

Gilson, l'oeuvre d'art et le roman

Guy Bouchard

Volume 9, numéro 2, octobre 1982

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/203192ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/203192ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (imprimé)

1492-1391 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bouchard, G. (1982). Gilson, l'oeuvre d'art et le roman. *Philosophiques*, 9(2), 195–221. <https://doi.org/10.7202/203192ar>

Résumé de l'article

La philosophie de l'art d'Étienne Gilson n'accorde aucune place au roman. Après avoir dégagé les raisons de ce rejet et en avoir dévoilé les présupposés, nous montrons que le roman a droit de cité dans la sphère des arts majeurs, et ce même à partir des principes de la théorie de Gilson.

GILSON, L'OEUVRE D'ART ET LE ROMAN

par Guy Bouchard

RÉSUMÉ. La philosophie de l'art d'Étienne Gilson n'accorde aucune place au roman. Après avoir dégagé les raisons de ce rejet et en avoir dévoilé les présupposés, nous montrons que le roman a droit de cité dans la sphère des arts majeurs, et ce même à partir des principes de la théorie de Gilson.

ABSTRACT. Gilson's philosophy of art leaves no room to the novel. First, we elucidate his reasons to do so, then we disclose their presuppositions, and finally we show that the novel should be considered as a major form of art even on Gilson's grounds.

Le roman, qui veut le sentiment, le style et l'image, est la création moderne la plus immense (...). Il embrasse le fait et l'idée dans ses inventions qui exigent l'esprit de La Bruyère et sa morale incisive, les caractères traités comme l'entendait Molière, les grandes machines de Shakespeare et la peinture des nuances les plus délicates de la passion, unique trésor que nous aient laissé nos devanciers. (Blondet, dans *Illusions perdues* d'Honoré de Balzac)

Le roman n'a donc plus de cadre, il a envahi et dépossédé les autres genres. Comme la science, il est maître du monde. Il aborde tous les sujets, écrit l'histoire, traite de physiologie et de psychologie, monte jusqu'à la poésie la plus haute, étudie les questions les plus diverses, la politique, l'économie sociale, la religion, les moeurs. La nature entière est son domaine. Il s'y meut librement, adoptant la forme qui lui plaît, prenant le ton qu'il juge le meilleur, n'étant plus borné par aucune limite. (Émile Zola, *Le naturalisme au théâtre*)

Le roman n'est pas un outil du tout. Il n'est pas conçu en vue d'un travail défini à l'avance. Il ne sert pas à exposer, à traduire, des choses existant avant lui, en dehors de lui. Il n'exprime pas, il recherche. Et ce qu'il recherche, c'est lui-même. (Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*)

Qu'une esthétique comme celle de Hegel n'accorde au roman qu'une position dérivée et secondaire¹, cela se comprend rétrospectivement. Mais qu'une philosophie contemporaine de l'art n'alloue aucun espace au genre romanesque cela (d) étonne... et la philosophie, comme chacun le sait, «n'a pas d'autre origine»² que l'étonnement.

Pourquoi cette lacune dans l'oeuvre d'Étienne Gilson? Nous en présenterons en premier lieu les raisons, telles que formulées par Gilson lui-même, puis les présupposés, qui ont trait d'une part à sa conception des «arts du beau», et d'autre part à sa conception trop étroite du langage littéraire. Notre démarche prendra l'allure d'une spirale aux cercles de plus en plus englobants, opposant respectivement Flaubert à Balzac, la poésie au roman, le roman à la «beauté». Nous montrerons ainsi que si le philistinisme métaphysique consiste, comme le pense Gilson, «à ne pas voir l'art où il est et à l'admirer où il n'est pas»³, plus précisément, à éliminer le faire au profit du connaître et à méprendre la «vérité» pour la «beauté»⁴, alors l'exclusion du roman relève d'un philistinisme inversé, méprenant la «beauté» pour la «vérité».

Gilson est décédé le 19 septembre 1978. Sous le titre de *Étienne Gilson et nous: La philosophie et son histoire*⁵, un certain bilan de son oeuvre, qui constitue en même temps un hommage, vient de lui être consacré, dans lequel Maurice de Gandillac souligne que son maître était «un écrivain de race aussi, qui s'est passionné pour les problèmes esthétiques et n'a jamais séparé la philosophie de ce qu'il appelait, à l'ancienne mode, les Belles Lettres»⁶. Henri Gouhier renchérit: «Devant les livres et articles d'Étienne Gilson sur les beaux-arts, ne parlons pas de violon d'Ingres: ils dessinent

-
1. «Épopée bourgeoise moderne», le roman est une ramification secondaire, parce qu'incomplète, du genre épique; il lui manque «la poésie du monde primitif qui est la source de l'épopée»: Hegel, *Esthétique. La poésie*, Paris: Aubier, 1965, p. 213.
 2. «(...) c'est la vraie marque d'un philosophe que le sentiment d'étonnement que tu éprouves. La philosophie, en effet, n'a pas d'autre origine (...): Platon, *Théétète*, trad. Chambry, Paris: Garnier 1958, 155 d. Pour la répétition de cette origine: Aristote, *Métaphysique*, trad. Tricot. Paris: Vrin, 1964, 982 b 12-18.
 3. *Introduction aux Arts du Beau*. Paris: Vrin, 1963, p. 11.
 4. *Ibid.*, p. 218-219.
 5. Monique Couratier (éd.) *Étienne Gilson et nous: La philosophie et son histoire*. Paris: Vrin, 1980.
 6. Maurice de Candillac, «Étienne Gilson, incomparable maître». in *Étienne Gilson et nous: La philosophie et son histoire*. Paris: Vrin, p. 9.

dans son oeuvre une troisième direction permanente»⁷. Mais, dans l'ouvrage en question, cette «troisième direction» est à peine effleurée. Aussi nous a-t-il semblé opportun de l'approfondir, non pas tant pour ajouter à l'hommage, puisque nous voulons renverser la position de Gilson à l'égard du roman (à moins que prendre au sérieux les idées d'un auteur ne constitue déjà un hommage), — que pour soulever des problèmes qui restent et resteront toujours fondamentaux dans le domaine de la philosophie de l'art. Que la terminologie soit désuète, que les auteurs de référence soient démodés, cela peut être l'indice d'une théorie anachronique, mais cela peut aussi, par un effet d'étrangeté, interpeller nos terminologies et nos références «modernes» et les réveiller de leur prétention au naturel. Ainsi, telle déclaration péremptoire que le texte littéraire est un fait de langue et de style n'ayant que faire d'une distinction comme celle du «fond» et de la «forme» oublierait que le «style», précisément, a lui aussi une histoire, qui joue, entre autres, de la «forme» d'un certain «fond», et que cette histoire continue de le hanter⁸. Acceptons donc, le temps d'un texte, cette terminologie et ces références, et essayons de débusquer le fond du problème de la forme romanesque, de découvrir ce qui entraverait par principe le déploiement de la langue en ce style d'écriture pour la «beauté» que se voudrait le roman.

1. QUE BALZAC N'EST PAS UN ARTISTE, DU MOINS SI FLAUBERT EN EST UN

C'est dans le premier chapitre de *Matériau et formes*, consacré à la classification des arts du beau, que Gilson justifie son exclusion

7. Henri Gouhier, «Étienne Gilson», in *Étienne Gilson et nous: La philosophie et son histoire*, p. 155.

8. En voici deux symptômes. À propos de la rhétorique, qu'il considère comme «la stylistique des Anciens», Pierre Guirand (*La Stylistique*. Paris, P.U.F., Que sais-je? no. 646, 1967, p. 23) écrit: «L'analyse qu'elle nous a léguée du contenu de l'expression correspond au schéma de la linguistique moderne: langue, pensée, locuteur. Les figures de diction, de construction et de mots définissent la forme linguistique sous son triple aspect phonétique, syntaxique, lexical; les figures de pensée, la forme de la pensée; les genres, la situation et les intentions du sujet parlant». Quant à Roland Barthes (*Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Gonthier, Bibl. Médiations, 1965, p. 14): «Ainsi sous le nom de style, se forme un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur, dans cette hypophysique de la parole, où se forme le premier couple des mots et des choses, où s'installent une fois pour toutes les grands thèmes verbaux de son existence. Quel que soit son raffinement, le style a toujours quelque chose de brut: il est une forme sans destination, il est le produit d'une poussée, non d'une intention, il est comme une dimension verticale et solitaire de la pensée».

du roman. Cette justification gravite autour de deux modèles: Flaubert et Balzac.

Gilson concède d'abord que beaucoup de romans sont des oeuvres d'art: à preuve *Madame Bovary*, chef-d'oeuvre voulu par son auteur «pour la pure beauté de sa forme»⁹. Il cite alors un célèbre passage d'une lettre de Flaubert à Louise Collet:

Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut.¹⁰

Et Gilson de commenter:

Oui, cela se pourrait peut-être, mais à condition que ce ne fût pas un roman. *Madame Bovary* a un sujet, comme tout roman doit en avoir un. Flaubert peut bien l'avoir choisi aussi médiocre que possible, afin que le roman ne lui dût rien de sa beauté, il est là pourtant, avec les servitudes qu'il entraîne. Choisir le roman pour écrire une oeuvre littéraire sans matière ni fin autre que sa seule beauté, c'était se tromper de genre littéraire¹¹.

En effet, si le sujet exige un dialogue «canaille et épais», comment faire qu'il soit vrai tout en ayant un style? N'y a-t-il pas là quelque contradiction? D'ailleurs, Albert Thibaudet n'insistait-il pas sur la réalité des types créés par Flaubert dans cette oeuvre dont il a si souvent répété que le sujet ne lui convenait pas? Mais, Flaubert a pu se tromper sur lui-même, si l'on en juge par sa façon de préparer la scène des comices agricoles:

Cet art d'invention du réel n'a-t-il pas aussi sa beauté? Flaubert se l'est demandé. Il sait que d'autres répondent par l'affirmative, et lui-même ne le nie pas, mais il sent un doute: «C'est de l'art aussi, disent-ils, et tout est art. Mais à force de voir tant d'art, je demande où sont les Beaux-Arts?» La philosophie de l'art ne dépassera jamais la profondeur où s'est ici portée d'elle-même la réflexion de l'écrivain.¹²

9. *Matières et formes*. Paris: Vrin, 1964, p. 40.

10. Lettre du 16 janvier 1852, citée dans *Matières et formes*, p. 40.

11. *Ibid.*, À propos de ce passage, V. Mylne relève, de la part de Gilson, une certaine contradiction. La beauté, en effet, est ce qui caractérise les arts du beau; Or Gilson «excludes the novel from the fine arts though admitting, for instance, that Flaubert, in writing *Madame Bovary*, made beauty his chief aim». (compte rendu de *Matières et formes* dans *British Journal of Esthetics* 5 (1965), p. 405-406).

12. *Ibid.*, p. 41.

Balzac, par contre, n'a guère éprouvé de tels scrupules: moins artiste que Flaubert, déclare Gilson, il serait sans doute plus romancier. Mais à quel ordre de création littéraire ressortit son oeuvre?

Dans la préface de 1842 à la *Comédie humaine*, Balzac s'est présenté comme un observateur de ce qu'il nomme la «nature sociale»¹³; c'est elle qu'il veut avant tout observer et connaître pour la dépeindre ensuite dans son oeuvre et, par là, faire concurrence à l'éclat civil. Taine a dit de la *Comédie humaine* qu'elle est, «avec Shakespeare et Saint-Simon, le plus grand magasin de documents que nous ayons sur la nature humaine». Si c'est vrai, l'oeuvre de Balzac se propose plutôt comme fin le savoir que la beauté. Sans doute son oeuvre a sa beauté. Il suffit d'en relire une nouvelle pour en sentir la grandeur, mais c'est celle d'un biologiste dont l'imagination créerait les objets de la description passionnément objective qu'il en donne. Aucune perspective, tout y est sur le même plan et a droit au même traitement exact [...] Le roman tel qu'il l'entend est de l'art, du grand art si l'on veut, mais ce n'est pas un art du beau¹⁴.

En effet, d'un point de vue qui ne prétend pas juger les objets mais les classer en définissant leurs notions, nombre d'arts, riches en beauté de toutes sortes, ne sont pas essentiellement des arts du beau, tels l'histoire, l'éloquence, l'histoire littéraire.

Il y a art du beau en littérature chaque fois que la fin de la parole est sa propre beauté, indépendamment de sa vérité. C'est bien pourquoi la poésie est finalement la forme suprême des arts du langage, car il est entendu d'avance que *multa mentiuntur poetae*, et nul ne leur en tient rigueur¹⁵.

Il semble donc que, pour Gilson, Flaubert soit un artiste dans la mesure où il n'est point romancier, tandis que Balzac serait d'autant moins artiste qu'il est davantage romancier. Celui-ci rechercherait la vérité, alors que celui-là aurait été hanté par la beauté. Cette opposition est formulée à partir des intentions des deux auteurs, telles qu'elles transparaissent dans leurs

13. En note, Gilson signale que dans l'Avant-Propos de 1842 l'idéal scientifique de Balzac est sincère et s'exprime avec lucidité. Il cite le passage suivant: «Il a donc existé, il existera donc de tout temps des Espèces sociales comme il y a des Espèces zoologiques. Si Buffon a fait un magnifique ouvrage en essayant de représenter dans un livre l'ensemble de la zoologie, n'y avait-il pas une oeuvre de ce genre à faire pour la société? Ce n'est peut-être pas là tout le roman balzacien, avoue Gilson, mais du moins en est-ce un trait essentiel.

14. *Matières et formes*, p. 42.

15. *Ibid.*, p. 43.

lettres ou leurs préfaces. Mais pareils écrits ne sont-ils pas toujours de circonstance? Et les intentions qu'ils affirment ne sont-elles pas plus souples, sinon plus changeantes, que ne le laissent entendre les extraits utilisés par Gilson?

Sans doute Flaubert privilégiait-il la beauté, comme il l'avoue lui-même à Louis Bonenfant:

La morale de l'Art consiste dans sa beauté même, et j'estime par-dessus tout d'abord le style, et ensuite le vrai. Je crois avoir mis dans la peinture des moeurs bourgeois et dans l'exposition d'un caractère de femme naturellement corrompu, autant de littérature et de *convenances* que possible, une fois le sujet donné, bien entendu¹⁶.

Si le vrai passe après le style, il est néanmoins pris en compte, et Flaubert ira même jusqu'à écrire:

Rappelons-nous toujours que l'impersonnalité est le signe de la force. Absorbons l'objectif et qu'il circule en nous, qu'il se reproduise au dehors sans qu'on puisse rien comprendre à cette chimie merveilleuse. Notre coeur ne doit être bon qu'à sentir celui des autres. Soyons des miroirs grossissants de la vérité externe¹⁷.

D'autre part, bien qu'il soit indéniable que Balzac ait prétendu peindre la société française de son époque¹⁸, dont il se voulait l'historien¹⁹, il ne faudrait pas pour autant supposer qu'il n'avait cure de la beauté:

La littérature se sert du procédé qu'emploie la peinture, qui, pour faire une belle figure, prend les mains de tel modèle, le pied de tel autre, la poitrine à celui-ci, les épaules de celui-là. L'affaire du peintre est de donner la vie à ces membres choisis et de la rendre

16. Lettre du 12 décembre 1856 in *Correspondance 1853-1856*, in *Les oeuvres de Gustave Flaubert*. t. VII, Lausanne: Éditions Rencontre, 1964, p. 509.

17. Lettre à Louise Colet du 6 novembre 1853, in *Correspondance 1853-1856*, p. 304.

18. «Quand un écrivain a entrepris une description complète de la société, vue sous toutes ses faces, saisie sous toutes ses phases, en partant de ce principe que l'état social adapte tellement les hommes à ses besoins, et les déforme si bien que nulle part les hommes n'y sont semblables à eux-mêmes, et qu'elle a créé autant d'espèces que de professions; qu'enfin l'Humanité sociale présente autant de variétés que la zoologie, ne doit-on pas faire crédit à un auteur aussi courageux d'un peu d'attention et d'un peu de patience?» (Préface aux *Illusions perdues*, in *La comédie humaine*. t. III, Paris: Seuil, 1966, p. 627).

19. «Un autre aura remarqué le soin avec lequel les noms sont adaptés aux personnages. Aussi l'auteur voit-il son oeuvre insensiblement appréciée. Peut-être, de romancier passera-t-il historien à quelques-unes de ces promotions que l'opinion publique fait de temps en temps?» (Préface à *Une fille d'Ève* et à *Massimilla Doni* in *La comédie humaine*. t. I, p. 603).

probable. S'il vous copiait une femme vraie, vous détourneriez la tête²⁰.

La vérité, ou du moins cette vérité mimétique qui est liée à la représentation d'un modèle individuel, nous ferait détourner la tête: est-ce bien Balzac qui écrit cela, et qui préfère la beauté à une telle vérité? Mais que signifient, dans le cas de la littérature et de la peinture, ces termes de vérité et de beauté, ainsi que leur opposition téléologique? Après avoir déclaré que «l'oeuvre de Balzac se propose plutôt comme fin le savoir que la beauté», Gilson ajoute que sa grandeur est «celle d'un biologiste dont l'imagination créerait les objets de la description passionnément objective²¹ qu'il en donne». Le savoir, le biologiste, la description sans relief, l'objectivité: ces termes posent systématiquement le romancier en position de savant. Mais que penser d'un biologiste dont l'objectivité s'exercerait sur des objets créés par son imagination? Entre la description objective d'un objet réel et l'affabulation sans prétention réaliste, entre le savant et le conteur d'histoires, n'y a-t-il pas place pour le romancier qui joue au savant? Et ce pseudo-savant, n'a-t-on pas tort de lui assigner le même but qu'au véritable savant? Au reste, n'est-ce pas Flaubert lui-même qui écrit:

Voilà ce qui fait de l'observation artistique une chose bien différente de l'observation scientifique: elle doit surtout être instinctive et procéder par l'imagination, d'abord. Vous concevez un sujet, une couleur; et vous l'affermissez ensuite par des secours étrangers. Le subjectif débute²².

20. Préface au *Cabinet des antiques*, in *La comédie humaine*. t. III, p. 626. Cette méthode de la peinture remonte au moins au Socrate de Xénophon: «Et quand vous représentez des modèles de beauté, comme il n'est pas facile de trouver un homme de tout point irréprochable, vous prenez plusieurs modèles et combinant ce que chacun a de mieux, vous nous faites voir des corps où tout est beau». (Xénophon, *Les mémorables*, in *Oeuvres complètes*. t. III, Paris: Garnier-Flammarion, 1967, p. 370).
21. On peut mesurer cette «objectivité» à celle que prône Robbe-Grillet, pour qui Balzac constitue l'antimodèle du nouveau roman (cf. *Pour un nouveau roman*. Paris: Gallimard, Coll. Idées n. 45, 1964). Quant à l'absence de perspective que Gilson relie à cette objectivité, voici ce qu'en pense Balzac lui-même: «Plus tard, les différences de ton, de nuance, de couleur et de dessin, qui distinguent les six parties de cette oeuvre, seront peut-être senties, appréciées; et les contrastes qui en résulteront ne seront sans doute pas sans effet. Jusqu'au jour où cette longue histoire des moeurs modernes mises en action sera finie, l'auteur est forcé de recevoir sans mot dire les critiques étourdies qui s'obstinent à juger isolément des parties d'oeuvres destinées à s'adapter au tout, à devenir autre chose par la superposition, par l'addition ou le voisinage d'un fragment encore sur le chantier» (Préface à *Une fille d'Ève* et à *Massimilla Doni*, p. 601).
22. Lettre à Louise Colet, 6-7 juin 1853, in *Correspondance 1853-1856*, p. 164.

Balzac, de son côté, fait remarquer que:

Beaucoup de gens à qui les ressorts de la vie, vue dans son ensemble, sont familiers, ont prétendu que les choses ne se passaient pas en réalité comme l'auteur les présente dans ses fictions, et l'accusent ici de trop intriguer ses scènes, là d'être incomplet. Certes la vie réelle est trop dramatique ou pas assez littéraire. Le vrai souvent ne serait pas vraisemblable²³, de même que le vrai littéraire ne saurait être le vrai de la nature. Ceux qui se permettent de semblables observations, s'ils étaient logiques, voudraient au théâtre voir les acteurs se tuer réellement²⁴.

Sans doute les quelques textes que nous venons de citer ne suffisent-ils pas à établir les intentions esthétiques intégrales de Flaubert et de Balzac. Du moins permettent-ils de soupçonner qu'il est quelque peu sommaire de réduire les intentions du premier à une aspiration à la beauté qui se serait fourvoyée dans un art du vrai, et celles du second à une prétention à la vérité insouciant de toute préoccupation proprement esthétique²⁵. Ils laissent également pressentir que même en réduisant le roman à Flaubert et à Balzac, l'opposition entre vérité et beauté n'est pas absolue et doit être scrutée plus minutieusement. Examinons-la d'abord par rapport à la poésie.

2. QUE LE ROMAN NE SERAIT PAS UN ART DU BEAU, PUISQUE LA POÉSIE EN EST UN

C'est la poésie qui, selon Gilson, est la forme suprême des arts du langage, parce que la fin de la parole y est sa propre beauté, indépendamment de sa vérité: tentons d'approfondir les conséquences de cette proposition par rapport au roman, en décrivant la conception gilsonnienne de la poésie²⁶.

23. Cf. Aristote: «... l'impossible qui persuade est préférable au possible qui ne persuade pas»; «... il est vraisemblable que parfois les choses se passent contrairement à la vraisemblance». (*Poétique*, trad. J. Hardy, Paris: Les Belles Lettres, 1961, 1461 b 10-15).

24. Préface à *Le cabinet des antiques*, p. 626.

25. «Cela dit, aucun écrivain n'a plus travaillé. «Il ne trouvait son moyen d'expression qu'avec des peines infinies», dit Théophile Gautier. Mais il ajoute que «Balzac avait un style et un très beau style, le style fatal, nécessaire et mathématique de son idée». Comme Chateaubriand, il collectionnait des mots archaïques pour les remettre en honneur (*virvoucher*, verbe cher à Latour-Mézery, c'est faire quantité de mouvements sans but, comme les mouches); ou des mots rares: *flavescent*, *turquin*; ou des noms, ces noms merveilleux de *La Comédie humaine*, Gobseck, Birotteau, Sérizy, qu'il cueillait sur des enseignes, dans des annuaires, ou retrouvait dans ses souvenirs. Il fut l'inventeur, dans *Le curé de Tours*, de la «sous-conversation», procédé qui consiste à indiquer en filigrane les pensées vraies d'un homme tandis que l'on note les mots derrière lesquels se dissimulent ces pensées». (Maurois, André, *Prométhée ou la vie de Balzac*. Paris: Hachette, 1965, p. 448).

26. Cf. le chapitre consacré à la poésie dans *Matières et formes*, p. 207-238.

Parmi les arts dont la matière est l'homme, la poésie, selon Gilson, est l'art de l'esprit:

La pensée ne peut devenir la matière d'un art que parce qu'elle-même a son corps propre, le langage où tout verbe s'incarne (...) La poésie n'est un art humain que parce qu'elle s'adresse d'abord à l'oreille. Elle a pour matière des mots, dits, entendus et compris²⁷.

Elle est un art plastique, c'est-à-dire un art de la forme, «parce que la matière dont elle consiste est apte à recevoir des formes diverses, nombreuses et même indéfiniment variées comme celles des sons musicaux»²⁸. Ces formes se composent d'éléments quantitatifs et qualitatifs dont les rapports sont appréhendés par les sens de l'être humain comme une unité:

la poésie est le cas particulier de la poïétique où la matière des oeuvres à produire consiste aux [sic!] sons du langage articulé, pris avec l'ensemble des rapports quantitatifs et qualitatifs qui le constituent. Chaque mot, chaque groupe de mots, chaque phrase par conséquent ou élément de phrase, est perçu comme une forme sonore. Lorsque des formes de ce genre s'unissent de manière à former une unité dont l'aperception plaît et est désirable pour elle-même, celui qui les agence et les produit atteint le genre de beauté que l'on peut attendre du langage²⁹.

Le poète trouve dans le langage, avec ses mots, ses formes structurelles et ses règles essentielles, avec ses contraintes et ses conventions, la matière toute faite de son art. Or les mots ont un sens, et d'abord intelligible. Mais «l'usage des mots au service du sens intelligible, en quelque ordre que ce soit, définit le domaine de la prose³⁰». Si donc la poésie se distingue de cette dernière, c'est que «le mot a d'autres sens que sa signification intelligible³¹»: en tant que fait physique perçu par l'ouïe, il a un son, infiniment variable à l'intérieur d'une langue et d'une langue à l'autre, qui a des résonnances affectives; de plus, au coeur du concept voltigent des images capables de s'associer librement indépendamment de toute nécessité intelligible:

27. *Matières et formes*, p. 207.

28. *Ibid*, p. 208.

29. *Ibid*.

30. *Ibid*, p. 210. Sartre oppose semblablement poésie et prose, celle-là traitant les mots comme des choses, alors que celle-ci s'en sert pour signifier au lieu de les servir: cf. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, Coll. Idées, n. 58, p. 11-44.

31. *Ibid*.

Employés pour leur son, pour des émotions dont il sont causes, pour les images qu'ils suscitent dans le présent ou qu'ils évoquent du passé, en combinant ces images avec les émotions qui les font naître, ou qu'ils font naître, les mots sont comme des blocs chargés d'énergies diverses dont chacun peut déclencher dans l'esprit des réactions imprévisibles. Le mot ainsi compris est le matériau de la poésie. Le poète en use avant tout pour toutes ces harmoniques dont la sensibilité et l'imagination font leur patûre. Ceux qui n'y sont pas sensibles vivent et meurent sans savoir ce qu'est la poésie³².

Cela ne signifie pas que le sens conceptuel du mot soit exclu, car alors il n'y aurait plus de langage; mais il faut, sous peine de redevenir prosateur, que le poète n'use pas du mot pour son sens, pour se faire comprendre, qu'il inclue le sens conceptuel dans l'ensemble des harmoniques du mot, afin de «créer une structure verbale dont le sens réel soit sa propre beauté³³».

Insistons sur ce rapport entre poésie et signification. Les matières des autres arts du beau, sons, couleurs ou formes, n'ont en elles-mêmes aucun sens défini, de sorte qu'on peut les combiner en vue de fins autres que la signification tout en produisant une oeuvre d'art. Mais «un mot qui ne signifierait rien ne serait pas un mot», de sorte qu'il «entre nécessairement dans la composition de toute poésie une part de signification³⁴».

Il ne s'agit pas de là que l'objet de la poésie soit de signifier quoi que ce soit, concepts, images ou sentiments. Elle le fait toujours plus ou moins, mais sa fin propre n'est pas de le faire; elle n'est même autorisée à le faire que dans la mesure où elle le peut sans se rendre impossible d'atteindre sa fin propre, qui est de créer de la beauté avec des mots, y compris leur sens, mais sans les lier principalement en vue de leur sens intelligible, qui est leur vérité, ici admise en vue de la beauté (...) La beauté n'est pas supérieure à la vérité, c'est le contraire qui est vrai, car la vérité est l'être même présent à la connaissance. Le vrai est toujours de l'intelligible, mais le beau de l'art est de l'intelligible perçu dans l'expérience sensible. La beauté y est donc liée à la matière dans l'objet et au corps dans le sujet qui la perçoit³⁵.

La poésie ne s'oppose pas à la vérité, mais il s'agit de ne pas l'y soumettre, et de lire le poème pour le plaisir qu'on y trouve plutôt que pour la leçon qu'il ne donne pas:

32. *Ibid*, p. 210-211.

33. *Ibid*, p. 212.

34. *Ibid*, p. 220-221.

35. *Ibid*, p. 221.

Chaque mot agit sur le lecteur sans qu'il ait à mettre autre chose du sien que de se laisser faire, mais c'est ici le lieu de se souvenir que le mot n'est pas un simple son et que la musique des mots est une musique de signes pris avec les harmoniques de toutes sortes qu'ils éveillent en nous, y compris leur sens. Le poète dispose ces unités poétiques en phrases poétiques, dont l'unité n'est pas nécessairement celle du sens, ou la déborde et l'inclut. Il faut autant d'intelligence pour créer la poésie que pour créer la musique, mais l'intelligence s'y emploie à autre chose que comprendre et faire comprendre. Elle s'emploie, littéralement, à *charmer*³⁶.

Mais quels sont les enchantements dont dispose le poète? Selon Gilson, la poésie se trouve déjà dans les mots, dans certains mots, que le poète doit savoir reconnaître et préférer aux mots apoétiques ou antipoétiques et qu'il doit associer de façon que rien n'entrave leur pouvoir incantatoire. Or l'association proprement poétique est liée au mètre. En effet,

Pour construire, dans le temps de la poésie, des rapports dont les structures soient perçues comme des formes, il faut d'abord le diviser et le distribuer en unités mesurables. La notion de mesure, ou mètre, est donc commune à la poésie et à la musique (...) De là l'invention du vers, qui divise le discours en unités de durée de longueur comparable. Cette comparaison n'est possible qu'à l'intérieur d'un même langage (...) La poésie de chaque langue comporte son propre système de métrique, aussi voit-on, à la simple inspection d'un livre, de quelle nature est son contenu. S'il se donne pour de la poésie, il est écrit en phrases mesurées de longueur comparable, bref, en 'vers'³⁷.

Le contraire de la prose n'est pas la poésie, mais le vers. La poésie, en effet, peut s'insinuer partout, même dans la prose, que l'on qualifie alors de poétique. «Celle-ci consiste à user de la prose aux fins de la poésie, c'est-à-dire à écrire une prose dont la fin unique ou principale soit la beauté»³⁸. Le cas le plus fréquent est celui des images poétiques qui parsèment certains textes; mais la poésie est alors au service de la prose et de ses fins: il y a, souligne Gilson, plus de poésie dans le premier chapitre (en prose) des *Mémoires d'outre-tombe*, que dans toute *La Henriade* (en vers). Et alors que tant de poètes sont aussi d'excellents prosateurs, des adeptes de la

36. *Ibid.*, p. 227-228.

37. *Ibid.*, p. 214-215.

38. *Ibid.*, p. 216.

prose poétique échouent souvent dans l'art des vers: Châteaubriand n'a jamais été qu'un poète faible.

C'est que la nature même de l'instrument compromet les chances de réussite. Vouloir écrire de la poésie en prose, c'est mettre de son côté toutes les chances d'insuccès³⁹.

Prétendre qu'entre vers et poésie il n'y a aucun rapport nécessaire, ce serait donc une erreur. Les contraintes de la versification créent un mode d'expression différent de celui de la parole ordinaire, «dont la fin est l'expression, l'information et la communication des idées ou des sentiments. Le vers rappelle au poète sa fonction véritable⁴⁰».

La prose a sa beauté propre; elle peut en avoir d'incomparables, mais toutes sont directement ou non rapportées à l'art d'exprimer la pensée, qui est un art du vrai, non du beau. Le vers et ses règles, toutes les formes littéraires dont il est la substance, sont le seul langage expressément inventé par la poésie en vue de sa fin propre. Lui-même n'est pas la poésie, mais il est la matière verbale créée par l'homme en vue de la forme poétique et faite pour la recevoir. Il convenait d'avoir un langage artificiel pour offrir une matière appropriée aux formes de l'art⁴¹.

Pour Gilson, le langage constitue donc la matière de la poésie, à condition que l'accent ne porte pas sur le sens intelligible des mots, car cette opération, qui a pour fin la vérité, caractérise la prose; à condition, donc, que le poète utilise les mots en vue de créer une structure belle qui charme le lecteur ou l'auditeur; et pour y parvenir, il utilise un langage spécialement apprêté: le vers. Par conséquent le roman, que Gilson déportait du côté de la vérité, relèverait de la prose, c'est-à-dire de «l'usage des mots au service du sens intelligible», et ne saurait prétendre au statut d'art du beau.

Pourtant, un texte comme *L'art poétique* de Boileau n'est-il pas au service du sens intelligible, qu'il assigne même pour fin à toute poésie?

Que toujours le bons sens s'accorde avec la rime:
L'un l'autre vainement ils semble se haïr;
La rime est une esclave, et ne doit qu'obéir.
Lorsqu'à la bien chercher d'abord on s'évertue

39. *Ibid.*, p. 217.

40. *Ibid.*

41. *Ibid.*, p. 218.

L'esprit à la trouver aisément s'habitue;
 Au joug de la raison sans peine elle fléchit,
 Et, loin de la gêner, la sert et l'enrichit.
 Mais lorsqu'on la néglige, elle devient rebelle,
 Et pour la rattraper le sens court après elle.
 Aimez donc la raison: que toujours vos écrits
 Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix⁴².

Ces vers seraient donc prosaïques? Mais alors, comment Gilson peut-il soutenir que le contraire de la prose n'est pas la poésie, mais le vers? Si l'on distingue deux façons d'utiliser le langage par rapport à la mesure, soit le vers ou la prose,⁴³ et deux finalités, à savoir la beauté ou la vérité, on obtient quatre combinaisons:

	Vers	Prose
beauté	1	2
vérité	3	4

Gilson admet les combinaisons 1 et 4, mais il est d'autant plus embarrassé par les deux autres que sa notion de prose est ambiguë: elle désigne tantôt le langage non mesuré, par opposition aux vers, et tantôt l'utilisation du langage en vue de la vérité, par opposition à la poésie⁴⁴. Mais pourquoi la prose ne pourrait-elle avoir pour fin la beauté? La réponse de Gilson est double et joue sur les deux sens de la notion de prose. D'une part, en effet, tandis que la prose utilise le langage en mettant l'accent sur le sens intelligible (identifié à la vérité), la poésie joue sur le sens émotionnel lié à l'aspect sonore des mots et aux images qu'ils évoquent. D'autre part, en tant que la prose s'oppose aux vers, la poésie exploite l'aspect sonore du langage pour créer une forme verbale plaisante. Dans les deux cas, c'est la poésie qui oeuvre en vue de la beauté, la prose restant soumise au sens intelligible, à la

42. Boileau, *l'Art poétique*, in *Oeuvres* 2. Paris: Garnier-Flammation n. 206, v. 28-38.

43. Sur le caractère artificiel de cette distinction, et sur la possibilité de dégager des rythmes réguliers dans la «prose», cf. Pius Servien, *Esthétique*. Paris: Payot, p. 85 à 107.

44. La notion de poésie est elle aussi ambiguë: elle correspond d'une part à l'utilisation du langage en vue de la beauté, d'autre part au langage versifié ayant pour fin la beauté. Pour éviter l'ambiguïté, il faut postuler l'équivalence de ces deux définitions. Par ailleurs, on retrouvera chez Hegel cette double utilisation du concept de prose pour désigner tantôt un contenu, tantôt un mode d'expression: cf. Hegel, *Esthétique*. t. 8: *La poésie*. Paris: Aubier — Montaigne, 1965, p. 7-121; la parenté entre les deux conceptions de la poésie est d'ailleurs frappante.

vérité. Il semble cependant que la première réponse ne soit pas suffisante puisque, du fait que la poésie ne peut éliminer complètement la signification, il ne découle pas «que l'objet de la poésie soit de signifier quoi que ce soit, concepts, images ou sentiments». Quant à la seconde réponse, elle met en cause la notion gilsonnienne de beauté, qu'il nous faut maintenant aborder dans sa transcendance.

3. LA «MUSIQUE DU LANGAGE ARTICULÉ»

Comme nous l'avons vu, le beau de l'art est, pour Gilson, «de l'intelligible perçu dans l'expérience sensible», la beauté est «liée à la matière dans l'objet et au corps dans le sujet qui la perçoit». C'est dans *l'Introduction aux arts du beau*⁴⁵, que cette conception a été élaborée. Gilson y explique que l'étude du beau, la calologie, relève de la métaphysique et doit précéder la philosophie de l'art, dont elle est la condition. Le beau est objet d'admiration. Or admirer une chose, c'est tourner son regard vers elle: «l'admiration est la réaction spontanée de l'homme, sensibilité et intelligence, à la perception de tout objet dont l'appréhension plaît par elle-même⁴⁶». Il y a trois sortes de beauté: naturelle, fonctionnelle ou voulue pour elle-même. Dans le premier cas, la nature n'a pas produit la chose dans l'intention de susciter le plaisir que provoque la beauté. Dans les deux autres cas, l'objet a été produit par l'homme, mais ici en vue de l'utilité, c'est-à-dire en vue de la satisfaction d'un besoin, et là en vue de la beauté elle-même. Gilson concède que la beauté puisse être utile: mais elle a d'abord été produite pour elle-même; et que l'utilité puisse avoir sa beauté: mais celle-ci n'est pas sa fin, et elle est fonctionnelle, c'est-à-dire proportionnelle à l'adaptation de l'objet à sa fonction.

La philosophie des arts du beau a donc pour objet l'ensemble de ceux des ordres de la factivité dont la fin propre est de produire des choses belles, de quelque genre de beauté que ce soit⁴⁷.

De plus, en art, le beau implique toujours une perception sensible désirable pour elle-même, dont le type est la vue: le beau est ce qui fait plaisir à voir, disaient les scolastiques. Or la beauté,

45. *Opus cit.*, p. 30-53.

46. *Ibid.*, p. 34.

47. *Ibid.*, p. 36.

poursuit Gilson, se distingue de la vérité et de la bonté même si elle implique une connaissance et qu'elle soit bonne, puisque désirable. Car si le vrai a sa beauté, et qui s'accompagne de plaisir, elle est liée à une expérience non renouvelable: on n'apprend pas ce qu'on sait déjà. Le plaisir dû à l'oeuvre d'art, par contre, est toujours renouvelable, parce que le beau se donne alors dans une perception sensible. D'autre part, comme le bien est l'être en tant que désirable, le beau est une espèce de bien, et objet de la volonté, mais un bien distinct des autres. Ceux-ci, en effet, sont recherchés soit pour eux-mêmes, à cause de leur perfection intrinsèque, soit pour l'avantage qu'y trouve l'être humain; dans les deux cas, le désir s'adresse à l'objet dans sa réalité physique: on veut le posséder. Ce n'est pas ainsi qu'on désire le beau: non pas l'avoir, mais le voir, ou l'avoir pour le voir. Et l'objet du désir est alors moins la chose même que le bien que constitue l'acte de l'appréhender. Le beau est ainsi le bien de la connaissance, car c'est une connaissance désirable dans l'acte même d'appréhension. Il implique donc une relation entre un sujet connaissant et un objet connu. Le sujet est un homme, c'est-à-dire un animal doué de sensibilité, d'intelligence et d'imagination: c'est l'homme tout entier qui est la condition subjective de l'appréhension du beau. L'objet, lui, doit répondre à trois conditions: être entier, parfait, actualisé, grâce à son essence, qui le fait être pleinement ce qu'il est; être un par sa forme, qui permet l'accord des parties entre elles et avec le tout; et être éclatant. Si les deux premières conditions permettent à l'objet d'exister, c'est grâce à la troisième qu'il sera perçu comme beau, car c'est l'éclat qui attire le regard, du fait que les qualités sensibles ont le pouvoir d'agir sur notre affectivité. Toute oeuvre d'art est un objet matériel relevant de la perception sensible, y inclus la poésie, cette «musique du langage articulé»⁴⁸. C'est pourquoi la philosophie de l'art ne peut se contenter de faire appel à des opérations de l'intelligence pour expliquer la genèse des oeuvres⁴⁹, celles-ci incluant dans leur

48. *Ibid.*, p. 51.

49. Critique implicite d'une autre philosophie de l'art néo-thomiste, celle de Maritain, qui écrivait: «La beauté est essentiellement objet d'intelligence, car ce qui connaît, au sens plein du mot, c'est l'intelligence, qui seule est ouverte à l'infinité de l'être». (*Art et scolastique*. Paris: Louis Rouart et Fils, 1927, p. 36).

À ce propos, dans son compte rendu de *L'Introduction aux Arts du Beau* (in *Philosophy and Phenomenological Research*: 27 (1966-1967), p. 296), Arnold Berleant écrit: «Despite Gilson's willingness to define the nature of art by starting from our own experience of it, his

substance la relation du sensible à la sensibilité. L'appréhension du beau est relative à la sensibilité de chacun. Enfin, les trois qualités mentionnées doivent être de l'oeuvre même, non de ce qu'elle représente: la beauté de l'oeuvre n'est pas celle de la chose représentée.

Gilson complète cette théorie de la beauté par une théorie des arts poétiques⁵⁰ et par une théorie de l'être poétique⁵¹ dont nous nous contenterons d'esquisser les grandes lignes. Si l'art en général a pour fin de produire un être qui n'existait pas auparavant, les arts «poétiques», par opposition aux arts dont l'utilité est le but, ont pour fin la beauté; le processus artistique part de la productivité primitive de l'artiste qui s'enracine dans son être même (car de soi, l'être aime l'être et tend à se multiplier), pour aboutir à une oeuvre en se servant d'une connaissance qui est la notion de l'oeuvre à produire et des moyens à employer pour la produire. L'oeuvre elle-même résulte de l'imposition à des matières préexistantes d'une forme nouvelle qui aboutit, par une maturation progressive, à son incarnation dans une nouvelle substance. Dans le cas de la poésie, la matière préexistante était, comme nous l'avons vu, le langage⁵², avec lequel le poète élabore une structure nouvelle. Mais pourquoi le langage ne serait-il pas également la matière d'un autre art du beau, le roman?

C'est la conception gilsonnienne de la beauté qui entraîne l'exclusion du roman.

En effet, si le beau est objet d'admiration, c'est-à-dire de perception plaisante; si, en art, le beau implique toujours une perception sensible désirable pour elle-même; si c'est l'éclat qui

underlying ontology prescribes his conclusion, for the beautiful is a transcendental perceived in experience as radiance, and as such it participates in the primary character of being which is the divine [...]. One is left wondering whether the understanding of art which Gilson proposes follows from the experience of art or from a religiously formulated ontology. Thus while Gilson claims to define the nature of art from our experience of it, he avoid being wrecked on the Scylla of intellectualism only to be sweet under by the Charybdis of ontology».

50. *Introduction aux arts du beau*, p. 74-128.

51. *Ibid.*, p. 129-153.

52. En fait, la matière poétique n'est pas aussi facilement déterminable. Il s'agit d'abord, précisait Gilson, des mots, dits, entendus et compris. Mais il précisait ensuite que chaque mot, groupe de mots, phrase ou élément de phrase est perçu comme une forme sonore, l'unité de ces formes constituant le poème lorsqu'elle plaît par elle-même. Il disait aussi que le matériau de la poésie, c'est le mot avec l'ensemble de ses harmoniques conceptuelles, sonores et imagières; qu'il faut choisir les mots poétiques et éviter ceux qui ne le sont pas; que le vers est la matière verbale créée en vue de la forme poétique.

permet de percevoir l'objet comme beau, cet éclat qui attire le regard du fait que les qualités sensibles sont le pouvoir d'agir sur notre affectivité; et si toute l'oeuvre d'art est un objet matériel relevant de la perception sensible; — on peut comprendre pourquoi Gilson insiste tant sur l'aspect sonore des mots et sur la versification, et pourquoi il assimile métaphoriquement la poésie à une «musique du langage articulé». Du même coup on peut comprendre l'exclusion du roman. Chose écrite, le roman, en effet, s'adresse à la vue. Mais celle-ci semble, dans son cas, jouer le rôle d'un simple relais, et l'on trouverait difficilement, dans le texte écrit, des qualités purement sensibles analogues à la sonorité du vers et s'adressant à la vue comme telle. Mais si le roman ignore en règle générale les qualités sensibles, il ne peut être beau, et par conséquent il doit être au service du vrai: les principes qui permettent à Gilson de considérer la poésie comme un art du beau l'obligent à faire du roman un instrument de vérité.

Un instrument de vérité? Mais quelle «vérité» *Le Château d'Otrante* a-t-il pour mission de transmettre? Quelles «vérités» promeuvent le roman fantastique, le roman de science-fiction, le roman policier, le roman d'espionnage, le roman sentimental, etc.? Dira-t-on que ces genres tout entiers ne remplissent pas leur mission et qu'il ne s'agit pas là de «vrais» romans? Pourtant, d'après Gilson, «il ne s'agit pas ici de juger, mais de classer les objets en définissant leurs notions». Mais une classification qui rejette parmi les instruments de connaissance un phénomène habituellement considéré comme appartenant à la sphère des «arts et du beau» peut-elle être satisfaisante? Le roman ne constitue-t-il pas, au contraire, le cas invalidant de la philosophie gilsonnienne de l'art?

Une philosophie de l'art incapable de rendre compte d'une forme d'art habituellement reconnue comme telle, et incapable de surcroît de justifier adéquatement le nouveau rôle qu'elle assigne à cette forme d'art, doit comporter, au niveau de ses principes, quelque lacune. Examinons donc en ce sens la notion gilsonnienne de beauté.

La beauté est ce dont l'appréhension plaît en elle-même et pour elle-même: dans cette définition, la nature de l'appréhension n'est pas précisée, et elle ne peut l'être, puisque la beauté au

sens transcendantal du terme est celle de l'être en tant qu'être et doit faire l'économie de la distinction entre la sensible et l'intelligible. Mais si l'on ajoute que, dans le cas des arts du beau, cette appréhension est sensible, puisque l'oeuvre d'art est un objet matériel, on énonce une définition qui ne peut être déduite *a priori* de la première, et qui résulte plutôt d'une observation du monde de l'art que d'une spéculation métaphysique. En ce sens, la priorité de la «calologie» sur la philosophie de l'art devient contestable. Par ailleurs, des trois conditions objectives de la beauté, soit l'intégrité, l'harmonie et l'éclat, les deux premières sont, de l'aveu même de Gilson, des conditions d'existence de l'objet. Déjà la seconde, même si toutes trois sont censées relever de l'évidence intellectuelle, entraîne des difficultés. Est harmonieux, en effet, l'être un grâce à sa forme, qui permet l'accord des parties entre elles et avec le tout. Mais n'y a-t-il pas confusion, ici, entre l'unité et l'harmonie? En tant qu'être en effet, l'homme laid, par exemple, n'est-il pas un être un, quel que soit notre avis sur la proportion de ses membres ou les traits de son visage? Et si l'unité est une qualité de l'être en tant qu'être, comment peut-on parler de ses parties? Est-ce l'analyse de la notion d'être qui permet de parler d'harmonie entre des parties, ou des observations concrètes qui n'ont rien à voir avec le troisième degré d'abstraction? Reste «l'éclat», fondement de la perception sensible du beau. Mais si l'éclat se définit par rapport à la sensibilité, il ne pourra être un attribut de l'être en tant qu'être. Dès lors, si l'intégrité et l'harmonie sont des conditions de l'être d'un objet, et si «l'éclat» est condition de la beauté sensible, quel sera le fondement de la beauté transcendantale? Quant à la beauté sensible, en quoi la métaphore de l'éclat nous aide-t-elle à en préciser la notion et en quel sens la conception transcendantale de la beauté lui est-elle préalable, si cette conception transcendantale ne peut être décrite autrement que par le recours à une métaphore sensible qu'elle est censée fonder?

4. LE PLAISIR DU SENS

Le roman n'est pas incompatible avec la conception gilsonnienne de l'art et de l'être poétiques. C'est le double présupposé de la priorité de la «calologie» et du caractère nécessairement sensible du beau artistique qui empêche Gilson d'intégrer le roman à sa philosophie de l'art. Comment combler cette lacune?

Deux voies sont possibles, dont la première passe par le modèle pictural.

Dans *Peinture et réalité*, Gilson interprète le passage du représentatif à l'abstrait comme un progrès sacrifiant la peinture de la réalité à la réalité de la peinture:

La peinture sortait ainsi du labyrinthe dont elle cherchait en vain l'issue depuis que les premiers maîtres de la Renaissance italienne l'y avaient volontairement engagée. Elle n'y est parvenue qu'en prenant claire conscience de son essence propre. Il n'est plus question de savoir ce qu'est la nature, ni jusqu'à quel point ou comment il convient de l'imiter. La notion d'imitation n'y a plus de place; transférée à l'art de l'imagerie dont elle est la fin propre, elle l'emplit tout entier. On voit le chemin parcouru. Quand Delacroix justifia la nécessité de faire des sacrifices par celle d'éviter le réalisme, qui est l'antipode de l'art, la peinture s'engagea sur la route de l'art plastique pur. Où fallait-il s'arrêter dans la voie des sacrifices? Mondrian vient de le dire: au point où, non content d'éviter lui-même toute représentation, le peintre interdit que le spectateur ne se charge de la fournir. Mondrian a complètement abstrait l'élément plastique pur: il a conduit l'art de peindre à son terme sur la voie de l'abstraction⁵³.

La beauté pure a donc été conquise aux dépens de l'image et de la signification puisque, «précisément parce qu'elles sont essentiellement imitatrices et représentatives, toutes les images sont autant de signes, c'est-à-dire d'indices, de quelque chose présente, passée, à venir ou simplement possible», de sorte que «le point de départ de l'image et le critère de sa valeur lui sont extérieurs [...], ils coïncident entre eux et avec sa signification»; «l'image est entièrement dominée, déterminée et mesurée par sa signification. Comme elle est la cause de l'image, sa signification en est la règle; elle lui est donc, en un sens, extérieure; elle est ce que l'image a pour fonction de manifester, de faire connaître ou, tout au moins, de dénoter⁵⁴». La peinture a réalisé son essence en devenant autosignifiante⁵⁵: n'était-ce pas, analogiquement, l'ambition de Flaubert, celle d'un «livre sur rien, un livre sans attache extérieure»? On connaît la réponse de Gilson: «choisir le roman

53. *Peinture et réalité*. Paris: Vrin, 1958, p. 282-283.

54. *Ibid.*, p. 244.

55. *Ibid.*, p. 282: «Cette fois, la forme peinte a vraiment trouvé en elle-même sa propre signification».

pour écrire une oeuvre littéraire sans matière ni fin autre que sa seule beauté, c'était se tromper de genre littéraire». Réponse paradoxale. Non seulement parce que la beauté, assimilée par toute la théorie gilsonnienne à la *fin* des arts du beau, y devient ici *sa matière*, mais surtout parce que l'application du modèle pictural devrait rendre impossible toute littérature, y compris la poésie. Du langage, en effet, supprimez la signification et il ne restera que son ou trait. Musique ou peinture possibles. Aussi Gilson, comme nous l'avons vu, ne peut-il renoncer au sens. La poésie serait donc «impure»? Mais peut-être la peinture elle-même l'est-elle également? «En fait, il n'y a peut-être jamais eu de peinture sans imagerie⁵⁶». Toujours à propos de Mondrian, Gilson écrit:

De là des tableaux sans autres titres que *Peinture I*, *Peinture II*, où le seul élément plastique admis est la ligne droite, avec la figure dont l'intensité plastique est la plus forte, l'angle droit. Pourquoi exclure les courbes? Parce que la courbe appartient en propre à l'ordre de la vie comme la droite appartient à celui de l'art. Impossible d'indiquer un segment de courbe sans que l'imagination n'en fasse le signe de quelque réalité naturelle: une colline, une tête, un sein, une épaule. La droite, au contraire, est l'oeuvre de l'homme; il n'y en a pas dans la nature; elle est donc le seul signe plastique dont on soit certain qu'il ne signifiera que lui-même⁵⁷.

Que la droite soit une invention de l'homme: soit! Elle n'est pas pour autant invention du peintre. La «nature», ici, masque la «réalité». Telle nature morte, de fleurs dans un vase sur une table, «imite» une chose naturelle (les fleurs), mais aussi des objets artificiels (vase, table): l'artificiel n'est pas moins objet possible d'imitation que le naturel, et l'artificiel géométrique ne fait pas exception. Aussi, mais en un sens décidément différent de celui de Gilson, n'y a-t-il «peut-être jamais eu de peinture sans imagerie». Cela dit simplement pour inquiéter le dogmatisme de l'abstrait, qui a fait suite à celui du représentatif, et pour faire droit à tout le possible de l'art, que Gilson, après avoir distingué les «essences pures», en vient néanmoins à restaurer: «L'expérience de la peinture non-représentative ne prouve pas que tout autre genre de peinture soit devenu impossible; elle prouve

56. *Ibid.*, p. 327.

57. *Ibid.*, p. 282.

simplement que celle-là aussi est possible⁵⁸». Si la peinture pure s'identifie à l'abstrait, et si l'imitation relève d'un art autonome de «l'imagerie», la peinture représentative constitue donc un art mixte dont on peut se demander si le modèle ne sera pas plus pertinent pour la littérature que celui de la peinture pure. En exploitant l'image, la peinture représentative retrouve en effet la signification et, de celle-ci, la littérature ne peut se passer. On pourrait donc s'attendre à ce que Gilson puisse accueillir le roman parmi les arts du beau, quitte à le considérer comme un art mixte. Ce n'est pourtant pas la solution qu'il a choisi dans *Matières et formes*. Au contraire, il semble même que sa position se soit durcie puisque dans «Photographie et beauté» qui repose précisément le problème de l'imagerie et de la peinture par rapport à la photographie, il soutiendra que le photographe qui produit une image réussie d'un objet naturellement beau

est doublement artiste, comme producteur de belles images et comme imitateur du beau naturel mais il ne l'est pas au sens, tout différent, où le peintre et le sculpteur sont des artistes créant la beauté du modèle même. La photographie est donc assurément un art, mais si les beaux-arts sont ceux dont la fonction propre et directe est de créer du beau, elle n'est pas l'un deux, parce que leur fin n'est pas de reproduire de la beauté donnée dans la nature, mais d'en produire par l'art⁵⁹.

De plus, dans *La société de masse et sa culture*, le roman est présenté comme un produit de l'industrialisation et de la «massification» de la culture: «La nécessité des gros tirages a rompu au profit du roman l'ancienne hiérarchie des genres littéraires; il est le grand vainqueur de la concurrence imprévue que l'industrialisation des belles-lettres a instituée entre eux⁶⁰». Produit de l'industrialisation constituant à lui seul une classe (la «fiction») différente de celle à laquelle se rattache la «littérature pure»⁶¹, le roman s'apparente ainsi à l'objet d'art (imitation industrielle de l'oeuvre d'art) qui, dépendant de l'art dans son origine, «en diffère spécifiquement par sa cause efficiente, qui est la machine, et par sa fin qui est l'argent⁶²». La voie que semblait suggérer le modèle de la

58. *Ibid.*, p. 286.

59. «Photographie et beauté», in *Diogenes* 55 (1966) p. 46.

60. *La société de masse et sa culture*. Paris: Vrin, 1967, p. 95.

61. *Ibid.*, p. 94.

62. *Ibid.*, p. 18.

peinture mixte aura donc été refusée par Gilson lui-même, le modèle de la peinture pure demeurant tout-puissant. Au reste, solution pratique, cette voie n'aurait pas réglé le problème théorique du statut de la signification par rapport à la «beauté».

Un second parcours s'impose donc, qu'il nous faut au préalable baliser de quelques notions préliminaires. Convenons d'abord qu'un roman est une oeuvre littéraire qui exprime certains aspects du personnage en les agençant selon un certain ordre⁶³. Convenons encore que les aspects du personnage (action, éléments psychologiques, idées) constituent le signifié global du roman, son contenu, tandis que l'écriture (oeuvre *littéraire*) en est le signifiant, l'expression. Chaque roman sera ainsi un signe complexe analysable en deux strates: celle du signifiant et celle du signifié. Ajoutons, en empruntant au linguiste Hjelmslev une distinction bien connue, que chaque strate comporte une substance et une forme⁶⁴. L'avantage de la notion de substance, c'est qu'elle déborde le cadre de la «matérialité» et permet de distinguer, même à un niveau censé être «spirituel», ce qui se laisse organiser de ce qui organise. La métaphore classique du langage comme «corps» de la pensée qui l'«anime» devient donc ainsi superflue, et si l'on entend, par «art plastique», un art de la forme, on pourra dire que le roman «est un art plastique parce que la matière [c'est-à-dire la substance] dont il est constitué est apte à recevoir des formes diverses, nombreuses et même indéfiniment variées». Mais si l'on tient à cette terminologie classique, il faudra parler d'une double matière ainsi que d'une double forme. Dans l'opposition traditionnelle entre le fond et la forme, cette dernière était assimilée au style, d'où l'estime particulière dont Flaubert, par exemple, entourait celui-ci. Mais dans la conception que nous suggérons, le style ne reste forme que par rapport au plan de l'expression. Le contenu possède lui aussi sa forme, que l'on peut appeler l'intrigue. D'une part, donc, les mots écrits sont agencés par le style, tandis que d'autre part les aspects du personnage sont mis en forme par l'intrigue. Or les aspects du personnage peuvent aussi bien être empruntés à la réalité (réalisme)

63. Pour une explicitation de cette notion de personnage et une justification de sa pertinence à l'encontre des critiques du nouveau roman ou des formalistes, cf. G. Bouchard, «Communication romanesque et communication philosophique», in *Philosophie et littérature* (en coll.). Montréal: Bellarmin, Coll. «L'univers de la philosophie» n. 9, 1979, p. 95-129.

64. Cf. *Prolégomènes à une théorie du langage*. Paris: Ed. de Minuit, 1968, p. 71-83.

qu'inventés par le romancier. Mais le réalisme n'est, par rapport à l'intrigue, qu'une substance, et Gilson a tort d'assimiler celle-ci à l'ordre de la vérité, puisque le sujet pourrait aussi bien être inventé, tout comme il a tort de laisser entendre que la vérité du sujet compromet la beauté de l'oeuvre et qu'un dialogue «canaille et épais», s'il est vrai, ne saurait avoir de style, puisque par ailleurs il admet que la beauté de l'oeuvre n'est pas celle de ce qu'elle représente⁶⁵. Un roman de science-fiction, même lorsqu'il expose les principes de la théorie de la relativité, ne devient pas un traité de physique: la «vérité» n'y sert que d'alibi à une plongée subspatiale ou à un saut dans le temps. Ce n'est pas par ses éléments de physiologie que *Thérèse Raquin* est un roman plutôt qu'un ouvrage de biologie car, quoi qu'en dise Zola dans sa préface («... chaque chapitre est l'étude d'un cas curieux de physiologie». «J'ai simplement fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres»), c'est de mots qu'est tissé le corps d'un personnage «vivant» et ce n'est pas avec des mots que l'on fait une véritable expérience de physiologie. La science peut donc servir de matière au roman, et même de modèle, mais dans l'un et l'autre cas elle reste subordonnée à la création de l'oeuvre littéraire romanesque. Or c'est le signifié qu'avec prédilection le roman met en oeuvre. Non pas le sens pour la vérité, ni le sens pour le plaisir des sens, mais le sens pour le plaisir du sens. On peut donc admettre, avec Gilson, qu'«il y a art du beau en littérature chaque fois que la fin de la parole est sa propre beauté, indépendamment de sa vérité», sans pour autant en conclure que «la poésie est finalement la forme suprême des arts du langage», et sans pour autant réduire à la versification l'utilisation esthétique du langage. La poésie et le roman sont l'un et l'autre des arts du langage, mais la première met l'accent sur le signifiant, tandis que le second exploite le signifié⁶⁶.

65. «Il s'agit d'abord de voir clairement que la beauté d'une oeuvre écrite ou peinte tient à son unité, à son intégrité et à sa perfection, mais que ces qualités doivent être celles de l'oeuvre elle-même non de ce qu'elle représente. Les objets représentés ou décrits peuvent n'être pas beaux, pourvu que l'oeuvre soit belle. C'est l'intégrité de l'oeuvre qui compte, non celle du sujet» (*Introduction aux arts du beau*, p. 59). Il est donc excessif d'accuser Flaubert de s'être trompé de genre littéraire en choisissant le roman «pour écrire une oeuvre littéraire sans matière ni fin autre que sa seule beauté» (c'est moi qui souligne).

66. Si la beauté du langage est tributaire de son aspect sonore, et si celui-ci est mis en oeuvre par la versification, on comprend mal que Gilson, après avoir exclu le roman, reconnaisse pourtant l'appartenance du théâtre aux arts du beau (*Matières et formes*, p. 239-271), semble

Chez Gilson, le concept de «signification» était ambigu. Le signifié au sens saussurien du terme est en effet distinct de la «chose» à laquelle le signe peut renvoyer et que nous appelons le désigné. Or, dans *Peinture et réalité*, ce que Gilson appelle «signification» et qui constitue le critère extérieur de l'image, c'est le désigné. Par contre, quand, dans *Matières et formes*, il reconnaît qu'il «entre nécessairement dans la composition de toute poésie une part de signification, mais qu'il ne s'ensuit pas que l'objet de la poésie soit de signifier quoi que ce soit, concepts, images ou sentiments», la signification est de l'ordre du signifié. Pour Gilson, l'acception principale du terme est la première: «le mot qui, lui, est un signe, signifie directement l'objet que connaît l'intellect⁶⁷:»

Si je demande une livre de pain, je peux le faire dans une étude de linguistique, auquel cas le *pain* est un mot substantif qui signifie l'idée de pain; mais si je pose la même question chez un boulanger, *pain* ne signifie pas l'idée de pain, il signifie du pain, et il ne le signifie pas à travers l'idée de pain, c'est là directement et immédiatement son sens⁶⁸.

Cependant, si la littérature n'est pas linguistique, elle n'est pas non plus langage quotidien. Dans un poème, le mot pain ne renverrait pas à un désigné. Et Gilson, qui a admis que les mots du poète doivent tout de même signifier, est bien obligé de suspendre leur désignation:

Chaque fleur réelle est *une fleur* telle que celles qu'on peut cultiver, acheter ou vendre et mettre en bouquets, mais les fleurs poétiques ne sont que des notions abstraites, au plus des images, simples variétés de *la fleur* en général qui, elle, n'existe pas. La concevoir et la nommer est l'acte poétique essentiel, et tout son

admettre, quoique timidement, le «cinématographe» (*Ibid*, p. 242, n. 4), trace un parallèle entre roman et théâtre: «L'auteur dramatique invente lui aussi un événement humain analogue à ceux que raconte l'histoire, mais au lieu de le raconter, comme le romancier, il le fait arriver sur scène, en le faisant jouer par des acteurs devant des spectateurs» (*Ibid*, p. 261). De la tragédie, Aristote disait qu'elle peut, à la simple lecture, produire l'effet qui lui est propre (*Poétique*, 1462 a 10-12). Du romancier, Percy Lubbock affirmait que «if he offers nothing but the bare dialogue, he is writing a kind of play; just as a dramatist, amplifying his play with «stage-directions» and putting it forth to be read in a book, has really written a kind of novel» (*The Craft of Fiction*, London: Jonathan Cape, 1967, p. 111-112). Si donc la différence entre roman et théâtre tient au mode d'expression, comment la même histoire, sur scène ou en film, relèverait-elle des arts du beau, pour leur échapper lorsqu'on la lit sous forme de roman?

67. *Linguistique et philosophie*. Paris: Vrin, 1969, p. 143.

68. *Ibid.*, p. 147.

être poétique se ramène à être conçue et nommée. Ce qui n'est pour le philosophe que l'opération abstractive de l'intellect, est ici le drame à double face d'une annihilation mentale accompagnée d'une création qui la compense [...]

Dans son usage proprement littéraire, le mot implique donc le refus de signifier une réalité concrète et la volonté réfléchie de tenir le sens du mot pour la vraie réalité [...]

Le poète se crée un univers de la signification pure, où la parole est à elle-même sa propre fin et où les choses dites réelles, n'ayant plus de substance que le son de leurs noms, ne sont susceptibles d'autre justification que poétique⁶⁹.

Notre thèse est que le romancier se crée lui aussi un univers de la signification pure, où la parole est à elle-même sa propre fin, et où les choses dites réelles ne sont pas simplement réduites au son de leurs noms, mais mises entre parenthèses. La *chose* du romancier, comme celle du poète, est le langage. Signifiant *et* signifié. Sans désigné. Ce qui signifie: sans que le désigné soit pertinent. Cela n'implique pas que le romancier n'ait pu puiser son inspiration dans la «réalité», mais que celle-ci n'est qu'une source possible parmi d'autres, telles l'imagination et l'intertextualité, et une source neutralisée par son repli dans le signe pur. Qu'on applique ce principe à la peinture représentative et on comprendra mieux que même la présence d'un modèle individuel réel n'implique pas que le tableau soit signe de ce modèle: qui se soucie des deux jeunes filles qui ont pu poser pour *Les seins aux fleurs rouges* (Gauguin)? «Qui ont pu»: cette tournure s'impose, car pour savoir s'il y a effectivement eu un modèle réel, il faudrait quitter le tableau et faire l'histoire de sa production, ce qui ne serait plus le «contempler». Et c'est précisément cette impertinence ou cette pertinence du désigné qui trace la frontière entre ce que Gilson appelle les «arts du beau» et les arts qui ont une autre fonction. Le langage, ici, est souvent piégé. Il faut distinguer entre le matériau utilisé, et ses fonctions. Tout emploi de la couleur n'est pas peinture au sens esthétique du terme. Il en va de même du langage, de la plaque photographique, du film, etc. Ce n'est que lorsque ces matériaux remplissent une certaine fonction, celle que Gilson caractérise par le terme de beauté, qu'ils relèvent des «arts

69. *Ibid.*, p. 182-183, 183, 185.

du beau». Et, dans le cas de «l'imagerie», cela joue dans les deux sens: toute image n'est pas esthétique, mais toute image n'est pas non plus informative. Ce disant, la philosophie de l'art se donne le moyen de reconnaître comme «art du beau» non seulement ceux que retient Gilson, mais aussi la photographie esthétique, le cinéma esthétique, etc. Et le roman. Refuser de prendre la vérité pour la beauté était donc une intention fort louable, mais si l'on pense que la beauté relève de la perception sensible, on ne peut que prendre la «beauté» du roman pour une vérité. Pour intégrer le roman à la sphère des arts du beau telle que le conçoit Gilson, il faudrait donc élaborer une autre notion de beauté. Ou, comme le propose par exemple Étienne Souriau⁷⁰, renoncer à cette notion parce qu'elle n'est qu'une catégorie esthétique parmi d'autres (à côté du sublime, du gracieux, du tragique, etc.), et parce qu'elle n'est pas un fait objectif positivement discernable. La philosophie de l'art devrait peut-être alors renoncer à se fonder sur des principes métaphysiques *a priori*, mais elle y gagnerait de ne plus s'obliger à considérer Flaubert comme un poète qui se serait trompé de genre littéraire, et Balzac comme un sociologue raté.

5. EN GUISE DE CONCLUSION

En dépit de sa conceptualité traditionnelle et de sa terminologie caduque, la philosophie de l'art de Gilson est peut-être moins éloignée qu'on ne pourrait le penser des préoccupations contemporaines. Le problème des rapports entre art et connaissance⁷¹, que Gilson pose en termes de beauté et de vérité, se laisse en effet aisément reformuler en termes de fonction esthétique et de fonction désignative, et dire, comme Gilson, qu'en poésie la vérité doit être soumise à la beauté, n'est-ce pas soutenir, comme Jakobson⁷², que dans une certaine catégorie de messages, la

70. *Clefs pour l'esthétique*. Paris: Seghers, 1970, p. 47-48, 76.

71. Problème qui constituait déjà le thème central de l'article «Art et métaphysique» in *Revue de Métaphysique et de Morale*, 23 (1916), p. 243-267. Dns son compte rendu de *l'Introduction aux Arts du Beau* (in *The Philosophical Review*, 77 (1968) p. 114-115), Monroe Beardsley reproche à Gilson de n'avoir pas développé sa thèse relative à la distinction entre art et connaissance «beyond its simple Aristotelian-Thomistic basic», et de ne l'avoir pas clarifiée et défendue à la lumière de l'esthétique contemporaine: «Gilson accepts Aristotle's classification of «Those main operations of man: to know, to do, and to make» [. . .], but he does little to advance the precision of this scheme. Is knowing an activity of the same logical type as making? Do they necessarily exclude each other? Isn't a cognitive construct, such as a scientific theory, something made — and if so, why can't something made, such as a sonata, embody a cognition?» À ces questions Gilson avait déjà répondu dans *Peinture et réalité*; cf. en particulier la section portant sur les «arts spéculatifs» (p. 116-123).

72. *Essais de linguistique générale* I. Paris: Ed. de Minuit, 1968, p. 213-220.

fonction poétique a préséance sur la fonction référentielle? Dire que le poète veut «créer une structure verbale dont le sens réel soit sa propre beauté», n'est-ce pas admettre, avec Northrop Frye⁷³, que l'oeuvre littéraire est une structure verbale autonome ou, avec la néo-rhétorique⁷⁴, qu'elle est autotélique? La différence est moins dans la conception même de la littérature que dans le mode d'explication qui, chez Gilson, fait appel à une métaphysique qui pose plus de problèmes qu'elle n'en résout, lorsqu'elle part d'un concept de beauté dont Maritain n'hésitait pas à avouer qu'il est un mystère⁷⁵ et dont Gilson doit reconnaître qu'il est censé être de l'ordre de l'évidence, si bien que «tout ce que l'on en peut dire est tautologique ou s'applique à autre chose⁷⁶». De même, l'insistance de Gilson sur la sonorité du langage et sur la versification rejoint les études portant sur les procédés dont dispose le poète pour mettre l'accent sur le message lui-même, mais son assimilation du signifié à l'ordre de la vérité l'empêche de reconnaître l'existence, au niveau sémantique, de semblables procédés⁷⁷. C'est en libérant le signifié de sa prétendue subordination à la réalité que l'on pourra dégager l'espace du roman au sein de la classe des objets autodésignatifs (esthétiques).

Faculté de philosophie
Université Laval

73. *Anatomie de la critique*. Paris: Gallimard, 1969, p. 95.

74. J. Dubois et alii, *Rhétorique générale*. Paris: Larousse, 1970, p. 14-27.

75. *Art et scolastique*, p. 45.

76. *Peinture et réalité*, p. 292.

77. Par exemple: les tropes.