

## Le type du beau idéal dans les portraits des romans de la seconde génération romantique

Amélie de CHAISEMARTIN  
Université Paris - Sorbonne  
CELLF 19-21

La définition la plus célèbre du *beau idéal* dont héritent les romantiques est celle qui a été donnée par l'historien de l'art allemand Johann Joachim Winckelmann dans ses ouvrages *Réflexion sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*<sup>1</sup> paru en 1755, dont un résumé en français fut publié la même année dans la *Nouvelle bibliothèque germanique*, et *Histoire de l'art dans l'Antiquité*<sup>2</sup>, paru en français en 1766 à Amsterdam.

Dans ces deux textes, Winckelmann, inquiet par la décadence des beaux-arts, exhorte ses contemporains à étudier les œuvres antiques. Il situe en effet la naissance du beau idéal en Grèce antique, dans un climat et une société favorables à l'épanouissement des plus beaux corps qui soient. Soumis à l'observation continue de ces beaux corps, les artistes grecs ont pu se faire une idée du plus bel exemple de chaque partie du corps humain. En rassemblant par l'esprit le plus beau modèle de chaque partie du corps, ils ont ainsi pu se créer une représentation mentale d'une figure humaine parfaite et constituer un type abstrait du beau idéal.

Ce type uniforme de la belle figure grecque sera repris par les Romains puis par les Italiens. La perfection des mœurs et donc des corps de la civilisation grecque ayant disparu, c'est en étudiant les statues grecques et latines, et non la nature, que les artistes de la Renaissance, comme Raphaël, le plus grand de tous pour Winckelmann, ont pu atteindre le beau idéal des figures. Les qualités de la figure idéale sont l'harmonie, la force, la noblesse et la sérénité, et ce même dans les situations de souffrance physique. La sérénité du visage permet de ne pas déformer les traits harmonieux du corps et d'exprimer la grandeur d'âme des héros, leur force et leur courage, quelles que soient les situations qu'ils affrontent. La douleur physique du *Laocoon*, par exemple, contraste avec la sérénité du visage et l'attitude générale du corps.

Pour atteindre la beauté de cette figure idéale, Winckelmann recommande aux artistes d'étudier et d'imiter les œuvres de la Grèce antique, de l'empire romain et de l'Italie de la Renaissance. Or les romantiques,

---

1. Johann Joachim Winckelmann, *Réflexion sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture* (1755), trad. Marianne Charrière, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991.

2. Johann Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'antiquité* (1766), Paris, Chez Bossange, Masson et Besson, 1802.

désireux de créer des œuvres originales reflétant leur génie, s'élèvent contre l'imitation servile des Anciens. Hugo, dans la Préface de *Cromwell* se moque de l'ennui provoqué par l'invariable répétition des formes du beau et assigne à l'art la mission d'imiter aussi le grotesque de la nature. Et pourtant, même dans cette préface, Hugo tient pour acquise l'existence d'un type unique du beau : « Le beau n'a qu'un type ; le laid en a mille<sup>3</sup> ».

Les Romantiques de 1830, s'ils soulèvent, comme leurs prédécesseurs de la première génération romantique, les limites du *beau idéal*, ne lui tournent donc pas le dos. Les portraits des personnages de leurs romans en témoignent. Comme l'ont en effet montré José-Luis Diaz<sup>4</sup> et Bernard Vouilloux<sup>5</sup>, les romanciers de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle ne se considèrent plus seulement comme des écrivains mais comme des artistes. Le regard qu'ils portent sur leur œuvre et les normes qu'ils lui fixent sont donc influencés par les beaux-arts. Ainsi, lorsque le narrateur balzacien effectue un portrait de personnage, son regard est celui du peintre et son jugement celui du critique d'art. Nous allons essayer de montrer de quelle manière le type du *beau idéal* tel que l'a défini Winckelmann est à la fois critiqué et repris dans les portraits de personnages des romans de Stendhal, de Hugo et de Balzac.

### **La critique romantique du *beau idéal***

Le beau idéal est une notion « classique » théorisée par l'historien d'art italien Bellori au XVII<sup>e</sup> siècle, reprise par Winckelmann et ses émules « néo-classiques » au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup>. Déjà Mme de Staël soulignait dans *De l'Allemagne*<sup>6</sup> le décalage entre le beau idéal antique défini par Winckelmann et les mœurs modernes nées du christianisme. Les Modernes ne peuvent se contenter de peindre la belle nature extérieure, ils doivent peindre la vie intérieure des êtres avec un langage original et expressif. Stendhal, dans *l'Histoire de la peinture en Italie*<sup>7</sup>, reprend de manière ironique la définition du beau idéal par Winckelmann. Cette définition était, selon lui, fondée sur les valeurs des « sauvages » de l'antiquité, pour qui la force et la prudence étaient les qualités les plus utiles tandis que cette beauté forte et raisonnable laisse les Modernes tout à fait froids. Dans les mœurs modernes, qui ne sont plus des mœurs guerrières ni des mœurs courtisanes, ce sont les qualités de l'esprit qui sont les plus vantées. Chez Mme de Staël comme chez Stendhal, tous deux

---

3. Victor Hugo, préface de *Cromwell*, *Œuvres complètes, Théâtre*, Paris, V. Lecou et J. Hetzel, 1854, t. III, p. 162.

4. José-Luis Diaz, « De la poétique à l'esthétique », dans *Romantismes. L'Esthétisme en acte*, dir. Jean-Louis Cabanès, Paris, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2009, p. 27-47.

5. Bernard Vouilloux, *Le Tournant « artiste » de la littérature française. Écrire avec la peinture au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hermann, « Savoir Lettres », 2011.

6. Germaine de Staël, *De l'Allemagne* [1813], *Œuvres complètes de madame la baronne de Staël-Holstein*, Genève, Slatkine reprints, 1967.

7. Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie* [1817], *Œuvres complètes de Stendhal*, éd. Paul Arbelet et Edouard Champion, Paris, Honoré Champion, 1924.

favorables à la révolution française, c'est donc une conception de la perfectibilité des mœurs et des arts qui conduit à la relativisation du caractère absolu de la définition du beau idéal.

Chez les romantiques contre-révolutionnaires, l'opposition au *beau idéal* classique se fonde moins sur une conception de la perfectibilité des mœurs que sur une opposition au « matérialisme » et au « sensualisme » du XVIII<sup>e</sup> siècle. La beauté idéale classique adressée aux sens est jugée païenne par Chateaubriand dans le *Génie du christianisme*<sup>8</sup>. Cette opinion sur l'art des anciens, née d'idéologies opposées, devient un véritable *topos* romantique dans les années 1830 et les écrivains critiqueront le caractère superficiel, creux, prosaïque, du beau idéal néoclassique, de la perfection de la forme.

On trouve dans les romans de Stendhal de nombreux éloges ironiques de la beauté idéale classique. Il associe souvent des termes mélioratifs avec des termes dépréciatifs pour créer un contraste comique qui ôte sa valeur à la régularité de la beauté :

Ils trouvèrent un grand jeune homme mis comme une poupée ; ses traits offraient *la perfection et l'insignifiance* de la beauté grecque. Sa tête, remarquablement étroite, portait une pyramide de cheveux du plus beau blond. Ils étaient frisés avec beaucoup de soin, pas un cheveu ne dépassait de l'autre. [...] Sa physionomie, *noble et vide*, annonçait des idées convenables et rares : l'idéal de l'homme aimable, l'horreur de l'imprévu et de la plaisanterie, beaucoup de gravité<sup>9</sup>.

Dans les romans de Stendhal, les « poupées » sont toujours les représentants de l'ancien régime, de la société courtesane qui n'existe plus. De nombreux romans de Sand se moquent également de cette beauté superficielle du XVIII<sup>e</sup> siècle. On en trouve un bon exemple dans la description de Ralph, au début d'*Indiana* :

C'était un homme dans toute la force et dans toute la fleur de la jeunesse, et dont les joues brillantes, la riche chevelure d'un blond vif, les favoris bien fournis, juraient avec les cheveux grisonnants, le teint flétri et la rude physionomie du patron ; mais le moins *artiste* des hommes eût encore préféré l'expression rude et austère de M. Delmare aux traits régulièrement fades du jeune homme. La figure bouffie, gravée en relief sur la plaque de tôle qui occupait le fond de la cheminée, était peut-être moins monotone, avec son regard incessamment fixé sur les tisons ardents, que ne l'était dans la même contemplation le personnage vermeil et blond de cette histoire. Du reste, la vigueur assez dégagée de ses formes, la netteté de ses sourcils bruns, la blancheur polie de son front, le calme de ses yeux limpides, la beauté de ses mains, et jusqu'à la rigoureuse élégance de son costume de chasse, l'eussent fait passer pour un fort beau *cavalier* aux yeux de toute femme qui eût porté en amour les goûts dits *philosophiques* d'un autre siècle<sup>10</sup>.

---

8. René de Chateaubriand, *Le Génie du christianisme* [1802], éd. Maurice Regard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978.

9. Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, *Œuvres romanesques complètes*, éd. Yves Ansel et Philippe Berthier, t. I, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 2005, p. 590.

10. George Sand, *Indiana*, éd. Brigitte Diaz, *Œuvres complètes, 1832*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 89.

La blondeur, la blancheur de marbre du personnage, la régularité de ses traits, tout rappelle le canon du beau idéal. L'adjectif « fades » souligne, comme chez Stendhal, l'ennui provoqué par cette beauté sans originalité. Le narrateur lui préfère ainsi, en véritable artiste, le grotesque du mascarons de la cheminée.

Le beau idéal est, en outre, associé à la rhétorique contre laquelle s'élèvent les écrivains romantiques. Dans les manuels de rhétorique du XIX<sup>e</sup> siècle, l'éloge de la beauté se fonde sur des clichés littéraires qui véhiculent les *topoi* du *beau idéal*. L'exemple de portrait physique (ou de prosopographie) le plus souvent donné dans les manuels de rhétorique en vogue au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup> est celui du portrait d'Alexandre le Grand fait par Anarcharsis, le héros du livre *Les voyages du jeune Anarcharsis en Grèce* publié par l'abbé Jean-Jacques Barthélémy en 1788 :

Il a les traits réguliers, le teint beau et vermeil, le nez aquilin, les yeux grands, pleins de feu, les cheveux blonds et bouclés, la tête haute, mais un peu penchée vers l'épaule gauche, la taille moyenne, fine et dégagée, le corps bien proportionné et fortifié par un exercice continuel. On dit qu'il est très léger à la course, et très recherché dans sa parure.

On voit ainsi ici comment les *topoi* du beau idéal se formulent en clichés littéraires tels qu'a pu les définir Anne-Marie Perrin-Naffakh<sup>12</sup>.

### **Le manque d'énergie du beau idéal**

Le portrait du personnage de Lucien de Rubempré, dans les *Illusions perdues*, évoque la description de Winckelmann de l'Apollon du Belvédère, la plus belle incarnation du beau idéal selon le critique. Lucien est doté, comme l'Apollon, d'une beauté adolescente et androgyne :

À voir ses pieds, un homme aurait été d'autant plus tenté de le prendre pour une jeune fille déguisée, que, semblable à la plupart des hommes fins, pour ne pas dire astucieux, il avait les hanches conformées comme celles d'une femme<sup>13</sup>.

Ses cheveux sont bouclés et blonds, son visage a « la distinction des lignes de la beauté antique » et est empreint d'une « suavité divine<sup>14</sup> ». Son expression rappelle celle d'un ange gracieux, comme l'Apollon du Belvédère pour Winckelmann. Lucien est aussi comparé aux figures gracieuses des Bacchus indiens, dont la beauté est également vantée par Winckelmann dans son *Histoire de l'art dans l'antiquité*.

La description de Lucien utilise, en outre, de nombreux clichés littéraires qui soulignent le caractère topique de ce portrait. L'antéposition de l'épithète *blonde*, dans le groupe nominal « blonde chevelure », et l'expression

---

11. Claude-Louis Grandperret, *Traité classique de la littérature*, Lyon, Rusand et Cie, septième édition, 1830.

12. Anne-Marie Perrin-Naffakh, *Le Cliché de style en français moderne*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1985.

13. Honoré de Balzac, *Illusions perdues, La Comédie humaine*, éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, t. V, p. 145.

14. *Ibid.*

« lèvres de corail<sup>15</sup> » sont des clichés littéraires qui décrivent moins qu'ils n'affirment la conformité de l'apparence du jeune homme aux normes de la beauté. L'amoureux de la cousine Bette, le sculpteur Wenceslas, « un pâle jeune homme blond<sup>16</sup> » qui ressemble à une jeune fille, est également décrit sur ce modèle du beau idéal. Or ces deux personnages représentatifs du beau idéal sont des personnages d'artistes rêveurs, amateurs de fleurs, féminins et sans énergie.

Le beau idéal est en effet devenu pour la seconde génération romantique une chimère vaporeuse. Lucien et Wenceslas sont de belles apparitions, l'objet du désir de nombreux hommes et femmes, mais sont sans énergie, incapables de créer une œuvre. Comme l'a montré Michel Delon<sup>17</sup>, dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'éloge de l'énergie et du dynamisme dans les écrits esthétiques de Burke ou de Diderot remettent en cause l'idéal d'équilibre classique. Cette promotion de l'énergie se retrouve nettement dans la description des personnages balzaciens. Si l'on compare le portrait de Lucien avec celui de David Séchard, écrits en parallèle, on se rend compte que l'énergie est toute du côté de David, qui ressemble pourtant à un silène, comme Socrate. Lucien est un être faible, sans volonté, qui ne pourra vivre qu'aidé par l'énergie de Vautrin, comme Faust et Méphistophélès.

### **Le commerce du beau idéal**

Chez Balzac, l'accumulation des clichés souligne parfois la dimension prosaïque, marchande, du beau idéal. Le portrait d'Adeline Fischer, dans le roman extrêmement parodique que constitue *La Cousine Bette*, loue de manière paradoxale la beauté du personnage. Les qualités de la beauté d'Adeline sont exprimées par une énumération d'expressions toutes faites et introduites par un article indéfini qui les maintient dans une généralité abstraite :

C'était une de ces beautés complètes, foudroyantes, une de ces femmes semblables à Mme Tallien, que la nature fabrique avec un soin particulier ; elle leur dispense ses plus précieux dons : la distinction, la noblesse, la grâce, la finesse, l'élégance, une chair à part, un teint broyé dans cet atelier inconnu où travaille le hasard<sup>18</sup>. »

Quelques traits du niveau de langue familier comme le déictique « ces belles femmes-là » ou le groupe nominal « tribu divine<sup>19</sup> » désignant l'ensemble des femmes idéales créent un effet burlesque. Le nom de Raphaël est réduit à une simple référence de marque car Balzac ne cite ni titre ni sujet de tableau avec lequel l'héroïne pourrait avoir quelque ressemblance, mais seulement la signature de l'artiste qui se substitue au tableau par antonomase :

---

15. *Ibid.*

16. Honoré de Balzac, *La Cousine Bette, La Comédie humaine*, éd. cit., t. VII, p. 107.

17. Michel Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières*, Paris, PUF, 1988.

18. Honoré de Balzac, *La Cousine Bette, op. cit.*, p. 74.

19. *Ibid.*

La chevelure blonde que notre mère Ève a tenue de la main de Dieu, une taille d'impératrice, un air de grandeur, des contours augustes dans le profil, une modestie villageoise, arrêtaient sur son passage tous les hommes, charmés comme le sont les amateurs devant un Raphaël ; aussi, la voyant, l'ordonnateur fit-il de Melle Adeline Fischer sa femme [...]»<sup>20</sup>.

Adeline n'est pas telle œuvre singulière de Raphaël, elle est « un » Raphaël, n'importe lequel. L'important n'est plus ici le tableau en lui-même mais l'espèce à laquelle il appartient par sa marque.

Le ton burlesque du portrait d'Adeline n'a pas pour cible la beauté de l'héroïne, ni celle des tableaux de Raphaël, incontestable, mais suggère le point de vue matériel du connaisseur ou du marchand qui « pèse » Adeline et reconnaît en elle un tableau de prix. Au-delà de sa valeur esthétique, le beau idéal acquiert ici une valeur marchande et le contrat de mariage qui conclut cette reconnaissance de la valeur d'Adeline évoque un acte d'achat. Adeline est, en quelque sorte, « estampillée » Vénus. Le pluriel de l'expression « ces Vénus » utilisée pour désigner la « tribu divine » remet en cause l'exceptionnalité de la beauté d'Adeline pour en faire un produit. Les termes empruntés au champ lexical de la fabrication artisanale, comme le verbe « fabriquer », le participe passé « broyé » ou le nom « charpente » utilisé à propos de la marque distinctive de la beauté des femmes idéales, font apparaître la matérialité de l'œuvre et vont à l'encontre d'une mise à distance nécessaire à l'idéalisation.

Lorsque Balzac mentionne Raphaël à propos des courtisanes comme Esther, Coralie ou Olympe Bijou, la référence n'est plus seulement esthétique, mais devient aussi le signe de la valeur financière de ces jeunes filles. Le nom d'Olympe, *Bijou*, reprend, son sens littéral matériel lorsqu'elle est présentée devant le baron Hulot pour lui être vendue : « L'enfant, qui ne connaissait pas sa valeur, avait fait sa plus belle toilette pour venir chez la grande dame<sup>21</sup>. » Le nom « valeur » convoque dans ce contexte de prostitution, par un effet de syllepse, son sens monétaire. La référence au beau idéal acquiert ainsi, dans le portrait d'Olympe, une dimension prosaïque grotesque :

Mlle Olympe Bijou, petite fille de seize ans, montra le visage sublime que Raphaël a trouvé pour ses Vierges, des yeux d'une innocence attristée par des travaux excessifs, des yeux noirs rêveurs, armés de longs cils, et dont l'humidité se desséchait sous le feu de la Nuit laborieuse, des yeux assombris par la fatigue ; mais un teint de porcelaine et presque maladif ; mais une bouche comme une grenade entr'ouverte, un sein tumultueux, des formes pleines, de jolies mains, des dents d'un émail distingué, des cheveux noirs abondants, le tout ficelé d'indienne à soixante-quinze centimes le mètre, orné d'une collerette brodée, monté sur des souliers de peau sans clous, et décoré de gants à vingt-neuf sous<sup>22</sup>.

La locution pronominale « le tout » associe Olympe à un paquet enrubanné, livré au baron Hulot. Les participes passés *ficelé*, *orné*, *monté* et *décoré* la

---

20. *Ibid.*

21. *Ibid.*, p. 363.

22. *Ibid.*

transforment en objet selon un procédé propre à la caricature. La marchandisation de l'art au XIX<sup>e</sup> siècle va ainsi de pair avec la marchandisation des femmes-tableaux.

Le portrait cliché de Fantine, « Elle avait de l'or et des perles pour dot ; mais son or était sur sa tête et ses perles étaient dans sa bouche<sup>23</sup> », prendra également un autre sens, monstrueux, lorsque Fantine vendra effectivement ses cheveux et ses dents pour envoyer l'argent réclamé par les Thénardières pour la garde de Cosette. Cette évolution du personnage de Fantine est un exemple de basculement du beau idéal dans le grotesque. Alors que le beau idéal repose sur l'unité, l'équilibre des membres, le grotesque souligne la disjonction, la dislocation du corps. L'« horreur » est en effet, comme l'a montré Anne Ubersfeld<sup>24</sup>, une caractéristique du grotesque hugolien.

Les métaphores clichées qui comparent la beauté des femmes aux objets les plus chers et les plus précieux trouvent donc des échos ironiques dans les romans « réalistes » qui décrivent les mœurs de l'époque.

Et pourtant, les portraits de personnages conformes au type du beau idéal ne sont pas toujours ironiques. Le beau idéal reste l'horizon des écrivains romantiques. À une lettre de Lamartine qui reprochait à Stendhal de n'avoir pas redit dans *Racine et Shakespeare* que le but de l'art restait pour les romantiques le beau idéal, Stendhal répond : « J'ai cru que c'était chose convenue<sup>25</sup>. »

Le principal souci des écrivains romantiques sera de redonner de l'énergie à la formulation d'un beau idéal usé, en en infléchissant le modèle.

### **La réappropriation du beau idéal : la modulation par la grâce**

Les personnages les plus beaux des romans de Balzac sont tous placés sous le signe du beau idéal. Esther, la courtisane, a les yeux des vierges de Raphaël<sup>26</sup>, le maître du beau idéal ; Eugénie Grandet<sup>27</sup> a leur céleste regard. Madame de Mortsauf est, elle, comparée à la Joconde de Léonard de Vinci<sup>28</sup>, tandis qu'Anastasie, la fille du père Goriot, est comparée à l'Hérodiade de Léonard dans *Gobseck*<sup>29</sup>. Les références aux œuvres antiques sont également nombreuses dans l'œuvre de Balzac. La majestueuse beauté de madame de Beauséant trompée par son amant à la fin du *Père Goriot*<sup>30</sup> est semblable à celle de la Niobé de marbre, le type du beau idéal féminin néoclassique admiré par

---

23. Victor Hugo, *Les Misérables*, éd. Maurice Allem, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 130.

24. Anne Ubersfeld, *Le Roi et le bouffon*, Paris, Librairie José Corti, 1973, p. 466.

25. Stendhal, *Racine et Shakespeare*, *Œuvres complètes*, Genève, Le cercle du bibliophile, 1970, p. 257.

26. Honoré de Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, *La Comédie humaine*, éd. cit., t. VI, p. 464.

27. Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet*, *La Comédie humaine*, éd. cit., t. III, p. 1076.

28. Honoré de Balzac, *Le Lys dans la vallée*, *La Comédie humaine*, éd. cit., t. IX, p. 995.

29. Honoré de Balzac, *Gobseck*, *La Comédie humaine*, éd. cit., t. II, 1976, p. 973.

30. Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, *La Comédie humaine*, éd. cit., t. III, p. 264.

Winckelmann. Si, comme l'a montré Bernard Vouilloux, le beau idéal n'apparaît pas dans sa version orthodoxe chez Balzac, parce qu'il est toujours incarné dans un personnage particulier, il persiste cependant comme un horizon esthétique.

Il en va de même chez Stendhal et Hugo. La marquise del Dongo décrite par un lieutenant napoléonien au narrateur correspond tout à fait au beau idéal féminin décrit par Winckelmann :

vous l'avez connue avec ses yeux si beaux et d'une douceur angélique, et ses jolis cheveux d'un blond foncé qui dessinaient si bien l'ovale de cette figure charmante. J'avais dans ma chambre une Hérodiade de Léonard de Vinci, qui semblait son portrait<sup>31</sup>.

Chez Victor Hugo, les portraits d'Esmeralda, de Fantine et de Cosette sont également conformes au type du beau idéal et utilisent nombre de clichés littéraires. Le regard d'Esmeralda rappelle celui des vierges de Raphaël :

de ses longs cils noirs baissés s'échappait une sorte de lumière ineffable qui donnait à son profil cette suavité idéale que Raphaël retrouva depuis au point d'intersection mystique de la virginité, de la maternité et de la divinité<sup>32</sup>.

Fantine, elle, est comparée à une statue antique, avec « le cou robuste des Junons éginétiques<sup>33</sup> », et Cosette fait à la fois penser à une vierge de Raphaël et à Vénus, avec « une tête que Raphaël eût donnée à Marie posée sur un cou que Jean Goujon eût donné à Vénus<sup>34</sup> ».

Dans ce portrait de Cosette, le modèle du beau idéal est cependant perturbé par le détail et mis à distance : « Et, afin que rien ne manquât à cette ravissante figure, le nez n'était pas beau, il était joli ; ni droit ni courbé, ni italien ni grec ; c'était le nez parisien ; c'est-à-dire quelque chose de spirituel, de fin, d'irrégulier et de pur, qui désespère les peintres et qui charme les poètes<sup>35</sup>. » Le défaut va devenir, en effet, dans les romans de la seconde génération romantique, le lieu d'une grâce particulière.

Pour redonner une certaine énergie aux poncifs du beau idéal, les écrivains romantiques vont accentuer la grâce de leurs héros. Cette qualité résidait pour Winckelmann dans la ligne serpentine des paupières des statues antiques. Les romantiques étendent considérablement le champ d'application de cette qualité esthétique. C'est elle qui sera l'essentiel de ce que Stendhal appelle le *beau idéal moderne* dans *l'Histoire de la peinture en Italie*. Selon Stendhal, la grâce de la femme est son air mutin, son imprévisibilité, sa nouveauté. Cette grâce, toute parisienne, est née dans les salons qui réclament la vivacité de l'esprit. Pour donner de la grâce aux anciennes figures du beau idéal, les écrivains vont bien souvent y introduire une irrégularité. Cette irrégularité est

---

31. Stendhal, *La Chartreuse de Parme, Romans et Nouvelles II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, p. 28.

32. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, éd. Jacques Seebacher, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 100.

33. Victor Hugo, *Les Misérables, op. cit.*, p. 133.

34. *Ibid.*, p. 717.

35. *Ibid.*



la marque de l'originalité de l'héroïne. Comme Hugo dans le portrait de Cosette, Stendhal insiste par exemple sur l'irrégularité du visage de Clélia Conti dans *La Chartreuse de Parme* : « L'admirable singularité de cette figure dans laquelle éclataient les grâces naïves et l'empreinte céleste de l'âme la plus noble, c'est que, bien que la plus rare et la plus singulière beauté, elle ne ressemblait en aucune façon aux têtes de statues grecques<sup>36</sup>. » Ses traits sont en effet « un peu marqués » et ses lèvres, « remplies de la grâce la plus touchante », sont « un peu fortes<sup>37</sup> ».

Dans *Le naturel, la grâce et le réel dans la poétique de Stendhal*, Michel Crouzet a montré comment le défaut devenait, chez Stendhal, une qualité, un signe de grâce : « c'est une non-beauté, mais qui l'emporte sur la beauté ; c'est le je-ne-sais-quoi qui détruit l'équilibre canonique du beau, mais restitue autrement, et au-delà, la qualité d'être beau<sup>38</sup>. »

Balzac soulignait aussi la difficulté de créer « beaucoup de Vierges » comme Raphaël dans l'avant-propos de la *Comédie humaine*. Le renouvellement de l'idéal passera, comme il le dit aussi dans cet avant-propos, par le détail. Cela ne signifie pas que le détail devienne le but ultime de l'artiste, c'est en réalité, comme pour la beauté néoclassique, toujours la beauté d'ensemble que cherche Balzac, une beauté d'ensemble nouvelle, avec des détails irréguliers. Comme le montre Régine Borderie dans *Balzac peintre de corps*, Balzac singularise la peinture de ses personnages en renonçant « aux clichés généralisants de la beauté au profit d'une beauté individuelle imparfaite<sup>39</sup> ». Dans le portrait d'Eugénie Grandet, l'irrégularité des détails n'empêche pas l'harmonie d'ensemble d'exister. Si Eugénie Grandet peut inspirer un « peintre qui cherche ici bas un type à la céleste pureté de Marie<sup>40</sup> », c'est par l'harmonie spirituelle et morale de sa vie, qui flotte sur son corps comme le rayonnement des lignes d'horizon. Le défaut du nez, « trop fort<sup>41</sup> », est corrigé par le fait qu'il s'harmonise bien avec la bouche. Le portrait oppose le manque de grâce de la toilette et du corps rigide d'Eugénie à un « je ne sais quoi divin<sup>42</sup> » de son regard. Le manque de grâce des formes n'empêche donc pas le personnage d'être doté d'une grâce intérieure, divine. Les romantiques redonnent en effet aux termes de *grâce* ou de *sublime* un sens spirituel qu'ils avaient perdu. Ce basculement nous fait passer de l'extériorité à l'intériorité du modèle.

Ce beau idéal fondé sur l'harmonie, non plus des traits, mais de la physionomie apparaît aussi chez Hugo dans le portrait de M<sup>elle</sup> Baptistine :

---

36. Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, *op. cit.*, p. 272.

37. *Ibid.*

38. Michel Crouzet, *Le Naturel, la grâce et le réel dans la poétique de Stendhal. Essai sur la genèse du romantisme*, Paris, Flammarion, 1986, t. II, p. 171.

39. Régine Borderie, *Balzac peintre de corps : La Comédie humaine ou le sens du détail*, Paris, SEDES, 2002, p. 183.

40. Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet*, *op. cit.*, p. 1075.

41. *Ibid.*

42. *Ibid.*

Même quand elle était jeune, elle n'était pas jolie, elle avait de gros yeux bleus à fleur de tête et le nez long et busqué ; mais tout son visage, toute sa personne, nous l'avons dit en commençant, respiraient une ineffable bonté<sup>43</sup>.

Il est écrit en effet plus haut : « elle avait gagné ce qu'on pourrait appeler la beauté de la bonté. » La laideur des traits n'est pas un obstacle à la beauté d'ensemble du visage.

Chateaubriand, dans le *Génie du Christianisme*, Mme de Staël dans *De la littérature*<sup>44</sup> et Hugo dans la préface de *Cromwell*<sup>45</sup> mettent le christianisme à l'origine du renouvellement nécessaire de l'art et de la théorie du beau. Pour Chateaubriand et Mme de Staël, le christianisme a tourné les Modernes vers les beautés de la vie intérieure. Quant à Stendhal, s'il ne présente pas le christianisme comme la cause de cette nécessaire évolution du beau idéal, mais simplement les changements de mœurs, il écrit cependant aussi que l'art doit désormais peindre les passions des individus et que le beau ne peut plus être fondé sur la seule force physique des modèles mais sur leur sensibilité, sur leur capacité à aimer. La faiblesse physique sera donc belle chez les Modernes car elle exprimera une vie intérieure intense, tandis que la santé physique risquera de passer pour un signe de bêtise et d'insensibilité, comme on l'a vu dans certains portraits ironiques de Sand ou de Stendhal. L'inversion des valeurs opérée par les Modernes produit ainsi une nouvelle conception du beau : le défaut devient le lieu de la grâce, et la faiblesse devient le signe du génie.

Cette valorisation de la faiblesse, signe de la sensibilité et de la capacité à aimer, va de pair avec un goût pour les formes déliées et pour le refus des contours trop tranchés, des lignes trop droites. La tendresse de la figure s'exprime ainsi par la délicatesse de ses lignes, de ses contours, presque imperceptibles. Le modèle de cette grâce tendre est, pour Stendhal, Le Corrège. La beauté de Fabrice del Dongo est une « physionomie à la Corrège » et, comme Stendhal l'écrira dans sa réponse à l'article de Balzac sur *La Chartreuse de Parme*, tous les personnages du roman sont inspirés par l'impression que Le Corrège produisait sur son âme.

L'effacement des contours et des plis susceptibles de blesser est visible dans le portrait de Mme de Mortsauf. L'harmonie du visage de Mme de Mortsauf se fonde en effet sur la « vapeur lumineuse<sup>46</sup> » qui l'illumine, comme la blancheur de M<sup>lle</sup> Baptistine et la « lumière jaillissante<sup>47</sup> » de la chaste vie d'Eugénie. Cette lumière adoucit les traits du visage et les formes du corps : « partout les lignes s'arrondissaient en flexuosités désespérantes<sup>48</sup> ». Il n'y a pas de ligne tranchée dans ce visage et dans ce cou, mais des lignes serpentine qui se perdent sans que le peintre ou l'esprit puissent les saisir : la puissance de la grâce triomphe sur la stabilité de la forme.

---

43. Victor Hugo, *Les Misérables*, *op. cit.*, p. 76.

44. Germaine de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, 1800.

45. Victor Hugo, préface de *Cromwell* [1827], *Théâtre complet*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964.

46. Honoré de Balzac, *Le Lys dans la vallée*, *op. cit.*, p. 995.

47. Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet*, *op. cit.*, p. 1075.

48. Honoré de Balzac, *Le Lys dans la vallée*, *op. cit.*, p. 995.

Cette absence de lignes droites et stables rappelle la description de la beauté idéale par Frenhofer dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*. Frenhofer explique en effet à Porbus que la « forme est un Protée » insaisissable, qu'il faut suivre dans ses « détours » et dans ses « fuites<sup>49</sup> ». La forme n'est donc plus cette forme calme et tranquille définie par Winckelmann, elle est fuyante, dynamique. Pour bien saisir la forme, il faut en avoir une connaissance intime et quotidienne, comme la connaissance qu'a Saint-Preux de Julie et que le peintre n'avait pas. Il faut être amoureux de la forme pour lui insuffler vie, comme Frenhofer l'est de sa toile. Le narrateur écrit en effet, à propos de Mme de Mortsauf que seul un amant peut voir et peindre ses « feux intérieurs ». L'âme du modèle, comme le dit Frenhofer, doit « flotte[r] nuageusement sur l'enveloppe<sup>50</sup> ». Lorsqu'il retouche le tableau de Porbus, le peintre génial semble peindre avec de la lumière. La peinture idéale, selon lui, serait faite de seule lumière, sans ligne aucune :

Aussi n'ai-je pas arrêté les linéaments, j'ai répandu sur les contours un nuage de demi-teintes blondes et chaudes qui fait que l'on ne saurait précisément poser le doigt sur la place où les contours se rencontrent avec les fonds. De près, ce travail semble cotonneux et paraît manquer de précision, mais à deux pas, tout se raffermir, s'arrête et se détache ; le corps tourne, les formes deviennent saillantes, l'on sent l'air circuler tout autour<sup>51</sup>.

Le *sfumato* du Corrège est donc ici le modèle de cet effacement des lignes tranchées propre au dynamisme de la figure, à la circulation de la lumière et de la vie. Il est aussi le signe d'une peinture tendre, amoureuse de sa figure. La préférence de Stendhal pour Le Corrège témoigne ainsi de son goût pour un beau idéal particulier, fondé sur la grâce davantage que sur la perfection des contours. En accentuant cette grâce du beau idéal, les romantiques en viennent au maniérisme : c'est la trajectoire décrite par Panofsky dans *Idea*<sup>52</sup>.

Cette spiritualisation de la beauté peut conduire à une forme d'effacement de la chair dans les descriptions hugoliennes, notamment dans la description de M<sup>lle</sup> Baptistine qui n'est plus qu'une « blancheur ». C'est cet effacement auquel sera confronté Frenhofer qui, à force de retoucher les contours, fera disparaître sa *Belle Noiseuse*. Si cet effacement de la chair féminine a souvent été interprété comme une forme de pruderie chez Victor Hugo, comme une incapacité à figurer le sexe féminin, la spiritualisation de la beauté par la grâce n'implique aucun puritanisme chez Balzac. Dans l'avant-propos de la *Comédie humaine*, Balzac voit dans le catholicisme la source d'un renouvellement possible de la peinture de la beauté idéale précisément parce que le catholicisme apporte à la faute une espérance de pardon, et qu'une femme qui a eu des amants et des passions, comme Esther, peut toujours figurer parmi les *Vierges*. Les « déviations » de la passion, ses courbes, ne sont

---

49. Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *La Comédie humaine*, éd. cit., t. X, p. 418.

50. *Ibid.*, p. 419.

51. *Ibid.*, p. 425.

52. Erwin Panofsky, *Idea*, Gallimard, 1989.

donc pas, chez Balzac, incompatibles avec le beau idéal, mais en sont constitutives, tandis que la beauté néoclassique définie par Winckelmann prêche la constante et uniforme décence. C'est sa vie de courtisane qui donne à Esther la grâce de la femme : « son étrange vie lui avait communiqué le je ne sais quoi de la femme : ce n'est plus le tissu lisse et serré des fruits verts, et ce n'est pas encore le ton chaud de la maturité, il y a de la fleur encore<sup>53</sup>. » De la même façon, les sentiments amoureux d'Eugénie pour son cousin vont faire accéder sa beauté de Vierge à la beauté de la maternité. Dans un registre plus léger, mais conforme aux pensées de Balzac exprimées ailleurs, la *Théorie de la démarche* compare la démarche des prudes, raide et sans grâce, à celle des femmes qui ont commis « ce qu'on appelle des fautes<sup>54</sup> », « remarquables par la rondeur exquise de leurs mouvements », pour donner l'avantage à ces dernières. Chez Stendhal comme chez Balzac, désir sexuel et spiritualisation sont dans la continuité l'un de l'autre, tandis que chez Hugo (comme chez Sand), la beauté idéale efface les contours sexués du corps, comme si la chair nuisait à l'idéal.

On le voit, cette appréhension de l'harmonie gracieuse ne peut plus se fonder sur des principes théorissables, mais sur la subjectivité du modèle (sa physionomie particulière capable d'harmoniser des traits irréguliers) et sur la subjectivité de l'observateur, sur sa capacité à sentir cette harmonie. Balzac soulignera ainsi toujours à quel point l'harmonie de ses belles figures ne peut être sentie que par un regard artiste, et Stendhal dédiera ses romans aux « happy few ». La grâce de l'art, comme la grâce chrétienne ne peut en effet toucher que ceux qui ont l'âme assez sensible.

Hugo, au contraire, parce qu'il veut toucher le peuple dans son ensemble, insiste plus fortement sur le sublime, qui emporte la collectivité, que sur la grâce élective. Les imperfections des beaux personnages hugoliens sont gracieuses, mais d'une grâce proche de la grimace, de la monstruosité. Tous les personnages de Hugo sont, en effet, comme l'a montré Anne Ubersfeld, des monstres<sup>55</sup>, et cette monstruosité est indissolublement liée à un « sublime du bas<sup>56</sup> ». Esmeralda, comparée, comme nous l'avons vu, à une vierge de Raphaël, est aussi caractérisée par une petite « moue<sup>57</sup> » typiquement parisienne, que l'on retrouve dans les descriptions courantes de la grâce de la grisette, dans les physiologies ou *Les Français peints par eux-mêmes*<sup>58</sup>. Cette

---

53. Honoré de Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, *op. cit.*, p. 463.

54. Honoré de Balzac, *Théorie de la démarche*, *La Comédie humaine*, éd. cit., t. XII, p. 284.

55. Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 481.

56. Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 473.

57. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, p. 65.

58. Jules Janin, « La grisette », *Les Français peints par eux-mêmes*, Paris, L. Curmer, 1840-1842, t. I, p. 9. Dans cet article, la grisette est tour à tour une « dame grande et chaste » et une « fille égrillard et rieuse ». L'histoire des amours de la grisette de Janin, Jenny, ressemble en outre en tout point à l'histoire des amours de Fantine : Jenny tombe amoureuse d'un étudiant en droit, avec qui elle s'échappe à la campagne le dimanche. Il l'abandonne quand ses études sont achevées et elle sombre dans la misère. La beauté idéale de son corps lui permettra de gagner sa vie, non pas en se prostituant, mais en posant dans les ateliers de peintres. La grisette est donc, dans ce récit, comme chez Hugo, un « tableau vivant », l'incarnation du « beau idéal moderne ».

« moue » est également appelée « sa jolie grimace habituelle<sup>59</sup> ». Cette « grimace », comme le « nez parisien » de Cosette, rapprochent ces deux personnages du peuple carnavalesque, si bien représenté par Gavroche, l'enfant des pavés. Esmeralda, Cosette et Gavroche, sont, en effet, tous trois, des orphelins, des enfants de Paris, comme Quasimodo. À la différence de la grâce des personnages balzaciens, signe de l'élévation spirituelle des personnages, la grâce des personnages hugoliens est le signe de leur fantaisie « bouffonne », de leur appartenance au peuple et, plus fondamentalement, de leur monstruosité sublime. Esmeralda est, comme Ruy Blas, comme Hernani, à la fois « roi et bouffon », reine et actrice de foire. Fantine, également, est aussi bien une Vénus qu'une grisette. Son sourire mutin de grisette contraste avec la régularité de ses traits et la chasteté de son regard :

Les coins de sa bouche voluptueusement relevés, comme aux mascarons antiques d'Érigone, avaient l'air d'encourager les audaces ; mais ses longs cils pleins d'ombre s'abaissaient discrètement sur ce brouhaha du bas du visage comme pour mettre le holà<sup>60</sup>.

Le terme de « mascarons », qui désigne une tête sculptée expressive comme un masque de théâtre, rappelle l'esthétique du grotesque. Le terme de « brouhaha » va également dans ce sens. Fantine est donc, à la fois, reine et grisette, comme Esmeralda.

De la même façon, l'effacement de la chair des personnages féminins que nous évoquions plus haut à propos de M<sup>elle</sup> Baptistine, et que l'on pourrait mentionner aussi à propos de Fantine, dont le corps s'efface à mesure qu'elle plonge dans la misère et la maladie, n'est pas seulement le signe d'une « spiritualisation » du corps. L'effacement des contours de ces personnages est lié à leur statut de « misérable ». L'informe qui menace les misérables, personnages sans nom, sans âge, sans individualité, est aussi une caractéristique du grotesque. Parce que Victor Hugo synthétise l'infini du haut et du bas, Dieu et l'enfer, l'absence de contours des corps de ses personnages peut être à la fois le signe d'une transparence angélique et d'une déshumanisation monstrueuse.

### **L'incomplétude du beau idéal**

Chez Stendhal, la beauté est « promesse de bonheur ». Elle n'est pas une fermeture mais une ouverture sur ce qui n'est pas là. Si le regard d'amour est ce qui donne à la femme sa grâce la plus haute, ce regard est l'objet d'une quête toujours renouvelée dans les romans stendhaliens. La suite du portrait de Clélia témoigne de l'inaccessibilité de ce regard :

---

59. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, p. 103.

60. Victor Hugo, *Les Misérables*, *op. cit.*, p. 133.

Décidément, disait le général, les yeux de ma fille sont plus beaux que ceux de la duchesse, en cela surtout qu'en de rares occasions ils sont susceptibles d'une expression plus profonde ; mais cette expression magnifique, quand est-ce qu'on la lui voit ? Jamais dans un salon où elle pourrait lui faire honneur, mais bien à la promenade, seule avec moi, où elle se laissera attendrir, par exemple, par le malheur de quelque manant hideux<sup>61</sup>.

Le regard d'amour est le sublime de la femme. Le beau idéal, lui, est la « promesse » du sublime et du bonheur. Le beau idéal fondé sur la faiblesse et la mélancolie est donc essentiellement incomplet, puisqu'il exprime un manque. Les héroïnes stendhaliennes se dissimulent aux regards. Cette pudeur n'est pas une pruderie, mais le signe que l'amour des héroïnes est idéal : le regard d'amour est en effet arraché à leurs rêveries les plus hautes. La mélancolie des héroïnes est le signe de leur vie de retraite. La beauté idéale de la femme et de l'homme va donc toujours de pair avec une distance, une absence qui éveille le désir. Lorsque Fabrice rencontre Clélia sur la route, il est frappé par l'expression de « pensée profonde » de son front et en conclut : « elle saurait aimer<sup>62</sup> ». C'est la capacité à aimer profondément, de manière idéale, que manifeste le beau idéal romantique. La beauté du front d'Eugénie Grandet tient aussi à tout ce qu'il promet. Un peintre sensible, en effet, « eût vu sous un front calme un monde d'amour<sup>63</sup> ».

Le beau idéal n'est pas seulement un horizon pour les personnages, il en est aussi un pour l'œuvre entière du romancier, œuvre toujours en renouvellement, et dont la beauté n'est donc présente que de manière incomplète dans ses parties. Balzac, dans l'avant-propos de la *Comédie humaine* de 1842, se distingue de l'historien en se présentant comme un artiste. Son but n'est pas seulement d'être vrai, il doit tendre vers le beau idéal. Il le répète dans la préface de la première édition du *Cabinet des antiques* : il n'est pas historien et ne se contente pas de raconter les événements tels qu'ils sont. Pour *Le Cabinet des antiques*, Balzac a pris le début d'un fait vrai mais il lui a donné une autre fin plus vraisemblable, moins horrible. L'écrivain, écrit-il, est

tenu de donner plutôt l'esprit que la lettre des événements, il les synthétise. Souvent il est nécessaire de prendre plusieurs caractères semblables pour arriver à en composer un seul [...]. 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 à celui-là. L'affaire du peintre est de donner la vie à ces membres choisis et de la rendre probable. S'il vous copiait une femme vraie, vous détourneriez la tête<sup>64</sup>.

Ce procédé de composition est bien celui de la création du beau idéal tel qu'il a été défini par Bellori et repris par Winckelmann. Il s'applique cependant ici non seulement à la composition d'une figure mais à l'ensemble de l'œuvre balzacienne.

---

61. Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, op. cit., p. 272.

62. *Ibid.*, p. 99.

63. Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet*, op. cit., p. 1076.

64. Honoré de Balzac, *Le Cabinet des Antiques*, préface de la première édition de 1839, *La Comédie humaine*, éd. cit., t. IV, p. 959.

Dans ses préfaces, Balzac n'a cessé d'écrire qu'il ne fallait juger son œuvre qu'à l'aune de l'ensemble qu'il était en train d'écrire. Il conçoit en effet l'ensemble de son œuvre comme un équilibre, une harmonie. Il ne faut pas juger de la beauté ou de la laideur de l'œuvre, comme de sa moralité ou de son immoralité, d'après telle ou telle œuvre, mais d'après l'ensemble de la *Comédie humaine*. C'est cette même conception du beau qui présidait à la compréhension des personnages féminins, dont les petits défauts étaient nécessaires à l'harmonie d'ensemble. On retrouve ici la définition du beau défendue par Hugo dans la Préface de *Cromwell*: le grotesque n'est qu'une pierre d'un édifice qui nous échappe, comme la Jérusalem Céleste. Il est frappant, en effet, de voir que les deux auteurs prennent l'image de la cathédrale gothique pour parler de l'ensemble de leur œuvre et même de l'art en général. On glisse donc ici à la conception d'un beau idéal néoclassique immanent, présent dans chaque partie des figures représentées, à un beau idéal transcendant, qui réside moins dans les détails que dans un vaste ensemble que l'on n'aura peut-être jamais sous les yeux.

Comme le montrait Panofsky dans *Idea*, c'est l'ambiguïté de la notion de « beau idéal » elle-même qui permettra la modulation de cette notion selon les époques. La Renaissance insistera sur la poursuite du beau idéal par l'imitation, tandis que les maniéristes insisteront sur la dimension intérieure, propre à l'artiste, de ce beau idéal. Les romantiques réinventent moins le beau idéal qu'ils n'en modulent la définition, en insistant davantage sur la grâce que sur la perfection des formes, grâce qui était déjà présente dans la définition de Winckelmann, mais de manière discrète, comme dans les tableaux de David. La grâce étant moins saisissable que l'harmonie géométrique des formes, cette insistance favorise l'individualisation du beau idéal qui conduira Stendhal à dire que chacun a *son* beau idéal. Et cependant, la croyance demeure en un *horizon* commun et caché du beau idéal, constitué, comme une mosaïque byzantine, de toutes ces œuvres singulières et bizarres. Le beau idéal n'est donc plus directement visible, mais est un horizon vers lequel tend l'art. Il retrouve, en quelque sorte, le monde des idées platoniciennes. Cette disparition du monde réel du beau idéal est rendue possible par l'ambiguïté des écrits de Winckelmann eux-mêmes. Dans les écrits de Winckelmann, la nostalgie de l'art antique est autant la nostalgie d'un temps historique, celui de la Grèce antique, que d'un âge d'or primitif. La description de la Grèce tient en effet autant de l'information documentée que de l'imagination enthousiaste. Le beau idéal de Winckelmann est donc à mi-chemin d'un modèle technique et d'une utopie. Il semble ainsi que la modulation romantique du beau idéal, ce passage d'une forme extérieure à une harmonie intérieure invisible, ait été autorisée par l'ambiguïté constitutive de la définition néoclassique de celui-ci, entre technique et idée.