

Le beau, 1^{ère} leçon d'esthétique donnée par Bergson au lycée de Clermont-Ferrand (1887)

C'est une leçon donnée aux élèves du lycée Blaise Pascal de Clermont-Ferrand, à l'époque où il rédige sa première œuvre, sa thèse universitaire : L'essai sur les données immédiates de la conscience (1889). Ce cours se veut **élémentaire**, c'est-à-dire un exposé des éléments fondamentaux des grands problèmes philosophiques. Il a été édité à partir d'une synthèse de notes d'élèves. Selon ceux-ci Bergson « parlait comme un livre ». C'était un cours magistral, prononcé sans hâte et sans se reprendre. Les élèves n'avaient aucun mal à écrire sous sa dictée. C'est un professeur **systématique** : l'unité systématique de la pensée est une exigence première de l'enseignement. Par définition, le professeur Bergson est scolaire : mais on sent une pensée exigeante, et qui quelquefois avoue buter sur une aporie – difficulté non expliquée (le ridicule est inexplicable, dit la fin de notre texte, aporie qui le conduira à écrire un livre sur le comique). « Un enseignement philosophique aussi riche et profond dans son contenu que modeste et accessible dans sa présentation », écrit Henri Hude, éditeur de ces leçons aux presses universitaires de France (puf). ces cours sont déjà œuvres de philosophie dit-il, et non la simple trace de son fonctionnement social comme enseignant de lycée à la fin du XIX^e siècle.

I - Ce que le beau n'est pas. La première démarche de Bergson va être purement négative : approcher le beau en disant ce qu'il n'est pas. De même qu'on procède parfois à la théologie négative (ce que Dieu n'est pas), c'est à une **esthétique négative** que Bergson invite d'abord ses élèves.

1- le beau n'est pas l'agréable. Parmi les cinq sens, trois (le toucher, le gustatif, l'olfactif) n'ont aucun caractère esthétique. Une saveur, un parfum sont « bons », pas beaux. Une matière peut être agréable au toucher sans être belle. La vue et l'ouïe, eux, sont hybrides. Certaines stimulations sensorielles sont exclusivement agréables sans qu'il soit question de beauté ; et à l'inverse le sentiment de beauté peut être provoqué par un objet sans agrément immédiat. Agréable et beau peuvent être liés, mais pas toujours. Kant a dissocié le jugement d'agrément, imprégné de sensorialité et de convoitise, et le jugement de goût, purement contemplatif. Bergson en tire une conséquence nette : « L'agréable ne s'adresse **qu'**à la sensibilité, le beau s'adresse à l'intelligence (*sous entendu : la sensibilité n'est que le canal secondaire à ce qui s'offre d'abord à l'intelligence*). Certes la sensation est partie prenante du jugement de goût, mais travaillée de l'intérieur par une clairvoyance purement intellectuelle. Le jugement de goût est vraiment un jugement, dans une approche intellectualiste du beau.

2- Le beau n'est pas l'utile. On utilise parfois un mot pour l'autre dans une formulation analogique : une belle récolte, un beau devoir. L'insistance sur l'inutilité du beau rappelle ici la théorie de l'art pour l'art de Théophile Gautier : « Tout ce qui est utile est laid » (voir sa comparaison entre une rose et une pomme de terre). Cette inutilité est soulignée par trois substantifs : un ornement, un luxe, une superfluité (on pourrait imaginer dans ce crescendo la défiance des moralistes ascétiques à l'égard de l'esthétique). Bergson explique alors la définition du beau par Kant : « C'est une finalité sans fin ». C'est une finalité parce que le beau donne le sentiment d'une intention, d'une composition voulue (par ex l'écrin de nuages qui magnifie un coucher de soleil) ; sans fin parce qu'il n'est le moyen d'aucun projet, d'aucune fin extérieure à lui-même (aucun artiste n'a composé cette architecture de nuages ; et si c'est un artiste qui a peint un coucher de soleil, la beauté de celui-ci n'est au service de rien).

3- Le beau se distingue du bien. Bergson admet une affinité entre l'un et l'autre ; il y a donc un lien supérieur aux deux précédentes distinctions. D'abord l'équivalence verbale superficielle : « C'est beau ! », entend-on dire d'un acte méritant. Mais surtout il y a dans les deux cas un appel à l'élévation de l'âme, qui s'émancipe du désir (auquel reste attaché l'agréable). Mais la différence entre le beau et le bien est décisive. Le bien est un impératif

qui s'adresse à tous (qu'on le conçoive comme hypothétique sous la pression de l'hétéronomie sociale, ou catégorique selon l'autonomie rationnelle que la raison exige d'elle-même). Le beau ne suscite aucune obligation ; l'art n'est pas la morale. Quand il se met au service de celle-ci, il n'est qu'un moyen pédagogique souvent médiocre (*pas toujours : la peinture édifiante d'Hogarth est de qualité, et les allégories de Breughel sur les vices et les vertus idem : souvenez-vous de celle sur la Justice*).

4- Le beau se distingue du vrai. La vérité vise le général, et même l'universel dit notre texte (on trouve des exceptions au premier, pas au second). Aristote a pu dire qu'il n'y a de science que du général, et d'existence que du particulier. La science construit des abstractions qui synthétise tout ce qu'a de commun un genre ou une catégorie. Par ex « l'homme » n'existe pas en soi, mais le terme recouvre les invariants de la nature humaine, indépendamment des variables individuelles. Par contre dans le réel nous ne rencontrons que **des** hommes, tous singuliers, tous différents.

Or le beau n'existe qu'en s'incarnant concrètement ; il semble donc aux antipodes du vrai. C'est tel homme, tel objet qu'on trouvera beau. Pourtant, on dit de certaines vérités scientifiques qu'elles sont belles, par ex la loi de la gravitation universelle de Newton. Bergson soutient qu'on entend par là l'admiration devant la performance intellectuelle du savant, comparable à la création artistique. Il y a une imagination spéculative en science comparable à l'imagination créatrice en art. On pourrait ajouter à ce que dit Bergson le goût scientifique pour l'élégance d'une solution, qui consiste à concentrer en un minimum de termes un maximum de conséquences. C'est un principe d'économie des moyens qui existe aussi en art. On a rarement fait mieux, quelques années après notre texte, que le $E=MC^2$ d'Einstein (l'équivalence entre l'énergie et la masse, multipliée par la vitesse de la lumière au carré). Autrement dit, contrairement à ce que dit notre texte, la « formule abstraite » d'une loi peut faire l'objet d'une appréciation esthétique. De même l'élégance d'un concept. Il y a une esthétique des idées, dont la philosophie de Bergson elle-même sera une superbe incarnation. Associer beauté et vérité, c'est aussi se référer à une « Belle Nature », débarrassée de tout détail trivial. Il est significatif que Bergson pour soutenir cette idée cite le poète Boileau, théoricien du classicisme. Quand celui-ci dit que « rien n'est beau que le vrai », ce n'est pas la vérité d'un réalisme cru, qui sera celui du naturalisme de Zola au XIX^e siècle, ni celle du « vérisme » en peinture (ne nous faisant grâce d'aucun détail). C'est une vérité filtrée par un **canon** esthétique, ou dit notre texte, « ce qui est conforme aux lois de la nature », donc une vérité qui exprime un **ordre**. N'est-ce pas le sens même du mot **cosmos**, en grec, ordre harmonieux ? La splendeur du cosmos est alors une expression sensible de la rationalité de Dieu. La « forme circonscrite » que prend la belle vérité, à la fin du §, est surtout une forme filtrée, sélectionnée, qui escamote ce que la nature peut comporter de désordre, de chaos, de ténébreuse confusion. On voit que Bergson s'aligne ici sur une conception rationnelle de la nature... et du beau : les surréalistes, après lui, nous ont sensibilisé à la beauté du bizarre, de l'accidentel, ce qu'André Breton appelle la « beauté convulsive »

Bergson produit alors une définition négative du bel objet, synthèse des quatre distinctions qui viennent d'être faites (l'encadré).

II- Ce qu'est le beau. A- Le beau, expression de l'idée : de l'hypothèse de l'Idée platonicienne à l'élaboration d'un prototype général et canonique. Bergson s'appuie sur la métaphysique platonicienne pour faire progresser son enquête. Il va évoquer en quelques lignes l'esthétique de Platon pour s'en servir comme point d'appui et en en dégageant la part de vérité. Le texte important est le Banquet, mais c'est surtout le néoplatonisme qui a approfondi l'esthétique consécutive de la théorie des Idées (Plotin à la fin de l'Antiquité, et le cénacle néoplatonicien de Florence, à la Renaissance). Toute chose ici-bas à son modèle métaphysique, archétype parfait contemplé avant la naissance et dont nous gardons la réminiscence. Cet idéalisme esthétique affirme que nous jouissons de la beauté d'un objet (beauté comme attribut) quand il est proche de son modèle idéal (ex : l'Arbre en soi) et, au-delà, qu'il participe ainsi à l'Idée de Beau elle-même. On voit donc la différence entre la

beauté comme attribut de l'objet, et le **Beau** comme l'Essence idéale à laquelle participe tout bel objet. Il y a ici un double présupposé spirituel : on remonte à la source d'un travail divin de création (dans le Timée de Platon, un dieu, le Démon, prend pour modèles les Idées pour façonner le monde) ; et nous avons contemplé les Idées dans une vie antérieure. Nous sommes ainsi dépositaires d'une mémoire métaphysique que la philosophie a pour vocation de réveiller. Bergson ne partage pas ce credo mystique. Mais dans une théorie philosophique, il faut toujours essayer de dégager ce qu'elle peut avoir de vrai. Or il y a chez Platon, insiste Bergson, une idée profonde : la beauté est dans le jugement, pas dans les choses. Dans l'esthétique grecque, qui est une esthétique idéaliste, la beauté d'une œuvre dépendra de sa conformité au prototype ou au canon. Ainsi le « doryphore » de Polyclète est d'abord pensé selon un schéma mathématique préétabli avant d'être sculpté. « Le beau se fonde, à une nuance près, sur de multiples rapports numériques », dit Polyclète. C'est donc la soumission d'une matière à une forme préalablement pensée qui fera la beauté. Nous aimons la beauté parce que nous retrouvons dans une matière harmonieusement maîtrisée la marque de notre vraie nature : spirituelle.

On voit que l'esthétique n'est pas seulement l'*aisthesis* de l'étymologie grecque, c'est-à-dire la sensation. « Un chien verra la Vénus de Milo comme nous la voyons » : il lui manque le terme de comparaison, l'idéal. *Nous dirions plutôt qu'il lui manque le conditionnement culturel que le modèle platonicien !* Bergson adhère à l'esthétique idéaliste (« il n'est pas douteux... », « C'est ce qu'il y a de vrai dans la théorie platonicienne... »), mais en l'élaguant de la métaphysique (« nous n'irons pas jusqu'à dire... »). En rejetant la réminiscence de l'Idée, il accepte la théorie de l'idéal régulateur de l'inspiration : cet idéal renvoie à des genres ou idées générales. Il en précise l'origine : non le ciel des Idées, mais la comparaison empirique des individus qui dégage un type, c'est-à-dire un stéréotype constitutif de la norme : ce que ces individus ont en commun. Il anticipe ici sur la typologie du théâtre qu'il approfondira dans Le rire : Harpagon est la quintessence de l'avare, « Il est donc plus vrai que la réalité ». On songe au mot de Cocteau : « Je (le poète) suis un mensonge qui dit toujours la vérité ».

On aboutit à une conclusion étonnante sur la beauté : l'idée d'une moyenne. Rien n'est plus conventionnel, ordinaire que la beauté, puisque c'est l'abandon de tous les traits particuliers pour ne retenir que le plus petit dénominateur commun. Nous synthétisons un stéréotype qui finit par devenir un idéal canonique. Il y a ici un risque de fadeur académique, de banalité inexpressive... que Bergson corrige aussitôt :

B- le beau, expression de l'idée, du sentiment et de l'effort (à condition que cet effort ne soit pas pénible). On voit que sa conception intellectualiste de la beauté est ici modifiée et élargie. **L'homme n'est pas seulement intellect. Il faut appréhender l'Homo totus, l'homme dans sa totalité : intellect, volonté, sentiment (et même corps).** L'homme ne se réduit pas à une intelligence découvrant ou concevant des idées. Il est aussi doté d'affectivité et de volonté, et le plaisir esthétique va être profondément imprégné par les différents étages de son être. Bergson admet ici le caractère composite, peut-être même hétérogène des sources de l'expérience esthétique (même si le résultat, l'objet beau, doit être unifié et homogène). Le dernier livre de Bergson est titré : Les deux sources de la morale et de la religion. Notre passage ici pourrait s'appeler : **les trois sources du sentiment esthétique** : l'intellect, la volonté et l'affectivité s'interpénètrent dans l'émotion esthétique.

Vous avez remarqué la singulière réflexion de l'auteur : « de même que nous ne connaissons que nous, de même nous n'aimons bien que ce qui est humain ». Nous ne connaissons que nous ? Pourtant le « Connais-toi toi-même » est difficile. Bergson le dira lui-même, et se fera le philosophe du « moi profond », dont il est difficile d'avoir l'intuition, à travers les rigidités du moi superficiel, forcé de se couler dans le moule du conformisme social. Ce qu'il veut signifier ici, c'est que nous n'avons de connaissance immédiate que de nous, la connaissance du monde est médiate : elle passe par nos moyens de connaître, se colore de notre sensibilité et est coextensive à nos capacités cognitives. La connaissance comme l'amour sont

imprégnées de part en part d'humanité. Comme Midas transformait en or tout ce qu'il touchait, nous humanisons tout ce que nous pensons et aimons. Le soleil est comme un œil qui voit tout, telle chaîne de montagne fait penser à un corps de femme dormant *etc.*, et même si nous n'identifions aucune forme anthropomorphe dans une montagne, nous esquissons dans un effort subliminal l'énergie qu'il a fallu pour projeter vers le ciel cette énorme masse tellurique... Nous humanisons malgré nous les paysages que nous trouvons beaux. Ainsi l'esthétique se fonde sur une illusion anthropomorphique : nous sommes émus par un objet qui exprime l'homme, par une tendance involontaire à nous projeter dans les choses. Il y a d'ailleurs dans les grands mouvements artistiques une dominante projective : dans l'art classique, c'est l'intellect qui se satisfait de retrouver dans les œuvres son exigence d'un canon ; le baroque, le romantisme s'attarderont dans une sentimentalité parfois passionnelle ; ça peut être aussi un volontarisme héroïque que la peinture exalte (le peintre David).

Tout spectacle qui exprime (art) ou qui semble exprimer (la nature : un crépuscule, un orage, un coquillage...) **une pensée est doté d'un caractère esthétique.** Il y a là un résidu de l'animisme des primitifs et des enfants. Nous animons un objet (naturel ou artificiel) de la vie que lui prête notre regard. Nous nous comportons comme un appareil de projection face à un écran. Cet anthropocentrisme du beau est donc le caractère essentiel de l'esthétique. Bergson y ajoute des définitions classiques et accessoires du beau, qui ne font que confirmer sa thèse :
- le beau est l'unité dans la diversité (c'est notre regard qui va unifier l'objet) ;
- le beau est la réalisation de l'ordre ; mais il y a là à nouveau le sentiment d'une intention organisatrice, ce qui renvoie à l'anthropocentrisme précédent, mais aussi à Kant : le beau est une finalité sans fin. L'esprit a imposé (art) ou semble imposer (nature) sa souveraineté aux choses. Nous « applaudissons », dit Bergson. Le plaisir esthétique est une réjouissance mentale face à une maîtrise symbolique de la matière. Nous « sympathisons » : nous vibrons à l'unisson de cette réussite formelle ; Cette « forme » renvoie à un « fond » : une dynamique spirituelle à laquelle nous adhérons de l'intérieur.

III-Les notions annexes : le joli, le gracieux, le sublime, le ridicule

A - Le joli. La joliesse renvoie à un charme fragile (on peut ajouter la fraîcheur).

B - La grâce qualifie l'aisance d'un mouvement, que celui-ci soit réel (le patineur) ou apparent (le saule). L'effort est escamoté dans une facilité apparente. Bergson signale qu'il y a ici la même projection de soi que dans le beau, dont la grâce n'est qu'une variante. Bergson y revient dans l'ouvrage qu'il est en train d'écrire : Les données immédiates de la conscience : « Si les mouvements saccadés manquent de grâce, c'est parce que chacun d'eux se suffit à lui-même et n'amorce pas ceux qui vont le suivre... En analysant le charme de cette sympathie, vous verrez qu'elle vous plaît par son affinité avec la sympathie morale, dont elle vous suggère subtilement l'idée ».

C - Le sublime est un sentiment esthétique inspiré par une impression d'infini : l'océan, le ciel... Dans La critique de la faculté de juger, Kant définit le sublime mathématique de la grandeur, qui nous étonne par la performance technique (les pyramides, saint Pierre de Rome), nous renvoyant à notre petitesse et à notre finitude ; et le sublime dynamique de la puissance, qui nous confronte à une causalité disproportionnée à la volonté humaine : une éruption volcanique par ex, suggérant quelque chose de la puissance divine. Le jugement de sublime peut s'accompagner d'un certain déplaisir. Car le sublime est surdimensionné et nous abandonne à notre petitesse.

D – Le ridicule. Bergson considère les thèses existantes sur celui-ci comme insuffisantes : on explique le ridicule par l'inconvenance, comme le capitaine qui a le mal de mer ; la disproportion entre la fin et les moyens, comme la métaphore de la montagne accouchant d'une souris ; il y a la contradiction, quand, face à la caricature d'un ami, nous sentons que c'est lui et que ça n'est pas lui... Mais chacune de ces thèses est partielle. Ce qui est inconvenant, disproportionné ou contradictoire ne fait pas toujours rire (objection qui montre bien qu'au-delà du ridicule c'est du comique et du rire dont parle ici Bergson). Cette question le tourmentera suffisamment pour qu'il lui consacre un livre, Le rire, orienté sur la question

du comique. Celui-ci, dira-t-il, est du mécanique plaqué sur du vivant. « Le rire naît de la discordance entre l'automatisme et la vie, quand le comportement ou le langage imitent le mécanisme là où l'on attendrait la souplesse du vivant » précise, dans son Bergson, Vieillard-Baron. L'homme risible a des maladroites d'automate mal réglé, alors que la vie attend une efficace adaptation. Le comique s'oppose radicalement à la grâce ; il est plutôt raideur que laideur. Le rire prend l'ex des imitations : « Imiter quelqu'un, c'est dégager la part d'automatisme qu'il a laissé s'introduire dans sa personne... Nous ne commençons à devenir imitables que là où nous cessons d'être nous-mêmes ». Une situation paraît comique ainsi quand elle se met à ressembler à la mécanique bien huilée d'un Vaudeville. Le rire n'est pas un plaisir purement esthétique ; c'est une sorte de brimade sociale contre le ridicule. « Il a pour fonction d'intimider en humiliant » dit Bergson, celui qui ne sait pas s'adapter vite et bien : il y a un conformisme social sous-jacent au rire, souvent cruel, parfois injuste. Ex type de personnage ridicule dont on moque le décalage face au réel : Don Quichotte de Cervantès, le personnage farci de romans de chevalerie, qui ne cesse de déformer les détails prosaïques du quotidien (comme les moulins à vent) en prétextes d'héroïsme absurde (les moulins sont métamorphosés en géants)... Il est intéressant de voir que dans un cours de lycée Bergson laisse une question ouverte, qu'il traitera en profondeur quelques années plus tard.

Deux philosophes ont inspiré Bergson dans son cours : Platon (Le Beau renvoie à un prototype que nous avons à l'esprit), et Kant (Le beau comme finalité sans fin). Revoyez-les dans le troisième chapitre du cours sur l'art. Revoyez également « la dimension esthétique de l'œuvre d'art », précisant les trois approches de la beauté : canonique, sensible et convulsive. L'esthétique de Bergson correspond aux deux premières. Toute sa reprise de Platon s'inscrit dans une esthétique classique. Mais en précisant une approche anthropomorphique du beau, qui exprime aussi le sentiment et la volonté, Bergson refuse de s'enfermer dans une conception étroitement intellectualiste du beau. Il pourrait alors reprendre le mot de Paul Valéry : « L'esthétique, c'est l'esthésique » (jeu sur l'étymologie d'esthétique : aisthesis, sensibilité). A noter que Bergson n'a pas écrit d'ouvrage fondamental sur l'art (le petit livre Le rire ne saurait en tenir lieu), mais n'a cessé de parsemer ses différents livres de pages isolées, mais superbes, sur le sujet (Bergson a vécu dans un milieu artistique : son père était pianiste ; il avait un lien de famille avec l'écrivain Marcel Proust, et sa fille unique sera sculpteur).



Bergson