

humaine, le dégoûtant comme perversion : « La contre-nature comme renversement des lois de la nature par la liberté humaine ou plus exactement par l'impudence du vouloir humain, est totalement dégoûtante. La sodomie, la pédérastie, les modes luxurieux et raffinés de coït, [...] sont dégoûtants ». La preuve *a contrario* que l'art reste jusque dans la présentation de l'horreur et du dégoûtant une présentation de l'Idée, c'est qu'il s'évanouit quand il cesse de l'être pour devenir une sorte de libertinage contre l'idée. Et la frontière, c'est le porno. L'art s'évanouit avec la distance esthétique qui lui permet de neutraliser le désir, de nous sortir de la position de voyeur et Rosenkranz maintient la neutralisation du désir par l'art ; les grands peintres à ses yeux « ont présenté le charme de la beauté nue sans phrases et ont été par là pudiques » et de donner l'exemple d'une figure du Titien dont « le charme libre et ouvert ne soulève aucun désir ». Treize ans après la publication du livre, Courbet peint *L'Origine du monde*, qui semble faite pour le démentir. Car le tableau est une mise en scène de la pulsion dans l'art, un refus de toute sublimation et de toute neutralisation du désir. Rosenkranz fondait la capacité de l'art à symboliser la liberté et le bien sur la puissance de structuration de la nature : « sans la nature il n'existe même pas de belle structuration et l'art du coup a besoin de l'étude de la nature, de se rendre maître de ses formes ». Or désormais, l'art se rend maître des formes de la nature pour les déstructurer.

ROSENKRANZ K., *System der Wissenschaft*, Königsberg, Bornträger, 1850. – *Ästhetik des Hässlichen*, rééd. Leipzig, Reclam, 1990 ; trad. fr. *Esthétique du laid*, Belval, Circé, 2004.

BRIESE O., « Karl Rosenkranz' "Ästhetik des Hässlichen", eine narrative Annäherung an Ästhetik-Geschichte », dans *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften*, n° 41, 1995. – ROBELIN J., « Karl Rosenkranz et l'esthétique du laid », dans P. Destrée et C. Talon-Hugon (dir.), *Le Beau et le Bien*, Nice, Ovidia, 2011. – WASZEK N., « L'Esthétique de la laideur de Karl Rosenkranz », dans F. Bancaud (dir.), *Beauté et laideur dans la littérature, la philosophie et l'art allemand et autrichien au XX^e siècle*, Villeneuve-d'Ascq, Université Charles de Gaulle-Lille 3, 2005.

JEAN ROBELIN

→ Hegel, Kant.

ROUSSEAU, JEAN-JACQUES. 1712-1778

Jean-Jacques Rousseau est né en Suisse romande (Genève) le 28 juin 1712. Tout à la fois philosophe, écrivain et musicien, proche de l'esprit des Lumières et de ses génies lampadophores, Rousseau inscrit son œuvre dans les registres variés de l'essai philosophique (*Discours sur les sciences et les arts*, 1750), de la réflexion sur l'éducation (*Émile ou de l'éducation*, 1762), du roman épistolaire (*Julie ou La nouvelle Héloïse*, 1762) ou de l'autobiographie (*Les Confessions*, 1765-1770). Dans ses écrits, il expérimente de manière singulière la coïncidence parfois difficile de l'existence et de l'idée. Les textes autobiographiques, en particulier, constituent une scène pour les conflits intérieurs qui animent l'écrivain. Durant son séjour à Paris, Rousseau rencontre Diderot et rédige dans la foulée des articles pour l'Encyclopédie (sur la musique). Ses textes sont l'occasion d'une vive polémique avec Rameau. Rousseau meurt le 2 juillet 1778.

On en conviendra en lisant son *Discours sur les sciences et les arts*, la relation de Rousseau aux œuvres de la culture n'est pas évidente. Central pour sa pensée, le thème de la lutte entre « être » et « paraître » conditionne en effet chez lui le rejet de l'artifice, du masque, du factice, de l'illusion ou de l'altération. Quels qu'ils soient, les artefacts sont en ce sens susceptibles de détourner l'homme de sa vérité profonde. Prise dans cette perspective, l'histoire de la culture est indissociable du mouvement de déchéance – si souvent dépeint par Rousseau – qui éloigne les hommes de l'état de pure nature et de sa transparence originelle. Pour autant, il n'est pas impossible d'atteindre à nouveau cet état des premiers temps, et l'expression artistique peut y contribuer. Car comme l'ont relevé Kant ou Cassirer, lorsqu'elle atteint son plus haut degré de perfection, la culture retrouve la nature.

Dès l'origine, le musical et le linguistique sont intimement liés pour le philosophe, la langue primitive étant le foyer matriciel à partir duquel surgit la musique. Dans *L'Essai sur l'origine des langues*, Rousseau défend la possibilité de retrouver, en deçà des usages déviants du langage caractéristiques de nos sociétés (mensonge, bavardage, esbroufe), la voix de la nature. L'esthétique musicale développée par Rousseau est tout entière fondée sur l'idée d'une

forme de langage originaire qui n'aurait pas encore souffert de la dépravation linguistique, et où mélodie, accent et poésie œuvreraient de concert. Opposée à l'esthétique classique (marquée par l'importance de la médiation, de la construction et de l'harmonie), l'esthétique développée par Rousseau envisage le langage et la musique dans leur dimension existentielle : par la musique, l'homme retrouve la nature poétique des premières formes de langage, où s'exprimaient, primitivement et sans médiation, les passions.

ROUSSEAU J.-J., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 5 tomes, sous la direction de B. Gagnebin et M. Raymond, 1959-1995.

CHARRAK A., *Raison et perception : fonder l'harmonie au XVIII^e siècle*, Paris, Vrin, 2002. – DERRIDA J., *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967. – EIGELDINGER M., *Jean-Jacques Rousseau et la réalité de l'imaginaire*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1962. – KINTZLER C., « Introduction » à Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, Flammarion, 1993. – STAROBINSKI J., *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1976.

MAUD HAGELSTEIN

→ Cassirer, Derrida, Diderot, Kant, Rameau.

RUBENS, PETER PAUL. 1577-1640

Personnalité européenne, tant par l'abondance et la diffusion de sa production picturale, que par la culture d'érudit et polyglotte dont témoigne sa correspondance, ainsi que par l'importance des missions diplomatiques occasionnées par ses travaux pour les cours de Madrid, Bruxelles, Paris, Londres... Peter Paul Rubens est l'incarnation du *peintre savant* dont la Renaissance a forgé l'idéal.

Né à Cologne, dans une famille de juristes et marchands anversois exilée à la cour de Siegen pour échapper aux persécutions religieuses du duc d'Albe, le futur peintre reçut une culture classique. Il acheva l'apprentissage acquis notamment auprès d'Otto Venius par un voyage en Italie (1600) et séjourna à Mantoue, Rome, Venise, Gênes dont il releva les bâtiments remarquables (*Palazzi di Genova*, Anvers, 1622). Rentré à Anvers en 1609, il s'établit dans une demeure prin-

cière « bâtie à la romaine » (Roger de Piles) réunissant à son atelier de magnifiques écuries, un jardin de plantes rares, une bibliothèque et les collections d'antiques, médailles, pierres gravées, tableaux commencées en Italie qu'il devait céder au duc de Buckingham. Appelé en France, il réalisa pour Marie de Médicis le cycle de la galerie du Luxembourg (1621-1625) et, lors de ce séjour, sa rencontre avec Buckingham en fit le négociateur à Madrid et Londres d'une paix entre les Pays-Bas espagnols et les Provinces-Unies. Ces bons offices s'accompagnèrent d'ouvrages peints pour Charles I^{er} (le plafond de la Maison des banquets à Whitehall) et Philippe IV (le cycle des *Métamorphoses* d'Ovide à la Tour de la Parada). Véritable manufacture de tableaux, l'atelier d'Anvers fut l'école où se formèrent Teniers, Van Mol, Soutman, Jordaens, Van Dyck...

Collationnée par l'éditeur Jombert au XVIII^e siècle, la *Théorie de la figure humaine* provient d'observations, études et réflexions rappelant les *Carnets* de Léonard de Vinci, qui trouvent leur source dans l'apprentissage italien de Rubens. De Piles déclare avoir vu « un livre de sa main [...] où les démonstrations (graphiques) et les discours étaient ensemble », Rubens « ayant accompagné quantité de dessins faits à la plume de raisonnements et de citations d'auteurs ». Ce livre aurait contenu des « observations sur l'Optique, les lumières et les ombres, les proportions, l'anatomie et l'architecture avec une recherche curieuse des principales passions de l'âme » (*Vie de Rubens*). La *Théorie de la figure humaine* qu'on peut supposer en être extraite repose sur l'analogie entre celle-ci et les solides parfaits platoniciens : le cube signifiant la force en particulier dans le mouvement musculaire du torse masculin, le cercle « second élément primitif » composant la rondeur de la grâce féminine, tandis que la pyramide inversée donne la proportion élémentaire de la stature masculine. Les « passions », c'est-à-dire les tempéraments sont étudiés en rapprochant la forme du visage de têtes animales, ainsi celle du cheval pour la noblesse des traits. Ces spéculations, attendues d'un auteur célèbre pour avoir excellé dans la peinture allégorique, se traduisent en principes de composition graphique. Le traité comprend aussi un lexique latin de la statuaire antique, pour laquelle l'admiration des artistes modernes doit cependant être tempérée, si l'on en croit une page traduite du latin dans le *Cours de*