

# Mickey Mouse, le beau et la déception moderne : une hypothèse à propos du beau naturel

Autor(en): **Mariaux, Pierre A.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): - **(1992)**

Heft 1

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870431>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

MICKEY MOUSE, LE BEAU  
ET LA DÉCEPTION MODERNE:  
UNE HYPOTHÈSE À PROPOS DU BEAU NATUREL

Cette brève note a pour objet le beau, considéré comme la fin de toute esthétique. Au-delà de la distinction entre beau naturel et beau artistique, j'é mets l'hypothèse selon laquelle le beau, désigné comme la convenance psychologique de l'âme et de l'objet, révèle une adaptation phylogénétique du comportement humain.

La question du beau, abordée aujourd'hui avec une retenue et une pudeur admirables, est pourtant fondamentale à l'esthétique. Non pas en tant que partie d'un ensemble adéquat — les catégories —, mais en tant qu'elle participe de la définition même de l'esthétique. La question apparaît en effet dès lors qu'on essaie de poser les «critères» d'une définition satisfaisante de l'art<sup>1</sup>. Dire d'un objet quelconque qu'il est une œuvre d'art, signifie soit qu'on lui reconnaît certaines valeurs artistiques, soit qu'on évalue les qualités qui lui sont propres et qui sont susceptibles

---

1. On peut, bien évidemment, évacuer le problème d'une définition de l'art, jugeant cette question fort ancienne de peu d'intérêt, au profit de l'étude des conditions de la création artistique ou du statut social de l'artiste par exemple. Il reste toutefois utile à l'historien de l'art devant rendre compte de l'*œuvre d'art* de connaître l'espèce d'objet à laquelle il a affaire. Cf. Jean MOLINO, «L'art aujourd'hui», *Esprit*, été 1991, p. 72-108 (p. 73): «Car toute analyse de l'art et de son histoire repose nécessairement sur une définition, explicite ou implicite, de son objet.» La formule est juste; il vaut mieux que cette définition soit explicite, afin qu'on puisse *disputer* en toute sérénité.

d'en faire une œuvre d'art par émotion. Et c'est l'évaluation sensitive sinon psychologique de la beauté qui suscite en tout spectateur (et auditeur), par l'émerveillement ou l'admiration que l'on éprouve face à tel ou tel objet, une émotion intense. Les qualités qui suscitent cette émotion caractéristique sont les valeurs esthétiques<sup>2</sup>. Ceci, même en supposant l'univocité des expériences esthétiques, selon que leur objet soit une donnée artistique ou une donnée naturelle.

En conséquence, si l'on admet ce qui précède, l'émotion suscitée par l'évaluation signale la présence du beau, indépendamment de l'objet. Par là, il faut comprendre qu'il n'existe pas de beau naturel ni de beau artistique<sup>3</sup>.

### *Le beau*

Je pose que «beau naturel» et «beau artistique» sont deux expressions d'une même «chose», le beau; c'est-à-dire ce que l'on cherche instinctivement dans les diverses catégories d'objets qui se présentent à nos sens. En d'autres termes, il existe quelque état appelé beau, considéré non comme une idée, mais comme la convenance psychologique de l'âme et de l'objet. Et l'on reconnaît cet état de deux manières: potentiellement dans l'objet naturel (le beau naturel) et actuellement dans l'artefact (le beau artistique). Afin de faire ressortir la communauté d'essence entre les deux espèces de beau traditionnellement définies, un détour par l'exemple s'impose.

---

2. Sur les valeurs artistiques et esthétiques et les deux jugements — reconnaissance / évaluation — je me permets de renvoyer à mon article «Remarques sur l'esthétique analytique et la définition de l'art», *Études de Lettres*, 1 (1991), p. 123-33, en particulier p. 130 sq.

3. Ce qui signifie, sur le plan esthétique, qu'un jugement portant sur un objet naturel a la même valeur qu'un jugement portant sur un objet artistique. Distinction que Ernst H. Gombrich ne soulève évidemment pas: «As an historian rather than simply a lover of art, I have developed reservations against this emotional equation of the works of nature and the works of man. The works of man, after all, were made to be understood, we want to find out what they mean or meant to their makers and to their age — it is a laborious task and there is no shortcut to this intellectual goal. The works of Nature impose no such demands and no such heartsearchings. We cannot understand a tree as we might understand Michelangelo's Moses. In the first case we must be subjective, in the second we should try and transcend our personal reaction.» (Ernst H. GOMBRICH, *Nature and Art as Needs of the Mind*, Liverpool: Liverpool Univ. Press, 1981, p. 17)

A considérer le nautilus, on reste émerveillé devant tant de rigueur dans la stricte ordonnance des retours successifs de la spirale. Que cet état soit le fruit du hasard ou d'une volonté supérieure importe peu pour l'élaboration de notre pensée. Par contre, il est primordial de savoir que l'on a très tôt reconnu dans la spirale du coquillage le nombre d'or ou, si l'on veut parler le langage du mathématicien, la limite vers laquelle tend la série dite de Fibonacci. Sous forme fractionnelle en effet

$$1/2 \quad 2/3 \quad 3/5 \quad 5/8 \quad 8/13 \quad \dots \quad \phi$$

Le nombre irrationnel  $\phi (= (\sqrt{5} + 1)/2 = 1,618\dots)$ , le nombre d'or, est la proportion entre deux segments inégaux AC et BC construits de telle façon que

$$BC/AC = (AC + BC)/BC = \phi$$

La série de Fibonacci permet de construire une spirale logarithmique à courbure constante qui se retrouve telle quelle dans la nature, sans artifice ni calcul, notamment dans le nautilus (fig. 1).

On voit ainsi, prenant dans la nature le seul exemple du coquillage, que l'on peut mettre au jour deux définitions du beau fondées sur la *sectio aurea*, considérée d'une part comme un rapport géométrique et d'autre part comme résultat d'une «dynamisation». La divine proportion dénonce le beau comme harmonie, c'est-à-dire comme un rapport formel de convenance des parties et du tout; que ce rapport soit fondé sur des nombres entiers (Pythagore) ou des grandeurs incommensurables (les solides réguliers utilisés par le démiurge dans le *Timée* de Platon). En considérant le nombre d'or sous sa forme dynamique, c'est-à-dire ce vers quoi tend la suite de rapports énoncée ci-dessus, on retrouve la définition du beau comme l'utile, ou, si l'on veut, comme la convenance fonctionnelle, qui suppose une réflexion sur la finalité de l'objet<sup>4</sup>.

---

4. Sur les différentes définitions du beau, voir entre autres Jean LACOSTE, *L'Idée de beau*, Paris: Bordas, 1986, p. 9-51. Cf. également Wladyslaw TATARKIEWICZ, «The Great Theory of Beauty and its Decline», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXXI, n° 2 (1972), p. 165-80.

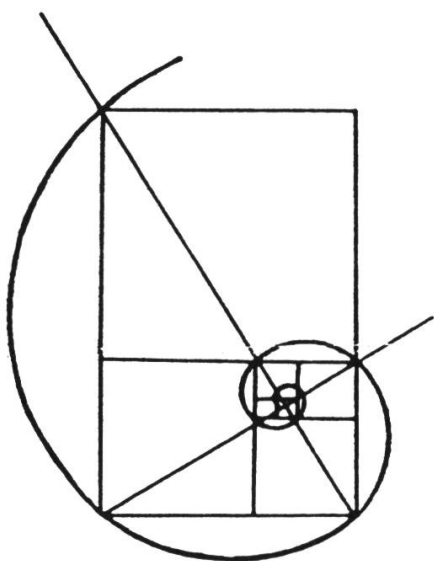


Figure 1

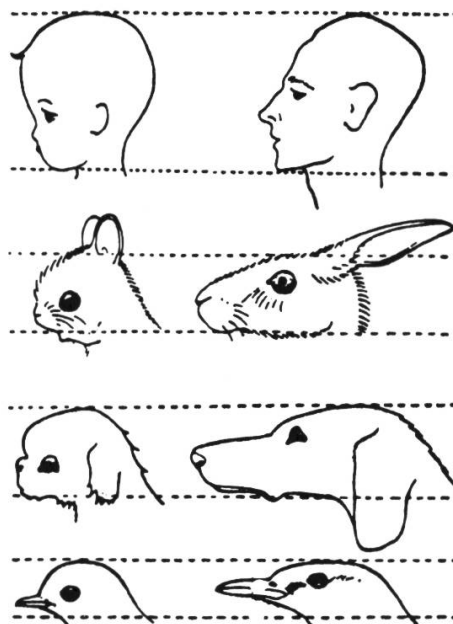


Figure 2

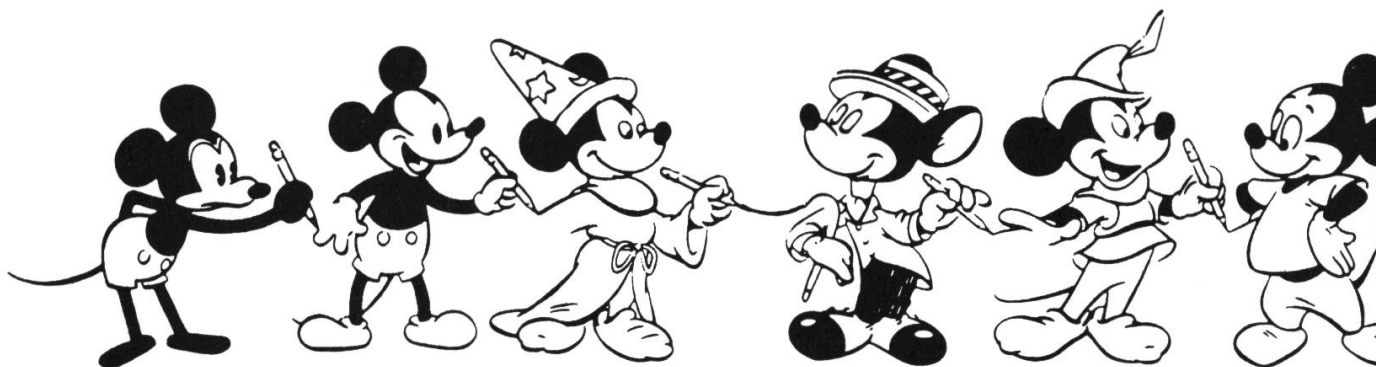


Figure 3

Cet exemple, auquel on pourrait adjoindre de multiples autres<sup>5</sup>, a pour unique but de faire remarquer une parenté essentielle entre beau naturel et beau artistique: dans l'artefact ou l'objet naturel, on peut retrouver la même «chose». Une fois cette parenté retenue, et dépassant les questions de préséance de l'un sur l'autre, on peut essayer de préciser la distinction entre beau potentiel et beau actuel.

L'émerveillement de Stendhal face au lac Léman au-dessus de Rolle<sup>6</sup>, et d'autres encore que la littérature nous présente, se ponctue par une remarque qui s'applique tout uniment à l'objet contemplé et à l'état psychologique du spectateur. Reconnaître, comme il est souvent le cas, les couleurs de la nature, le grand arbre, le paysage majestueux comme autant de symptômes signalant la présence du beau, c'est très précisément marquer l'actuation du beau dans la nature, et non pas en souligner le *beau* caractère. C'est pourquoi il est préférable de parler de beauté potentielle: en jugeant l'objet naturel, le spectateur manifeste évidemment des parentés avec l'artefact — lesquelles sont du domaine des valeurs esthétiques, mais surtout l'investit d'un savoir qui, lui, ressortit au domaine proprement artistique. Le beau artistique en d'autres termes joue le rôle de parangon, de mesure. Par analogie avec l'artefact, je reconnais dans l'objet naturel des qualités qui ne sont pas essentielles, mais potentielles. Cela signifie que le grand arbre ou le paysage majestueux

---

5. Par exemple dans le domaine moléculaire, cf. les remarques de Roald HOFFMANN, «Molecular Beauty», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XLVIII, n° 3 (1990), p. 191-204. Concernant les relations entre l'art et la nature, voir Bernard LAMBLIN, *Art et nature*, Paris: Vrin, 1979 et Michel RIBON, *L'Art et la nature*, Paris: Hatier, 1988.

6. STENDHAL, *Vie de Henry Brulard*, éd. H. Martineau, Paris: Paul-Emile Frères, 1950, p. 376-77: «A Rolle, ce me semble, arrivé de bonne heure, ivre de bonheur de la lecture de la *Nouvelle Héloïse* et de l'idée d'aller passer à Vevey, prenant peut-être Rolle pour Vevey, j'entendis tout à coup sonner en grande volée la cloche majestueuse d'une église située dans la colline, à un quart de lieue au-dessus de Rolle ou de Nyon, j'y montai. Je voyais ce beau lac s'étendre sous mes yeux, le son de la cloche était une ravissante musique qui accompagnait mes idées et leur donnait une physionomie sublime. Là, ce me semble, a été mon approche la plus voisine du *bonheur parfait*. Pour un tel moment il vaut la peine d'avoir vécu. [...] Le cœur me bat encore en écrivant ceci trente-six ans après.». Voir les remarques d'Etienne SOURIAU, «L'art, le beau et la nature», *Revue Internationale de Philosophie*, XI (1955), p. 76-115.

ne sont pas beaux en soi, mais en tant que je les juge uniformément comme quelque chose qui m'est extérieur. Dans ce cas, le jugement esthétique, qu'il porte sur une œuvre d'art ou une donnée naturelle, aura la même valeur.

Si beau naturel et beau artistique ne sont que deux expressions d'une même chose — le beau — et que la reconnaissance du beau désigne la convenance psychologique de l'âme et de l'objet, ne serions-nous pas en présence d'une nouvelle adaptation phylogénétique dans le comportement de l'homme?

### *Un peu de phylogenèse*

Etudier l'homme dans ses comportements en éthologue peut, aujourd'hui encore, paraître étrange. Les études de Konrad Lorenz, Niko Tinbergen, Desmond Morris ou Irenäus Eibl-Eibesfeldt ont en effet rarement droit de cité dans les humanités, même si elles peuvent éclairer singulièrement les questions propres aux humanités. Habituellement, la question du beau semble n'appartenir qu'à l'ensemble plus grand des phénomènes culturels, mais comme ce sont précisément ces phénomènes qui intéressent au plus haut point l'éthologue, je pense qu'elle peut, dans ce contexte et de leur part, recevoir une réponse inédite.

Le débat sur l'acquis et l'inné, la culture et la nature, semble en effet surgir dès qu'on oppose beau naturel et beau artistique. J'ai tâché de montrer plus haut que porter un jugement esthétique sur la nature, c'était lui attribuer par analogie des qualités proprement artistiques. Dans ce cas, il n'y a que *le* beau, qui se dit de multiples manières selon l'espèce d'objet auquel le spectateur applique cette valeur. Mais il reste à définir *pourquoi* l'on se tourne vers l'objet naturel, car face à lui, le jugement esthétique désigne à la fois l'objet et le spectateur qui le contemple. La difficulté qu'il y a de les séparer radicalement nous autorise à penser qu'une relation plus intime les tient ensemble.

[...] Dans bien des domaines de son comportement l'homme est tenu en fait par des adaptations phylogénétiques. Le nombre de ses pulsions instinctives par exemple n'est certainement pas inférieur mais au contraire supérieur à celui des autres mammifères, ce qui n'a d'ailleurs rien d'étonnant si l'on pense à l'ex-



trême complexité du comportement humain. Un certain nombre de ces pulsions correspondent à des adaptations exclusivement humaines au service de fonctions culturelles spécifiques, c'est par exemple le cas de notre besoin inné du langage<sup>7</sup>.

Les relations sociales constituent sans doute le terrain le plus fécond où mener une étude attentive du comportement humain: sous les réactions apparemment raisonnables se cachent en fait d'antiques réflexes ou instincts désormais ritualisés ou culturalisés<sup>8</sup>. Parmi ces derniers, notre attitude face aux objets ou aux êtres possédant quelques traits spécifiques des touts-petits (taille de la tête par rapport au reste du corps, front bombé, extrémités courtes et potelées, ...) est révélatrice: nous affublons de tels objets du caractère de «mignon» ou de «joli» (fig. 2)<sup>9</sup>. Certains stimuli, visuels dans ce cas, provoquent ainsi une réaction psychologique assez simple, mais qui atteint l'homme dans sa conscience la plus profonde. Les luttes intertribales que poursuivent les automobilistes sur la route, les effets conséquents aux affrontements entre groupes *in* et *out* ainsi que l'a montré Desmond Morris, sont du même ordre. La question se pose alors: le paysage majestueux, les couleurs de la nature ne provoqueraient-ils pas un effet similaire? La parenté entre les critères sélectifs du beau naturel ou artistique, ne serait-elle pas tout simplement une des conséquences de l'adaptation culturelle d'un phénomène naturel, le fait de se tourner instinctivement vers ce qui est ressenti comme étant le beau, désigné ici par la convenance psychologique de l'âme et de l'objet?

Les personnages de Walt Disney ont évolué depuis leur création (fig. 3): Mickey, par exemple, a perdu de son agressivité naturelle en voyant son nez se rétrécir, son front se bomber, ses

---

7. Konrad LORENZ et Irenäus EIBL-EIBESFELDT, «Fondements phylogénétiques du comportement humain», in Konrad LORENZ, *L'Homme dans le fleuve du vivant*, tr. J. Etoré, Paris: Flammarion, 1981, p. 215-300 (p. 239).

8. Voir les études classiques de Desmond MORRIS, telles que *The Naked Ape*, London: Cape, 1967 ou *The Human Zoo*, London: Cape, 1969.

9. K. Lorenz & I. Eibl-Eibesfeldt, «Fondements», p. 253. Voir aussi comment évoluent les personnages de Walt Disney chez Stephen Jay GOULD, «A Biological Homage to Mickey Mouse», in *The Panda's Thumb. More Reflections in Natural History*, New York: Norton, 1982 (1980), p. 95-107 (les figures 2 et 3 sont empruntées à cet auteur).



yeux s'agrandir démesurément, ses oreilles prendre une forme circulaire presque parfaite et surtout ses membres se raccourcir. Les effets de cette «chirurgie esthétique» lui ont donné un nouveau visage, qui présente tous les traits de la juvénilité et attire d'emblée la sympathie. Celle-ci précisément prépare à la réception l'âme du spectateur. De la même manière, les qualités artistiques que l'on reconnaît à la nature préparent en quelque sorte notre âme à la contemplation. L'analogie est frappante, surtout si l'on considère l'art moderne. En perdant son contact avec la nature, l'art moderne — qui ne montre plus le visible mais rend visible, ne l'oublions pas — sépare radicalement le spectateur du monde. L'art moderne contraint le spectateur soit au refus de tout objet extérieur (et les œuvres qu'il provoque signalent la manifestation parfaite de l'incompréhension du public), soit à se réfugier dans sa propre conscience, privilégiant la relation de soi à soi<sup>10</sup>. La déception moderne, qui a nié toute forme d'esthétique (dans ce qu'elle a de profondément éthique) en privilégiant l'égalité des multiples expériences humaines au détriment de leur qualité, a tout simplement inversé la relation de dépendance entre le réel et l'homme. Le réel, on en reprend conscience désormais, peut très bien se passer de nous.

Pierre A. MARIAUX

---

10. Cf. Jean CLAIR, *Considérations sur l'état des beaux-arts*, Paris: Gallimard, 1983 et Hans BELTING, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München: Deutscher Kunstverlag, 1983.