons pas que les beautés qu'ils peignent sont vivantes, ils échouent dans leur tâche. D'ailleurs, il y a de bons et de mauvais écrivains. Peindre, c'est rendre animée une chose et la rendre vraie par une méthode que Maupassant appelle "illusion".

Quel enfantillage, d'ailleurs, de croire à la réalité puisque nous portons chacun la nôtre dans notre pensée et dans nos organes. Nos yeux, nos oreilles, notre odorat, notre goût différent créent autant de vérités qu'il y a d'hommes sur la terre. Et nos esprits qui reçoivent les instructions de ces organes, diversement impressionnés, comprennent, analysent et jugent comme si chacun de nous appartenait à une autre race.

Chacun de nous se fait donc simplement une illusion du monde, illusion poétique, sentimentale, joyeuse, mélancolique, sale ou lugubre suivant sa nature. Et l'écrivain n'a d'autre mission que de reproduire fidèlement cette illusion avec tous les procédés d'art qu'il a appris et dont il peut disposer.

Illusion du beau qui est une invention humaine!
 Illusion du laid qui est une opinion changeante!
 Illusion du vrai jamais immuable!
 Illusion de l'ignoble qui attire tant d'êtres!
 Les grands artistes sont ceux qui imposent à l'humanité leur illusion particulière. ¹

Mais les artistes ne sont point des mystificateurs qui cherchent à nous tromper. Ils sont plutôt les magiciens du réel, ou, plus précisément, de magnifiques voyants qui découvrent les mystérieuses harmonies entre la nature et l'homme. Et c'est uniquement cette illusion, cette invention humaine, qui nous révèle d'autres mondes au-delà de notre existence. Elle enrichit notre sensibilité, élargit notre horizon esthétique, et agrandit nos connaissances de la beauté. "La libération de l'esprit, comme écrit Petrucci, au point de vue du dogme esthétique, a conduit à un pouvoir de sentiment plus complexe en étendue et en profondeur. Pour la première fois, dans l'histoire, se réalise une semblable force de compréhension et d'assimilation. [...]

A cet égard, le XIXe siècle lègue au monde, en même temps qu'une psychologie nouvelle, un sentiment plus large de la beauté." (Petrucci, 84)

¹ Maupassant, "Le Roman", Préface de *Pierre et Jean* (Classiques Garnier, 1959), p.13.

CHAPITRE IV

*Correspondances**L'art et la science*

Toutes tentatives du XIXe siècle pour établir une théorie esthétique comme théorie scientifique ont échoué car, malgré quelques liens entre l'art et la science, les différences essentielles de leur nature et de leurs procédés nous empêchent d'employer la même méthode d'analyse. La beauté est, comme nous l'avons dit, subjective, selon le tempérament de chaque artiste. Donc il ne peut pas exister de théorie objective de la beauté comme il existe une théorie scientifique qui observe les phénomènes tels qu'ils sont pour recueillir et classer les faits, puis de former un système. Ensuite la science exclut tout ce qui est individuel et sensible, qui appartient au domaine de l'art, et ne retient que ce qui est positif et général. La science est donc une abstraction, car ces phénomènes positifs et généraux observés ne sont pour elle que des signes algébriques en vertu desquels on peut résoudre les problèmes posés par la réalité. L'art, au contraire, est concret, et "son procédé habituel n'est pas la notation abstraite, c'est la vision évocatrice. Quand le poète contemple une des lois découvertes par le savant, il aperçoit derrière elle et à l'état d'image, les faits que le savant a décomposés en formules. Au lieu de dessiner seulement la ligne extérieure de ces faits, qui sont les sensations, il évoque ces sensations elles-mêmes, il les éprouve, il

les traduit avec leur saveur entière." ¹ L'art ne se propose pas non plus de résoudre aucun problème dans la réalité. Par contraste avec la nature absolue de la science, la beauté est relative -- à l'époque, à l'artiste, aux circonstances où il s'exerce -- et elle ne se soumet jamais à aucune loi dont le propre est d'être universelle et déterminée.

Mais si la science n'est pas réductible à l'art, elle lui offre une théorie générale basée sur l'observation d'un choix d'oeuvres d'art à laquelle tous les artistes doivent se conformer et selon laquelle leurs oeuvres sont jugées. "Sans doute les patientes investigations de l'observateur, dit Renan dans *L'Avenir de la science*, les chiffres qu'accumule l'astronome, les longues énumérations du naturaliste, ne sont guère propres à réveiller le sentiment du beau; mais le beau réel, celui qui ne repose pas sur les fictions de la fantaisie humaine, est caché dans les résultats de l'analyse." Ainsi la science ouvre à l'art le monde sensible comme un immense réservoir d'images, de rêves, d'émotions et d'interprétations idéales. Mais elle est loin de lui fermer l'accès du monde invisible. Il est vrai que la méthode scientifique ne peut pas nous donner le dernier mot sur la beauté, mais par une analyse méthodique le mystère du beau est reculé. La foi dans la science a inspiré à Leconte de Lisle l'idée

¹ Paul Bourget, *Essai de psychologie contemporaine*, tome II, p.95.

que "l'art et la science, longtemps séparés par suite des efforts divergents de l'intelligence, doivent tendre à s'unir étroitement, si ce n'est à se confondre. L'un a été la révélation primitive de l'idéal contenu dans la nature extérieure; l'autre en a été l'étude raisonnée et l'exposition lumineuse. [...] Au milieu du tumulte d'idées incohérentes qui se produit parmi nous, une tentative d'ordre et de travail régulier n'est certes pas à blamer, s'il subsiste quelque parcelle de réflexion dans les esprits." ¹

Correspondance et transposition des arts

Outre la correspondance entre l'art et la science, le XIXe siècle a vu encore une correspondance entre les diverses formes d'art. Ceci n'est pas surprenant puisque tout art est création humaine: *Ars homo additus naturae*; tous les arts ont une origine commune: l'homme, et ils ne peuvent être appréciés qu'à travers les perceptions: soit visuelle, soit auditive, ou les deux à la fois. Cette croyance à la synesthésie, aux transpositions d'un art dans l'autre est naturelle, car il y a non seulement une correspondance entre la peinture et la poésie, la poésie et la musique (qui sont d'ailleurs d'une même origine), la musique et l'architecture, et ainsi de suite, mais on peut aussi transposer l'essence d'une forme d'art en une autre.

¹ Leconte de Lisle, Préface des *Poèmes antiques*, 1852.

Mais il est vrai qu'au cours de l'histoire de l'art, la séparation d'une forme d'art de l'autre devient de plus en plus marquée. "Est-ce par une fatalité des décadences, demande Baudelaire, qu'aujourd'hui chaque art manifeste l'envie d'empiéter sur l'art voisin, et que les peintres introduisent des gammes musicales dans la peinture, les sculpteurs, de la couleur dans la sculpture, les littérateurs, des moyens plastiques dans la littérature, et d'autres artistes, ceux dont nous avons à nous occuper aujourd'hui, une sorte de philosophie encyclopédique dans l'art plastique lui-même?"¹

Certes, chaque art au XIXe siècle "manifeste l'envie d'empiéter sur l'art voisin", mais ceci ne veut pas dire qu'un art peut remplacer l'autre. Nous distinguons sans aucune difficulté la peinture de la musique. Aussi nos sentiments qui dérivent de la perception de ces arts sont différents; nous n'éprouvons pas le même plaisir devant un tableau ou en lisant un poème. Mais que cette transposition d'art a élargi notre sentiment esthétique, il n'y a de cela aucun doute. En effet l'art nous révèle parfois, quand la parole ne nous suffit pas, un monde inattendu, que nous ne pourrions jamais connaître sans lui.

Mais alors, n'est-ce pas que ces éléments, tout ce résidu réel que nous sommes obligés de garder pour nous-mêmes, que la causerie ne peut transmettre même de l'ami

¹ Baudelaire, *L'Art philosophique*, p.1099.

à l'ami, du maître au disciple, de l'amant à la maîtresse, cet ineffable qui différencie qualitativement ce que chacun a senti et qu'il est obligé de laisser au seuil des phrases où il ne peut communiquer avec autrui qu'en se limitant à des points extérieurs communs à tous et sans intérêt, l'art, l'art d'un Vinteuil comme celui d'un Elstir, le fait apparaître, extériorisant dans les couleurs du spectre la composition intime de ces mondes que nous appelons les individus, et que sans l'art nous ne connaîtrions jamais? ¹

L'art donne aussi à l'artiste la possibilité de collaborer avec un autre dans la création: à un peintre comme Delacroix de peindre les *Orientales* de Hugo, ou à un musicien comme Ravel de mettre en musique le poème de Mallarmé; il nous permet de mieux comprendre plus d'une forme d'art par cette méthode d'illustration. Car, après tout, les perceptions sensorielles ont une source commune dans le cerveau de chaque individu. Voilà le sens du célèbre sonnet de Baudelaire où il dit:

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Et si cette transposition aide ceux qui aiment la musique à connaître la poésie, il n'y a rien de plus souhaitable, car ce sont ces parfums, ces couleurs et ces sons mêmes,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

En effet, ces correspondances sont tellement dans la nature des choses

¹ Proust, *La Prisonnière*; *A la Recherche du temps perdu*, tome III (La Pléiade, 1954), pp.257-58.

qu'elles empruntent réciproquement une terminologie technique et critique, des mots et des expressions, qui, passant de l'un à l'autre, deviennent images: on dit, par exemple, la symphonie de couleurs, la tonalité du tableau, ou le rythme d'une architecture.

Seule parmi les arts, la littérature synthétise toutes les autres formes. (Proust compare la structure du roman avec la construction de l'église.) Elle est à la fois musique par les sons, le rythme, l'harmonie; et peinture par la composition et la couleur. Mais elle les dépasse encore -- elle s'affranchit du temps et de l'espace dont les autres formes d'art sont prisonnières. La littérature doit être plus expressive que descriptive: voici la différence entre le poème, ou le texte poétique, et le compte rendu d'un journaliste. "Il est difficile de dire ce qui n'est pas de la poésie, écrit Mme de Staël; mais si l'on veut comprendre ce qu'elle est, il faut appeler à son secours les impressions qu'excitent une belle contrée, une musique harmonieuse, le regard d'un objet chéri, et par-dessus tout un sentiment religieux qui nous fait éprouver en nous-mêmes la présence de la Divinité." ¹ Elle doit être aussi moins précise et laisser le plus de marge à l'interprétation, et c'est par cette qualité que la poésie est parfois appelée "l'art nocturne", c'est-à-dire l'art qui remue le mystère des choses sans l'éclairer. Il va sans dire que les poètes

¹ Mme de Staël, *De l'Allemagne*.

et les romanciers du XIXe siècle, eux aussi, ont profité de ces correspondances pour peindre la beauté.

Cependant cette correspondance, latérale ou horizontale, n'est pas la seule manière de découvrir la beauté nouvelle. Il existe en outre la correspondance verticale, entre la terre et le ciel, qui peut révéler une beauté encore plus parfaite.

C'est cet admirable, cet immortel instinct du Beau qui nous fait considérer la Terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une *correspondance* du Ciel. La soif insatiable de tout ce qui est au delà, et que révèle la vie, est la preuve la plus vivante de notre immortalité. C'est à la fois par la poésie et à *travers* la poésie, par et à *travers* la musique, que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau; et quand un poème exquis amène les larmes au bord des yeux, ces larmes ne sont pas la preuve d'un excès de jouissance, elles sont bien plutôt le témoignage d'une mélancolie irritée, d'une postulation des nerfs, d'une nature exilée dans l'imparfait et qui voudrait s'emparer immédiatement, sur cette terre même, d'un paradis révélé. ¹

C'est cette conception platonicienne de la correspondance verticale qui fait un lien entre la beauté terrestre et la beauté céleste. C'est à partir de la conscience du beau en nous-mêmes que nous aspirons vers l'*autre* beauté, pure et abstraite, par voie des arts, en particulier la poésie dont le principe est "strictement et simplement, l'aspiration humaine vers une Beauté supérieure, et la manifestation de ce

¹ Baudelaire, *Critique littéraire*: "Théophile Gautier", p.686.

principe est dans un enthousiasme, un enlèvement de l'âme, enthousiasme tout à fait indépendant de la passion, qui est l'ivresse du coeur, et de la vérité, qui est la pâture de la raison." ¹ Et c'est précisément cet enthousiasme, ce délire divin, qui est, pour Mme de Staël, "l'encens de la terre vers le ciel; il les réunit l'un à l'autre". ²

Peinture et description

La relation entre la peinture et la poésie a été sujet de discussion depuis l'antiquité. Chaque fois qu'une telle discussion a lieu, on cite souvent la formule célèbre d'Horace: *ut pictura poesis*, "la poésie est comme la peinture", et l'interprétant dans le sens "il faut décrire comme nous voyons dans la peinture". On ne peut rien faire de plus injuste à l'égard du pauvre Horace que cette interprétation de son *Ars Poetica*. Si nous lisons la suite de cette formule, nous nous apercevrons tout de suite de l'erreur d'interprétation. Horace dit: "La poésie est comme la peinture: certaine vous fascine si vous vous en approchez, l'autre si vous vous mettez à la distance."³ Il est clair qu'Horace n'a pas parlé de la création, mais du jugement, de ces deux formes d'art.

¹ Baudelaire, *Ibid.*, p.686.

² Mme de Staël, *Ibid.*

³ Horace, *L'Art Poétique*, v.361 et sq.

Outre cette formule d'Horace, on cite encore un autre précepte des Anciens qu'il faut dans l'art "imiter la nature". Il y a certaine ambiguïté dans le sens de cette phrase. Que le peintre ne peint jamais exactement ce qu'il voit dans la réalité, et que le poète ne peut jamais décrire comme nous voyons dans la peinture, cela ne fait aucun doute. En effet, il nous semble que, dans la discussion, le mot "imitation" est pris dans deux sens différents. Premièrement, si l'on examine le dialogue entre Socrate et Glaucon dans *La République*,¹ un peintre (un débutant ou un peintre sans talent) imite (au sens de copier) ce qu'il voit dans la nature; un bon artiste imite l'image de ce qu'il voit (c'est-à-dire imite avec imagination). Mais dans l'un et dans l'autre cas, l'imitation est dangereuse au spectateur car, dit Socrate, en reposant sur l'apparence des choses ou sur la fantaisie de l'artiste, elle nous éloigne de la réalité. Dans la poésie, l'imitation veut dire "l'émulation" des grands poètes pour atteindre le plus haut degré d'excellence dans la création poétique. Aristote, en discutant la poésie dramatique, conseille au poète d'imiter la nature *humaine*, conseil que Boileau a repris beaucoup plus tard, et l'on cite souvent son vers fameux:

Rien n'est beau que le Vrai. Le Vrai seul est aimable.
 au sens de *ut pictura poesis* attribué à Horace. (Musset, d'ailleurs,

¹ *La République*, Livre X, 595A et sq.

a renversé cette proposition de Boileau en disant "Rien n'est vrai que le beau, rien n'est vrai sans beauté".) Mais encore une fois, il s'agit dans ce vers de Boileau de la nature humaine:

Mais la Nature est vraie, et d'abord on la sent.

En effet, pour "peindre" un caractère, il ne faut pas lui attribuer la qualité de quelqu'un d'autre:

Un coeur noble est content de ce qu'il trouve en lui,
Et ne s'applaudit point des qualitez d'autrui. 1

Le malentendu de ces doctrines classiques apparaît, semble-t-il, au XVIIIe siècle, avec l'avènement du naturalisme (au sens philosophique du mot), où l'on accordait à la nature tous les attributs d'une religion. Puisque la nature est à la fois le beau, le bien, le vrai et le raisonnable, toutes les doctrines sur l'art se résument ainsi: il faut peindre comme on voit dans la nature, qui est déjà parfaite, et ensuite il faut décrire comme on voit dans la peinture. Heureusement, les grands artistes ne suivent jamais cette doctrine.

L'ouvrage important à l'époque moderne qui discute la relation entre la peinture et la poésie est le *Laocoon* de Lessing (1729-1781). Cet érudit et excellent critique allemand essaye de préciser quelles sont les limites de ces deux formes d'art, ce qu'elles ont de commun,

¹ Boileau, *Epistre IX* (La Pléiade, 1966), p.134.

et comment elles diffèrent l'une de l'autre. (Le sous-titre de l'oeuvre est *Über die Grenzen der Malerei und Poesie*.) La peinture, dit-il, est une composition visuelle d'une action immobile; elle doit par conséquent choisir le moment le plus suggestif de ce qui s'est passé et de ce qui va suivre, tandis que la poésie est une description progressive; donc il ne faut pas énumérer tous les détails jusqu'au point où le lecteur se perd dans la description. Par exemple, la beauté physique résulte d'une harmonie de diverses parties que nous devons saisir d'un coup d'oeil. La peinture (et aussi la sculpture) peut ainsi imiter la beauté physique. Mais le poète, qui doit montrer les éléments de la beauté par une succession de détails, devrait s'interdire une telle description de la beauté plastique, car ces éléments arrangés en succession ne peuvent jamais produire chez nous le même effet que vus d'un coup d'oeil, et les énumérations ne nous donnent jamais un portrait harmonieux. En effet, cela exigerait une puissance d'imagination surhumaine pour concevoir un portrait par les descriptions d'un nez, d'une bouche, et des yeux.¹ "Ici Homère est encore le modèle de tous les modèles. Il dit, Nireus était beau, Achille était encore plus beau, Hélène était d'une beauté divine. Mais nulle part il ne se laisse emporter par la description détaillée de ces beautés. Cependant le poème entier a son point de

¹ Lessing, *Laocoon*, XXI (Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1962), pp.85-6.

départ dans la beauté d'HÉLÈNE. Comme un poète moderne s'y serait délecté!" ¹

Plus tard, c'est Baudelaire qui condamne, dans le *Salon de 1859*, la doctrine qui enseigne à copier la nature. Cette doctrine, "ennemie de l'art, prétendait être appliquée non seulement à la peinture, mais à tous les arts, même au roman, même à la poésie." Il faut dire plutôt que "le vrai artiste, le vrai poète, ne doit peindre que selon qu'il voit et qu'il sent. Il doit être *réellement* fidèle à sa propre nature. Il doit éviter comme la mort d'emprunter les yeux et les sentiments d'un autre homme, si grand qu'il soit; car alors les productions qu'il nous donnerait seraient, relativement à lui, des mensonges, et non des *réalités*." ² L'art diminuerait le respect de lui-même s'il "se prosterne devant la réalité extérieure, et le peintre devient de plus en plus enclin à peindre, non pas ce qu'il rêve, mais ce qu'il voit. Cependant *c'est un bonheur de rêver*, et c'était une gloire d'exprimer ce qu'on rêvait." ³

Il est évident que le peintre et le descripteur, qu'il soit poète soit romancier, doivent prendre la réalité seulement comme point de départ et non comme but de leurs oeuvres. Un débutant doit toujours

¹ Lessing, *Ibid.*, p.86.

² Baudelaire, *Salon de 1859*, p.1037.

³ Baudelaire, *Ibid.*, p.1036.

commencer par l'observation de la réalité et, comme exercice, imiter les chefs-d'oeuvre du passé. Mais une fois qu'il a maîtrisé son art, l'imitation doit céder la place à l'imagination.

Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer. Toutes les facultés de l'âme humaine doivent être subordonnées à l'imagination, qui les met en réquisition toutes à la fois. De même que bien connaître le dictionnaire n'implique pas nécessairement la connaissance de l'art de la composition, et que l'art de la composition lui-même n'implique pas l'imagination universelle, ainsi un bon peintre peut n'être pas un grand peintre. Mais un grand peintre est forcément un bon peintre, parce que l'imagination universelle renferme l'intelligence de tous les moyens et le désir de les acquérir. ¹

L'association entre la peinture et la description, et la confusion qui s'ensuit vient, il nous semble, du verbe "peindre". Il veut dire, au sens concret, "représenter un être, un objet, une scène, par des lignes et des couleurs"; le sens figuré donne le verbe "décrire". Donc il est évident que le sens concret du verbe "peindre" est employé dans la peinture, et le sens figuré dans la littérature, et plus précisément dans la peinture du caractère. Mais ni "peindre" ni "décrire" ne veulent dire reproduire exactement la réalité. Et ceux qui croient à la possibilité de cette reproduction doivent avoir

¹ Baudelaire, *Ibid.*, p.1044.

recours à la photographie. Cependant la peinture et la description font quelque chose de plus. Non seulement elles accentuent ce qui est beau et amoindrissent ce qui ne plaît pas à la perception, mais du simple fait qu'elles relèvent de l'art, elles embellissent encore la nature. Elles l'animent et lui donnent vie; elles sont au-dessus de la réalité (le terme "surnaturel" ou "surnaturalisme" revient assez fréquemment chez Baudelaire).

Il y a, outre la métaphore, "une couleur du style" qui attribue à la description la qualité d'une peinture. On parle du style d'un tableau et de la couleur d'un ouvrage littéraire. Ces transpositions s'appliquent d'autant mieux que la manipulation créatrice procède de manière identique sur la toile et sur le papier. L'idée, au moment où elle s'annonce sous la plume de l'écrivain ou sous le pinceau du peintre, apparaît sous forme indécise et confuse. Mais peu à peu, autour du plan général s'ordonne et se développe le morceau dans tous ses détails, l'esquisse vague prend corps et fait place au tableau achevé. Diderot a dit que c'est le dessin qui donne la forme aux êtres, et c'est la couleur qui leur donne la vie. Le dessin est donc, en littérature, l'idée, et la couleur l'image. Par le mot "couleur" on entend ici la représentation non seulement des couleurs, mais aussi des lignes, des formes, des mouvements, des sons, des saveurs, des odeurs, des impressions tactiles. La couleur, appliquée au style, a donc une signification plus générale que dans la peinture où il ne s'agit que des couleurs proprement dites.

La confusion et le malentendu entre ces deux formes d'art sont compréhensibles quand nous voyons que, outre les emprunts de termes techniques et critiques, le peintre et le descripteur emploient la même technique: tous les deux nous font "voir" par moyen de la ligne et de la couleur. "C'est l'homme qui crée la ligne et la couleur, dit Baudelaire. Ce sont deux abstractions qui tirent leur égale noblesse d'une même origine." ¹ Si nous lisons le *Journal* de Delacroix, nous verrons combien il contient de pensées et d'expressions semblables à celles de Baudelaire. En effet c'est Baudelaire lui-même qui dit, en comparant Hugo à Delacroix, que, "trop matériel, trop attentif aux superficies de la nature, M. Victor Hugo est devenu un peintre en poésie; Delacroix, toujours respectueux de son idéal, est souvent, à son insu, un poète en peinture". ²

Ce qui constitue cette esthétique nouvelle au XIXe siècle, c'est que le peintre fait appel aux images pour suggérer ce qu'il "voit" et le rend perceptible. L'écrivain a une tâche moins concrète; il doit avoir recours aux mots pour rendre perceptibles ses propres pensées. L'avantage que le peintre a sur l'écrivain, c'est qu'il peut nous montrer concrètement la réalité, mais c'est une réalité immobile dans le temps. L'écrivain, au contraire, nous présente un tableau abstrait,

¹ Baudelaire, *L'Oeuvre et la vie de Delacroix*, p.1124.

² Baudelaire, *Salon de 1846*, p.890.

il peut pourtant décrire une succession de mouvements, dans le passé, le présent, ou l'avenir. Mais les deux artistes, peintre en poésie ou poète en peinture, peuvent également éveiller en nous, à travers les sensations, le secret qui est au fond de notre âme et sans art, comme a dit Proust, nous ne le connaîtrions jamais. Par une sorte d'incantation, ils nous font sentir que chaque objet possède un sens plus profond, que la nature est revêtue d'un élément "surnaturel". Baudelaire avoue que la peinture de Delacroix peut produire chez lui de "véritables fêtes de cerveau, où les sens plus attentifs perçoivent des sensations plus retentissantes, où le ciel d'un azur plus transparent s'enfoncé comme un abîme plus infini, où les sons tintent musicalement, où les couleurs parlent, où les parfums racontent des mondes d'idées. [...] Comme la nature perçue par des nerfs ultrasensibles, elle révèle le surnaturalisme." ¹

Le mot et l'image

Puisque le langage est né du désir de communication chez l'homme, il faut donc que le rapport soit établi par un choix de mot qui représente un objet ou une idée car "exprimer, ce n'est alors rien de plus que remplacer une perception ou une idée par un signal convenu qui l'annonce, l'évoque ou l'abrège". ² Ainsi il y a deux éléments dans

¹ Baudelaire, *Exposition universelle de 1855*, p.974.

² Merleau-Ponty, *La Prose du monde* (Paris: Gallimard, 1969), p.7.

le mot: le signe (ou plus précisément le son dans la langue parlé) et le sens. Comment chaque peuple attribue un sens (ou plusieurs) à un signe reste encore un mystère, car en ceci il s'agit non seulement de celui qui exprime, mais aussi de celui qui entend ou lit, et ensuite du signe et du sens qui sont acceptés par le groupe. "Comment, avec du griffonnage noir aligné sur du papier d'imprimerie, remplacerez-vous pour le lecteur la vie personnelle des couleurs et des formes, l'interprétation des visages, la divination des sentiments? Et par quelle merveille trois lettres feront-elles voir un âne, et cinq lettres un chien?"¹

Le mot peut avoir trois aspects: le mot primitif qui n'est que le geste (ou signe mimétique) et se communique par la perception visuelle; puis le mot prononcé (ou signe oral) dont le son transmet le sens; et finalement le mot comme signe écrit. Ce dernier paraît au début sous forme de caractère-dessin (comme l'hiéroglyphe, ou le caractère sacré des Egyptiens) et ensuite sous forme de caractère-signe abstrait par lequel l'objet est signifié. Depuis l'antiquité égyptienne, on croyait au pouvoir magique du mot: un nom inscrit dans le tombeau assure au mort son immortalité, de même que les formules incantatoires qui peuvent corriger ou prévenir le mal autant qu'augmenter le bien. Il est évident que, même aujourd'hui, le mot

¹ Taine, *La Fontaine et ses fables* (Paris: Hachette, 1853).

garde encore une partie de son mystère et de son caractère sacré. Baudelaire dit qu'il y a "dans le mot, dans le *verbe*, quelque chose de *sacré* qui nous défend d'en faire un jeu de hasard. Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire. C'est alors que la couleur parle, comme une voix profonde et vibrante; que les monuments se dressent et font saillie sur l'espace profond; que les animaux et les plantes, représentants du laid et du mal, articulent leur grimace non équivoque; que le parfum provoque la pensée et le souvenir correspondants; que la passion murmure ou rugit selon son langage éternellement semblable." ¹

Le sacré, dans ce cas, réside non seulement dans la "sorcellerie évocatoire" du mot, mais aussi dans les possibilités infinies de créer des images et des sensations nouvelles par l'association des mots. Voici comment se trouve dans un mot, ou des mots associés, une polyvalence de sens. A partir du sens propre du mot, qui est défini, on trouvera, par association des mots d'un sens différent selon, comme l'appelle Hugo, "Notre-Dame la grammaire", ou selon le contexte; et par suite d'une association d'idées est né le sens intelligible du mot qui se diversifie à l'infini. C'est par ces associations que se révèle un style d'artiste. Si Delacroix trouve dans la nature un magasin d'images, Baudelaire la voit comme un dictionnaire.

¹ Baudelaire, "Théophile Gautier", p.690.

"La nature n'est qu'un dictionnaire." [...] Pour bien comprendre l'étendue du sens impliqué dans cette phrase, il faut se figurer les usages nombreux et ordinaires du dictionnaire. On y cherche le sens des mots, la génération des mots, l'étymologie des mots; enfin on en extrait tous les éléments qui composent une phrase ou un récit; mais personne n'a jamais considéré le dictionnaire comme une composition dans le sens poétique du mot. Les peintres qui obéissent à l'imagination cherchent dans leur dictionnaire les éléments qui s'accordent à leur conception; encore, en les ajustant avec un certain art, leur donnent-ils une physionomie toute nouvelle. Ceux qui n'ont pas d'imagination copient le dictionnaire. [...] A force de contempler, ils oublient de sentir et de penser. ¹

La différence entre le mot et l'image est la même qu'entre la description et la peinture: l'image peinte est complète par rapport à son objet; tandis que le mot n'est qu'un signe qui doit être décodé -- il faut connaître le signifiant et le signifié. Donc le mot ne peut signifier que l'objet vu ou connu. Ici nous revenons à la question posée plus haut: est-ce possible pour quelqu'un qui n'a jamais vu les peintures de Delacroix de reconstruire en image toutes les belles femmes décrites par Baudelaire?

Je suis fâché que le *Sardanapale* n'ait pas reparu cette année. On y aurait vu de très-belles femmes, claires, lumineuses, roses, autant qu'il m'en souvient du moins. Sardanapale lui-même était beau comme une femme. Généralement les femmes de Delacroix peuvent se diviser en deux classes: les unes, faciles à comprendre, souvent mythologiques, sont nécessairement belles[...].Elles

¹ Baudelaire, *Salon de 1859*, pp.1041-42.

sont riches, très-fortes, plantureuses, abondantes, et jouissent d'une transparence de chair merveilleuse et de chevelures admirables.

Quant aux autres, quelquefois des femmes historiques [...] , plus souvent des femmes de caprice, de tableaux de genre, tantôt des Marguerite , tantôt des Ophélie, des Desdémone, des Sainte Vierge même, des Madeleine, je les appellerais volontiers des femmes d'intimité. On dirait qu'elles portent dans les yeux un secret douloureux, impossible à enfouir dans les profondeurs de la dissimulation. Leur pâleur est comme une révélation des batailles intérieures. Qu'elles se distinguent par le charme du crime ou par l'odeur de la sainteté, que leurs gestes soient alanguis ou violents, ces femmes malades du coeur ou de l'esprit ont dans les yeux le plombé de la fièvre ou la nitescence anormale et bizarre de leur mal, dans le regard, l'intensité du surnaturalism.¹

Malgré la profusion de détail, nous ne croyons pas qu'il soit possible pour quelqu'un qui ne connaît pas les peintures de Delacroix de reconstruire en images ces femmes dans la description ci-dessus. Mais il est quand-même permis à certain lecteur d'associer cette description avec l'image mentale préservée dans sa mémoire et par conséquent il peut "sentir" une image vague de ces femmes. Car, dit Merleau-Ponty dans *La Prose du monde*, "le champ de notre esprit, comme notre champ visuel, n'est pas limité par une frontière, il se perd dans une zone vague où les objets ne se prononcent plus que faiblement, mais ne sont pas sans une sorte de présence."²

La description est donc différente de celle que peindrait un

¹ Baudelaire, *Exposition universelle de 1855*, pp.971-72.

² Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, p.131.

artiste. Traditionnellement, l'écrivain doit, au moyen des mots, faire une énumération des traits physiques de l'aspect vestimentaire, et ensuite de l'aspect moral, du personnage. Mais comme nous l'avons vu, la description ne peut pas égaler la peinture dans la perception visuelle, et les écrivains du XIXe siècle abandonnent très vite la méthode énumératrice du portrait et adoptent plutôt la manière de décrire que la peinture ne saurait appliquer: c'est une analyse des sensations. Le descripteur ne retient que les traits physiques qui l'ont le plus frappé et qui sont les plus caractéristiques de ce personnage. Il produit ainsi une image vague que nous devons fixer par notre imagination. En essayant de "peindre" un portrait, c'est-à-dire de donner vie, il nous communique ses sensations extérieures et ses impressions intérieures qui se succèdent, de sorte que "la voix de l'auteur [finisse] par induire en moi sa pensée." ¹

C'est précisément cette communication de l'auteur au lecteur qui constitue l'esthétique au XIXe siècle. Car les idées sont à tout le monde, mais le style est à chaque individu et révèle une partie de sa personnalité. Ainsi "à la faveur de ces signes dont l'auteur et moi sommes convenus, parce que nous parlons la même langue, il m'a fait croire justement que nous étions sur le terrain déjà commun des significations acquises et disponibles. Il s'est installé dans

¹ Merleau-Ponty, *Ibid.*, p.19.

mon monde." ¹ Baudelaire parle de deux sortes d'artistes: l'un, réaliste ou positiviste, dit: "Je veux représenter les choses telles qu'elles sont, ou bien qu'elles seraient, en supposant que je n'existe pas"; l'autre, imaginatif, dit: "Je veux illuminer les choses avec mon esprit et en projeter le reflet sur les autres esprits." ² Il fait mention aussi de deux sortes de portrait qu'il appelle "l'histoire" et "le roman":

L'une est de rendre fidèlement, sévèrement, minutieusement, le contour et le modelé du modèle, ce qui n'exclut pas l'idéalisation, qui consistera pour les naturalistes éclairés à choisir l'attitude la plus caractéristique, celle qui exprime le mieux les habitudes de l'esprit; en outre, de savoir donner à chaque détail important une exagération raisonnable, de mettre en lumière tout ce qui est naturellement saillant, accentué et principal, et de négliger ou de fondre dans l'ensemble tout ce qui est insignifiant, ou qui est l'effet d'une dégradation accidentelle.

La seconde méthode, celle particulière aux coloristes, est de faire du portrait un tableau, un poème avec ses accessoires, plein d'espace et de rêverie. Ici l'art est plus difficile, parce qu'il est plus ambitieux. Il faut savoir baigner une tête dans les molles vapeurs d'une chaude atmosphère, ou la faire sortir des profondeurs d'un crépuscule. Ici, l'imagination a une plus grande part, et cependant, comme il arrive souvent que le roman est plus vrai que l'histoire, il arrive aussi qu'un modèle est plus clairement exprimé par le pinceau abondant et facile d'un coloriste que par le crayon d'un dessinateur.³

Enfin il arrive aussi que la description de la beauté soit plus

¹ Merleau-Ponty, *Ibid.*, p.18.

² Baudelaire, *Salon de 1859*, p.1044.

³ Baudelaire, "Du portrait", p.921.

vraie que celle de la peinture, simplement parce que le sens du mot est aussi vague et indéterminé que la beauté. Baudelaire dit encore qu'"il en est des vers comme de quelques belles femmes en qui se sont fondues l'originalité et la correction; on ne les définit pas, on les aime." ¹

¹ Baudelaire, "Théophile Gautier", p.697.

CHAPITRE V

*La Beauté au XIXe siècle**La beauté et l'amour*

L'importance de l'amour dans la littérature est incontestable puisque l'amour est thème principal dans la plupart des oeuvres littéraires depuis le moyen-âge jusqu'à nos jours. Par conséquent l'amour a été un sujet de discussion (et de dispute) dès l'antiquité grecque. Chaque fois qu'une discussion a lieu, la même question se pose: y a-t-il un lien entre l'amour et la beauté? Cette question nous paraît très simple, mais vue de plus près, elle se révèle d'une énorme complexité. Il s'agit d'abord de préciser quelle est la définition, ou le sens, de l'amour (car l'amour est un terme aussi polyvalent que la beauté), et ensuite pourquoi chacun d'entre nous trouve beau un objet particulier et, de cette contemplation esthétique et sensuelle, comment naît l'amour.

Les Anciens emploient le terme "amour" au sens le plus large qui n'exclut pas l'amour conjugal. Sa nature est expliquée par le mythe des deux Vénus de Socrate. La Vénus dite "vulgaire" inspire l'amour des corps; et la Vénus "céleste", l'amour de l'âme, de l'amitié et des actions héroïques et vertueuses. L'amour physique, qui a pour but la jouissance de la beauté, n'a ni constance ni fidélité. Il est passager comme la beauté à laquelle il s'attache. C'est la Vénus

céleste qui est la source d'aspiration à la sagesse, à la fidélité et à l'héroïsme. Platon affirme ces deux notions de l'amour, mais il croit qu'il y a un lien étroit entre les deux et que l'un peut provenir de l'autre, car l'amour ne suppose qu'une évolution des sentiments.

Il serait faux de voir comme Nodier dans l'amour grec une conception purement idéale. "Avez-vous vu l'amour grec, demande Nodier dans *De l'Amour*, l'amour grec, ce type idéal des plus belles créations de l'antiquité? C'est l'amour grec tout entier: des lignes droites et harmonieuses dont aucune émotion n'a encore altéré la suave sévérité; un galbe grave et doux, plus glacé que le marbre où le ciseau l'a cherché; un oeil qui n'a jamais roulé les rayons du désir, de l'impatience ou de la colère; une bouche qui n'a jamais frêmi de jalousie, de désespoir ou de dédain; un front où le doigt rongeur du souci n'a pas même passé une fois pour y tracer la place d'une ride; c'est l'amour grec, c'est ce qu'ils entendoient par l'amour!"¹

Nodier a sans doute basé cette notion de l'amour chez les Grecs sur sa lecture de Platon qui explique, dans le *Phèdre*, comment l'amour est né à la vue de la beauté. L'amour, dit-il, s'appelle *Eros* chez les hommes, et *Pteros* (ce qui a des ailes) chez les dieux. Notre âme, ailée à l'origine avant d'entrer dans la vie sensible, retrouve ses

¹ Charles Nodier, *De l'Amour*; in *Oeuvres*, tome V (Genève: Slatkine Rpt., 1968), p.126.

ailes en percevant la beauté qui inspire l'amour. Les émanations de la beauté entrent dans l'âme par les yeux, les plus subtils des organes des sens. L'âme, réchauffée par le désir, aspire à revoir l'objet aimé dont la présence apaise ses maux. Quant au terme "désir", nous devons entendre l'aspiration de la part de l'amant à approcher, voir, toucher l'objet aimé et à fondre son âme à la chaleur bienfaisante émanée de cette beauté. Mais en vérité, l'amour est chez Platon une passion impersonnelle: c'est le culte abstrait de la beauté, et la beauté physique n'y joue qu'un rôle accidentel.

Nodier a quand-même distingué cette beauté abstraite de la passion de l'amant pour l'objet aimé quand il dit plus loin: "La Vénus du statuaire grec est un miracle de formes. Admirez-la, vous le pouvez, sans crainte de l'adorer. Le feu qui anima celle de Pygmalion n'a jamais touché cette image insensible, et on comprend à peine ce qu'elle feroit d'une âme, si par hasard elle venoit à vivre. C'est un chef-d'oeuvre de l'art, une divinité de main d'homme, une pierre; ce n'est pas Vénus."¹ Il est clair que la statue de Vénus n'est certainement pas créée pour enflammer la passion de l'homme, et que l'amour chez les Grecs ne se limite pas aux jouissances sexuelles. Le terme "amour" a donc un sens plus large que l'interprétation de Nodier citée plus haut; comme dit La Rochefoucauld: "Il n'y a que d'une sorte d'amour, mais il y en a mille différentes copies." (Maxime 74)

¹ Nodier, *Ibid.*, pp.126-27.

Les modernes font la distinction entre l'amour et l'amitié, ces deux conceptions différentes mais entrelacées qui embrouillent les Anciens dans leurs discussions sur l'amour. En France, c'est notamment au XVII^e siècle que l'on commence à écrire des discours ou des maximes sur cette passion de l'homme.¹ Au XIX^e siècle, c'est sans aucun doute l'ouvrage de Stendhal intitulé *De l'Amour* qui analyse le plus clairement et illustre le mieux la conception de l'amour et, d'une façon moins détaillée, celle de la beauté de son époque. Premièrement l'auteur a écarté l'amitié et toutes les autres conceptions idéalistes; l'amour ne comprend pour lui que ces quatre types essentiels: l'amour-passion, l'amour-goût, l'amour physique et l'amour de vanité.² Puis il constate nettement qu'"avant la naissance de l'amour, la beauté est nécessaire comme *enseigne*; elle prédispose à cette passion par les louanges qu'on entend donner à ce qu'on aimera. Une admiration très vive rend la plus petite espérance décisive." (27) Donc la beauté, au sens objectif, c'est-à-dire la beauté idéale (et que Stendhal appelle la *vraie beauté*) ne constitue plus l'essence de l'amour. C'est plutôt la beauté au sens subjectif, c'est-à-dire *vue* par l'amant, qui l'engendre. "On voit en quoi la *beauté* est nécessaire

¹ Par exemple le *Traité des passions* de Descartes, les *Discours sur les passions de l'amour* (autrefois attribués à Pascal), et les *Maximes* de La Rochefoucauld.

² Stendhal, *De l'Amour*, pp.5-6. Toutes les citations renvoient aux pages de l'édition Classiques Garnier, 1959.

à la naissance de l'amour. Il faut que la laideur ne fasse pas obstacle. L'amant arrive bientôt à trouver belle sa maîtresse telle qu'elle est, sans songer à la *vraie beauté*." (27) Voici comment la beauté du XIXe siècle diffère de celle des siècles précédents car celle-ci dessine plutôt une beauté idéale et parfaite reconnue comme telle universellement. L'écrivain du XIXe siècle cherche plutôt à découvrir au moins *un* trait physique qu'il trouve beau chez la femme. L'amour créera ensuite l'illusion que la femme aimée possède un ensemble de beauté parfaite. "En un mot, il suffit de penser à une perfection pour la voir dans ce qu'on aime." (9)

Cette illusion de la beauté parfaite que Stendhal appelle la *cristallisation* rejoint ce que dit Chamfort: "Il semble que l'amour ne cherche pas les perfections réelles; on dirait qu'il les craint. Il n'aime que celles qu'il crée, qu'il suppose; il ressemble à ces rois qui ne reconnaissent de grandeurs que celles qu'ils ont faites." (Maxime 380) Il en est de même aussi dans l'art et dans la littérature. Le portrait n'est qu'une reconstruction idéalisée d'un individu et la beauté est à la fois reconstructive et créatrice, car l'artiste ne crée pas *ex nihilo*, mais il utilise des matières préexistantes. Cependant cette perfection de la beauté n'est pas née subitement. C'est bien après la naissance de l'amour, dans l'état que Stendhal appelle la "seconde cristallisation", que l'ensemble de la nouvelle perfection est aperçue. Il dit que "pour qu'un être humain puisse

s'occuper avec délices à diviniser un objet aimable, qu'il soit pris dans la forêt des Ardennes ou au bal de Coulon, il faut d'abord qu'il lui semble parfait, non pas sous tous les rapports possibles, mais sous tous les rapports qu'il voit actuellement; il ne lui semblera parfait à tous égards, qu'après plusieurs jours de la seconde cristallisation. C'est tout simple, il suffit alors d'avoir l'idée d'une perfection pour la voir dans ce qu'on aime." (26-7)

Quelle est donc la nature de cette beauté qui inspire l'amour? Stendhal répond que c'est une nouvelle aptitude à nous donner du plaisir, et "pour découvrir la nature de la beauté, il convient de rechercher quelle est la nature des plaisirs de chaque individu [...], la beauté que vous découvrirez étant donc une nouvelle aptitude à vous donner du plaisir, et les plaisirs variant comme les individus." (29)

L'amour devient le choix d'une personne par l'autre, et ce choix est déterminé par des conditions très variées. Chaque personne aime à sa manière, et son amour se dirige vers l'objet aimé par suite de raisons bien personnelles, en aspirant aux plaisirs particuliers. "Les plaisirs de chaque individu sont différents, et souvent opposés: cela explique fort bien comment ce qui est beauté par un individu est laideur pour un autre." (29)

L'avantage de la *beauté* sur la *vraie beauté* selon Stendhal réside dans le fait que celle-là ne dépend pas de l'accord universel. Il dit que si les traits qui forment la *vraie beauté* promettent une

quantité de bonheur qu'il exprime "par le nombre un", les traits de la *beauté* tels qu'ils sont promettent encore "mille unités de bonheur".

(27) Voici la distinction entre la beauté dans l'art et dans la vie. La *vraie beauté* est essentielle pour l'art qui doit en principe être universellement admiré, tandis que la *beauté* est essentielle dans la vie pour la naissance de l'amour. La première est esthétique, la deuxième passionnée. En effet c'est Baudelaire qui reproche à Stendhal cette définition qui, en réduisant la beauté seulement à la promesse du bonheur, "soumet beaucoup trop le beau à l'idéal infiniment variable du bonheur; elle dépouille trop lestement le beau de son caractère aristocratique; mais elle a le grand mérite de s'éloigner décidément de l'erreur des académiciens." ¹

Tout de même l'observation de Stendhal sur la beauté et la naissance de l'amour est si aiguë et pénétrante qu'elle nous permet de suivre les divers stades successifs dans l'évolution de l'amour. Certes, nous ne voulons pas suggérer qu'ici Flaubert a consulté le traité de Stendhal pour décrire l'évolution psychologique de Frédéric dans *L'Education sentimentale*. Mais dans ce roman, il révèle une maîtrise d'observation, intérieure et extérieure, non moins grande que celle de Stendhal. Alors suivant le schéma de Stendhal dans le chapitre

¹ Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, p.1155.

"De la naissance de l'amour" (8-11), nous prendrons le texte de Flaubert dans *L'Éducation sentimentale* comme l'illustration par excellence de cet amour.¹

Stendhal: 1. L'admiration.

Flaubert: Ce fut comme une apparition:

Elle était assise, au milieu du banc, toute seule; ou du moins il ne distingua personne dans l'éblouissement que lui envoyèrent ses yeux. En même temps qu'il passait, elle leva la tête; il fléchit involontairement les épaules; et, quand il se fut mis plus loin, du même côté, il la regarda.

Elle avait un large chapeau de paille, avec des rubans roses qui palpitaient au vent, derrière elle. Ses bandeaux noirs, contournant la pointe de ses grands sourcils, descendaient très bas et semblaient presser amoureusement l'ovale de sa figure. Sa robe de mousseline claire, tachetée de petits pois, se répandait à plis nombreux. Elle était en train de broder quelque chose; et son nez droit, son menton, toute sa personne se découpait sur le fond de l'air bleu.

[...]

Jamais il n'avait vu cette splendeur de sa peau brune, la séduction de sa taille, ni cette finesse des doigts que la lumière traversait. Il considérait son panier à ouvrage avec ébahissement, comme une chose extraordinaire.
(4-5)

Stendhal: 2. On se dit: Quel plaisir de lui donner des baisers, d'en recevoir, etc.!

A partir du moment où il perçoit la beauté de Mme Arnoux pour la

¹ Les textes de *L'Éducation sentimentale* renvoient aux pages de l'édition Classiques Garnier, 1964.

première fois, Frédéric associe tout son bonheur à la pensée de cette dame. Le paysage quelconque devient un décor champêtre pour son amour:

Flaubert: Une plaine s'étendait à droite; à gauche un herbage allait doucement rejoindre une colline, où l'on apercevait des vignobles, des noyers, un moulin dans la verdure, et des petits chemins au delà, formant des zigzags sur la roche blanche qui touchait au bord du ciel. Quel bonheur de monter côte à côte, le bras autour de sa taille, pendant que sa robe balayerait les feuilles jaunies, en écoutant sa voix, sous le rayonnement de ses yeux! (7)

Ici, "la roche blanche qui touchait au bord du ciel" est symbolique, car, d'y monter avec Mme Arnoux à son côté égale bien une ascension au paradis.

Stendhal: 3. L'espérance. On étudie les perfections:

Flaubert: Elle ressemblait aux femmes des livres romantiques. Il n'aurait voulu rien ajouter, rien retrancher à sa personne. L'univers venait tout à coup de s'élargir. Elle était le point lumineux où l'ensemble des choses convergeait; -- et, bercé par le mouvement de la voiture, les paupières à demi closes, le regard dans les nuages, il s'abandonnait à une joie rêveuse et infinie. (9)

Si Mme Arnoux ressemble aux yeux de Frédéric aux héroïnes "romantiques", lui aussi il agit comme un héros du même genre.

Il se mit à écrire un roman intitulé: *Sylvio, le fils du pêcheur*. La chose se passait à Venise. Le héros, c'était lui-même; l'héroïne, Mme Arnoux. Elle s'appelait Antonia; -- et, pour l'avoir, il assassinait plusieurs gentilshommes, brûlait une partie de la ville et chantait sous son balcon, où palpitaient à la brise les rideaux en damas rouge du boulevard Monmartre. (24-5)

Stendhal: 4. L'amour est né.

Aimer, dit Stendhal, "c'est avoir du plaisir à voir, toucher, sentir par tous les sens, et d'aussi près que possible un objet aimable".
(*De l'Amour*, 8)

Flaubert: Chaque mot qui sortait de sa bouche semblait à Frédéric être une chose nouvelle, une dépendance exclusive de sa personne. Il regardait attentivement les effilés de sa coiffure, caressant par le bout son épaule nue; et il n'en détachait pas ses yeux, il enfonçait son âme dans la blancheur de cette chair féminine; cependant, il n'osait lever ses paupières, pour la voir plus haut, face à face. (49)

Stendhal: 5. La première cristallisation commence.

Ce que Stendhal appelle "cristallisation", c'est un phénomène dans lequel l'amant, après la naissance de l'amour, contemple la beauté de son objet aimé avec "plaisir", et ces "plaisirs augmentent avec les perfections de l'objet aimé." (9) Voici la première cristallisation de Frédéric.

Flaubert: Il ne parlait guère pendant ces dîners; il la contemplait. Elle avait à droite, contre la tempe, un petit grain de beauté; ses bandeaux étaient plus noirs que le reste de sa chevelure et toujours comme un peu humides sur les bords; elle les flattait de temps à autre, avec deux doigts seulement. Il connaissait la forme de chacun de ses ongles, il se délectait à écouter le sifflement de sa robe de soie quand elle passait auprès des portes, il humait en cachette la senteur de son mouchoir; son peigne, ses gants, ses bagues étaient pour lui des choses particulières, importantes comme des oeuvres d'art, presque animées comme des personnes; toutes lui prenaient le coeur et augmentaient sa passion. (56)

Ici Frédéric, pour employer les termes de Stendhal, "se plaît à orner de mille perfections" Mme Arnoux et "se détaille tout son bonheur avec une complaisance infinie". (*De l'Amour*, 8) Donc "la cristallisation de la maîtresse d'un homme, ou sa BEAUTE, n'est autre chose que la collection de TOUTES LES SATISFACTIONS de tous les désirs qu'il a pu former successivement à son égard." (30) Comme un rameau d'arbre effeuillé qu'on trouve au fond de la mine de sel à Salzbourg, Mme Arnoux est garnie "d'une infinité de diamants, mobiles et éblouissants". Tout ce qui lui appartient devient oeuvre d'art. La cristallisation est donc "l'opération de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections." (9)

L'amour ne finit certes pas avec la cristallisation, mais il continue à errer loin de ces nouvelles perfections pour douter de son bonheur; ensuite vient la seconde cristallisation, encore le doute, et ainsi de suite. Mais pour atteindre notre but qui consiste à montrer pourquoi la grande beauté n'est plus importante ou souhaitable au XIXe siècle, il suffit de citer encore une fois Stendhal qui dit: "L'homme qui a éprouvé le battement de coeur que donne de loin le chapeau de satin blanc de ce qu'il aime, est tout étonné de la froideur où le laisse l'approche de la plus grande beauté du monde." Puis il dit: "Les femmes extrêmement belles étonnent moins le second jour. C'est un grand malheur, cela décourage la cristallisation." (48)

La nouvelle esthétique

Les portraits des héroïnes du XIXe siècle diffèrent de ceux des siècles précédents en deux points importants. Premièrement toute tentative de décrire et d'énumérer les traits physiques pour nous donner un ensemble d'une beauté parfaite est généralement abandonnée (sauf dans quelques cas que nous allons citer comme exemple), pour être remplacée par une étude de la sensation ou de la perception (du héros ou de l'auteur) que donne la beauté de la dame. Cette étude de la sensation est ce que Mallarmé appelle, dans sa lettre à Henri Cazalis (de Tournon, octobre 1864), "une poétique très nouvelle": "Je pourrais [la] définir en ces deux mots: *Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit.*"¹

La conception de la beauté idéale et éternelle n'est plus acceptable à cette époque-là, car le réalisme dans l'art et dans la littérature rappelle aux écrivains et aux artistes (et, à certaine mesure, aux lecteurs) que la beauté parfaite que possèdent les princesses et les dames de haute naissance du temps jadis est très éloignée de la réalité quotidienne. L'association de la beauté physique avec la vertu n'est pas non plus valable, et Baudelaire se met à écrire: "Quelles prétensions de dire que: la nature embellit la beauté! Il aurait pu dire: la simplicité embellit la beauté. La plupart des erreurs

¹ Mallarmé, *Propos sur la poésie*; recueillis et présentés par Henri Mondor (Monaco: Edition du Rocher, 1953), p.46.

relatives au beau naissent de la fausse conception du XVIIIe siècle relative à la morale. La nature fut prise dans cette époque-là comme base, source et type de tout bien et tout beau possible." ¹ Il va jusqu'à proclamer dans sa Préface des *Fleurs du Mal* qu'il veut "extraire la beauté du Mal". (185) Ensuite il a précisé sa nouvelle théorie du beau dans *Le Peintre de la vie moderne*:

C'est ici une belle occasion, en vérité, pour établir une théorie rationnelle et historique du beau, en opposition avec la théorie du beau unique et absolu; pour montrer que le beau est toujours, inévitablement, d'une composition double, bien que l'impression qu'il produit soit une; car la difficulté de discerner les éléments variables du beau dans l'unité de l'impression n'infirme en rien la nécessité de la variété dans sa composition. Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. Je défie qu'on découvre un échantillon quelconque de beauté qui ne contienne pas ces deux éléments. (1154)

Ce passage fait écho à ce que Victor Hugo dit à propos de l'art dans sa Préface de *Cromwell*: "Il n'y a ni règles ni modèles! ou plutôt il n'y a d'autres règles que les lois générales de la nature, qui planent sur l'art tout entier, et les lois spéciales qui, pour chaque

¹ Baudelaire, *L'Art romantique* (Paris: NRF, 1923), p.246.

composition, résultent des conditions propres à chaque sujet. Les unes sont éternelles, intérieures, et restent; les autres, variables, extérieures, et ne servent qu'une fois. ¹

Le second point important réside dans la manière dont les écrivains sentent, et nous font sentir, la beauté de la femme au lieu de nous la faire voir. Ici le portrait peint ou décrit prend une place peu importante dans l'étude de la sensibilité, et il nous semble qu'il est employé seulement comme décor de la scène. Comparons, par exemple, la description de Salammbô dans les chapitres intitulés "Le Festin" et "Sous la tente" avec celle d'Emma Bovary. La première qui comprend plusieurs paragraphes décrivant la physionomie de Salammbô, est une description esthétiquement distante comme dans la peinture, tandis que la dernière, faites en quelques lignes, prend un relief et évoque en nous l'image d'une femme réelle. Ici la forme révèle l'intention de l'auteur: plus il décrit, plus il nous éloigne dans le temps et l'espace. Il y a une Emma pleurant dans chaque petit village; une Salammbô est beaucoup plus difficile à identifier.

Comment peut-on décrire une belle femme? Evidemment on doit dire qu'elle est belle, très belle, ou d'une beauté inégalable. Mais nous nous rendons compte bien vite que l'on ne peut pas abuser de l'usage

¹ Victor Hugo, Préface de *Cromwell*.

de cet adjectif, comme dans cet éloge de Madame de Cossé fait par François Ier dans *Le Roi s'amuse* de Victor Hugo:

N'est-ce pas une honte, alors que tout Paris,
 Et les plus grands seigneurs, et les plus *beaux* esprits,
 Fixent sur vous des yeux pleins d'amoureuse envie,
 A l'instant le plus *beau* d'une si *belle* vie,
 Quand tous faiseurs de duels et de sonnets, pour vous,
 Gardent leurs plus *beaux* vers et leurs plus fameux coups,
 A l'heure où vos *beaux* yeux, semant partout les flammes,
 Font sur tous leurs amants veiller toutes les femmes,
 Que vous, qui d'un tel lustre éblouissez la cour
 Que, ce soleil parti, l'on doute s'il fait jour,
 Vous alliez, méprisant duc, empereur, roi, prince,
 Briller, astre bourgeois, dans un ciel de province! 1

En effet, Madame de Lafayette, en peignant la scène de la même cour des Valois ² dans *La Princesse de Clèves*, a mieux réussi en prose avec une seule phrase: "Il parut alors une beauté à la cour, qui attira les yeux de tout le monde, et l'on doit croire que c'étoit une beauté parfaite, puisqu'elle donna de l'admiration dans un lieu où l'on étoit si accoutumé à voir de belles personnes." ³

Pour convaincre le lecteur que l'héroïne est d'une grande beauté, beaucoup d'auteurs avant le XIXe siècle ont eu recours à l'énumération des traits physiques de la dame après avoir consulté le traité de beauté

¹ Victor Hugo, *Le Roi s'amuse*, I, 2; *Théâtre complet*, tome I (La Pléiade, 1963), pp.1342-43.

² Celle de Henri II (1547-1559), fils de François Ier (1515-1547).

³ Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, p.1113.

de son temps, et nous avons cité comme exemple Augustin Nifo pendant la Renaissance. En effet, le canon de la beauté féminine est sans doute d'origine orientale ¹ et était connu en Espagne après la conquête des Maures. Brantôme le cite dans *Les Dames Galantes* que "pour rendre une femme toute parfaite et absolue en beauté, il luy faut trente beaux sis, [...] . Les trente donc sont tels:

"Trois choses blanches: la peau, les dents et les mains.
Trois noires: les yeux, les sourcils et les paupières.
Trois rouges: les levres, les joues et les ongles.
Trois longues: le corps, les cheveux et les mains.
Trois courtes: les dents, les oreilles et les pieds.
Trois larges: la poitrine ou le sein, le front et l'entre-sourcil.
Trois étroites: la bouche, l'une et l'autre, la ceinture ou la taille, et l'entrée du pied.
Trois grosses: le bras, la cuisse et le gros de la jambe.
Trois deliées: les doigts, les cheveux et les levres.
Trois petites: les tetins, le nez et la teste." ²

Au XIXe siècle, c'est Prosper Mérimée, dont le goût pour la belle Espagnole est connu, qui a cité ce canon de beauté dans *Carmen*:

¹ Nous employons ce mot au sens où l'entend Victor Hugo: "Il résulte de tout cela que l'Orient, soit comme image, soit comme pensée, est devenu, pour les intelligences autant que pour les imaginations, une sorte de préoccupation générale à laquelle l'auteur de ce livre a obéi peut-être à son insu. Les couleurs orientales sont venues comme d'elles-mêmes empreindre toutes ses pensées, toutes ses rêveries; et ses rêveries et ses pensées se sont trouvées tour à tour, et presque sans l'avoir voulu: hébraïques, turques, grecques, persanes, arabes, espagnoles même, car l'Espagne c'est encore l'Orient; l'Espagne est à demi africaine, l'Afrique est à demi asiatique." Préface des *Orientales*; *Oeuvres Poétiques*, vol.1 (La Pléiade, 1964), p.580.

² Brantôme, *Les Dames Galantes*, pp.157-58.

Je doute fort que mademoiselle Carmen fût de race pure, du moins elle était infiniment plus jolie que toutes les femmes de sa nation que j'aie jamais rencontrées. Pour qu'une femme soit belle, il faut, disent les Espagnols, qu'elle réunisse trente "si", ou, si l'on veut, qu'on puisse la définir au moyen de dix adjectifs applicables chacun à trois parties de sa personne. Par exemple, elle doit avoir trois choses noires: les yeux, les paupières et les sourcils; trois fines: les doigts, les lèvres, les cheveux, etc. Voyez Brantôme pour le reste. Ma bohémienne ne pouvait prétendre à tant de perfections. Sa peau, d'ailleurs parfaitement unie, approchait fort de la teinte de cuivre. Ses yeux étaient obliques, mais admirablement fendus; ses lèvres un peu fortes, mais bien dessinées et laissant voir des dents plus blanches que des amandes sans leur peau. Ses cheveux, peut-être un peu gros, étaient noirs, à reflets bleus comme l'aile d'un corbeau, longs et luisants. Pour ne pas vous fatiguer d'une description trop prolixie, je vous dirai en somme qu'à chaque défaut elle réunissait une qualité qui ressortait peut-être plus fortement par le contraste. C'était une beauté étrange et sauvage, une figure qui étonnait d'abord, mais qu'on ne pouvait oublier. Ses yeux surtout avaient une expression à la fois voluptueuse et farouche que je n'ai trouvée à aucun regard humain. Oeil de bohémien, oeil de loup, c'est un dicton espagnol qui dénote une bonne observation. ¹

C'est encore Mérimée qui a donné comme exemple deux belles femmes de son temps dont la beauté célèbre s'accordait avec ce canon de beauté: l'une est l'impératrice Eugénie, à qui Napoléon III a offert une couronne; l'autre, c'est Lola Montez, pour qui le roi Louis Ier de Bavière a abandonné la sienne. Cette dernière, dit-on, possédait toutes les qualités exigées par le canon sauf une: ses yeux n'étaient pas noirs; ils étaient violets!

¹ Prosper Mérimée, *Carmen* (Paris 1927), pp.24-5.

L'énumération des traits de beauté n'est pas complètement abandonnée au XIXe siècle, car Balzac en a continué la tradition. C'est précisément par cette méthode de description qui lui est propre et par sa connaissance du canon de beauté que nous venons de citer qu'il peint ce portrait célèbre d'Esther dans les *Splendeurs et Misères des Courtisanes*:

Un lundi matin, les pensionnaires aperçurent leur jolie troupe augmentée d'une nouvelle venue dont la beauté triompha sans contestation, non seulement de ses compagnons, mais des beautés particulières qui se trouvaient parfaites chez chacune d'elles. En France, il est extrêmement rare, pour ne pas dire impossible, de rencontrer les trente fameuses perfections décrites en vers persans sculptés, dit-on, dans le sérail, et qui sont nécessaires à une femme pour être entièrement belle. En France, s'il y a peu d'ensemble, il y a de ravissants détails. Quant à l'ensemble imposant que la statuaire cherche à rendre, et qu'elle a rendu dans quelques compositions rares, comme la Diane et la Callipyge, il est le privilège de la Grèce et de l'Asie-Mineure. Esther venait de ce berceau du genre humain, la patrie de la beauté: sa mère était juive. Les Juifs, quoique si souvent dégradés par leur contact avec les autres peuples, offrent parmi leurs nombreuses tribus des filons où s'est conservé le type sublime des beautés asiatiques. Quand ils ne sont pas d'une laideur repoussante, ils présentent le magnifique caractère des figures arméniennes. Esther eût remporté le prix au sérail, elle possédait les trente beautés harmonieusement fondues. ¹

La description d'Esther est aussi pleine du langage que nous pouvons appeler "précieux". La venue d'Esther, une beauté parfaite qui "triompha sans contestation" à l'endroit où tout le monde est beau,

¹ Balzac, *Splendeurs et Misères des Courtisanes* (Classiques Garnier, 1964), pp.49-50.

nous rappelle bien l'arrivée de la princesse de Clèves à la cour. Seulement au lieu d'accorder à Esther des louanges comme l'on fit à la cour de Henri II, "les jeunes pensionnaires commencèrent par jalouser ces miracles de beauté, mais elles finirent par les admirer." (53) Il y a encore ce "je ne sais quoi" qui est réminiscent de Mme de Sévigné ou de Mlle de Scudéry: "Loin de porter atteinte au fini des formes, à la fraîcheur de l'enveloppe, son étrange vie lui avait communiqué le je ne sais quoi de la femme."

Cette description de Balzac dans le chapitre intitulé "Un portrait que Titien eût voulu peindre" est beaucoup trop longue pour être citée en totalité. Il est cependant intéressant de voir comment la description de Balzac ressemble à celle de Jehan Lemaire que nous avons citée plus haut.

Par une circonstance rare, pour ne pas dire impossible chez les très jeunes filles, ses mains, d'une incomparable noblesse, étaient molles, transparentes et blanches comme les mains d'une femme en couches de son second enfant. Elle avait exactement le pied et les cheveux si justement célèbres de la duchesse de Berri, des cheveux qu'aucune main de coiffeur ne pouvait tenir, tant ils étaient abondants, et si longs, qu'en tombant à terre ils y formaient des anneaux, car Esther possédait cette moyenne taille qui permet de faire d'une femme une sorte de joujou, de la prendre, quitter, reprendre et porter sans fatigue. Sa peau fine comme du papier de Chine et d'une chaude couleur d'ambre nuancée par des veines rouges, était luisante sans sécheresse, douce sans moiteur. [...] Elle avait le front ferme et d'un dessin fier. Son nez, comme celui des Arabes, était fin, mince, à narines ovales, bien placées, retrousées sur les bords. Sa bouche rouge et fraîche était une rose qu'aucune flétrissure ne disparaît, les orgies n'y avaient

point laissé de traces. Le menton, modelé comme si quelque sculpteur amoureux en eût poli le contour, avait la blancheur du lait. Une seule chose à laquelle elle n'avait pu remédier trahissait la courtisane tombée trop bas: ses ongles déchirés qui voulaient du temps pour reprendre une forme élégante, tant ils avaient été déformés par les soins les plus vulgaires du ménage.

Balzac a consacré ensuite de longs paragraphes à décrire les yeux d'Esther: sa beauté, son caractère, son origine. (Nous allons voir plus loin quelle est l'importance des yeux dans le portrait et quel rôle essentiel ils jouent dans la naissance de l'amour.) Voici la description des yeux d'Esther:

Nerveuse à l'excès, mais délicate en apparence, Esther attirait soudain l'attention par un trait remarquable dans les figures que le dessin de Raphaël a le plus artistement coupées, car Raphaël est le peintre qui a le plus étudié, le mieux rendu la beauté juive. Ce trait merveilleux était produit par la profondeur de l'arcade sous laquelle l'oeil roulait comme dégagé de son cadre, et dont la courbe ressemblait par sa netteté à l'arête d'une voûte. Quand la jeunesse revêt de ses teintes pures et diaphanes ce bel arc, surmonté de sourcils à racines perdues; quand la lumière en se glissant dans le sillon circulaire de dessous, y reste d'un rose clair, il y a là des trésors de tendresse à contenter un amant, des beautés à désespérer la peinture. C'est le dernier effort de la nature que ces plis lumineux où l'ombre prend des teintes dorées, que ce tissu qui a la consistance d'un nerf et la flexibilité de la plus délicate membrane. L'oeil au repos est là-dedans comme un oeuf miraculeux dans un nid de brins de soie. Mais plus tard cette merveille devient d'une horrible mélancolie, quand les passions ont charbonné ces contours si déliés, quand les douleurs ont ridé ce réseau de fibrilles. L'origine d'Esther se trahissait dans cette coupe orientale de ses yeux à paupières turques, et dont la couleur était un gris d'ardoise qui contractait, aux lumières, la teinte bleue des ailes noires du corbeau. L'excessive tendresse de son re-

gard pouvait seule en adoucir l'éclat. Il n'y a que les races venues des déserts qui possèdent dans l'oeil le pouvoir de la fascination sur tous, car une femme fascine toujours quelqu'un. Leurs yeux retiennent sans doute quelque chose de l'infini qu'ils ont contemplé. La nature, dans sa prévoyance, a-t-elle donc armé leurs rétines de quelque tapis réflecteur, pour leur permettre de soutenir le mirage des sables, les torrents du soleil et l'ardent cobalt de l'éther? [...] L'Orient brillait dans les yeux et dans la figure d'Esther. Ce regard n'exerçait point de fascination terrible, il jetait une douce chaleur, il attendrissait sans étonner, et les plus dures volontés se fondaient sous sa flamme. (51-3)

C'est ici un passage, parmi beaucoup d'autres, où Balzac se révèle maître de la description. La sienne n'est pas seulement une simple constatation des faits, mais elle est aussi pleine de vives métaphores poétiques et s'exprime avec plus de relief que ne fait une description ordinaire. Ce passage cité constitue, par la méthode d'application combinée des sens de la vue, la beauté des yeux d'Esther: lignes et formes ("Ce trait merveilleux était produit par la profondeur de l'arcade sous laquelle l'oeil roulait comme dégagé de son cadre, et dont la courbe ressemblait par sa netteté à l'arête d'une voûte."); couleurs ("un rose clair", "des teintes dorées", "un gris d'ardoise", "la teinte bleue des ailes noires du corbeau"); mouvements (l'oeil roulait", "l'excessive tendresse de son regard"); Balzac y ajoute encore des réflexions historiques ("L'origine d'Esther se trahissait dans cette coupe orientale de ses yeux à paupières turques"); morale ("nerveuse à l'excès, mais délicate en apparence"); anthropologique ("Il n'y a que les races venues des déserts qui possèdent dans l'oeil le pouvoir

de la fascination sur tous"); scientifique ("La nature, dans sa prévoyance, a-t-elle donc armé leurs rétines de quelque tapis réflecteur ...?"); artistique ("Esther attirait soudain l'attention par un trait remarquable dans les figures que le dessin de Raphaël a le plus artistiquement coupées, car Raphaël est le peintre qui a le plus étudié, le mieux rendu la beauté juive."); et finalement l'impression de l'ensemble des sensations et des sentiments ("Ce regard n'exerçait point de fascination terrible, il jetait une douce chaleur, il attendrissait sans étonner, et les plus dures volontés se fondaient sous sa flamme.").

Par une rare exception, Stendhal a aussi employé la méthode descriptive énumérative de Balzac (mais beaucoup moins détaillée) dans son roman *Lucien Leuwen*. Ce portrait de Mme de Chasteller est différent de celui d'Esther dans le fait que la description d'Esther est faite objectivement, tandis que celle de Mme de Chasteller est faite subjectivement selon la perception de Leuwen:

Son esprit se mit à se détailler les bonnes qualités de madame de Chasteller, mais il en était moins sûr que de sa céleste beauté, et revint bientôt à celle-ci.

"Quels cheveux magnifiques, avec le brillant de la plus belle soie, longs, abondants! Quelle admirable couleur ils avaient hier, sous l'ombre de ces grands arbres! Quel blond charmant! Ce ne sont point ces cheveux couleur d'or vantés par Ovide, ni ces cheveux couleur d'acajou que Raphaël et Carlo Dolci ont donnés à leurs plus belles têtes. Le nom que je donnerais à ceux-ci peut n'être pas fort élégant, mais réellement, sous le brillant de la plus belle soie, ils ont la couleur de la noisette. Et ce contour admirable du front! Que de pensée dans le haut de ce front, peut-être trop!... Comme il me faisait peur autrefois! Quant aux yeux, qui en vit jamais de pareils?"

L'infini est dans ce regard, même quand il n'est arrêté que par un objet sans intérêt. Comme elle regardait sa voiture au *Chasseur vert* quand nous nous en approchâmes! Et quelle coupe admirable ont les paupières de ces yeux si beaux! Comme ils sont entourés! Son regard est surtout céleste quand il ne s'arrête sur rien. Alors c'est le son de son âme qu'il semble exprimer. Elle a le nez un peu aquilin ...

"Quelle bouche! Est-il possible de concevoir un contour plus fin et mieux dessiné? Elle est belle comme les plus beaux camées antiques. 1

Mais pourquoi cette longue énumération des traits physiques de cette "céleste beauté" qui est extraordinaire chez un héros stendhalien? Ici, Stendhal a annoncé très clairement son intention: Lucien Leuwen décrit la beauté de Mme de Chasteller quand ses passions amoureuses pour elle sont déjà apaisées. ("Mais tout ce détail de beautés et d'avantages ne faisait rien pour l'amour de Leuwen; il ne rennissait point.") Cette analyse est faite à distance et Leuwen "se parlait de madame de Chasteller comme un connaisseur se parle d'une belle statue qu'il veut vendre". (978)

De toute façon, le mode de description de Balzac, avons-nous dit, était plutôt une exception que la norme au XIXe siècle. A l'autre extrême, la plupart des écrivains décrivaient très peu ou point du tout l'ensemble de la beauté de la femme. Ou bien on dit simplement qu'elle est belle, comme le fait Constant dans *Adolphe*: "Il avait chez lui sa maîtresse, une Polonaise, célèbre par sa beauté, quoi-

¹ Stendhal, *Lucien Leuwen*; *Romans*, tome I (La Pléiade, 1952), pp.977-78.

qu'elle ne fût plus de la première jeunesse." ¹ Ou bien on choisit un ou deux traits physiques de la femme qui attire les yeux du héros. Ces mêmes traits qui reviennent régulièrement dans les descriptions d'un auteur révèlent sa fascination (ou, dans certain cas, son obsession) de ces beautés de la femme. Chez Flaubert, ce sont notamment les yeux, les ongles, la peau et les cheveux. Voici la perception de Charles Bovary quand il voit Emma pour la première fois:

Charles fut surpris de la blancheur de ses ongles. Ils étaient brillants, fins du bout, plus nettoyés que les ivoires de Dieppe, et taillés en amande. Sa main pourtant n'était pas belle, point assez pâle, peut-être, et un peu sèche aux phalanges; elle était trop longue aussi et sans molles inflexions de lignes sur les contours. Ce qu'elle avait de beau, c'étaient les yeux: quoiqu'ils fussent bruns, ils semblaient noirs à cause des cils, et son regard arrivait franchement à vous avec une hardiesse candide.

[...]

Son cou sortait d'un col blanc, rabattu. Ses cheveux dont les deux bandeaux noirs semblaient chacun d'un seul morceau, tant ils étaient lisses, étaient séparés sur le milieu de la tête par une raie fine, qui s'enfonçait légèrement selon la courbe du crâne; et, laissant voir à peine le bout de l'oreille, ils allaient se confondre par derrière en un chignon abondant, avec un mouvement ondé vers les tempes, que le médecin de campagne remarqua là pour la première fois de sa vie. Ses pommettes étaient roses. ²

Ces traits, qui se trouvent aussi dans les passages cités de

¹ Benjamin Constant, *Adolphe* (Classiques Garnier, 1963), p.32.

² Flaubert, *Madame Bovary; Oeuvres*, tome I (La Pléiade, 1951), pp.304-5.

L'Education sentimentale sont repris dans *Salammô*: "La moire des étoffes était, comme la splendeur de sa peau, quelque chose de spécial et n'appartenant qu'à elle. Ses yeux, ses diamants étincelaient; le poli de ses ongles continuait la finesse des pierres qui chargeaient ses doigts." ¹

Chez Stendhal, ce sont toujours les yeux de la femme qui fascinent le héros dans sa contemplation de la beauté. Dans *Lucien Leuwen*, le héros "était absorbé dans son admiration, lorsque les yeux de cette beauté pâle se tournèrent sur lui; il ne put soutenir leur éclat; ils étaient tellement beaux et simples dans leurs mouvements! Sans y songer, Lucien restait immobile, à trois pas de madame de Chasteller, à la place où son regard l'avait surpris." (918)

Le héros stendhalien fait souvent la comparaison entre les yeux de deux dames aimées. Julien Sorel, chez le marquis de La Mole, fait cette observation sur les yeux de mademoiselle sa fille, en les comparant à ceux de madame de Rênal:

Presque en même temps il aperçut une jeune personne, extrêmement blonde et fort bien faite, qui vint s'asseoir vis-à-vis de lui. Elle ne lui plut point; cependant, en la regardant attentivement, il pensa qu'il n'avait jamais vu des yeux aussi beaux; mais ils annonçaient une grande froideur d'âme. Par la suite, Julien trouva qu'ils avaient l'expression de l'ennui qui examine, mais qui se sou-

¹ Flaubert, *Salammô*; *Oeuvres*, tome I (La Pléiade, 1951), p.886.

vient de l'obligation d'être imposant. Madame de Rênal avait cependant de bien beaux yeux, se disait-il, le monde lui en faisait compliment; mais ils n'avaient rien de commun avec ceux-ci. Julien n'avait pas assez d'usage pour distinguer que c'était le feu de la saillie que brillaient de temps en temps les yeux de mademoiselle Mathilde, c'est ainsi qu'il l'entendit nommer. Quand les yeux de madame de Rênal s'animaient, c'était du feu des passions, ou par l'effet d'une indignation généreuse au récit de quelque action méchante. Vers la fin du repas, Julien trouva un mot pour exprimer le genre de beauté des yeux de mademoiselle de La Mole: Ils sont scintillants, se dit-il. ¹

Dans *La Chartreuse de Parme*, Fabrice rêve des beaux yeux de Clélia à la tour Farnèse: "Quel regard! se disait-il; que de choses il exprimait! quelle profonde pitié! [...] Comme ses yeux si beaux restaient attachés sur moi [...] !" (282) ² Ces yeux, affirme le général Conti son père, "sont plus beaux que ceux de la duchesse". (284) Cet avis est partagé par le cercle de courtisans de la cour ducale de Parme. Au bal, "la beauté de Clélia l'emportait sur celle de la duchesse. Les yeux de la jeune fille avaient une expression si singulière et si profonde qu'ils en étaient presque indiscrets. [...] Les yeux de la jeune fille avaient plus de feu, et même, si l'on peut ainsi dire, plus de passion que ceux de la belle duchesse." (285)

Cependant l'éloge des beaux yeux ne se limite pas seulement au roman, comme le montre ce poème de Gautier:

¹ Stendhal, *Le Rouge et le Noir*; *Romans*, tome I (La Pléiade, 1952), p.450.

² Les pages de *La Chartreuse de Parme* renvoient à l'édition Garnier-Flammarion, 1964.

Vous avez un regard singulier et charmant;
 Comme la lune au fond du lac qui la reflète,
 Votre prunelle, où brille une humide paillette,
 Au coin de vos doux yeux roule languissamment.

Ils semblent avoir pris ses feux au diamant;
 Ils sont de plus belle eau qu'une perle parfaite,
 Et vos grands cils émus, de leur aile inquiète
 Ne voilent qu'à demi leur vif rayonnement.

Mille petits amours à leur miroir de flamme
 Se viennent regarder et s'y trouvent plus beaux,
 Et les désirs y vont rallumer leurs flambeaux.

Ils sont si transparents qu'ils laissent voir votre âme,
 Comme une fleur céleste au calice idéal
 Que l'on apercevrait à travers un cristal. ¹

Il n'est pas difficile de voir pourquoi les yeux jouent un rôle si important dans l'amour et, pour cette raison, dans la littérature. Car c'est principalement les yeux, ces "miroirs de l'âme", qui, à première vue, sont les porte-parole qui annoncent et qui communiquent le sentiment. Si Stendhal croit que la beauté est une promesse de bonheur, c'est incontestablement à travers les yeux que la promesse est faite.

J'aime, ô pâle beauté, tes sourcils surbaissés,
 D'où semblent couler des ténèbres;
 Tes yeux, quoique très-noirs, m'inspirent des pensées
 Qui ne sont pas du tout funèbres.

Tes yeux, qui sont d'accord avec tes noirs cheveux,
 Avec ta crinière élastique,
 Tes yeux, languissamment, me disent: "Si tu veux,
 Amant de la muse plastique,

¹ Théophile Gautier, "A deux beaux yeux", *Poésies complètes*, vol.2

Suivre l'espoir qu'en toi nous avons excité,
 Et tous les goûts que tu professes,
 Tu pourras constater notre véracité
 Depuis le nombril jusqu'aux fesses;

Tu trouveras au bout de deux beaux seins bien lourds,
 Deux larges médailles de bronze,
 Et sous un ventre uni, doux comme du velours,
 Bistré comme la peau d'un bonze,

Une riche toison qui, vraiment, est la soeur
 De cette énorme chevelure,
 Souple et frisée, et qui t'égale en épaisseur,
 Nuit sans étoiles, Nuit obscure!" ¹

Si tout commence par la sensation, c'est premièrement par la vue que cette sensation est née. Valéry dit que "des regards qui se rencontrent font naître d'étranges rapports." Cet échange "réalise dans un temps très petit, une transposition, une métathèse, un chiasma de deux 'destinées', de deux points de vue." ² En effet, l'amour dans l'univers stendhalien est né et continue sous la vision analytique du regard. Nous pouvons utiliser comme illustration des passages de *Lucien Leuwen* où, dès la première rencontre, Lucien eut tout le loisir de regarder madame de Chasteller. C'est encore Valéry qui dit que "personne ne pourrait penser librement si ses yeux ne pouvaient quitter d'autres yeux qui les suivraient." (*Tel quel*, 490) Ainsi Lucien fut privé de son jugement lorsque madame de Chasteller lui rendit le

¹ Baudelaire, "Les Promesses d'un visage", pp.146-47.

² Valéry, *Tel quel; Oeuvres* (La Pléiade, 1957), p.490.

regard: "Elle le regarda; mais, pour cette fois, Lucien fut incapable de juger ce regard; il en fut comme brûlé, enflammé." (919)
Après la déclaration d'amour de Lucien, faite "avec un accent si vrai, avec une intimité si tendre; il montrait tant d'amour, qu'avant qu'elle y songeât, les yeux de madame de Chasteller, ces yeux dont l'expression était profonde et vraie, avaient répondu: 'J'aime comme vous.'" (931)

Le regard est d'ailleurs chez Stendhal un masque adopté par la femme soit par hypocrisie soit par pudeur. C'est en ce masque même, qui rend la femme incompréhensible et mystérieuse, que consiste le charme pour Stendhal. En madame de Chasteller, dit Jean-Pierre Richard, c'est "l'obscurité, l'imprévisibilité, les sursauts rétractiles d'une délicatesse sans cesse effarouchée que Lucien Leuwen adore; et les sentiments de Lucien ne font ici que reproduire ceux de Stendhal lui-même pour Métilde. Car le charme de la pudeur, c'est d'abord celui de l'incompréhensible." ¹ Le héros lui-même s'écrie: "Je vois briller au fond de ses yeux, malgré toute la prudence qu'elle se commande, quelque chose de mystérieux, de sombre, d'animé, comme s'ils suivaient une conversation bien autrement intime et relevée que celle qu'écou- tent nos oreilles." (957)

¹ Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation* (Paris: Seuil, 1954), p.48.

Cependant la perception de la beauté n'est pas faite uniquement par la vue, mais aussi par d'autres sens. Dans la plupart des cas, c'est presque toujours une perception combinée des sens. Sur ce point, la vue et l'ouïe sont la combinaison par excellence dans la perception de la beauté, et ce n'est pas une coïncidence que plusieurs écrivains du XIXe siècle décrivent la femme belle dont la voix fascine tellement le héros. Car, disent-ils, l'admiration qui est le premier stade vers l'amour peut naître par n'importe quel sens. En effet, l'oreille, dit Valéry, "est le sens préféré de l'attention. Elle garde, en quelque sorte, la frontière, du côté où la vue ne voit pas." (*Tel quel*, 705) Dans un tel cas, la beauté de la femme est perçue à la fois par la vue (comme la peinture: description des lignes, formes, couleurs, et de la symétrie) et par l'ouïe (comme la musique: description de la voix). Ici nous prenons comme exemple la description de Mme Arnoux chantant devant Frédéric:

Cela commençait sur un rythme grave, tel qu'un chant d'église, puis, s'animant crescendo, multipliait les éclats sonores, s'apaisait tout à coup; et la mélodie revenait amoureusement, avec une oscillation large et paresseuse.

Elle se tenait debout, près du clavier, les bras tombants, le regard perdu. Quelquefois, pour lire la musique, elle clignait ses paupières en avançant le front, un instant. Sa voix de contralto prenait dans les cordes basses une intonation lugubre qui glaçait, et alors sa belle tête, aux grands sourcils, s'inclinait sur son épaule; sa poitrine se gonflait, ses bras s'écartaient, son cou d'où s'échappaient des roulades se renversait mollement comme sous des baisers aériens;

elle lança trois notes aiguës, redescendit, en jeta une plus haute encore, et, après un silence, termina par un point d'orgue. (49)

Il faut mentionner ici que Frédéric n'a rien compris aux paroles italiennes que chantait Mme Arnoux. Mais ce qui est important aux yeux (ou aux oreilles) de Frédéric, c'est que ce chant est étroitement lié à son amour: "la mélodie revenait amoureusement", et "son cou d'où s'échappaient des roulades se renversait mollement comme sous des baisers aériens". Ce soir-là, en sortant de chez Mme Arnoux, Frédéric se perd dans la rêverie amoureuse. Il entend sonner l'horloge d'une église, "lentement, pareille à une voix qui l'eût appelé". (50) Cela lui rappelle sans doute la chanson de Mme Arnoux ("Cela commençait sur un rythme grave, tel qu'un chant d'église"), puis la voix de contralto de Mme Arnoux qui "prenait dans les cordes basses une intonation lugubre qui glaçait". Subitement, "il fut saisi par un de ces frissons de l'âme où il vous semble qu'on est transporté dans un monde supérieur. Une faculté extraordinaire, dont il ne savait pas l'objet, lui était venue. Il se demanda, sérieusement, s'il serait un grand peintre ou un grand poète; -- et il se décida pour la peinture, car les exigences de ce métier le rapprocheraient de Mme Arnoux. Il avait donc trouvé sa vocation! Le but de son existence était clair maintenant, et l'avenir infallible." (50)

C'est encore Stendhal qui associe la musique à la beauté. "La musique, dit-il, est une peinture tendre." Jean-Pierre Richard, dans

son étude sur la connaissance et la tendresse chez Stendhal, ajoute que "la musique commence donc là où la peinture s'arrête. [...] Elle établit un contact, ouvre les âmes l'une à l'autre, les rend l'une à l'autre transparentes dans le flot d'une émotion commune." ¹ Mais si la musique a le pouvoir d'évoquer en nous une rêverie ou un rappel du bonheur passé, elle est, pour citer encore Jean-Pierre Richard, "moins l'interprète que l'introductrice." (88) Dans l'amour, il nous faut encore la parole pour exprimer l'inexprimable. C'est précisément le chant qui nous communique par "un langage qu'on entend pas soi-même: l'âme se *rend visible à l'âme*, indépendamment des paroles employées. Je soupçonnerais qu'il y a un effet semblable dans le chant." ² Stendhal a donné comme exemple l'effet de la parole chantée qui nous fait oublier le monde extérieur dans *Le Rouge et le Noir*. Un soir, Mathilde de La Mole assista à une représentation à l'Opéra italien. "Pendant tout le premier acte de l'opéra, Mathilde rêva à l'homme qu'elle aimait avec les transports de la passion la plus vive; mais au second acte une maxime d'amour chantée, il faut l'avouer, sur une mélodie digne de Cimarosa, pénétra son coeur. L'héroïne de l'opéra disait: il faut me punir de l'excès d'adoration que je sens pour lui, je l'aime trop!" ³ C'est à ce moment-là que le chant précise le besoin

¹ Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*, p.89.

² Stendhal, *Vie de Rossini*, p.287.

³ Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, p.355.

profond de son coeur et révèle à Mathilde une nouvelle cristallisation de son amour.

Du moment qu'elle eut entendu cette cantilène sublime, tout ce qui existait au monde disparut pour Mathilde. On lui parlait; elle ne répondait pas; sa mère la grondait, à peine pouvait-elle prendre sur elle de la regarder. Son extase arriva à un état d'exaltation et de passion comparable aux mouvements les plus violents que depuis quelques jours Julien avait éprouvés pour elle. La cantilène, pleine d'une grâce divine sur laquelle était chantée la maxime qui lui semblait faire une application si frappante à sa position, occupait tous les instants où elle ne songeait pas directement à Julien.[...]

De retour à la maison, quoi que pût dire Mme de La Mole, Mathilde prétendit avoir la fièvre, et passa une partie de la nuit à répéter cette cantilène sur son piano. Elle chantait les paroles de l'air célèbre qui l'avait charmée:

Devo punirmi, devo punirmi,
Se troppo amai, etc. ¹

Il est vrai que la voix peut être chargée d'autant de pouvoir d'expression que les yeux, et nous connaissons bien la prédilection de Stendhal pour la musique vocale. Car il est dans la nature de la voix, comme du regard, d'exprimer quelque chose. Le charme de la voix humaine, selon Stendhal, provient de deux causes:

1. La teinte de passion qu'il est impossible qu'une voix ne porte pas dans ce qu'elle chante.

2. Le second avantage de la voix, c'est la parole; elle indique à l'imagination des auditeurs le genre d'images qu'ils doivent se

¹ Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, p.356.

figurer. ¹

Si nous ajoutons à cette belle voix la musique, les possibilités de suggestion augmentent encore. Par ce double moyen d'expression, la beauté de la voix, comme celle des yeux, tient "à une sorte de frémissement qui est le signe de la sensibilité, à un pouvoir soudain de s'altérer, de se voiler ou de s'enfler selon les nuances les plus infimes du sentiment". ² Donc le chant non seulement évoquera en nous cette rêverie vague mais il transformera encore la réalité comme la cristallisation du rameau au fond de la mine de sel à Salzbourg. "A cette rêverie, les paroles dont le chant se recouvre prétendent imposer un contenu plus net encore. Grâce à elles la musique d'opéra indique, sans erreur possible, ce que l'on doit comprendre et sentir."³

N'oublions pas que le XIXe siècle est la période pendant laquelle l'opéra a atteint son apogée. Stendhal lui-même s'avouait volontiers Milanais à cause de son goût et de son admiration pour l'opéra et les cantatrices italiennes. Il a écrit des études approfondies sur la condition musicale de son temps et aussi des comptes rendus des représentations de l'opéra à Paris et à Milan. Sa *Vie de Rossini* reste un ouvrage magistral. Au XIXe siècle, une soirée à l'opéra était de

¹ Stendhal, *Vie de Rossini*, p.167.

² Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*, p.90.

³ *Ibid.*, p.91.

rigueur et elle est décrite dans plusieurs romans. (Nous nous souvenons, entre autres, des scènes de Mathilde de La Mole à l'Opéra italien et d'Emma Bovary à l'Opéra de Rouen pour assister à *Lucia di Lammermoor*.) Il y aussi les portraits des cantatrices, par exemple chez Stendhal dans *La Chartreuse de Parme*.

En même temps que lui se trouvait à Bologne la fameuse Fausta F***, sans contredit l'une des premières chanteuses de notre époque, et peut-être la femme la plus capricieuse que l'on ait jamais vue. L'excellent poète Burati, de Venise, avait fait sur son compte ce fameux sonnet satirique qui alors se trouvait dans la bouche des princes comme des derniers gamins de carrefours.

"Vouloir et ne pas vouloir, adorer et détester en un jour, n'être contente que dans l'inconstance, mépriser ce que le monde adore, tandis que le monde l'adore, la Fausta a ces défauts et bien d'autres encore. Donc ne vois jamais ce serpent. Si tu la vois, imprudent, tu oublies ses caprices. As-tu le bonheur de l'entendre, tu t'oublies toi-même, et l'amour fait de toi, en un moment, ce que Circé fit jadis des compagnons d'Ulysse."
(239)

Mais "ce miracle de beauté" possède encore une voix sublime (le même terme que Stendhal emploie pour décrire la voix de Giuditta Pasta, la célèbre cantatrice de son temps), et Fabrice "fut étonné de l'angélique douceur de cette voix: il ne figurait rien de pareil; il lui dut des sensations de bonheur suprême, qui faisaient un beau contraste avec la *placidité* de sa vie présente." (239)

Nous avons aussi la Josépha, la belle cantatrice dans *La Cousine Bette* dont "tout le monde courtisanesque" parlait. Fille naturelle d'un banquier juif (encore une juive qui, selon Balzac, représente "le

type sublime des beautés asiatiques", comme Esther des *Splendeurs et Misères des Courtisanes*), elle était "mince et nerveuse" et possédait "le teint doré d'une Andalouse, comme on dit, les cheveux noirs et luisants comme du satin, un oeil à longs cils bruns qui jetait des éclairs, une distinction de duchesse dans les gestes, la modestie de la pauvreté, de la grâce honnête, de la gentillesse comme une biche sauvage. [...] Ces charmes, cette pureté, tout est devenu piège à loups, chatière à pièces de cent sous. La petite est la reine des impures." ¹

Chez Gautier il y a encore un portrait de Julia Grisi, une des célèbres chanteuses du XIXe siècle, un soir à l'Opéra. (C'était *Mosé* de Rossini.) Elle assistait aussi à cette représentation dans une loge.

J'aperçus une femme. Il me sembla d'abord,
 La loge lui formant un cadre de son bord,
 Que c'était un tableau de Titien ou Giorgione,
 Moins la fumée antique et moins le vernis jaune,
 Car elle se tenait dans l'immobilité,
 Regardant devant elle avec simplicité,
 La bouche épanouie en un demi-sourire,
 Et comme un livre ouvert son front se laissant lire.
 Sa coiffure était basse, et ses cheveux moirés
 Descendaient vers sa tempe en deux flots séparés.
 Ni plumes, ni rubans, ni gaze, ni dentelle;
 Pour parure et bijoux, sa grâce naturelle;
 Pas d'oeillade hautaine ou de grand air vainqueur,
 Rien que le repos d'âme et la bonté de coeur.

¹ Balzac, *La Cousine Bette* (Gallimard, 1963), p.23.

Au bout de quelque temps, la belle créature,
 Se lassant d'être ainsi, prit une autre posture,
 Le col un peu penché, le menton sur la main,
 De façon à montrer son beau profil romain,
 Son épaule et son dos aux tons chauds et vivaces,
 Où l'ombre avec le clair flottaient par larges masses.
 Tout perdait son éclat, tout tombait à côté
 De cette virginale et sereine beauté;
 [...]

Même au *parlar spiegar*, je regardais toujours;
 J'admiraïs à part moi la gracieuse ligne
 Du col se repliant comme le col d'un cygne,
 L'ovale de la tête et la forme du front,
 La main pure et correcte, avec le beau bras rond;

A cette vue, Gautier a dû reconnaître qu'il se serait trompé en reprochant aux grands peintres d'être menteurs, car il croyait qu'une telle perfection de la beauté qu'il avait vue dans les tableaux de Raphaël ou de Véronèse ne pourrait jamais exister en réalité, mais seulement "aux cerveaux des amants", car voilà:

Le marbre grec doré par l'ambre italien,
 L'oeil de flamme, le teint passionnément pâle,
 Blond comme le soleil sous son voile de hâle,
 Dans la mate blancheur les noirs sourcils marqués,
 Le nez sévère et droit, la bouche aux coins arqués,
 Les ailes de cheveux s'abattant sur les tempes,
 Et tous les nobles traits de vos saintes estampes.
 Non, vous n'avez pas fait un rêve de beauté,
 C'est la vie elle-même et la réalité.

Ici le poète admet l'impuissance des mots pour décrire cette beauté sublime. Malgré tous ses efforts, elle reste toujours les "formes que la parole en vain cherche à saisir":

Pourquoi, découragé par vos divins tableaux,
 Ai-je, enfant paresseux, jeté là mes pinceaux,
 Et pris pour vous fixer le crayon du poète,
 Beaux rêves, obsesseurs de mon âme inquiète,
 Doux fantômes bercés dans les bras du désir,
 Formes que la parole en vain cherche à saisir?
 Pourquoi, lassé trop tôt dans une heure de doute,
 Peinture bien-aimée, ai-je quitté ta route?
 Que peuvent tous nos vers pour rendre la beauté,
 Que peuvent de vains mots sans dessin arrêté,
 Et l'épithète creuse et la rime incolore?
 Ah! combien je regrette et comme je déplore
 De ne plus être peintre, en te voyant ainsi
 A *Mosé*, dans ta loge, ô Julia Grisi! ¹

Mais tandis que Gautier avoue l'impossibilité de rendre cette beauté au moyen des mots, il a réalisé un autre genre d'oeuvre d'art. Comme nous l'avons dit plus haut, les mots ne sauraient jamais nous faire voir cette beauté parfaite de Julia Grisi; ils peuvent bien nous la faire sentir, la suggérer, car, dit René Huyghe, "artiste du verbe ou poète de la couleur, tous deux, ils dresseront leur génie à pressentir, sur le clavier des sensations, les accords secrets qui éveilleront dans l'âme l'écho de l'incommunicable, qu'ils ressentent en eux et qu'ils veulent transmettre. Tous deux, ils découvrent cette nouveauté incalculable, formulée par eux pour la première fois avec une parfaite lucidité; qu'en art une sensation ne doit pas être descriptive, mais, avant tout expressive." Peu importe par quelle manière la beauté divine de Julia Grisi est décrite. Artiste ou poète, il "ne représente pas,

¹ Théophile Gautier, "La Diva"; in *Poésies complètes*, tome II pp.94-7.

il suggère, il évoque. Il use des sensations, des images, non comme d'un constat, mais comme d'une formule incantatoire, dont le génie pressent les effets." ¹

X Pourtant la vue et l'ouïe ne sont pas les seules voies par qu^oi l'on perçoit la beauté. Comme l'a dit Véron, le plaisir esthétique peut se rattacher aussi à l'odorat, au goût, et à l'impression tactile. Mais il est toujours accompagné d'une autre perception dans la mémoire. "La perception d'une odeur, dit Valéry, est le commencement d'une connaissance qui n'arrive jamais à s'achever. C'est une sensation purement initiale." ² Ce n'est qu'à travers les "correspondances" que "les parfums, les couleurs et les sons se répondent" et que la vue, l'ouïe et l'odorat retrouvent en nous leur unité. Alors les parfums, soit "frais *comme* des chairs d'enfants, doux *comme* les hautbois, verts *comme* les prairies", soit "corrompus, riches et triomphants", ont ainsi le pouvoir d'évoquer en nous "les transports de l'esprit et des sens". ³ Mais ces correspondances ne sont pas uniquement horizontales ou latérales. Bien avant les poètes symbolistes, Victor Hugo a chanté les correspondances verticales: entre la beauté de la femme, le parfum,

¹ René Huyghe, "L'art et la pensée en France au XIXe siècle", *Pro arte*, Genève, Octobre 1942, p.4

² Valéry, *Tel quel*, p.750.

³ Baudelaire, "Correspondances", *Les Fleurs du Mal*, p.11.

la fleur et le ciel:

A, sans en rien garder, fait ce parfum si doux,
 Qui vient si mollement de la nature à vous,
 Qui vous charme, et se mêle à votre esprit, madame,
 Car l'âme d'une fleur parle au coeur d'une femme.
 Encore un mot, et puis je vous laisse rêver.
 Pour qu'atteignant au but où tout doit s'élever,
 Chaque chose ici-bas prenne un attrait suprême,
 Pour que la fleur enbaume et pour que la vierge aime,
 Pour que, puisant la vie au grand centre commun,
 La corolle ait une âme et la femme un parfum,
 Sous le soleil qui luit, sous l'amour qui fascine,
 Il faut, fleur de beauté, tenir par la racine,
 L'une au monde idéal, l'autre au monde réel,
 Les roses à la terre et les femmes au ciel. 1

L'évasion

Puisque le monde quotidien n'a jamais satisfait l'homme, celui-ci cherche toujours à y échapper par la voie de l'évasion, soit dans l'espace des géographes (par exemple dans les pays exotiques), soit dans le temps (dans le passé lointain ou dans le rêve du temps futur). Cette tendance à l'évasion, spatiale ou temporelle, était très marquée en France après les convulsions sociales de la Révolution. Dans la littérature, le goût de la beauté féminine s'est beaucoup élargi sous l'influence de cette double tendance, et la femme aimée s'est débarrassée de toutes les conventions esthétiques des siècles précédents. A partir de 1830, il n'y avait plus cette conception de la beauté

¹ Victor Hugo, *Les Rayons et les Ombres; Poésies*, tome I (La Pléiade, 1964), p.1088.

"idéale" ou "morale". Avec la révolution romantique, l'irrégulier, l'inattendu, l'étonnant, et même le bizarre ou le grotesque, devenaient des caractéristiques essentielles de la beauté. Par conséquent, il existe au XIXe siècle des types très variés de la beauté féminine peints par les romanciers et les poètes.

Dans cette évasion spatiale, la beauté exotique de la femme était fréquemment décrite et il y avait là un goût très prononcé pour les femmes méditerranéennes ou orientales (et nous avons déjà cité les portraits de Carmen, Salammbô, et Esther des *Splendeurs et Misères des Courtisanes*). Parmi ces beautés exotiques, l'Espagnole était beaucoup admirée:

Par tes yeux si beaux sous les voiles
De leurs franges de longs cils noirs,
Soleils jumeaux, doubles étoiles,
D'un coeur ardent ardents miroirs;

Par ton front aux pâleurs d'albâtre,
Que couronnent des cheveux bruns,
Où l'haleine du vent folâtre
Parmi la soie et les parfums;

Par tes lèvres, fraîche églantine,
Grenade en fleur, riant corail
D'où sort une voix argentine
A travers la nacre et l'émail;

Par ton sein rétif qui s'agite
Et bat sa prison de satin,
Par ta main étroite et petite,
Par l'éclat vermeil de ton teint;

Par ton doux accent d'Espagnole,
 Par l'aube de tes dix-sept ans,
 Je t'aimerai, ma jeune folle,
 Un peu plus que toujours, -- longtemps! ¹

Il y a en outre chez Gautier, pour ne citer que quelques exemples, d'autres belles Espagnoles comme Martirio, Dolorès et Gracia (dans "Les trois Grâces de Grenade"), Inès de las Sierras, ou bien encore Carmen. Une autre beauté célèbre de ce genre est la Esmeralda de Victor Hugo:

Dans un vaste espace laissé libre entre la foule et le feu, une jeune fille dansait.

Si cette jeune fille était un être humain, ou une fée, ou un ange, c'est ce que Gringoire, tout philosophe sceptique, tout poète ironique qu'il était, ne put décider dans le premier moment, tant il fut fasciné par cette éblouissante vision.

Elle n'était pas grande, mais elle le semblait, tant sa fine taille s'élançait hardiment. Elle était brune, mais on devinait que le jour sa peau devait avoir ce beau reflet doré des andalouses et des romaines. Son petit pied aussi était andalou, car il était tout ensemble à l'étroit et à l'aise dans sa gracieuse chaussure. Elle dansait, elle tournait, elle tourbillonnait sur un vieux tapis de Perse, jeté négligemment sous ses pieds; et chaque fois qu'en tournoyant sa rayonnante figure passait devant vous, ses grands yeux noirs vous jetaient un éclair.

Autour d'elle tous les regards étaient fixes, toutes les bouches ouvertes; et en effet, tandis qu'elle dansait ainsi, au bourdonnement du tambour de basque que ses deux bras ronds et purs élevaient au-dessus de sa tête, mince, frêle et vive comme une guêpe, avec son corsage d'or sans pli, sa robe bariolée qui se gonflait, avec ses épaules

¹ Théophile Gautier, "Serment", *Poésies complètes*, tome I, p.12.

nues, ses jambes fines que sa jupe découvrait par moments, ses cheveux noirs, ses yeux de flamme, c'était une surnaturelle créature. ¹

Pendant quelque temps, Gringoire tomba dans l'émerveillement de cette vision "surnaturelle" de la beauté. "En vérité, pensa Gringoire, c'est une salamandre, c'est une nymphe, c'est une déesse, c'est une bacchante du mont Ménaléen!" (75) Subitement, il vit tomber par terre une pièce de cuivre jaune qui fut attachée à la chevelure de la jeune fille. C'est à ce moment-là que toute illusion du surnaturalisme disparut: elle n'était qu'une bohémienne.

Ce spectacle de la danse bohémienne trouve son écho dans le poème de Gautier intitulé "Inès de las Sierras", avec le même émerveillement et la même rêverie du temps passé:

Elle danse, morne bacchante,
La cachucha sur un vieil air,
D'une grâce si provocante,
Qu'on la suivrait même en enfer.

Ses cils palpitent sur ses joues
Comme des ailes d'oiseau noir,
Et sa bouche arquée a des moues
A mettre un saint au désespoir.

Quand de sa jupe qui tournoie
Elle soulève le volant,
Sa jambe, sous le bas de soie,
Prend des lueurs de marbre blanc.

Est-ce un fantôme? est-ce une femme?
Un rêve, une réalité,
Qui scintille comme une flamme
Dans un tourbillon de beauté?

¹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* (Classiques Garnier, 1961), pp.74-5.

Cette apparition fantasque,
 C'est l'Espagne du temps passé,
 Aux frissons du tambour de basque
 S'élançant de son lit glacé. ¹

Cette fois la blancheur du teint, les cheveux blonds, et les yeux bleus n'étaient plus les attributs exclusifs des héroïnes du XIXe siècle, et les écrivains (comme Baudelaire) adoraient également la "peau couleur d'ambre", les cheveux bruns ou noirs, et les yeux noirs. C'est encore Gautier, entre autres, qui exprime ce goût esthétique de la beauté féminine dans ce poème:

Brune à la taille svelte, aux grands yeux noirs, brillants,
 A la lèvre rieuse, aux gestes sémillants,
 Blonde aux yeux bleus rêveurs, à la peau rose et blanche,
 La jeune fille plaît: ou réservée ou franche,
 Mélancolique ou gaie, il n'importe; le don
 De charmer est le sien, autant par l'abandon
 Que par la retenue; en Occident, Sylphide,
 En Orient, Péri, vertueuse, perfide.
 Sous l'arcade moresque en face d'un ciel bleu,
 Sous l'ogive gothique assise auprès du feu,
 Ou qui chante, ou qui file, elle plaît; ... ²

C'est surtout au XIXe siècle que la connaissance de l'Orient s'élargit et que l'on commence à faire la distinction entre le Moyen et l'Extrême Orient. Il est vrai qu'au XVIIe et au XVIIIe siècle, l'Europe avait vu, non seulement les peuples du Levant, mais aussi

¹ Théophile Gautier, *Emaux et Camées; Poésies complètes*, tome III, pp. 58-9.

² Théophile Gautier, "La jeune fille", *Poésies complètes*, tome I, p. 7.

ceux d'Extrême Orient comme les Siamois ou les Chinois. Cependant dans la littérature, malgré cet élargissement de la vision du monde, l'Asie demeure le pays de rêve et de merveilles: cette Asie dont rêvait Tristan Klinsor:

Vieux pays merveilleux des contes de nourrices,
 Où dort la fantaisie
 Comme une impératrice
 En sa forêt tout emplie de mystères
 [...]
 Je voudrais voir la Perse et l'Inde et puis la Chine,
 Les mandarins ventrus sous les ombrelles,
 Et les princesses aux mains fines
 Et les lettrés qui se querellent
 Sur la poésie et sur la beauté ¹

Pour une fois, la quête d'une beauté exotique s'étend jusqu'à l'Extrême Orient. Leconte de Lisle prétend retrouver la beauté idéale, parallèlement à celle de l'antiquité grecque, dans l'Inde des temps védiques. Théophile Gautier, toujours éclectique dans son appréciation de la beauté féminine, va plus loin encore. Ce poème, presque unique en son temps, chante avec enthousiasme la beauté orientale d'une jeune fille Chinoise:

Ce n'est pas vous, non, madame, que j'aime,
 Ni vous non plus, Juliette, ni vous,
 Ophélia, ni Béatrix, ni même
 Laure la blonde, avec ses grands yeux doux.

¹ Tristan Klinsor, "Asie", *Schéhérazade* (1903); in *La poésie symboliste* (Paris: Seghers, 1971), pp.384-85.

Celle que j'aime, à présent, est en Chine;
 Elle demeure avec ses vieux parents,
 Dans une tour de porcelaine fine,
 Au fleuve Jaune, où sont les cormorans.

Elle a des yeux retroussés vers les tempes,
 Un pied petit à tenir dans la main,
 Le teint plus clair que le cuivre des lampes,
 Les ongles longs et rougis de carmin.

Par son treillis elle passe sa tête,
 Que l'hirondelle, en volant, vient toucher,
 Et, chaque soir, aussi bien qu'un poète,
 Chante le saule et la fleur du pêcher. 1

L'évasion dans le temps, comme dans l'espace, n'a cessé d'habiter la rêverie humaine. L'homme a toujours rêvé soit du temps édénique, du lointain passé historique ou personnel; soit du futur irréel. Le passé nous a légué la beauté suprême comme celle d'Eve, de Vénus ou d'Hélène, et le rêve de cette beauté pure revient sans cesse dans la littérature occidentale. C'est à propos d'un tel rêve que Baudelaire parle de la poésie de Banville:

Or, je me souviens qu'en trois ou quatre endroits de ses poésies notre poète, voulant orner des femmes d'une beauté non comparable et non égalable, dit qu'elles ont des *têtes d'enfant*. C'est là une espèce de trait de génie particulièrement lyrique, c'est-à-dire amoureux du surhumain. Il est évident que cette expression contient implicitement cette pensée, que le plus beau des visages humains est celui dont l'usage de la vie, passion, colère, péché, angoisse, souci, n'a jamais terni la clarté ni ridé la surface. Tout poète lyrique, en vertu de sa nature, opère fatalement un retour vers l'Eden perdu. Tout, hommes, paysages, palais, dans le monde lyrique, est pour ainsi dire *apothéosé*. 2

¹ Théophile Gautier, "Chinoiserie", *Poésies complètes*, tome II, p.193.

² Baudelaire, "Théodore de Banville", pp.736-37.

C'est ainsi que les poètes en quête de cette beauté perdue ont pris par exemple le thème de la création d'Eve dans *La Légende des siècles*:

Eve offrait au ciel bleu la sainte nudité;
 Eve blonde admirait l'aube, sa soeur vermeille.
 Chair de la femme! argile idéale! ô merveille!
 O pénétration sublime de l'esprit
 Dans le limon que l'Etre ineffable pétrit!
 Matière où l'âme brille à travers son suaire!
 Boue où l'on voit les doigts du divin statuaire!
 Fange auguste appelant le baiser et le coeur,
 Si sainte, qu'on ne sait, tant l'amour est vainqueur,
 Tant l'âme est vers ce lit mystérieux poussée,
 Si cette volupté n'est pas une pensée,
 Et qu'on ne peut, à l'heure où les sens sont en feu,
 Etreindre la beauté sans croire embrasser Dieu! ¹

ou bien "La Naissance de Vénus" de Valéry, sans oublier le mythe d'Hélène dans le *Second Faust* de Goethe. Quant à la reine de Saba, outre Flaubert dans *La Tentation de Saint Antoine*, Nerval l'a décrite aussi comme son propre "rêve idéal et divin":

La reine de Saba, c'était bien elle, en effet, qui me préoccupait alors, -- et doublement. -- Le fantôme éclatant de la fille des Hémiarites tourmentait mes nuits sous les hautes colonnes de ce grand lit sculpté, acheté en Touraine, et qui n'était pas encore garni de sa brocatelle rouge à ramages. Les salamandres de François Ier me versaient leur flamme du haut des corniches, où se jouaient des amours imprudents. ELLE m'apparaissait radieuse, comme au jour où Salomon l'admira s'avancant

¹ Victor Hugo, *La Légende des siècles* (La Pléiade, 1950), pp.22-3.

vers lui dans les splendeurs pourprées du matin. Elle venait me proposer l'éternelle énigme que le Sage ne put résoudre, et ses yeux, que la malice animait plus que l'amour, tempéraient seuls la majesté de son visage oriental. -- Qu'elle était belle! non pas plus belle cependant qu'une autre reine du matin dont l'image tourmentait mes journées.

Cette dernière réalisait vivante mon rêve idéal et divin. Elle avait, comme l'immortelle Balkis, le don communiqué par la huppe miraculeuse. Les oiseaux se taisaient en entendant ses chants, -- et l'auraient certainement suivie à travers les airs. ¹

Il est incontestable que le souvenir et le rêve jouent un grand rôle dans la vie et l'oeuvre de Nerval. Parmi les femmes décrites dans son oeuvre, les critiques ont très obstinément cherché à identifier Sylvie, Adrienne ou Aurélia avec Jenny Colon, Marie Pleyel, Octavie, etc. Peu importe, car toutes ces femmes, réelles ou rêvées, ne sont que le syncrétisme d'une seule beauté, d'un seul amour, comme il l'a décrit dans la Préface aux *Filles du Feu*: "Une fois persuadé que j'écrivais ma propre histoire, je me suis mis à traduire mes rêves, toutes mes émotions, je me suis attendri à cet amour pour une étoile fugitive qui m'abandonnait seul dans la nuit de ma destinée." Et pour retrouver cette beauté perdue, Nerval a suivi le même chemin qu'Orphée pour aller chercher Euridice, ou Faust pour ramener Hélène sur la terre. "J'ai saisi le fil d'Ariane et dès lors toutes mes visions sont devenues célestes. Quelque jour j'écrirai l'histoire de cette descente

¹ Nerval, *Petits châteaux de Bohême*; in *Oeuvres*, tome I (La Pléiade, 1974), pp.70-1. Toutes les citations de Nerval renvoient à cette édition.

aux enfers'." ¹

Que représentent ces êtres à la fois réels, rêvés, et même symboliques, ces figures féminines qui obsèdent les souvenirs de Nerval? Elles ne sont peut-être que le symbole du bonheur qu'il ne put jamais trouver dans un seul être. Chateaubriand, dans le passage des *Mémoires d'outre-tombe* déjà cité a employé la méthode du syncrétisme pour reconstruire un être parfait. ("Ma femme unique se transformait en une multitude de femmes dans lesquelles j'idolâtrais séparément les charmes que j'avais adorés réunis.") Cette méthode syncrétique pour "réaliser une beauté complète" s'achève dans le rêve de Nerval:

Trois femmes travaillaient dans cette pièce, et représentaient, sans leur ressembler absolument, des parentes et des amies de ma jeunesse. Il semblait que chacune eût les traits de plusieurs de ces personnes. Les contours de leurs figures variaient comme la flamme d'une lampe, et à tout moment quelque chose de l'une passait dans l'autre; le sourire, la voix, la teinte des yeux, de la chevelure, la taille, les gestes familiers, s'échangeaient comme si elles eussent vécu de la même vie, et chacune était ainsi un composé de toutes, pareille à ces types que les peintres imitent de plusieurs modèles pour réaliser une beauté complète. ²

Certes dans les souvenirs de Nerval il y a une vraie Sylvie, une vraie Adrienne, en dépit des transpositions, des surimpressions et des

¹ Nerval, Préface aux *Filles du Feu*, p.158.

² Nerval, *Aurélia*, pp.372-73.

substitutions des traits. Ainsi tous les portraits de ces femmes rêvées se ressemblent: toutes sont belles. Dans le passage suivant "les longs anneaux roulés" des cheveux d'or d'Adrienne effleuraient les joues du narrateur et, de ce moment, "un trouble inconnu" s'empara de lui. Quand Adrienne se met à chanter, sa "voix fraîche et pénétrante, légèrement voilée" lui fait oublier complètement Sylvie à son côté:

J'étais le seul garçon dans cette ronde où j'avais amené ma compagne toute jeune encore, Sylvie, une petite fille du hameau voisin, si vive et si fraîche, avec ses yeux noirs, son profil régulier et sa peau légèrement hâlée!... [...] A peine avais-je remarqué, dans la ronde où nous dansions, une blonde, grande et belle, qu'on appelait Adrienne. Tout à coup, suivant les règles de la danse, Adrienne se trouva placée seule avec moi au milieu du cercle. Nos tailles étaient pareilles. On nous dit de nous embrasser, et la danse et le choeur tournaient plus vivement que jamais. En lui donnant ce baiser, je ne pus m'empêcher de lui presser la main. Les longs anneaux roulés de ses cheveux d'or effleuraient mes joues. De ce moment, un trouble inconnu s'empara de moi. La belle devait chanter pour avoir le droit de rentrer dans la danse. On s'assit autour d'elle, et aussitôt, d'une voix fraîche et pénétrante, légèrement voilée, comme celle des filles de ce pays brumeux, elle chanta une de ces anciennes romances pleines de mélancolie et d'amour, qui racontent toujours les malheurs d'une princesse enfermée dans sa tour par la volonté d'un père qui la punit d'avoir aimé. La mélodie se terminait à chaque stance par ces trilles chevrotants que font valoir si bien les voix jeunes, quand elles imitent par un frisson modulé la voix tremblante des aïeules. ¹

¹ Nerval, *Les Filles du Feu*, p.245.

Quand la chanson fut finie, le narrateur ne pouvait plus résister. Il prit deux branches de lauriers et les tressa en couronne. "Je posai sur la tête d'Adrienne cet ornement, dont les feuilles lustrées éclataient sur ses cheveux blonds aux rayons pâles de la lune. Elle ressemblait à la Béatrice de Dante qui sourit au poète errant sur la lisière des saintes demeures." (246) Cette dernière phrase illustre bien le sentiment de Nerval devant un amour impossible comme il l'avoue dans *Aurélia*: "Quelle folie [...] d'aimer ainsi d'un amour platonique une femme qui ne vous aime plus. Ceci est la faute de mes lectures; j'ai pris au sérieux les inventions des poètes, et je me suis fait une Laure ou une Béatrix d'une personne ordinaire de notre siècle." (*Aurélia*, 360) Mais qu'importe, car dans nos songes jamais nous n'avons l'idée du temps. En effet, il dit: "En me retraçant ces détails, j'en suis à me demander s'ils sont réels, ou bien si je les ai rêvés." (*Les Filles du Feu*, 257) Souvenir et rêve, le réel et l'irréel, le passé et le futur, tout se mêle dans la recherche nervalienne de la beauté:

Puis une dame, à sa haute fenêtre,
Blonde aux yeux noirs, en ses habits anciens,
Que, dans une autre existence peut-être
J'ai déjà vue ... et dont je me souviens! ¹

¹ Nerval, "Fantaisie"; *Oeuvres*, tome I, p. 19.

La laideur

Comme le mot "beauté", la laideur a beaucoup souffert d'un abus d'usage. Les deux termes proviennent d'une concordance entre l'objet désigné et notre esprit. Ce que notre esprit attribue à un objet, il le qualifie normalement de "beau" ou de "laid". Mais il existe beaucoup d'objets qui ne sont ni beaux ni laids. D'ailleurs quand nous disons qu'"une personne est sans beauté", cela ne veut pas dire nécessairement qu'elle est laide.

Joséphine n'était donc ni belle ni jolie... Mais on sentait que, deux jours après l'avoir vue, on pouvait l'aimer comme un fou. Elle s'enfonçait doucement dans l'imagination, et puis elle y restait. Elle ne produisait jamais cette mystérieuse sympathie qui s'établit tout à coup entre deux coeurs comme un courant électrique, magnétisme subtil et caché, le *coup de foudre* du dix-huitième siècle. -- Non! elle commençait par laisser froid ou déplaire; mais, à la voir un peu davantage, elle déplaisait déjà moins, -- et enfin, -- enfin l'amour éclatait plus fort de tout le temps qu'il avait mis à naître. -- J'ai toujours cru les êtres impressifs à la façon de Joséphine plus dangereux que ceux qui produisent l'ivresse nerveuse au premier regard. ¹

Il est clair que la beauté est généralement voilée, elle exige davantage de notre esprit et de notre imagination pour la découvrir. Et cette description de Joséphine d'Alcy nous rappelle celle d'Odette dans *Du côté de chez Swann*:

¹ Barbey d'Aurevilly, *La Bague d'Annibal*; *Oeuvres romanesques complètes* (La Pléiade, 1964), p.141. Toutes les citations de Barbey d'Aurevilly renvoient aux pages de cette édition.

Odette apparut à Swann non pas certes sans beauté, mais d'un genre de beauté qui lui était indifférent, qui ne lui inspirait aucun désir, lui causait même une sorte de répulsion physique, de ces femmes comme tout le monde a les siennes, différentes pour chacun, et qui sont l'opposé du type que nos sens réclament. Pour lui plaire elle avait un profil trop accusé, la peau trop fragile, les pommettes trop saillantes, les traits trop tirés. Ses yeux étaient beaux, mais si grands qu'ils fléchissaient sous leur propre masse, fatiguaient le reste de son visage et lui donnaient toujours l'air d'avoir mauvaise mine ou d'être de mauvaise humeur. ¹

Evidemment Odette, quoiqu'elle possédât une certaine beauté, ne plut point à Swann à première vue. Elle avait un profil *trop* accusé, la peau *trop* fragile, les pommettes *trop* saillantes, les traits *trop* tirés. Mais un jour "elle frappa Swann par sa ressemblance avec cette figure de Zéphora, la fille de Jéthro, qu'on voit dans une fresque de la chapelle Sixtine. Cette ressemblance lui conférait à elle aussi une beauté, la rendait plus précieuse." (223) Ainsi quand il eut transformé Odette en une oeuvre d'art, toutes les exagérations de ses traits disparurent. Elle devient pour Swann "son Botticelli à lui", une oeuvre d'art vivante "qu'il pourrait posséder".

Il plaça sur sa table de travail, comme une photographie d'Odette, une reproduction de la fille de Jéthro. Il admirait les grands yeux, le délicat visage qui laissait deviner la peau imparfaite, les boucles merveilleuses des cheveux le long des joues fatiguées; et, adaptant ce qu'il

¹ Proust, *Du côté de chez Swann; A la Recherche du temps perdu*, tome I (La Pléiade, 1954), p.222.

trouvait beau jusque-là d'une façon esthétique à l'idée d'une femme vivante, il le transformait en mérites physiques qu'il se félicitait de trouver réunis dans un être qu'il pourrait posséder. Quand il avait regardé longtemps ce Botticelli, il pensait à son Botticelli à lui qu'il trouvait plus beau encore et, approchant de lui la photographie de Zéphora, il croyait serrer Odette contre son cœur. ¹

Il faut remarquer qu'ici il ne s'agit ni de la beauté de Zéphora ni de celle d'Odette. Ce qui importe pour Swann, ce n'est même plus la beauté, mais plutôt le désir de posséder l'objet aimé, ou, selon Stendhal, la "promesse du bonheur". A travers cette contemplation, "un monde d'harmonies nouvelles", comme le dit Baudelaire, s'est révélé à Swann, ce monde qui "deviendra ensuite une partie de nous-mêmes et nous accompagne en forme de souvenirs jusqu'à la mort." ²

Donc les termes "beauté" et "laideur" sont, au moins dans l'amour, des qualités arbitraires qu'attribue l'esprit à l'objet aimé. Et la laideur, dans ce contexte, veut dire plutôt un défaut physique (ou plusieurs) qui ne plaît pas à première vue mais qui, après quelque temps, réussit à s'effacer ou à se transformer en une beauté. "En même temps que l'attention fermait les yeux à tout ce qui était laid, pittoresquement parlant, dit Stendhal, elle s'attachait avec transport aux plus petits détails passables, par exemple, à la *beauté* de sa

¹ *Du côté de chez Swann*, p.223.

² Baudelaire, *Exposition Universelle de 1855*, p.955.

vaste chevelure." (*De l'Amour*, 46) Il conclut que "si l'on parvient ainsi à préférer et à aimer la *laideur*, c'est que dans ce cas la laideur est beauté." (41) Il faut préciser ici que cette fois il ne s'agit plus de la beauté de la sculpture ou de la peinture, mais d'un tout autre genre de beauté, c'est-à-dire "la beauté d'expression". (45) Dans ce cas-ci, la laideur peut également enflammer les passions comme la beauté:

Carmen est maigre, — un trait de bistre
 Cerne son oeil de gitana.
 Ses cheveux sont d'un noir sinistre,
 Sa peau, le diable la tanna.

Les femmes disent qu'elle est laide,
 Mais tous les hommes en sont fous:
 Et l'archevêque de Tolède
 Chante la messe à ses genoux;

Car sur sa nuque d'ambre fauve
 Se tord un énorme chignon
 Qui, dénué, fait dans l'alcôve
 Une mante à son corps mignon.

Et, parmi sa pâleur, éclate
 Une bouche aux rires vainqueurs;
 Piment rouge, fleur écarlate,
 Qui prend sa pourpre au sang des coeurs.

Ainsi faite, la moricaude
 Bat les plus altières beautés,
 Et de ses yeux la lueur chaude
 Rend la flamme aux satiétés.

Elle a, dans sa laideur piquante,
 Un grain de sel de cette mer
 D'où jaillit, nue et provocante,
 L'âcre Vénus du gouffre amer. 1

¹ Théophile Gautier, "Carmen", *Emaux et Camées*, pp.91-2.

Ainsi dans l'amour, les défauts physiques qui surprennent sont plus importants que la beauté parfaite. Car "cette beauté universelle que l'antiquité répandait solennellement sur tout n'était pas sans monotonie, dit Hugo dans la Préface de *Cromwell*. La même impression, toujours répétée, peut fatiguer à la longue. Le sublime sur le sublime produit malaisément un contraste, et l'on a besoin de se reposer de tout, même du beau." Puis il prononce cette formule: "Le beau n'a qu'un type, le laid en a mille." Cette réflexion a été reprise plus tard par Barbey d'Aurevilly: "On aime beaucoup plus pour les défauts de la personne aimée que pour ses qualités, parce qu'ils individualisent davantage. La beauté tend à l'unité, tandis que la laideur est multiple." ¹

C'est Balzac qui introduit cette beauté "laide" dans l'histoire littéraire du XIXe siècle. Jamais l'héroïne d'un roman n'est gratifiée si explicitement d'une laideur physique que Joséphine de Temninck dans *La Recherche de l'Absolu*. C'est un cas du mélange romantique de laideur physique et de beauté morale chez un personnage qui réussit finalement à paraître belle. Balzac a cité comme exemple des femmes célèbres dans l'histoire: Cléopâtre, Jeanne de Naples, Diane de Poitiers, Mlle de la Vallière et Mme de Pompadour qui ne manquaient ni d'imperfections ni d'infirmités, mais que l'amour avait rendues

¹ Barbey d'Aurevilly, *Pensées détachées*, 1259.

célèbres; "tandis que la plupart des femmes dont la beauté nous est citée comme parfaite, ont vu finir malheureusement leurs amours." ¹

Au début du roman, Balthazar Claës entendit parler d'une demoiselle de Temninck. Les uns trouvaient que sa beauté s'effaçait à cause de ses imperfections; les autres la voyaient parfaite malgré ses défauts. Balthazar, devenu curieux, la chercha. Il ne la trouva point belle; mais il y avait en sa personne une douceur, une modestie, une simplicité qui la rendaient charmante. Il l'épousa; et, sott et laide aux yeux du monde, elle devenait spirituelle et belle pour son mari.

La physionomie de cette dame, âgée d'environ quarante ans, mais beaucoup moins loin de la beauté qu'elle ne l'avait jamais été dans sa jeunesse, n'offrait aucun des caractères de la femme flamande. Une épaisse chevelure noire retombait en boucles sur les épaules et le long des joues. Son front, très bombé, étroit des tempes, était jaunâtre, mais sous ce front scintillaient deux yeux noirs qui jetaient des flammes. Sa figure, tout espagnole, brune de ton, peu colorée, ravagée par la petite vérole, arrêta le regard par la perfection de sa forme ovale dont les contours conservaient, malgré l'altération des lignes, un fini d'une majestueuse élégance, et qui reparaissait parfois tout entier si quelque effort de l'âme lui restituait sa primitive pureté. Le trait qui donnait le plus de distinction à cette figure mâle était un nez courbé comme un bec d'un aigle, et qui, trop bombé vers le milieu, semblait intérieurement mal conformé; mais il y résidait une finesse indescriptible, la cloison des narines en était si mince que sa transparence permettait à la lumière de la rougir fortement. Quoique les lèvres larges et très plissées décelassent la fierté qu'inspire une haute naissance, elles étaient

¹ Balzac, *La Recherche de l'Absolu* (Gallimard, 1967), p.5.

empreintes d'une bonté naturelle, et respiraient la politesse. On pouvait contester la beauté de cette figure à la fois vigoureuse et féminine, mais elle commandait l'attention. Petite, bossue et boiteuse, cette femme resta d'autant plus longtemps fille qu'on s'obstinait à lui refuser de l'esprit; néanmoins il se rencontra quelques hommes fortement émus par l'ardeur passionnée qu'exprimait sa tête, par les indices qu'une inépuisable tendresse, et qui demeurèrent sous un charme inconciliable avec tant de défauts. (36-7)

Ce que Balzac cherche à prouver dans Joséphine, c'est la gloire d'une femme qui réussit à se faire adorer pour ce qui paraît un défaut en elle. "Oublier qu'une boiteuse ne marche pas droit est la fascination d'un moment; mais l'aimer parce qu'elle boite est la déification de son vice." (56) C'est Barbey d'Aurevilly qui dit qu'"on aime seulement les femmes belles; on adore les laides... quand on se met à les aimer". (*Pensées détachées*, 1258) Il est possible que cette marque de petite vérole de Joséphine donne de l'attendrissement à son mari, et qu'il éprouve "mille sentiments en présence de cette marque de petite vérole, que ces sentiments sont pour la plupart délicieux". (*De l'Amour*, 41) La claudication peut aussi charmer quelqu'un, comme dans le cas de Lasthénie de Ferjol dans *Une Histoire sans nom* de Barbey d'Aurevilly:

La langueur de sa démarche était de la langueur de ses paupières. Je n'ai connu dans toute ma vie qu'une seule personne de ce charme alangui, et jamais je ne l'oublierai... C'était une céleste boiteuse. Lasthénie ne boitait pas, mais elle avait l'air de boiter. Elle avait ce mouvement charmant des femmes qui boitent légèrement et qui impriment à leur robe, ô magie! de si adorables

ondulations. Elle respirait, enfin, dans tout son être, cette faiblesse divine devant laquelle les hommes forts et généreux -- et plus ils sont mâles! -- s'agenouilleront toujours. ¹

L'androgynie

Le beau est toujours bizarre. Cette phrase de Baudelaire, écrite dans l'*Exposition Universelle de 1855*, est devenue une caractéristique de la beauté du XIXe siècle. "Je ne veux pas dire qu'il soit volontairement, froidement bizarre, explique-t-il, car dans ce cas il serait un monstre sorti des rails de la vie. Je dis qu'il contient toujours un peu de bizarrerie, de bizarrerie naïve, non voulue, inconsciente, et que c'est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau." (956) Et c'est cette bizarrerie, avec d'autres traits comme l'étonnant, l'inattendu, et l'irrégulier, qui constituent l'individualité. Jusqu'ici nous avons déjà étudié plusieurs aspects de la beauté, y compris la laideur. Il en reste encore un qui a beaucoup fasciné les écrivains du XIXe siècle: c'est l'androgynie.

Ce mot composé (du radical grec *andros*, homme, et *gunê*, femme) est ancien. Le mythe des androgynes fut raconté par Aristophane, sans doute par plaisanterie, dans le *Banquet*. Il est clair qu'Aristophane avait comme but d'expliquer les différentes espèces d'amour. A l'ori-

¹ Barbey d'Aurevilly, *Une Histoire sans nom; Oeuvres romanesques complètes*, tome II (La Pléiade, 1966), p.278.

gine du monde, dit-il, il y avait trois sexes chez les êtres humains: le mâle, originaire du Soleil; la femelle, de la Terre; et l'androgyné, de la Lune. Chaque individu possédait tous les organes corporels en double (c'est-à-dire quatre jambes, deux bouches, etc.) sauf l'androgyné qui avait des organes sexuels masculin et féminin de chaque côté. Un jour, ces êtres humains devinrent orgueilleux et X attaquèrent les dieux et Zeus, pour punir leur audace, les coupa en deux. (L'homme fut alors obligé de marcher sur deux jambes.) Mais ces deux parties séparées cherchèrent toujours à se réunir en s'embrassant, et c'est cette nostalgie de l'unité perdue qui donna naissance à l'amour. L'amour entre l'homme et la femme est la réunion X des deux parties issues de l'^androgyné. L'amour entre hommes et entre femmes est né chez les moitiés originaires du mâle et de la femelle. Ce mythe d'Aristophane, selon les Grecs, montre qu'il n'y a point d'amour illégitime. L'amour n'est donc pas uniquement la recherche du plaisir, mais aussi l'aspiration de deux moitiés, jadis séparées, à former de nouveau un tout.

Il y a plusieurs écrivains et poètes du XIXe siècle qui ont pris l'amour de ce genre comme sujet, notamment Balzac dans *Séraphita* (1834), et *La Fille aux yeux d'or* (1834); Gautier dans quelques poèmes des *Emaux et Camées* et dans *Mademoiselle de Maupin* (1835); Baudelaire dans les deux "Femmes damnées" et "Lesbos"; et Barbey d'Aurevilly dans plusieurs romans. Nous n'allons point nous concentrer sur le

côté de cet amour qui a été le sujet de discussion depuis l'antiquité grecque. Notre préoccupation est foncièrement de montrer cet aspect de la beauté que l'on appelle aussi "androgyné". Il n'y a nul doute que la fascination de cette beauté provient de l'ambiguïté et du mystère dans sa nature: de la femme qui belle comme un *bel homme*, et *vice versa*. Ici, l'étonnement et même l'impression de bizarrerie viennent de cette ambiguïté:

Cette beauté, on la pressentait dans Camille. On la pressentait à l'ovale de son visage et à de grands yeux noirs, beaux et brillants comme le matin d'un jour d'orage. Ils étaient rapprochés d'un nez qui eût été d'une pureté grecque, sans l'ouverture palpitante des narines, trait saillant et inquiétant d'un visage idéal sans ce trait. Les cheveux de Camille étaient de ce roux adoré aujourd'hui, mais qui, dans ce temps-là, faisait le désespoir des mères. Pour les lui brunir, la sienne les lui passait au peigne de plomb et les lui faisait porter coupés très courts et sans boucles, comme ceux d'un garçon. Garçon, c'était elle qui semblait l'être quand on la regardait auprès d'Allan, et c'était Allan qui, sous ses habits de garçon, à force de beauté, semblait la jeune fille. Lorsque le jeu ne l'animait plus, cette garçonnette, et que, par hasard, elle était assise dans le salon aux côtés de sa mère, on ne pouvait pas reconnaître la fouguese enfant du jardin dans cette autre enfant silencieuse qui soutenait languissamment, dans des mains pleines de morbidesse, cette folle tête rousse devenue tout à coup si pensive. ¹

Barbey d'Aurevilly décrit toujours cette beauté ambiguë dans ses romans. Il est clair que l'histoire du chevalier d'Eon le fascine et

¹ Barbey d'Aurevilly, *Ce qui ne meurt pas; Oeuvres romanesques complètes*, tome II, p.386.

nous trouvons un portrait semblable dans le *Chevalier des Touches*:

"Je ne vous peindrai pas le chevalier... Vous le disiez, il n'y a qu'un instant, à mon frère, vous l'avez connu à Londres et vous l'appeliez *la Belle Hélène*, beaucoup pour son enlèvement, et un peu aussi pour sa beauté; car il avait, si vous vous en souvenez, une beauté presque féminine, avec son teint blanc et ses beaux cheveux annelés, qui semblaient poudrés, tant ils étaient blonds! Cette beauté, dont tout le monde parlait et dont j'ai vu des femmes jalouses, cette délicate figure d'ange de missel, ne m'a jamais beaucoup charmée. J'ai souvent raillé sur leurs admirations enthousiastes Mlles de Touffedelys et bien d'autres jeunes filles de ce temps, qui regardaient le chevalier de Langotière comme un miracle, et l'auraient volontiers nommé *la belle des belles*, comme, du temps de la Fronde, on disait de la duchesse de Montbazou. Seulement, tout en raillant, je n'oubliais pas que cette mignonne beauté de fille à marier était doublée de l'âme d'un homme; que sous cette peau fine, il y avait un cœur de chêne et des muscles comme des cordes à puits. ¹

Laissant de côté les histoires d'amour romanesque de Balzac et de Barbey d'Aurevilly, il y a chez Gautier une recherche de cette "délicieuse ambiguïté" de la beauté. En effet, l'admiration de la beauté plastique de l'androgynisme remonte au temps de la Grèce antique, car, dit Gautier, avant l'époque chrétienne, "on ne féminisait pas les dieux ou les héros que l'on voulait faire séduisants; ils avaient leur type, vigoureux et délicat en même temps, mais toujours mâle, si amoureux que fussent leurs contours, si polis et si dénués de muscles et de veines que l'ouvrier eût fait leurs jambes et leurs

¹ Barbey d'Aurevilly, *Le Chevalier des Touches; Oeuvres romanesques complètes*, tome I, p.778.

bras divins." Les artistes ne faisaient pas de différence entre la beauté masculine et féminine. "On faisait plus volontiers revenir à ce caractère la beauté spéciale de la femme. On élargissait les épaules, on atténuait les hanches, on donnait peu de saillie à la gorge, on accentuait plus robustement les attaches des bras et des cuisses. — Il n'y a presque pas de différence entre Pâris et Hélène. Aussi l'hermaphrodite est-il une des chimères les plus ardemment caressées de l'antiquité idolâtre." ¹ Le résultat d'une telle "statue énigmatique", d'un "sexe douteux", mais de "grâce certaine" du "corps indécis", c'est bien la curiosité de cette "inquiétante beauté":

On voit dans le musée antique,
Sur un lit de marbre sculpté,
Une statue énigmatique
D'une inquiétante beauté.

Est-ce un jeune homme? est-ce une femme,
Une déesse, ou bien un dieu?
L'amour, ayant peur d'être infâme,
Hésite et suspend son aveu.

Dans sa pose malicieuse,
Elle s'étend, le dos tourné
Devant la foule curieuse,
Sur son coussin capitonné.

Pour faire sa beauté maudite,
Chaque sexe apporta son don.
Tout homme dit: C'est Aphrodite!
Toute femme: C'est Cupidon!

¹ Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin* (Gallimard, 1973), p.237.

Sexe douteux, grâce certaine,
 On dirait ce corps indécis
 Fondu, dans l'eau de la fontaine,
 Sous les baisers de Salmacis.

En tout cas la perception de cette beauté androgyne ne réside pas uniquement dans la vue, mais aussi dans l'ouïe. Il s'agit ici d'une voix de contralto qui donne cette impression d'ambiguïté. (Nous souvenons-nous de la voix de Mme Arnoux?) D'un autre côté, au temps où Gautier écrit *Emaux et Camées*, c'était déjà la fin du règne des *castrati*, ces hommes soprano dont la voix et la technique de chant égalaient, et même surpassaient, celles des femmes. Ici, par la "nature charmante et bizarre", nous trouvons chez Gautier, en passant de la perception visuelle à la perception auditive de la beauté, le portrait du contralto (le mot même est au masculin), "bizarre mélange, Hermaphrodite de la voix":

Mais seulement il se transpose,
 Et, passant de la forme au son,
 Trouve dans sa métamorphose
 La jeune fille et le garçon.

Que tu me plais, ô timbre étrange!
 Son double, homme et femme à la fois,
 Contralto, bizarre mélange,
 Hermaphrodite de la voix!

Il existait, au XIXe siècle, des voix célèbres de femmes qui étaient capables de chanter un rôle d'homme (sûrement en travesti) et celui d'une femme, le premier pour remplir la place laissée vide par

l'extinction des *castrati*. Par conséquent, beaucoup de rôles de héros dans les opéras, surtout ceux de Rossini, furent écrits pour un contralto, et Stendhal en a fait des comptes rendus très étendus dans sa *Vie de Rossini*. La fameuse Giuditta Pasta, par exemple, chantait Otello et Desdemona dans *Otello* de Rossini.

Desdemona chantant le Saule,
Zerline bernant Mazetto,
Ou Malcolm le plaid sur l'épaule;
C'est toi que j'aime, ô contralto!

Nature charmante et bizarre
Que Dieu d'un double attrait para,
Toi qui pourrais, comme Gulnare,
Etre le Kaled d'un Lara,

Et dont la voix, dans sa caresse,
Réveillant le coeur endormi,
Mêle aux soupirs de la maîtresse
L'accent plus mâle de l'ami! ¹

Baudelaire, lui aussi, était fasciné par cette beauté ambiguë, et son commentaire sur le tableau *Sardanapale* de Delacroix dans l'*Exposition Universelle de 1855* est révélateur. Il dit que dans cette peinture, Sardanapale lui-même était beau comme une femme. Il connaissait sans doute l'histoire de Ninive écrite par Diodore. Ce roi (le nom est *Ashurbanipal* en assyrien), dit Diodore, vécut la vie d'une femme. Il portait toujours des costumes féminins, et son corps entier,

¹ Théophile Gautier, "Contralto", *Emaux et Camées; Poésies complètes*, tome III, pp.31-4.

qu'il couvrait par des cosmétiques et des onguents utilisés par des courtisanes de son temps, était plus délicat que celui des femmes. Il imitait encore la voix féminine de contralto.

C'est encore Baudelaire qui a remarqué cet aspect androgyne dans Madame Bovary, qui ne réside pas d'ailleurs à l'extérieur de son personnage. Elle ne s'est pas travestie en homme. Mais, comme l'a dit Baudelaire, c'est dans son âme que Flaubert a infusé "un sang viril" ("inconsciemment peut-être") et l'a ornée de toutes les qualités masculines. Premièrement elle possède l'imagination et la faculté du raisonnement, deux qualités qui existent chez les hommes par opposition au "coeur" (d'"où le raisonnement est d'ordinaire exclu"), ce caractère "qui domine généralement dans femme comme dans l'animal". Deuxièmement, elle a une énergie soudaine d'action et une rapidité de décision, surtout dans le domaine de la passion. Voici une "fusion mystique" du raisonnement du premier et de la passion de la seconde qui, selon Baudelaire, "caractérise les hommes créés pour agir". Troisièmement, elle possède un "goût immodéré de la séduction", ayant recours au charlatanisme du costume, des parfums et de la pommade, bref, une sorte de dandysme poussé par le besoin de domination. Et enfin il y a une aptitude étonnante chez Madame Bovary à profiter de la vie, quelque médiocre que soit la sienne, pour y goûter toutes les jouissances possibles. Elle poursuit l'Idéal en réunissant "ce double caractère de calcul et de rêverie qui constitue l'être parfait" (654-55)

Au fond "madame Bovary est restée un homme. Comme la Pallas armée, sortie du cerveau de Zeus, ce bizarre androgyne a gardé toutes les séductions d'une âme virile dans un charmant corps féminin." ¹

Pour bien comprendre *Mademoiselle de Maupin*, il faut connaître l'antiquité grecque (d'Albert, le héros du roman, dit: "je suis un homme des temps homériques") et le sous-titre du roman "Le Banquet romantique" n'est pas une pure coïncidence. Voilà pourquoi la connaissance du mythe des androgynes cité plus haut est nécessaire. Mais il y a dans ce mythe plus qu'une étude de l'amour. Esthétiquement parlant, cette beauté de l'androgyne a réuni dans une personne tout ce qui est beau dans chaque sexe:

C'est en effet une des plus suaves créations du génie païen que ce fils d'Hermès et d'Aphrodite. Il ne se peut rien imaginer de plus ravissant au monde que ces deux corps tous deux parfaits, harmonieusement fondus ensemble, que ces deux beautés si égales et si différentes qui n'en forment plus qu'une supérieure à toutes deux, parce qu'elles se tempèrent et se font valoir réciproquement: pour un adorateur exclusif de la forme, y a-t-il une incertitude plus aimable que celle où vous jette la vue de ce dos, de ces reins douteux, et de ces jambes si fines et si fortes que l'on ne sait si l'on doit les attribuer à Mercure prêt à s'envoler ou à Diane sortant du bain? Le torse est un composé des monstruosité les plus charmantes: sur la poitrine potelée et pleine de l'éphèbe s'arrondit avec une grâce étrange la gorge d'une jeune vierge. Sous les flancs bien enveloppés et d'une mollesse toute féminine, on devine

¹ Baudelaire, *Critique littéraire*, "Madame Bovary", p.652.

les dentelés et les côtes, comme aux flancs d'un jeune garçon; le ventre est un peu plat pour une femme, un peu rond pour un homme, et toute l'habitude du corps a quelque chose de nuageux et d'indécis qu'il est impossible de rendre, et dont l'attrait est tout particulier. -- Théodore serait à coup sûr un excellent modèle de ce genre de beauté; cependant je trouve que la portion féminine l'emporte chez lui, et qu'il lui est plus resté de Salmacis qu'à l'Hermaprodite des Métamorphoses. (237-38)

Cependant à la différence des romans de Balzac et de Barbey d'Aurevilly, *Mademoiselle de Maupin* n'est pas autant une histoire d'amour "impossible" qu'une recherche de la beauté pure de la part du héros.

Je n'ai jamais demandé aux femmes qu'une seule chose, -- c'est la beauté; je me passe très volontiers d'esprit et d'âme. -- Pour moi, une femme qui est belle a toujours de l'esprit; elle a d'esprit d'être belle, et je ne sais pas lequel vaut celui-là. Il faut bien des phrases brillantes et des traits scintillants pour valoir des éclairs d'un bel oeil. Je préfère une jolie bouche à un joli mot, et une épaule bien modelée à une vertu, même théologale; je donnerais cinquante âmes pour un pied mignon, et toute la poésie et tous les poètes pour la main de Jeanne d'Aragon ou le front de la vierge de Foligno. -- J'adore sur toutes choses la beauté de la forme; -- la beauté pour moi, c'est la Divinité visible, c'est le bonheur palpable, c'est le ciel descendu sur la terre. -- Il y a certaines ondulations de contours, certaines finesses de lèvres, certaines coupes de paupières, certaines inclinations de tête, certains allongements d'ovales qui me ravissent au-delà de toute expression et m'attachent pendant des heures entières. (167-68)

Ainsi on peut dire que, chez d'Albert, il ne s'agit pas d'amour (au sens de Stendhal) dans sa relation avec Rosette. C'est plutôt une jouissance sexuelle toute pure; "Tout le mérite qu'a Rosette est en elle, je ne lui ai rien prêté. Je n'ai pas jeté sur sa beauté ce

voile de perfection dont l'amour enveloppe la personne aimée; -- le voile d'Isis est un voile transparent à côté de celui-là. -- Il n'y a que la satiété qui en puisse lever le coin." (135) Le héros avoue volontiers que "Rosette n'est point mal; elle peut passer pour belle, mais elle est loin de réaliser ce que je rêve." En termes d'art plastique, "c'est une statue dont plusieurs morceaux sont amenés à point. Les autres ne sont pas si nettement dégagés du bloc; il y a des endroits accusés avec beaucoup de finesse et de charme, et quelques-uns d'une manière plus lâche et plus négligée." Cette statue paraît aux yeux des gens en général d'une beauté parfaite. Cependant "un observateur plus attentif y découvre bientôt des places où le travail n'est pas assez serré, et des contours qui, pour atteindre à la pureté qui leur est propre, ont besoin que l'ongle de l'ouvrier y passe et y repasse encore bien des fois; -- c'est à l'amour à polir ce marbre et à l'achever, c'est dire assez que ce ne sera pas moi qui le finirai." (168-69) Alors privée de ce voile dont seul un amant peut couvrir l'être aimé et qui fait disparaître les défauts, la beauté de Rosette ne révèle que des imperfections.

Je ne demande que la beauté, il est vrai; mais il me la faut si parfaite que je ne la rencontrerai probablement jamais. J'ai bien vu çà et là, dans quelques femmes, des portions admirables médiocrement accompagnées, et je les ai aimées pour ce qu'elles avaient de choisi, en faisant abstraction du reste; c'est toutefois un travail assez pénible et une opération douloureuse que de supprimer ainsi la moitié de sa maîtresse, et de faire l'amputation mentale

de ce qu'elle a de laid ou de commun, en circonscrivant ses yeux sur ce qu'elle peut avoir de bien. -- La beauté, c'est l'harmonie, et une personne également laide partout est souvent moins désagréable à regarder qu'une femme inégalement belle. Rien ne me fait peine à voir comme un chef d'oeuvre inachevé et comme une beauté à qui il manque quelque chose; -- une tache d'huile choque moins sur une bure grossière que sur une riche étoffe. (168)

Ce que d'Albert exige de la femme est donc une beauté plastique parfaite. Il ne se soucie point de l'esprit et de la morale d'une femme. "J'ai pour les femmes le regard d'un sculpteur et non celui d'un amant. Je me suis toute ma vie inquiété de la forme du flacon, jamais de la qualité du contenu." (227) Mais partout où il cherche, il doit avouer, "malgré tout le respect que je porte à cette intéressante moitié du genre humain, ce qu'on est convenu d'appeler le beau sexe est diablement laid: sur cent femmes il y en avait à peine une de passable," (90) qui est encore pire parce qu' "une femme qui n'est pas belle, dit-il, est plus laide qu'un homme qui n'est pas beau". (90-1)

Dans cette quête de la beauté idéale, d'Albert voit arriver un jour au village où il est resté un jeune chevalier. Celui-ci est pourvu d'une beauté et d'une grâce parfaite de femme; et le seul reproche que d'Albert puisse lui faire, c'est qu'il est trop beau et qu'il possède des traits "trop délicats pour un homme". Voilà un des types de beauté dont il a tant rêvée. Il est fasciné par "une expression indéfinissable" de son regard, par "un caractère particulier"

de sa tête, et par sa voix "d'un timbre argentin et mordant qu'il est difficile d'entendre sans être ému".

Dans tout cet essaim provincial, ce qui me charme le plus est un jeune cavalier qui est arrivé depuis deux ou trois jours; -- il m'a plu tout d'abord, et je l'ai pris en affection, rien qu'à le voir descendre de son cheval. Il est impossible d'avoir meilleure grâce; il n'est pas très grand, mais il est svelte et bien pris dans sa taille; il a quelque chose de moelleux et d'onduleux dans la démarche et dans les gestes, qui est on ne peut plus agréable; bien des femmes lui envieraient sa main et son pied. Le seul défaut qu'il ait, c'est d'être trop beau et d'avoir des traits trop délicats pour un homme. Il est muni d'une paire d'yeux les plus beaux et les plus noirs du monde, qui ont une expression indéfinissable et dont il est difficile de soutenir le regard; mais, comme il est fort jeune et n'a pas d'apparence de barbe, la mollesse et la perfection du bas de sa figure tempèrent un peu la vivacité de ses prunelles d'aigle; ses cheveux bruns et lustrés flottent sur son cou en grosses boucles, et donnent à sa tête un caractère particulier. -- Voilà donc enfin un des types de beauté que je rêvais réalisé et marchant devant moi! Quel dommage que ce soit un homme, ou quel dommage que je ne sois pas une femme! -- Cet Adonis, qui, à sa belle figure, joint un esprit très vif et très étendu, jouit encore de ce privilège d'avoir à mettre au service de ses bons mots et de ses plaisanteries une voix d'un timbre argentin et mordant qu'il est difficile d'entendre sans être ému. -- Il est vraiment parfait. (178)

Ce jeune chevalier personnifie donc une beauté rare aux yeux d'Albert. Par une série de déguisements, il révèle une beauté plastique infinie. Dans son habit d'homme, "il avait l'air non du plus beau des hommes, mais de la plus belle des femmes", (223) et dans le costume de Rodelinde dans la pièce qu'il jouait, "ni Méléagre le beau chasseur, ni Bacchus l'efféminé, avec leurs formes douteuses, n'ont

jamais eu une pareille suavité de lignes ni une si grande finesse de peau". (358) Ainsi, en réunissant les plus belles qualités de chaque sexe, Madeleine-Théodore-Rodelinde représente "l'idée absolue de pure beauté" que d'Albert a depuis longtemps rêvée. Et aussi comme Euridice ou Hélène dans le *Second Faust*, cette beauté idéale et fugitive ne vient sur la terre que momentanément. On la voit pour un instant et la perd à jamais.

En tant que roman, *Mademoiselle de Maupin* représente une recherche de la beauté pure, une quête esthétique, qui fut toujours le but suprême dans l'oeuvre de Gautier. Le meilleur éloge de ce roman vient, cela n'est pas surprenant, de Baudelaire. "L'ambition de *Mademoiselle de Maupin*, dit-il, c'était de rendre, dans un style approprié, non pas la fureur de l'amour, mais la beauté de l'amour et la beauté des objets dignes d'amour, en un mot l'enthousiasme (bien différent de la passion) créé par la beauté."¹ Il faut noter que Baudelaire emploie ici le mot "enthousiasme", étymologiquement ce "délire, allumé par le feu divin" dont parlaient les Grecs, cet enthousiasme qui inspire un sentiment poétique chez l'homme et le transforme en poète ou en artiste. "Avec *Mademoiselle de Maupin* apparaissait dans la littérature le Dilettantisme qui, par son caractère exquis et superlatif, est toujours la meilleure preuve des

¹ Baudelaire, "Théophile Gautier", p.684.

facultés indispensables en art. Ce roman, ce conte, ce tableau, cette rêverie continuée avec obstination d'un peintre, cette espèce d'hymne à la Beauté, avait surtout ce grand résultat d'établir définitivement la condition génératrice des oeuvres d'art, c'est-à-dire l'amour exclusif du Beau, l'*Idée fixe*." ¹

¹ Baudelaire, *Ibid.*, p.683.

CONCLUSION

Peu de choses au monde sont plus vaguement déterminées que l'idée de la beauté sinon peut-être celle de l'amour, et c'est pourquoi l'idéal de la beauté féminine est des plus variables, tant dans les oeuvres réalisées que dans les théories esthétiques qui se chargent de les expliquer. Rien n'est moins fixe que l'idéal que l'on se propose. L'antiquité a incarné sa conception de la beauté dans des modèles idéalisés dont les proportions sublimes s'égalent à celles des déesses. Le moyen-âge, au contraire, méprise la forme plastique parfaite. Dans la littérature, la description de la beauté se limite à quelques traits physiques que l'on conçoit comme l'idéal de l'époque. L'énumération de ces traits a augmenté vers la fin du moyen-âge, sans doute pour s'approcher de la vision plus réaliste du monde et de la réhabilitation du corps qui apparaissent à la Renaissance. Après un bref retour à la beauté "idéale" de l'antiquité que la Renaissance française a hérité de l'Italie, le siècle classique se soucie moins de la beauté physique et se préoccupe foncièrement de l'idéal moral par lequel s'exprime le degré le plus altier de la personnalité.

Le dix-huitième siècle nous présente cet esprit léger, ce charme et cette élégance de la jeunesse qui existent déjà dans la comédie de Molière et se retrouvent chez Marivaux et sur les toiles de Watteau, de Fragonard et de Boucher. Leur art révèle une aisance nouvelle qui,

à la fin du siècle, aboutira au relâchement des moeurs et au désir sans préoccupation morale. L'amour et la beauté à cette époque sont principalement physiques, sans entraînement profond vers l'idéal. Dès le milieu du siècle, Rousseau a pris une direction nouvelle en prêchant le retour à la nature et à l'amour. Il faut que l'homme cherche à exprimer l'émotion. Pourtant on ne l'a trouvé que sous la forme d'une sentimentalité larmoyante que Greuze a traduite dans ses peintures, et Rousseau et Bernardin de Saint Pierre dans leurs romans. Pendant la Révolution et immédiatement après, il y eut une période transitoire où l'on essayait de retrouver la "beauté idéale" de l'antiquité -- culte qui a donné la sécheresse et la précision de lignes aux tableaux de David, la froideur aux sculptures de Canova et l'expression impersonnelle aux poèmes de Chénier.

En 1818 Victor Cousin, sous l'influence de Hegel, a donné la première théorie esthétique en France. Il a essayé de définir systématiquement la beauté sous toutes ses formes et de préciser la création et l'appréciation de cette beauté. Mais malgré toutes les tentatives de Cousin et de ses disciples, les artistes et les écrivains formulaient leur propre loi. Pour échapper à ce cadre étroit et aux formules rigides, une impulsion violente a amené l'art et la littérature vers l'autre extrême. C'est la liberté complète dans la création, artistique et littéraire. Pour une fois, la beauté échappait à la tradition et aux principes établis.

C'est à ce moment que l'évasion, spatiale et temporelle, et l'élargissement dans le domaine de la perception dans la littérature ont fourni les diverses formes de la beauté. L'exotisme, le souvenir et le rêve contribuent au syncrétisme de la beauté et, avec la génération romantique de 1830, apparaissent des caractéristiques nouvelles comme l'étonnant, l'inattendu, l'irrégulier, même la laideur et le grotesque, qui deviennent des éléments de la beauté. Le mouvement réaliste dans la littérature a rendu cette beauté plus réelle, plus humaine et plus libre. Les écrivains, en général, ont abandonné la conception de la beauté idéale et ils ne décrivent que rarement une beauté parfaite. La plupart d'entre eux font mention d'un ou deux traits physiques dans le portrait de leurs héroïnes, et si elles souffrent des défauts dans leur physionomie, l'amour les transformera en beauté.

Aussi dans ce portrait, au lieu de nous faire "voir" la beauté de l'héroïne, les écrivains et les poètes du XIXe siècle ont plutôt essayé de nous faire "sentir" cette beauté; elle réside dans l'état d'esprit du moment, qui s'impose toujours et domine dans le portrait. On décrit la beauté comme font les peintres impressionnistes qui cherchent à saisir les variations les plus subtiles de la beauté fugitive. Chaque individu a sa propre perception de la beauté et, par conséquent, le sentiment et l'émotion ont plus de valeur que le dessin strict des traits.

Jusqu'au XIXe siècle, la littérature nous a transmis une série d'images et de concepts de la femme. Un coup d'oeil sur le XIXe siècle nous montre que chaque écrivain fut inspiré par un type de femme ou par un idéal féminin; il fut fasciné ou obsédé par certains traits de beauté féminine. Mais peu à peu la beauté fut, comme le dit Stendhal, "détrônée par l'amour". Les femmes, belles ou laides, peuvent également rendre les hommes malheureux. L'amour, qui est l'intérêt central de la plupart des oeuvres littéraires, possède une magie pour transformer tout en beauté. Il suffit de la moindre circonstance pour faire naître l'amour: la vue d'un visage, d'un geste, d'un trait qui, un moment auparavant, nous était indifférent, nous frappe tout à coup et devient le point de départ d'une longue maladie amoureuse.

Au XXe siècle, au contraire, c'est toute la condition humaine qui attirera l'attention de l'écrivain. Dans une telle situation, l'importance de la femme sera normalement réduite. Parmi les personnages de la littérature existentielle appartenant à cet âge troublé et tourmenté, la femme deviendra un être énigmatique, évadé des traditions esthétiques. Elle sera, comme le voulait déjà Baudelaire, d'une beauté "inutile" et "stérile", et comme révoltée contre "cette abominable loi de la reproduction qui fait de la femme normale une simple machine à pondre des êtres".¹

¹ André Monéry, "La conception morbide de la femme dans la littérature moderne"; *Le Divan*, vol. 2, 2e année, 1910 (Lichtenstein 1968), pp.188-97 et 220-27.

Par une évolution analogue à celle qui va de la peinture impressionniste à la peinture moderne, dit Nathalie Sarraute dans *L'ère du soupçon*, l'écrivain arrache l'aspect de l'objet à l'univers du lecteur pour le laisser à d'autres arts. "Le roman que seul l'attachement obstiné à des techniques périmées fait passer pour un art mineur, poursuit avec des moyens qui ne sont qu'à lui une voie qui ne peut être que la sienne; il laisse à d'autres arts -- et notamment au cinéma -- ce qui ne lui appartient pas en propre. Comme la photographie occupe et fait fructifier les terres qu'a délaissées la peinture, le cinéma recueille et perfectionne ce que lui abandonne le roman,"¹

Pour en revenir au XIXe siècle, le mérite des écrivains à la recherche de la beauté réside dans leur persistance à la saisir sous ses diverses formes. Mais cette beauté, féminine ou autre, est, comme dit Valéry, "négative". Elle implique des effets "d'indicibilité, d'indescriptibilité, d'ineffabilité". Pourtant l'inexprimabilité de la beauté n'est pas absolue. Il serait plus exact de dire qu'aucune expression ne suffit à rendre ce que provoque en nous cette beauté. La beauté de la femme dans la littérature représente donc la tentation de créer par des mots l'"état du manque de mot".²

¹ Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon* (Gallimard, 1956), pp.92-3.

² Valéry, "Le Beau est négatif", *Mélange; Oeuvres*, tome I (La Pléiade, 1957), pp.374-75.

Et la description de cette beauté au XIXe siècle consiste essentiellement à constater cette insuffisance verbale. "Quand je vois quelque chose de beau, dit Gautier, je voudrais le toucher de tout moi-même, partout et en même temps. Je voudrais le chanter et le peindre, le sculpter et l'écrire, en être aimé comme je l'aime; je voudrais ce qui ne se peut pas et ce qui ne se pourra jamais." (*Mademoiselle de Maupin*, 217)

* * *

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages littéraires et théoriques

1. Le moyen-âge:

Adam de la Halle. *Le Jeu de la Feuillée*; traduit par E. Langlois; in *Poèmes et récits de la vieille France*. Paris 1923.

Adenet. *Berthe aux grans pies*; in *France littéraire*, tome 20.

Aucassin et Nicolette; traduit par Gustave Cohen. Paris 1954.

La Chanson de geste du XIIIe siècle. Paris 1924.

Le Franc, Martin. *Le Champion des Dames*; manuscrit de la Bibliothèque de Grenoble, présenté par Paul Jamot; in *Les Trésors des Bibliothèques de France*. Paris: Edition d'Art et d'Histoire, 1935.

Le Roman de Tristan et Iseut, renouvelé par Joseph Bédier. Paris: Piazza, 1946.

Villon, François. *Oeuvres complètes*. Paris: Garnier, 1916.

2. La Renaissance:

Brantôme, Pierre. *Les Dames Galantes*. Paris: Classiques Garnier, 1967.

Deschamps, Eustache. *Mirouer de Mariage*; in *Poésies Morales et Historiques*. Paris 1832.

Du Bellay, Joachim. *Oeuvres poétiques*. Paris: Hachette, 1923.

Lemaire de Belges, Jehan. *Illustrations de Gaule et Singularités de Troie*. Louvain 1882.

Ronsard, Pierre de. *Oeuvres complètes*. La Pléiade, 1950.

-----, *Les Amours 1552-1553*. Paris: Classiques Garnier, 1963.

Les poètes du XVIe siècle. La Pléiade, 1953.

3. Le dix-septième siècle:

Boileau. *Epistre*. La Pléiade, 1966.

Epigrammes, madrigaux et chansons. Paris 1704.

La Bruyère. *Les Caractères*. Paris: Audin, 1949.

Lafayette, Mme de. *La Princesse de Clèves*; in *Romanciers du XVIIe siècle*. La Pléiade, 1958.

La Rochefoucauld. *Maximes*. Paris: Classiques Garnier, 1967.

Molière. *Oeuvres complètes*, 2 vol. Paris: Classiques Garnier, 1962.

Sonnet, Thomas. *La Satire ménippée*. Paris: Librairie des bibliophiles, 1876-1877.

4. Le dix-huitième siècle:

Diderot, Denis. *Oeuvres esthétiques*. Paris: Classiques Garnier, 1968.

Montesquieu. *Les Lettres persanes*. Paris: Classiques Garnier, 1960.

Prévost, L'abbé. *Manon Lescaut*. Paris: Classiques Garnier, 1965.

Marivaux. *Romans, Récits, Contes et Nouvelles*. La Pléiade, 1949.

Rousseau, Jean-Jacques. *Les Confessions*. Paris: Edition Baudelaire, 1966.

----- . *La Nouvelle Héloïse*. Paris: Garnier-Flammarion, 1967.

Voltaire. *Dictionnaire philosophique*. Paris: Classiques Garnier, 1967.

5. Le dix-neuvième siècle:

Balzac, Honoré de. *La Cousine Bette*. Paris: Gallimard, 1963.

----- . *La Recherche de l'Absolu*. Paris: Gallimard, 1967.

----- . *Splendeurs et Misères des Courtisanes*. Paris: Classiques Garnier, 1964.

- Barbey d'Aurevilly. *Oeuvres romanesques complètes*. 2 vol. La Pléiade, 1964-1966.
- Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes*. La Pléiade, 1961.
- , *L'Art romantique*. Paris: NRF, 1923.
- Bernardin de Saint Pierre. *Paul et Virginie*. Paris: Classiques Garnier, 1964.
- Chateaubriand. *Atala*. Paris: Classiques Garnier, 1962.
- Constant, Benjamin. *Adolphe*. Paris: Classiques Garnier, 1963.
- Flaubert, Gustave. *Oeuvres*. 2 vol. La Pléiade, 1951-1952.
- Gautier, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*. Paris: Gallimard, 1973.
- , *Poésies complètes*. 3 vol. Paris: Nizet, 1970.
- Hugo, Victor. *Notre-Dame de Paris*. Paris: Classiques Garnier, 1961.
- , *Oeuvres poétiques*. Tome I. La Pléiade, 1964.
- , *Théâtre complet*. Tome I. La Pléiade, 1963.
- Maupassant, Guy de. *Pierre et Jean*. Paris: Classiques Garnier, 1959.
- Mérimée, Prosper. *Carmen*. Paris 1927.
- Musset, Alfred de. *Poésies complètes*. La Pléiade, 1957.
- Nerval, Gérard de. *Oeuvres*. 2 vol. La Pléiade, 1974-1978.
- Nodier, Charles. *Oeuvres*. Tome V. Genève: Slatkine Rpt., 1968.
- Delvaille, Bernard. éd. *La poésie symboliste*. Paris: Seghers, 1971.
- Proust, Marcel. *A la Recherche du temps perdu*. 3 vol. La Pléiade, 1954.
- Stendhal. *Romans*. 2 vol. La Pléiade, 1952.
- , *De l'Amour*. Paris: Classiques Garnier, 1959.
- Valéry, Paul. *Oeuvres*. 2 vol. La Pléiade, 1957-1960.

6. Ouvrages esthétiques:

Cousin, Victor. *Du Vrai, du beau et du bien*. Paris: Didier, 1867.

Jouffroy, Théodore. *Cours d'esthétique*. Paris: Hachette, 1843.

Taine, Hippolyte. *Philosophie de l'art*. Textes réunis et présentés par Jean-François Revel. Paris: Hermann, 1964.

Véron, Eugène. *L'Esthétique*. Paris: C. Reinwald, 1883.

Ouvrages critiques

Bardèche, Maurice. *Stendhal romancier*. Paris: La Table Ronde, 1947.

Bellegarde, L'abbé de. *Réflexions sur le ridicule et les moyens de l'éviter*. London 1739.

Bernard, Suzanne. *Le Poème en Prose*. Paris: Nizet, 1959.

Bolster, Richard. *Stendhal, Balzac et le féminisme romantique*. Paris: Minard-Lettres Modernes, 1970.

Bonard, Olivier. *La Peinture dans la création balzacienne*. Genève: Droz, 1969.

Bourget, Paul. *Essai de psychologie contemporaine*. 2 vol. Paris: Plon, 1931.

Braunschvig, Marcel. *Le sentiment du beau et le sentiment poétique*. Paris: Alcan, 1904.

Bray, Lucien. *Du beau; essai sur l'origine et l'évolution du sentiment esthétique*. Paris: Alcan, 1902.

Bray, René. *La Préciosité et les précieux*. Paris: Nizet, 1968.

Brombert, Victor. *La Prison romantique; essai sur l'imaginaire*. Paris: José Corti, 1975.

Caramaschi, Enzo. *Réalisme et Impressionnisme dans l'oeuvre des frères Goncourt*. Pisa: Editrice Libreria Goliardica, 1971.

- Cassagne, Albert. *La Théorie de l'Art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*. Paris: Hachette, 1906.
- Chassé, Charles. *Style et physiologie*. Paris: Albin Michel, 1928.
- Combes, F. "Les Femmes ridicules du Grand Siècle"; *Actes de l'Académie des Sciences et des Belles-Lettres*, série 3, année 46, Bordeaux, 1884.
- Daudet, Léon. *Mes idées esthétiques*. Paris: Fayard, 1939.
- Descharmes, René. *Autour de Flaubert*. Paris: Mercure de France, 1912.
- Eluard, Paul. *L'Anthologie des écrits sur l'art*. Paris: Editions Cercle d'art, 1952-1954.
- Feuillet de Conches, Félix. *Les Femmes blondes selon les peintres de l'école de Venise*. Paris 1865.
- Françon, Marcel. "The Ideal of Feminine Beauty at the time of Ronsard," *The Poet Lore*, vol.46, Boston 1940.
- . *Notes sur l'esthétique de la femme au XVIIe siècle*. Harvard University Press, 1939.
- Gaillard, Gaston. "La conception de la beauté dans ses rapports avec la culture et la vie", *Revue des idées*, année 7 (Paris 1910), pp.94-104.
- Guerdan, René. *La Femme et l'amour en France à travers les âges*. Paris: Plon, 1965.
- Guyau, Marie Jean. *L'Art au point de vue sociologique*. New York: Arno Press Rpt., 1975.
- Hermant, Paul. "Le sentiment amoureux dans la littérature médiévale: étude psychologique et sociale; *Revue de synthèse historique*, tome 12 (Paris 1906), pp.152-181.
- Krestovskaya, Lidiya Aleksandrovna. *La laideur dans l'art à travers les âges*. Paris: Seuil, 1947.
- . *Le problème spirituel de la beauté et de la laideur*. Paris: PUF, 1948.

- Luppe, Albert. *Les jeunes filles à la fin du XVIIIe siècle*. Paris: Champion, 1925.
- Merleau-Ponty. *La Prose du monde*. Paris: Gallimard, 1969.
- Miomandre, Francis de. *Eloge de la laideur*. Paris: Hachette, 1925.
- Nahas, Hélène. *La Femme dans la littérature existentielle*. Paris: PUF, 1957.
- Petrucci, Raphaël. "Le sentiment de la beauté au XIXe siècle", *Académie Royale de Belgique*, série 2, tome I, no.1, Bruxelles: Hayez, 1910.
- Peyre, Henri. *Qu'est-ce que le romantisme?* Paris: PUF, 1971.
- Prévost, Jean. *La création chez Stendhal*. Paris: Mercure de France, 1951.
- Richard, Jean-Pierre. *Littérature et sensation*. Paris: Seuil, 1954.
- . *Poésie et profondeur*. Paris: Seuil, 1955.
- Rousset, Jean. *Forme et signification*. Paris: José Corti, 1970.
- Ruff, Marcel. *L'Esprit du mal et l'esthétique baudelairienne*. Paris: Armand Colin, 1955.
- Sarraute, Nathalie. *L'ère du soupçon*. Paris: Gallimard, 1964.
- Souriau, Etienne. *La correspondance des arts; éléments d'esthétique comparée*. Paris: Flammarion, 1969.
- Taine, Hippolyte. *La Fontaine et ses fables*. Paris: Hachette, 1853.
- Valentino, H. "Les Femmes dans l'imagination des poètes", *La Revue Mondiale*, tome 133. Paris 1919.