UNIVERSITÉ DE NICE-SOPHIA ANTIPOLIS

UFR LETTRES, ARTS ET SCIENCES HUMAINES

DÉPARTEMENT DE PHILOSOPHIE

L'émergence de l'idée moderne d'art dans les *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) de l'abbé Dubos (1670-1742)

Thèse de doctorat de Philosophie

Présentée par

Bianca MURESAN

Sous la direction de Prof. Carole TALON-HUGON

Membres du jury :

CHAREYRE-MEJAN Alain
HILAIRE Norbert
LAFARGUE Bernard

INTRODUCTION

Jean-Baptiste Dubos est le fils de Claude Dubos, marchand français de Beauvais ; il est né le 21 décembre 1670. En 1686, il quitta sa ville natale pour s'installer à Paris, où il étudia la théologie. Il s'y distingua par son intelligence et par sa mémoire prodigieuse. Il obtint le titre de maître ès arts et ensuite, celui de bachelier en théologie. Sa vocation n'était pas la théologie, mais plutôt le domaine littéraire ; il profita de sa parenté pour s'introduire dans le cercle des érudits. Il se lia d'amitié avec Jean Boivin, Boileau, Longepierre, Malebranche, Huet et Charles Perrault, qu'il qualifia de « galant homme »[1]. Il fit ensuite la connaissance de l'abbé Nicaise, intermédiaire de l'Europe savante, de ses chercheurs et de ses « curieux », et impliqué dans le commerce des lettres. Dubos fréquentait le cabinet de Ménage, le grammairien, où se donnaient rendez-vous les beaux esprits du siècle, et celui de l'abbé Dangeau où il connut Perrault et les autres.

Dubos n'était pas seulement un lecteur de bibliothèque, il était un homme du monde et aimait les échanges vifs, le réel, l'expérience, le dialogue et le commerce vivifiant des idées. De sa correspondance avec Pierre Bayle, on a déduit que le génie de Beauvais partageait son amour des livres, qu'il pouvait par ailleurs cultiver à Beauvais, avec son amour pour Paris, la ville où il a élu domicile poussé par son ardent désir de fréquenter les salons littéraires et artistiques. À l'âge de vingt six ans, Dubos écrivait à Bayle : « Comme je suis plus de trois quart du temps à Paris, je vous prie d'y adresser les lettres que vous me faites l'honneur de m'écrire. Je suis logé au milieu de la rue du

[1] « Je conseille à mon lecteur de lire dans le premier volume des *Parallèles* de Perrault le jugement raisonné qu'il porte sur ces deux tableaux [de Paul Véronèse et de Le Brun]. Ce galant homme, dont la mémoire sera toujours en vénération à ceux qui l'ont connu, nonobstant tout ce qu'il peut avoir écrit sur l'antiquité, était aussi capable de faire une bonne comparaison de l'ouvrage de Paul Véronèse et de celui de Le Brun, qu'il était incapable, suivant Wotton, de faire un bon parallèle entre les Poètes anciens et les Poètes modernes » (Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, désormais noté « *R.C.* », l'édition utilisée est Slatkine Reprints, Genève, 1967, reproduisant l'édition Paris, chez Pissot, 1770 ; ici extrait du tome I, § 286).

Roule, chez M. de Montour »[2]. Ses relations entretenues avec le monde des érudits vont contribuer massivement à l'acquisition de son savoir ; ce savoir, joint au talent naturel, prépare en tapinois les futures *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture,* publiées pour la première fois en 1719.

Les informations que nous détenons sur l'abbé Dubos, grâce à l'abondante quantité de lettres échangées avec les grands de son siècle, nous parlent moins de sa vie privée qu'elles ne témoignent de l'avancement de sa réflexion spirituelle. Nous connaissons la facilité avec laquelle le génie de Dubos s'approprie toute nouveauté, étant lui-même une incarnation du progrès qui ouvre une époque. En ce sens, une étude sur sa personnalité nous dévoile : « Le cerveau était remarquablement organisé, l'esprit curieux et avisé, ouvert à toutes les nouveautés, déjà émancipé et frondeur »[3]. Cet esprit frondeur s'exerce sur le sujet de l'Académie ou sur des personnages connus de la vie mondaine.

L'année de ses vingt six ans coïncide aussi avec son entrée au Ministère des affaires étrangères, poste qui lui permettra de voyager en Hollande, en Allemagne, en Angleterre et en Italie. Ces pays lui dévoilent d'autres mœurs, d'autres principes sur lesquels sont construits les Lettres et les Beaux-arts, ce qui contribue à la maturation de ses idées esthétiques.

L'abbé Dubos se distingue par son mérite plus que par la célébrité ; les *Réflexions critiques* est l'ouvrage qui lui a attiré le plus de louanges de la part des critiques. Il fut ainsi reconnu par le « peuple » qu'il surpassait en se distinguant par son intelligence et son érudition. Cet ouvrage a bâti sa célébrité.

Essayons d'éclaircir les raisons de ce mérite et de cette célébrité, en continuant de répondre à la question fondamentale : qui était l'abbé Dubos[4] ?

Si à l'époque les éloges sont très courants, il ne va pas de soi qu'ils soient tous mérités. Le talent étant distribué avec parcimonie, on peut affirmer que l'abbé Dubos avait la fortune de son côté. Dubos a réussi, en partie, à faire valoir ses talents naturels, mais moins que d'autres, qui ont pris le dessus par leur volonté de se faire applaudir. Le

---

[2] Alfred Lombard, *L'Abbé Dubos, initiateur de la pensée moderne (1670-1742),* Slatkine, 1969, p. 11.
[3] *Ibid., op. cit.*, p. 13.
[4] Notre étude va tourner autour de cette question, d'une façon permanente, en essayant de connaître le créateur en partant de ses œuvres, ici des *Réflexions critiques,* et en l'intégrant dans l'époque où il vivait, dans le contexte historique, comme Dubos avaient appris aux Modernes à connaître leurs prédécesseurs, les Anciens.

caractère de Dubos l'introduisait dans le cercle des personnes modestes, qui ne manquaient pas pour autant de génie. Comme le témoigne le geste de M. de Torci, ministre des affaires étrangères, une personne qui était à la hauteur de sa charge et qui chercha des personnes méritoires pour remplir des fonctions importantes sous sa tutelle, et qui trouva ses prétentions satisfaites en la personne de Dubos, le caractère de Dubos répondait aux critères des plus sélectifs, des plus exigeants. L'abbé se trouva rapidement sur la scène politique, dans une période historique des plus difficiles, lorsque seules les personnes douées pouvaient répondre aux besoins de l'État. Son travail fut accompli avec beaucoup de passion, ce qui lui apporta des récompenses immédiates de la part de l'État français. L'Angleterre, qui entretenait des relations des moins amicales avec la France, et que Dubos voulait apaiser, a réfuté les prédictions de l'Abbé Dubos sur ses failles guerrières, sortant toujours victorieuse de ses conflits. La carrière politique de Dubos devenait ainsi pleine d'échecs, ce qui dirigea l'esprit de Dubos vers un autre domaine. La théologie n'était pas, non plus, une passion de longue durée de l'abbé Dubos. Sa soif de connaissances dans plusieurs domaines surpassait tout état stable de contentement. Dubos n'était pas en quête continuelle de sa voie, de sa vocation, comme le pensait D'Alembert[5] ; son talent prodigieux le poussait vers une connaissance universelle. Dubos ne s'est pas contenté de s'installer dans un seul domaine ; il voulait trouver une nouvelle satisfaction en explorant le domaine des Lettres et des Beaux-arts. Cette période où l'intérêt littéraire et artistique domine, va régner sur Dubos d'une façon durable, et constituera la période la plus paisible de sa vie. C'est la période des *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, où se cristallise une théorie particulière sur l'art.

Abordons pour commencer le contexte philosophique, l'état de la réflexion sur l'art à la fin du XVIIe siècle – début du XVIIIe. L'art au XVIIIe siècle comprend cinq arts majeurs considérés comme apparentés car ils sont basés sur des principes communs. C'est seulement au siècle des Lumières que se pose le problème de connivence à l'intérieur du concept général d'Art. Les cinq arts – la peinture, la sculpture,

[5] D'Alembert, dans *Œuvres complètes*, Slatkine Reprints, Genève, 1967, tome III, p. 205 : « Critiqué comme antiquaire, et malheureux dans ses prédictions comme politique, l'abbé Dubos se jeta dans une autre carrière ».

l'architecture, la musique et la poésie (objets de l'esthétique moderne) - sont comparés et à l'intérieur de la comparaison naissent des principes comme celui de l'imitation[6].

Le concept d'« art » (grec « technê », latin « ars ») a subi des modulations de l'Antiquité à l'époque moderne. Si les Anciens étaient optimistes en soutenant que l'art peut être appris par des règles bien établies, les Modernes sont plus sceptiques et mettent l'art dans le domaine du non-enseignable (le génie, la folie, l'enthousiasme, le « sang chaud » (Dubos) du Génie).

Par contre, les Modernes se séparent totalement des Anciens en faisant de l'esthétique (« l'interprétation des beaux-arts ») une discipline autonome, avec une méthode interne, qui est à respecter même par le génie qui veut participer à la construction de cette discipline à part (Dubos). Plus tard, chez Kant, le génie impose ses règles, en ouvrant une tradition au sein de l'Art[7].

Mon but ici est de trouver en quoi consiste le passage d'une esthétique primitive, comprise ici comme interprétation de concepts non entièrement délimités, comme par exemple « le beau », à une science moderne de l'esthétique, par l'intermédiaire de Dubos ; comment le Vrai, le Beau et le Bien sont dépassés par Dubos, qui introduit le concept central de sentiment, sixième sens par lequel nous percevons l'œuvre d'art (peinture ou poésie). Le mérite de Dubos est d'avoir sélectionné, réarrangé, réadapté, réinterprété les notions antiques en les utilisant comme fondement d'un système d'esthétique.

« Le vrai », « le beau » et « le bien » épuisent le domaine de la philosophie, chez Cousin : « La philosophie […] roule sur les idées fondamentales du vrai, du beau et du bien. L'idée du vrai, c'est la psychologie, la logique, la métaphysique; l'idée du bien c'est la morale privée et publique; l'idée du beau, c'est cette science qu'en Allemagne on appelle l'esthétique »[8]. Cousin ne s'attarde pas sur l'esthétique du XVIIIe siècle, considérant comme méritoire un seul philosophe, cartésien, le Père André, et son ouvrage, *Essai sur le beau* (1741).

---

[6] Voir l'abbé Batteux, le théoricien officiel du siècle d'après W. Folkierski dans *Entre le classicisme et le romantisme, étude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIIIe siècle*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1969, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, chez Durand (1746).
[7] Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, J. Vrin, 1968.
[8] V. Cousin, *Du vrai, du beau et du bien*, Paris, Didier, 1854, p.11.

Émile Krantz affirme : « Descartes n'a guère spéculé que sur **le vrai** : Malebranche y a ajouté le **bien**, et il a écrit un traité de morale : le père André a essayé d'y ajouter le **beau**, mais ce n'est qu'avec Victor Cousin que les trois idées ont acquis la même importance, et qu'elles ont constitué trois parties dans la philosophie, qui sont devenues égales : la morale, la logique et l'esthétique, tandis qu'au temps de Descartes c'était pour ainsi dire la métaphysique seule et la logique qui composait toute la philosophie »[9].

On va montrer pourquoi Dubos est considéré comme étant le père de l'esthétique moderne – comment il distingue les principes de l'esthétique, conséquence de l'examen des beaux-arts. « Les arts s'appellent des beaux-arts, parce que leur seul objet est de produire l'émotion désintéressée de la beauté, sans regard à l'utilité ni du spectateur ni de l'artiste. Ils s'appellent encore les arts libéraux, parce que ce sont des arts d'hommes libres et non d'esclaves, qui affranchissent l'âme, charment et ennoblissent l'existence […] Il y a des arts sans noblesse ; on les nomme des métiers. Tel est celui du maçon »[10]. Nous essayerons de dégager le concept d'« art » chez Dubos, qui prend un sens particulier. On pourra constater, comme nous l'avons précisé antérieurement, que celui-ci comble un besoin humain, celui d'être occupé, sans cependant perdre son appartenance aux beaux-arts.

L'affinité entre les arts fut la matière première pour la pensée de Dubos, surtout celle entre la poésie et la peinture, comme l'indique le titre de son ouvrage, paru en 1719, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture.*

Dubos inaugure une tradition dans l'histoire des idées esthétiques : il ne s'attache pas aux auteurs qui le précèdent, mais imprime une marque décisive sur l'évolution de la pensée artistique au XVIIIe siècle. L'abbé renonce aux essais de placer les arts les uns au dessus des autres, d'introduire une hiérarchie entre les arts de la vue et ceux de l'ouïe ; au contraire il les compare d'un nouveau point de vue, qui veux saisir les différences et les ressemblances en toute égalité d'importance. Les arts différents reçoivent le même statut et sont dignes d'une même réflexion de la part de la critique. Car, ne l'oublions pas, Dubos est un critique d'art et non un « artisan », comme il

[9] Emile Krantz, *Essai sur l'esthétique de Descartes*, Paris, Germer Baillière, 1882, p. 313.
[10] V. Cousin, *op. cit.*

nomme les peintres et les poètes ; dans les domaines artistiques, en tant que poète ou peintre, Dubos est un amateur.

L'œuvre de Dubos reçoit une importance extraordinaire aussi parce qu'elle traite de la peinture, comme le faisait De Piles[11]. Cela est dû au fait qu'elle compte parmi le très petit nombre de traités sur la peinture existant à son époque ; Dubos portant ses réflexions sur une matière, sur un art très ancien, mais qui n'était conceptualisé jusqu'à lui que par très peu de penseurs amateurs.

Dubos rattache la poésie à la peinture, l'incluant dans les arts qui agissent sur l'âme par l'intermédiaire des sens. C'est une tâche que Dubos se proposait d'accomplir par les *Réflexions critiques*, comme l'indique l'adage emprunté à Horace[12], et mis en tête de son livre.

Une autre innovation de l'abbé philosophe est l'idée selon laquelle c'est au public qu'il appartient de porter un jugement sur les œuvres d'art, à l'immense masse, et non pas aux gens de métier, comme les artistes et les critiques. Les valeurs sont renversées, car le public était perçu auparavant comme manquant de valeurs et émettant des jugements faux à cause de son ignorance. Cette ignorance n'est plus une fatalité, selon Dubos, qui invite le public en son entier à prendre part à la diffusion de l'art, à donner son avis sur une matière jusqu'alors réservée à des spécialistes. Le public est invité à juger en matière de goût car il a les sens vifs, innocents, et non pas altérés par la raison, qui s'y insère, comme dans le cas des peintres et des poètes. Le jugement de goût du public fait appel aux sens uniquement, plus précisément au sixième, qui est celui qui nous donne la connaissance sur les œuvres artistiques.

Si la poésie était rattachée à l'éloquence, Dubos pour la première fois la rattache aux beaux-arts, à côté des arts de la vue. Cela est, comme nous l'avons remarqué plus haut, une démarche nécessaire, précédant la comparaison entre peinture et poésie. Cette comparaison est importante, car elle va fonder le système moderne des Beaux-arts, comme celui de Batteux[13].

---

[11] Roger De Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, Chez Jacques Estienne, 1708 ; édition consultée : Genève, Slatkine Reprints, 1969.
[12] *Ut pictura poesis*
[13] Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un seul principe*, Paris, chez Durand, 1746 ; édition consultée : *Principes de la littérature*, Genève, Slatkine Reprints, 1967.

L'art diffère de la science du point de vue du savoir qui les fonde : si l'art naît du talent, les sciences supposent une connaissance acquise, qui s'accumule dans le temps, en vue de la perfection. C'est seulement de ce point de vue, c'est-à-dire, uniquement dans le domaine scientifique, que les Modernes dépassent les Anciens ; du point de vue artistique, les Anciens sont au-dessus des Modernes. Dubos se partage, donc, entre le décret en faveur des Anciens et celui en faveur des Modernes, accordant du crédit de chaque côté, en changeant de perspective. En matière de poésie les Anciens dépassent les Modernes, alors qu'en physique et dans les autres disciplines scientifiques, le mérite des Modernes est supérieur[14].

Dubos est partisan de l'interprétation historique des phénomènes, qui doivent donc être compris d'une façon circonstancielle, dans leur temps et leur lieu. Dubos a une vue d'ensemble sur les problèmes agités au cours de ce débat littéraire et artistique, rendant justice aux Anciens en même temps qu'il est en faveur du progrès, tant chéri par les Modernes. On peut ainsi lire dans une lettre que Dubos écrit à propos de La Motte, partisan des Modernes : « M. de la Motte est un poète plein de génie. Il a fait des choses excellentes en divers genres. Je suis ravi de ce qu'il travaille à nous donner une traduction de l'*Iliade*. Mais s'il y change tout ce qui n'est pas accommodé à nos mœurs et aux préjugés des Modernes, son *Iliade* sera la sienne et non celle du poète grec. Il aura même beaucoup de peine à habiller à la française les héros antiques […] ce que je souhaite par zèle pour le public et pour le traducteur, est qu'il ne diminue rien de cette simplicité originale, de ce degré de naturel, de ces caractères forts et ingénus qui peignent le temps, qui sont historiques et qui font tant de plaisir lors même qu'on les trouve peu radoucis »[15].

La Querelle des Anciens et des Modernes, qui avait ses racines au XVIIe siècle, devait arriver à son terme. Cette étape finale visait un accord entre les deux partis. Dubos a toujours gardé une position conciliante, son influence puissante sur les penseurs a contribué à mettre fin à la Querelle, par ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, où l'abbé se propose de comparer les œuvres des Anciens à ceux des Modernes, comprises dans leurs conditions historiques. Le but adjacent est concrétisé, c'est-à-dire, celui de trouver les « conditions normales pour l'existence et le

[14] Voir notamment la première partie des *R.C.*, qui porte sur la Querelle des Anciens et des Modernes.
[15] Lettre du 10 août 1713, écrite par Dubos et adressée à La Motte.

développement des arts »[16], c'est-à-dire, de faire une critique psychologique et scientifique appliquées à l'art et aux deux pôles de la perception artistique : le public et l'artisan. Cette double critique, voir triple, si on ajoute la critique comparée poésie/peinture, est une explication des œuvres d'art. Elle a été baptisée par le critique Marcel Braunschvig, dans *L'abbé Dubos, Rénovateur de la Critique au XVIIIe Siècle* (1904), où il la définit de la façon suivante : « La critique **psychologique**, qui se proposera d'expliquer par une analyse de l'âme du lecteur, du spectateur ou de l'auditeur les impressions faites par les œuvres d'art ; […] la critique **scientifique**, qui tâchera d'expliquer par l'examen de l'esprit de l'artiste la création même des œuvres »[17]. Dubos lui-même a annoncé dès l'avertissement cette façon d'entrer respectivement dans l'âme du public, et dans celle de l'artisan de génie : « Je tâche, avance Dubos, dans la première partie de cet ouvrage, d'expliquer en quoi consiste principalement la beauté d'un tableau et la beauté d'un poème […] Dans la seconde partie je traite des qualités soit naturelles, soit acquises, qui font les grands peintres comme les grands poètes »[18].

Si la Querelle avant Dubos était un débat où le concret était le concept central des théories artistiques, avec Dubos, ces questions concrètes prennent une nouvelle tournure, abstraite et philosophique. La critique sur l'art pose des problèmes auxquels Dubos essaye de répondre, l'art est mis en question et soumis à une analyse. Les poèmes et les tableaux sont étudiés dans les effets qu'ils produisent, afin que les artisans orientent leur création, de manière à ce que leurs ouvrages plaisent. Ensuite, une critique des conditions climatiques et morales du génie est nécessaire, afin de rendre compréhensibles les productions artistiques, leurs attributs et leur caractère. Les poèmes et les tableaux apparaissent toujours ensemble, de l'analyse des poèmes on passe très facilement à l'analyse des tableaux, afin que l'art soit compris dans ses deux aspects, poétique et pictural.

Nous essayerons encore de comprendre, dans cette étude, l'originalité de Dubos, en tant que premier philosophe. Cette originalité consiste en une vue synthétique sur le goût, qui est universel, comme chez les disciples de Descartes, mais d'une universalité

---

[16] Auguste Morel, *Étude sur l'abbé Dubos*, Paris, Durand, 1850, édition consultée en numérique, Internet Archives.
[17] Marcel Braunschvig, *L'abbé Dubos, rénovateur de la critique au XVIIIe siècle*, Toulouse, Brun, 1904, p. 9.
[18] *R.C.*, tome I, *Avertissement.*

qui n'est pas absolue dans l'abstrait, étant cette fois-ci l'ensemble concret, la totalité concrète, formée par l'addition numérique de tous les hommes en tant qu'individus particuliers, car, affirme Dubos, « les hommes de tous les temps et de tous les pays sont à peu près semblables par le cœur »[19]. Le sentiment est individuel ; mais il est présent sous la même forme chez tous les humains, cette qualité individuelle est appliquée au tout, on y compte tous les individus particuliers. L'universel surgit du particulier, par une sorte de multiplication ; il est la somme, la totalité des particuliers, qui ont en commun la faculté de juger sur l'art. Le goût apparaît donc comme une fusion entre deux extrêmes, l'individuel et l'universel.

Le sentiment est un juge infaillible, similaire à une « démonstration en géométrie ». Il exerce ses fonctions en présence des œuvres d'art, dans le jugement de goût.

Dubos est au carrefour de deux époques : d'une part, il garde l'esprit cartésien en admettant l'universalité du sentiment artistique, du sixième sens, en même temps, il introduit ce nouveau juge (présent individuellement chez chaque homme), qui n'est plus donc la raison déductive, mais le sentiment spontané. Désormais, celui-ci est la source de l'évidence, remplaçant la raison.

Avec Dubos, la conception de l'homme change : il devient, d'abstrait qu'il était, particulier, individuel, soumis à la diversité des temps et des lieux, à un déterminisme concret, qui se plie aux lois naturelles, contingentes, admettant des exceptions. La vérité est locale et non plus universelle. Elle est valable dans un endroit spécifique, et n'embrasse pas la totalité du réel, comme les lois infaillibles, valables universellement. Les hommes deviennent égaux, tout en restant divers, car l'homme idéal disparaît. Cette conception de l'homme surgit des désidératas esthétiques, que Dubos formule dans sa théorie. Dubos veut une diversité et une multiplicité des phénomènes esthétiques, une mobilité. Il n'est pas l'adepte des formules toutes faites, cette mobilité résulte du processus créatif qui s'exerce sur la matière brute, qui lui donne une forme concrète, une existence. Il faut puiser à cette source, à une sorte de pénétration de l'âme de l'artisan lors de la création, afin de cheminer sur la naissance du particulier, de l'élément nouveau. Le génie saisit les nuances dans les phénomènes naturels, il promeut

[19] *Ibid*., tome II, § 516.

la diversité, la mobilité, inhérentes à la nature. Ainsi, l'œuvre d'art est désormais une imitation de la nature, le poète rendant ce mouvement essentiel des phénomènes.

Désormais, comme on se propose de montrer dans ce qui suit, les œuvres d'art servent l'homme et n'ont pas une fin en soi. Elles ne se construisent plus sur des normes universelles, mais viennent répondre à un besoin humain : en plus de celui de se tenir occupé, celui de se sentir concerné, qu'on parle de soi, qu'on trouve son miroir, qu'on vive ses passions face au langage artistique. Ernst Cassirer exprimait cette idée comme suit : « L'esthétique (de Dubos) ne veut être que le miroir où l'auteur et le spectateur doivent se contempler et se reconnaître, retrouvant leur vie intérieure et leurs expériences les plus profondes »[20]. La préférence pour l'expérience est, sans aucun doute, une caractéristique de la nouvelle épistémè qui prend racine avec Dubos. Les sens sont appelés à l'activité, pendant que la raison entre dans un profond sommeil. Il faut préciser ici qu'il ne s'agit pas d'un abaissement de la raison, mais d'un enlèvement de sa fonction dans le jugement de goût, dans l'« évaluation du beau ». La raison ne détient plus le pouvoir suprême.

Dubos envisage l'art comme jeu, car il nous tient occupés d'une façon ludique, superficielle et non pas sérieuse, rigide, profonde. Il est parmi les premiers théoriciens qui donnent les synonymes suivants à l'art : mensonge, fiction, jeu. Kant continue cette tradition nouvelle, la menant à son apogée. L'art est un jeu qui engage l'âme, qui l'émeut. Son essence est de toucher l'homme pour lequel il existe et qui lui a donné naissance. L'homme, « homo ludens » (l'homme qui joue), a créé l'art afin d'avoir un objet qui satisfasse son penchant vers la distraction, le divertissement, le jeu. Est-ce qu'il l'a créé en jouant ? Le jeu est-il non seulement la façon de se rapporter à l'art, mais aussi le facteur réel de son engendrement ? Dubos ne mentionne pas l'essence de l'homme, qui a été admise par la science, celle de l'homme ludique, mais elle se déduit de sa théorie de l'artifice de l'art. L'homme a créé l'art, en jouant, car toute activité est une sorte de divertissement, tant qu'elle tient occupé, mais seule l'activité artistique a comme but la catharsis, car l'art purifie l'âme, la rend saine.

Le peintre et le poète doivent inventer : c'est-à-dire reconnaître. Le monde artistique est, chez Dubos, similaire au réel, en tant qu'il est sa copie ; comme le réel, il touche les sens.

---

[20] Ernst Cassirer, *La philosophie des lumières*, Paris, Fayard, 1970, p. 298.

Seul le génie, selon Dubos, saisit la différence et le perpétuel mouvement naturel. Le talent est, comme on va le voir, un don que l'artisan possède dès la naissance, mais que le milieu (y compris l'éducation) peut influencer. La théorie du milieu est étroitement liée à celle du génie[21]. On va analyser les causes morales et physiques, déterminantes pour l'évolution du génie.

L'esprit a ses besoins comme le corps ; l'un des plus puissants est celui d'être en mouvement. On a mentionné plus haut le besoin d'être occupé.

Est-ce que l'art, en tant qu'imitation du réel, peut subvenir à ce besoin ? Et de quelle façon ?

Chez Dubos, ce n'est pas l'intensité du mouvement produit par l'art qui est la mesure de la valeur esthétique, comme le soutenait Cassirer dans *La Philosophie des Lumières*, car l'émotion produite dans l'âme ne doit atteindre que l'âme sensitive et s'effacer bientôt. Le degré d'intensité de l'émotion ressentie doit être faible. Cassirer a mal compris l'artifice de l'art ; les passions artistiques sont confondues avec les passions réelles, telle est l'erreur de Cassirer. Nous le citons : « Toute jouissance esthétique doit sa naissance à certaines réactions que produit la vue de l'œuvre d'art chez le spectateur qui se sent emporté et ravi par l'œuvre, entrainé par son mouvement. Plus puissant est ce mouvement, plus intensément nous le ressentons et mieux est atteint le but que s'était assigné l'artiste »[22]. Or, Dubos s'exprime clairement sur les passions artificielles que l'artisan doit faire naître par son tableau ou son poème ; elles ne gagnent pas en valeur en vertu de leur intensité, au contraire, elles ont une importance artistique lorsqu'elles ne touchent qu'une partie de l'âme, sensitive, cette affectation étant suivie d'un silence total : « La copie de l'objet doit, pour ainsi dire, exciter en nous une copie de la passion que l'objet y aurait excitée. Mais comme l'impression que l'imitation fait n'est pas aussi profonde que l'impression que l'objet même aurait faite ; comme l'impression faite par l'imitation n'est pas sérieuse, […] comme l'impression faite par l'imitation n'affecte vivement que l'âme sensitive, elle s'efface bientôt. Cette impression superficielle faite par une imitation disparaît sans avoir des suites durables,

[21] Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Genève, Slatkine, 1967, tome II, § 45: « Le génie est donc une plante, qui, pour ainsi dire, pousse d'elle-même ; mais la qualité, comme la quantité de ses fruits, dépendent beaucoup de la culture qu'elle reçoit ».
[22] Ernst Cassirer, *La Philosophie des Lumières*, Paris, Fayard, 1970, p. 315.

comme on aurait une impression faite par l'objet même que le Peintre ou le Poète a imité »[23].

On va démontrer donc que l'art répond au besoin de vivre les passions, d'être occupé, mais il le fait d'une façon cathartique, purifiante : les passions qu'elle suscite sont superficielles, elles ne troublent pas l'âme, par un mouvement douloureux, très intense, comme le font souvent les passions naturelles.

On va délimiter l'importance philosophique de l'œuvre de Dubos, son apport, son originalité. Dubos se distingua des autres critiques par sa valeur philosophique, son impact sur le monde des idées, de leur conception et de leur expression. On estime que l'ouvrage *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, publié pour la première fois en 1719, représente dans le degré le plus haut la pensée de Dubos ; et que l'esthétique est le domaine le plus propre à Dubos, elle est le porte-parole de sa personnalité, fruit d'une époque des plus calmes, des plus paisibles de sa vie. Mustoxidi, dans *Histoire de l'Esthétique française 1700-1900*, exprime en ce sens : « Dubos a pu mûrir en lui-même ces réflexions sur la poésie et la peinture, dont l'objectivité, le sens critique et la perspicacité étonnent même l'esthéticien du XXe siècle »[24]. Dubos accomplit un pas de géant dans l'avancement de l'esthétique, ouvrant les portes vers les siècles suivants, annonçant même le XXe siècle.

Dubos a une vue cosmopolite et tolérante des différences entre les peuples, il est un diplomate, qualité innée qu'il a eu peu de chance à manifester, car sa carrière diplomatique s'est avérée courte. Cette richesse qu'apportent les peuples, qui consiste dans leur singularité, leur particularité, a été absorbée par l'abbé Dubos, qui, par la même raison, nourrissait un respect profond pour l'Antiquité. Auguste Morel s'exprime ainsi sur ce point : « Quant à son impartialité, elle est remarquable : il considère tous les peuples qu'il visite avec bienveillance et sans aucun de ces entraînements présomptueux qui troublent la vue de presque tous les voyageurs. Il a, pour ainsi dire, dans le jugement, quelque chose de cette souplesse de conduite que Montesquieu conseillait d'atteindre, lorsqu'il disait : il faut prendre les pays comme ils sont »[25].

---

[23] Dubos, *R.C.*, tome I, § 27-8.
[24] Theodosios Mustoxidi, *Histoire de l'esthétique française 1700-1900*, Paris, Honoré Champion, 1920, p. 17.
[25] Auguste Morel, *Étude sur l'abbé Dubos*, *op.cit*, p. 38.

L’œuvre de Dubos constitue une pierre stable dans le fondement de l’esthétique. Est-ce que cette pierre se moule, s’adapte aux autres, en formant un corps uni et compact ? Est-ce que l’esthétique de Dubos constitue un apport substantiel, à côté et dans le cadre des autres systèmes ? Est-ce que Dubos contribue-t-il à l’évolution de la réflexion sur l’art, en adhérant aux mouvements qui l’entraînent, ou plutôt en créant lui-même ces mouvements ? Telle est la question qui dirigera nos recherches ; on essayera de lui fournir la réponse qui s’y associe.

PARTIE 1.

LA QUERELLE DES ANCIENS ET DES MODERNES, UNE RÉVOLUTION DANS LA PENSÉE ARTISTIQUE

1.1° Causes, terrain, période

La Querelle des Anciens et des Modernes, polémique littéraire et artistique au sein de l'Académie française à la fin du XVIIe siècle, a été causée par l'émancipation des sciences naturelles au cours du XVIIe siècle. Elle a ses racines en France, mais son influence se prolonge aussi en Angleterre.

À la fin du règne de Louis XIV[26], un monde nouveau naît, marquant une rupture avec la tradition ; les sciences physiques enregistrent un développement sans précédent. Dans le domaine littéraire, le raffinement prend la place de la simplicité, de la raison. Les écrivains de l'époque, comme Charles Perrault, Fontenelle, La Motte, accueillent ce changement avec enthousiasme ; ils sont contredits par les partisans de la tradition qui voient dans le style nouveau une marque de décadence. Telle est la controverse entre les Anciens et les Modernes.

Les épopées modernes[27], qui surpassent les anciennes et ne s'en inspirent pas, deviennent un projet du XVIIe siècle. Des traités comme celui publié en 1662[28] font l'éloge des épopées modernes.

En 1667, paraissent les *Avantages de la langue française sur la langue latine*, par Louis le Laboureur, soutenant que l'écriture en latin tient du passé. En 1670, Des

[26] Louis XIV dit « Louis le Grand » ou « Roi-Soleil » (1638-1715) règne en France 72 ans, ce qui constitue le règne le plus long de l'histoire de l'Europe.
[27] Parmi les épopées modernes françaises, on peut nommer *Le Lutrin* de Nicolas Boileau, dont les chants sont publiés successivement, en 1672, 1674, et 1683. Boileau (1636-1711), poète et critique français qui va retenir notre attention pendant ces recherches, est l'un des principaux théoriciens de l'esthétique au XVIIe siècle, impliqué dans la Querelle des Anciens et des Modernes.
[28] Il s'agit du *Traité du poème épique* de Michel de Marolles (1600-1681).

Marestes de Saint Sorlin publie la *Comparaison de la langue et de la poésie française avec la grecque et la latine*, où les poètes modernes sont couverts d'éloges, spécialement les romanciers modernes, grâce à leur innovation, le roman.

Par contre, les partisans des Anciens, membres de l'Académie de Lamoignon[29], ne se laissent pas charmer par les nouvelles inventions, préférant l'époque d'Homère, dont le style est simple et en même temps sublime. Ils soutiennent que les préjugés de l'époque moderne nous aveuglent dans l'appréciation des vertus des poèmes des âges anciens, les vrais poèmes.

Le problème de l'époque étudiée ici, fin du XVIIe siècle, début du XVIIIe, était le suivant : il s'agissait de choisir entre la tradition, qui a eu le mérite d'inspirer les vraies vertus et les grandes œuvres, et une façon moderne de s'insérer dans le monde littéraire, pleine de raffinements.

[29] Académie fondée par le magistrat français Guillaume 1er de Lamoignon (1617-1677), partisan des Anciens.

1.2° Rupture au sein des notions.

Conflit : tradition / modernisme ; progrès linéaire / cyclique : surgissant de l'accumulation des connaissances (selon les Modernes) ou bien d'une qualité subjective, le talent (selon les Anciens), le progrès dans ce second cas ayant une cause morale et une cause physique ; déplacement du foyer de la faculté esthétique (raison / sentiment).

La Querelle des Anciens et des Modernes introduit le concept de « progrès » dans l'art : du point de vue de l'accumulation des connaissances, les Modernes dépassent les Anciens, mais les partisans des Anciens s'opposent à eux, en avançant l'importance du talent. Si Boileau, dans *L'art poétique* (1674), donne crédit à la raison, Dubos et autres théoriciens de la fin du XVIIe et du début du XVIIIe siècle mettent l'accent sur le sentiment, la sensibilité. L'importance du sentiment en lutte avec la raison distingue l'épistémè du XVIIIe siècle de celle des siècles précédents. « Plaire » s'oppose à « satisfaire aux règles ». Une opposition nette ne peut toutefois pas s'appliquer ici ; Dubos lui-même déclare : « Un ouvrage où les règles essentielles seraient violées ne saurait plaire »[30]. Si jusqu'à Dubos et les écrivains du dernier quart du XVIIe siècle, le jugement esthétique était émis suite à l'analyse et à la discussion (chez Boileau par exemple), il devient avec Dubos un jugement du sentiment, du sixième sens, de l'instinct : issu d'une pure émotion.

Dans *Parallèle des Anciens et des Modernes* (1668), l'expérience est le concept explicatif de la théorie du progrès de Perrault[31] ; n'importe quelle œuvre du XVIIe siècle est supérieure à l'*Iliade* d'Homère et à l'*Énéide* de Virgile car elle trouve ses racines dans des connaissances plus nombreuses, amassées tout au long des générations

[30] *R.C.*, tome II, § 347.
[31] Charles Perrault (1628-1703), adepte, partisan des Modernes, à côté de Fontenelle, La Motte et Terrasson.

successives. Perrault énonce ainsi sa théorie du progrès : « C'est nous qui sommes les anciens […] Figurons-nous que la nature humaine n'est qu'un seul homme ; il est certain que cet homme aurait été enfant dans l'enfance du monde, adolescent dans son adolescence, homme parfait dans la force de son âge […] Cela supposé, nos premiers pères ne doivent-ils pas être regardés comme les enfants, et nous comme les vieillards et les véritables anciens du monde ? [...] S'il est vrai que l'avantage des pères sur les enfants et de tous les vieillards sur ceux qui sont jeunes consiste uniquement dans l'expérience, donc on ne peut pas nier que celle des hommes qui viennent les derniers au monde ne soit plus grande et plus consommée que celle des hommes qui les ont devancés »[32]. Chaque génération apporte de nouvelles expériences, des découvertes, ce qui fait des auteurs du XVIIe siècle des écrivains plus expérimentés, de plus grande valeur que les Anciens, sachant plus de choses que leurs ancêtres, du fait de l'accumulation des connaissances.

En revanche, cela est vrai seulement pour la science, et non pour l'art, où le génie apparaît subitement. La théorie du génie est propre aux partisans des Anciens, et en particulier à Dubos.

Selon les Modernes, les connaissances des dernières générations ne sont pas inférieures à celles des générations précédentes, car la force créatrice de l'humanité n'a pas diminuée, ni ne s'est accrue car les hommes produisent les mêmes pensées qu'ils produisaient dans l'Antiquité. Cela contredit la théorie de Dubos sur les climats et sur le Génie (notamment le génie inventeur, qui découvre dans la nature des nouveaux sujets) ; on verra que Dubos n'est pas d'accord avec l'uniformité de la force créatrice qui dépend de l'air et de la température de chaque « contrée ». Le progrès, chez Dubos, est cyclique, rien ne prouve que l'avenir ne puisse égaler le présent et la route de l'humanité est ascendante et descendante successivement, elle monte pour redescendre. Le génie naît dans des pays chauds plutôt que dans des pays froids. Les extrêmes sont à extraire du domaine du génie (les Nègres, les Lapons) qui sont considérés par Dubos des peuples stériles. Le génie peut apparaître subitement, étant en étroite relation avec les causes physiques, et la conformation des organes : « Je conçois que le génie consiste dans un arrangement heureux des organes du cerveau, dans la bonne conformation de

[32] Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, Paris, chez Jean Bapt. Coignard, 1692, 2 vol., édition consultée parue à Munchen, Eidos Verlag, 1964 ; réf : tome I, § 50-1, p. 113.

chacun de ces organes, comme dans la qualité du sang, laquelle le dispose à fermenter durant le travail »[33]. Les conditions du génie sont « le sang chaud » et l'heureuse disposition des organes, deux conditions également indispensables, dont la participation est obligatoire. Dubos donne plusieurs définitions du génie. Faisons une parenthèse pour nous rendre compte de l'importance du génie dans l'esthétique de Dubos. Le thème du génie est en étroite liaison avec la théorie du climat et en réaction contre l'uniformité de la force créatrice de l'humanité. Le génie devient ainsi un être dont l'organisation physique est particulière (« une heureuse maladie des organes », une construction et un arrangement particuliers).

Cette parenthèse consistera à donner les autres définitions du génie se manifestant dans la création de la poésie et de la peinture ; on développera également les causes non-physiques qui exercent leur influence spécifique sur le génie.

Pour Dubos, les objets beaux sont des copies des objets capables de remuer le cœur, héritant des objets originaux cette qualité. Ce ne sont que des copies, car la beauté relève du domaine artistique, qui est une imitation de la nature réelle. Les copies des objets naturels sont capables de nous émouvoir dans la mesure où les originaux nous touchent. C'est en cela que consiste leur beauté, leur importance pour nous. Le peintre ou le poète créent des idées ou des images qui nous sont plus ou moins familières, ou qui nous occupent à présent. Le but du Peintre ou du Poète est de nous amener à son sentiment, de nous convaincre par l'appel aux sens (pathétique des images, par exemple). Le génie, chez Dubos, est l'inventeur, il invente en discernant les caractères de la nature : il crée des nouveaux sujets en choisissant un autre instant de l'action, d'autres circonstances, des accidents différents de la même passion. Les sujets intacts, nouveaux, non exploités, frappent le génie et les personnages deviennent tous différents ; ce qui a l'air naturel, banal, devient différent, nouveau pour le génie. Le génie ne prend jamais comme modèle les œuvres de ses devanciers, mais la nature même. Le caractère principal du génie est la pénétration; des sujets usés deviennent nouveaux sous la manipulation du génie, dans ses poèmes ou ses tableaux.

Par contre, bien inventer est un acte qui fait suite à une longue étude, ayant comme base une qualité apportée à la naissance, qualité qui permet au génie d'appliquer les préceptes dans la pratique : le génie est, pour Dubos, « l'aptitude qu'un homme a

[33] Dubos, *R.C.*, tome II, §14.

reçu de la nature pour faire bien et facilement certaines choses que les autres ne sauraient faire que très mal, même prenant beaucoup de peine »[34], « la force du génie change en bonne nourriture les préceptes les plus mal digérés[35] », la nature et non pas l'éducation fait le poète (supériorité des causes physiques sur les causes morales). La nature est doublée par l'étude qui consiste en « une attention continuelle sur la nature, une réflexion sur les ouvrages des grands maîtres, des observations sur ce qu'il convient d'imiter, de surpasser »[36]. Pour Dubos, le talent éminent du génie exclut d'autres talents, et il se développe dans une sphère particulière et non pas en dehors d'elle, dans un domaine singulier, unique, bien délimité, précis. Le talent du génie va s'étendre et se développer au sein d'une seule discipline, en défaveur des autres.

Les causes morales concourent aux succès des arts, mais elles viennent toujours s'ajouter aux causes physiques (le climat, la température qui donnent la qualité du sang). Elles consistent dans l'inclination du Souverain pour les beaux-arts et la protection qu'il leur offre, dans les récompenses, dans la paix du siècle, la prospérité du pays. Mais, malgré la présence des causes morales positives, les siècles peuvent être stériles. Fermons ici notre parenthèse.

Pour que le génie puisse s'objectiver, devenir concret et palpable, objet d'étude et d'estime, le concours des causes morales est nécessaire (que le Souverain approuve et encourage les Beaux-arts ; que l'Académie prenne les Poètes et les Peintres sous son aile, que le contexte de l'époque soit paisible, que la paix entre les peuples ou les concitoyens règne partout). Dubos assure que la force créatrice d'un siècle peut dépasser toutes les autres ; alors le progrès n'est plus uniforme à cause de la force créatrice de l'humanité qui n'est pas constante au fil des siècles : « Il arrive des temps où les hommes portent en peu d'années jusqu'à un point de perfection surprenant les arts et les professions qu'ils cultivaient presque sans aucun fruit depuis plusieurs siècles »[37].

Les causes morales ont une importance secondaire pour le génie ; malgré leur présence, il arrive que les siècles soient stériles[38] ; elles peuvent manquer lors d'une floraison extraordinaire du génie. C'est ici qu'interviennent les causes physiques, plus

[34] *Ibid.*, § 7.
[35] *Ibid.*, § 22.
[36] *Ibid.*, § 46.
[37] *Ibid.*, § 182.
[38] *Ibid.*, section XIII, § 152, 170, et suiv.

efficaces selon Dubos. Le climat (température, air) est dans une relation de dépendance étroite avec le génie, dépendance qui va dans un seul sens obligatoirement selon les lois naturelles, du climat au génie : dès que la température varie, les siècles sont différents en production artistique. La raison de cette dépendance est à chercher dans le fait que le sang du génie est imprégné de l'air qu'on respire ; les plantes, les animaux sont aussi bien imprégnés de sa substance. Les chagrins peuvent être causés par la température de l'air, air qui dépend des émanations terrestres.

On voit donc bien que Dubos émet une théorie du progrès différente de celle des Modernes. Si Fontenelle[39] disait que la force créatrice de l'humanité est constante comme « les arbres qui portent les mêmes fruits qu'ils portaient il y a 2000 ans »[40], les humains produisent donc les mêmes pensées et les connaissances apportées par les siècles s'accumulent, s'additionnent les unes aux autres, comme un trésor. Or, le mouvement général peut être brisé dans une multitude de mouvements de petite envergure[41]. Boileau se proposait d'examiner cette multitude dans chaque siècle, travail continué et porté à son terme par Dubos. Dubos affirme que toute chose va en augmentant pour décroître ensuite[42]. Cette théorie ondulatoire de l'humanité vient contredire la théorie des Modernes ; la loi du progrès constant, universel, monotone, linéaire, est remplacée par la loi du mouvement perpétuel dans le progrès, incluant le haut et le bas, la réussite et la décadence.

Dubos remplace l'accumulation des connaissances par la force et la qualité des esprits. Ainsi, il admet la supériorité des Anciens sur les Modernes : « Notre siècle peut être plus savant que les siècles illustres qui l'ont précédé ; mais je nie que les esprits aient aujourd'hui, généralement parlant, plus de pénétration, plus de droiture et plus de justesse qu'ils n'en avaient dans ces siècles-là »[43]. Le progrès, le développement des arts va crescendo et en diminuant, cela dans des moments différents ; il ne va pas constamment en montant, ni constamment en diminuant. « Je conclus donc, dit Dubos, en me servant des paroles de Tacite, que le monde est sujet à des changements et à des vicissitudes dont la période ne nous est pas connue, mais dont la révolution ramène

[39] Bernard Le Bouyer de Fontenelle (1657-1757), philosophe français, partisan des Modernes, à côté de Houdar de la Motte, Perrault, etc.
[40] Voir Fontenelle, *Digression sur les Anciens et les Modernes*, 1688 ; édition consultée : *Textes choisis*, Paris, Éditions Sociales, 1966.
[41] Lanson, *Boileau*, Paris, Hachette, 1892, p. 179.
[42] *R.C.*, tome II, § 324.
[43] *Ibid.*, § 475-6.

successivement la politesse et la barbarie, les talents de l'esprit comme la force du corps, et par conséquent le progrès des arts et des sciences, leur langueur et leur dépérissement, ainsi que la révolution du soleil ramène les saisons tour à tour »[44]. Contre Dubos, les Modernes soutiennent que la supériorité des générations tient à la distance qui les sépare de la dernière. À mesure que la distance est plus importante, la valeur de ceux qui nous précèdent diminue. Les Modernes (Terasson, La Motte) jugent les générations selon leur degré de conformité avec les mœurs présentes, le goût du siècle étant considéré comme parfait (car le temps du meilleur n'est pas encore arrivé).

La Querelle des Anciens et des Modernes peut être réduite au conflit de la raison et du sentiment. Boivin, Saint-Evremond, Mme Dacier, au contact des Modernes, dégagent une nouvelle esthétique, introduisant dans la critique littéraire « le souci de l'érudition et l'étude des œuvres, non plus en elles-mêmes et par le goût seul, mais au point de vue historique et par comparaison »[45]. Cette modification qui apparaît à la fin du XVIIIe siècle est liée à la Querelle et aux défenseurs des Anciens. Mme Dacier affirme : « Je trouve les temps anciens d'autant plus beaux qu'ils ressemblent moins aux autres […] C'est la délicatesse de notre siècle qui me fait trouver agréable la peinture des temps et des mœurs qu'Homère décrit »[46]. L'exigence des partisans de la théorie du progrès linéaire devient absurde, car il est absurde d'exiger l'uniformité des mœurs à travers les générations successives (celle de l'Antiquité avec celle des temps modernes). Les partisans des Anciens prennent en compte, dans l'évaluation des arts, l'époque où ils étaient produits et ses mœurs, qui constituent un facteur, une circonstance définitoire pour toute création artistique. Ainsi, selon eux, l'histoire, le contexte historique, est présent, d'une façon caractéristique, définitoire, dans les œuvres des artisans.

Dubos introduit un principe nouveau, changeant le foyer de la faculté esthétique : ce foyer est désormais le sentiment. Cela parce que l'art est appelé à accomplir sa fonction qui est de plaire et de toucher, par un sens propre à l'homme, un sixième sens, similaire à la vue et à l'ouïe. Désormais, c'est une émotion qui renseigne sur la valeur d'une œuvre d'art et non plus la discussion et l'analyse.

---

[44] *Ibid.*, § 335.
[45] E. Krantz, *op.cit.*, p. 17.
[46] Anne Dacier, *Les œuvres d'Homère traduites en français, avec des Remarques par Madame Dacier*, Amsterdam, Wetsteins & Smith, 1731, tome III, p. 378.

1.3° Les partisans des Anciens.

Éloge des Anciens : le domaine des sens en affirmation croissante, s'élargissant au domaine entier des Beaux-arts (Dubos, Shaftesbury, Addison, Hutcheson, Fénelon, Boivin, Saint-Evremond, Mme Dacier, Ménage, Francius, Longepierre, de Callières, Huet) ; le sentiment impliqué dans le jugement esthétique ; condition de l'art : le plaisir éprouvé à son contact.

Dubos s'oppose à Perrault, ou à La Motte, en affirmant que seules la forme, l'expression a de l'importance dans une œuvre d'art. « Dans la poésie le mérite des choses est presque toujours identique au mérite de l'expression »[47] . Ainsi les traductions sont blâmées, car elles ne témoignent pas du mérite de l'auteur, mais de celui du traducteur. Afin de pouvoir juger des mérites de la poésie, il est nécessaire de connaître la langue de l'original. Il est donc nécessaire d'adopter le sentiment de ceux qui l'ont lue dans sa version originale.

Pour Dubos, la poésie est une peinture, et non une branche de l'éloquence. La poésie persuade par le sentiment qu'elle cherche à susciter en nous, le public, par l'art de nous émouvoir ; elle n'a pas comme but de persuader par le biais de l'intellect, de la raison. La valeur de la poésie consiste dans son pouvoir d'émouvoir, par un sentiment identique à celui de l'artiste. L'artiste et le public doivent trouver dans l'art une connivence, le public épousant le sentiment de l'artiste. La poésie est entrée dans le domaine des sens.

L'art est, dans la pensée du XVIIIe siècle, une imitation de la nature. Comme l'art est multiple, ainsi les manières d'imiter sont multiples. L'extension a confondu les arts sous le fameux vers 361 de *l'Epître aux Pisons*, qu'on retrouve chez Horace : *ut*

[47] *R.C.*, tome II, § 553.

pictura poesis. La poésie est une peinture parlante et la peinture une poésie muette. La poésie est entrée dans le domaine des sens avec la peinture, hors du domaine de l'éloquence.

Du Fresnoy affirme que les sujets dignes de la plume du poète sont dignes aussi du pinceau de l'artiste. Faisons une comparaison courte, un parallèle succinct entre les deux arts, confondus dans l'adage *ut pictura poesis*. Une étude plus approfondie sera entreprise en tant que critique comparée, dans la dernière partie de notre étude.

Shaftesbury, préoccupé par les mêmes problèmes que l'abbé Dubos, à côté d'Addison et Hutcheson, souligne la ressemblance entre la poésie et la peinture, mais aussi leurs spécificités. Selon lui, le peintre se borne à un moment qui exprime la passion principale ; cette passion principale est accompagnée par le vestige de la passion précédente – il en résulte ainsi une passion croissante en présence d'une passion qui se termine ; et de même pour l'avenir (le peintre représente la passion actuelle en présence d'une passion naissante). Le peintre, voulant rendre le mouvement, la vie, surprend les passions successives dans leur enchaînement, selon Shaftesbury.

Shaftesbury défend l'unité d'action et de moment. Alors que le peintre doit s'en tenir à un moment, la poésie peut voyager dans le temps, dans la successivité, en présentant des actions. Si la poésie emploie les paroles, la peinture emploie des figures et des couleurs ; si la poésie s'appuie sur le temps, la peinture s'appuie sur l'espace.

Chez Dubos, les corps, objets qui coexistent, deviennent ainsi le sujet de la peinture, les objets qui se suivent successivement, les actions, sont le sujet de la poésie. Si Shaftesbury affirme que la poésie ne doit pas se conformer à un seul moment, qu'elle peut, au contraire de la peinture, développer une allégorie avec ses moyens, on peut dire que la peinture « verse » les idées dans notre entendement, tandis que la parole les fait entrer « goutte à goutte ». Les idées éveillées par les mots révèlent la vie intérieure de l'homme, l'âme. Ainsi la poésie a le privilège de sonder des domaines auxquels la peinture n'a pas accès, elle dépeint la vie intérieure de l'homme, la creuse, en révélant l'âme. La peinture, par contre, peut reconstituer un instant de l'action, sous une forme corporelle, dans l'espace.

Chez Dubos, la poésie peut exprimer plusieurs traits de la passion, du sentiment de ses personnages, alors que la peinture ne peint qu'un seul de leurs traits. La peinture forge des caractères, elle montre les habits dans le contexte de l'époque, elle nous

introduit dans une époque et dans un espace précis, que le monde est censé connaître. Le peintre, afin d'éviter le galimatias, doit peindre des scènes que tout le monde connaît, ou dont il a entendu parler.

Dubos prolonge la réflexion de Shaftesbury en attribuant à la peinture un domaine descriptif, présentant les apparences, la vie extérieure de l'homme, alors que la poésie a le pouvoir de dépasser la vie extérieure et de plonger dans la vie intérieure de l'âme, pour la mener à la surface. Dubos conseille au peintre d'éviter l'allégorie et le galimatias en présentant des sujets connus. L'avantage de la peinture chez Dubos consiste dans le fait qu'elle représente les circonstances qui accompagnent l'évènement d'un instant, alors que la poésie, afin d'être intelligible, doit chercher le détail, souvent cause d'ennui, dans des descriptions trop minutieuses, par exemple.

Selon Trublet[48], dans *Essais sur divers sujets de littérature et de morale* (1735), la poésie porte à notre perception le monde intérieur (« elle va jusqu'aux sens par l'âme »), alors que « le peintre va à l'âme par les sens »[49].

Selon Dubos, la peinture agit plus fortement sur nous, car elle fait appel au sens de la vue, qui est le sens le plus puissant chez l'homme. Les mots de la poésie agissent par le biais de l'esprit, de l'imagination, qui, dans un deuxième temps, transforme les idées en perceptions ; ainsi les perceptions ne sont pas des impressions du premier rang, mais des impressions secondaires, plus faibles. Ces idées dans l'imagination forment des tableaux, qui font naître des émotions.

L'art doit plaire, ce qui est sa finalité. Cela se rencontre chez Molière, Racine, La Fontaine et Corneille.

L'art se juge par le sentiment et non pas par voie de discussion : « Un je ne sais quoi, qu'on peut beaucoup mieux sentir que dire » (Boileau). Le sentiment, qui est le moyen de percevoir l'art, ne peut pas s'exprimer hors des règles, selon André Dacier : « Les règles et ce qui plaît ne peuvent être deux choses opposées »[50]. Le Père Rapin dit qu'il faut fixer des règles, argumentant contre Molière : « On ne peut plaire

[48] Nicolas Charles Joseph Trublet (1697-1770), académicien, impliqué dans la Querelle comme partisan des Modernes, admirateur de Fontenelle et de la Motte.
[49] Trublet, *Essais sur divers sujets de la littérature et de la morale*, cinquième édition, Genève, Slatkine Reprints, 1968, vol. IV, § 217, p.409.
[50] André Dacier, *Poétique d'Aristote*, Amsterdam, chez George Gallet, 1692, livre numérisé, *Préface.*

sûrement que par les règles : il faut donc en établir ; car l'art n'est autre chose que le bon sens réduit en méthode »[51].

Les partisans des Anciens plaident pour la forme au détriment du fond ; l'expression, la langue d'un poète a un rôle décisif pour faire naître le sentiment, l'approbation ou le sentiment négatif, de peine (déplaisir).

Le mérite de Dubos est considérable, étant donné que personne n'a eu l'audace avant Dubos de déplacer le foyer de la faculté esthétique ; on considérait la géométrie comme la meilleure méthode critique[52]. À l'époque de Dubos, les *passions, émotions, sentiments*, étaient des concepts confondus, et les passions étaient blâmables ; par moments, une lueur de confiance était attribuée aux sentiments (abbé Fraguier, Fénelon) : « La poésie, fille du plaisir, comme la peinture, n'a comme elle pour objet que le plaisir même »[53]. La poésie et la peinture naissent grâce au plaisir, à l'émotion ; cela est un regard nettement positif envers le sentiment, dont les artisans vont exploiter la puissance, la force. François de Salignac de la Mothe-Fénelon, dit Fénelon, un adepte des méthodes nouvelles de critique, voit dans l'émotion le succès de la poésie. En ce qui concerne les Anciens, tout en faisant leur éloge, il disait : « Il y avait de l'entêtement à juger d'un ouvrage par sa date »[54]. « Le vrai moyen de les vaincre est de profiter de tout ce qu'ils ont d'exquis, et de tâcher de suivre encore plus qu'eux leurs idées sur l'imitation de la belle nature »[55] ; ou encore : « Si jamais il vous arrive de vaincre les Anciens, c'est à eux-mêmes que vous devez la gloire de les avoir vaincus »[56]. Louer les Anciens équivaut à faire l'éloge du sentiment, du simple ; un retour aux sources doit être renouvelé et renforcé, pour faire face à la raison qui a contaminé un domaine qui relève des sens : l'art. Le vrai sens de l'art a été connu par les Anciens, qui ont connu « l'exquis ».

---

[51] P. Rapin, *Réflexions sur la poétique*, Genève Paris, Droz Minard, 1970, p.118, 218.
[52] Jean-Pierre de Crousaz (1663-1749), *Traité du beau*, 1715 ; édition consultée : Paris, Fayard, 1985.
[53] Claude-François Fraguier (1666-1728), extrait de l'abbé Fraguier, *Histoire de l'Académie des Inscriptions*, 1706, tome I, p.76, dans *Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris, l'Imprimerie Royale, 1736, tome IX, p. 263.
[54] Fénelon, *Lettre à l'Académie*, 1716 ; édition consultée : Genève, Librairie Droz, 1970 ; ch. *Sur les Anciens et les Modernes*, p. 123.
[55] *Ibid*., p. 124.
[56] *Ibid*., p. 125.

Fénelon fait l'éloge des Anciens dans leur manière d'imiter la belle nature, mais il veut aussi que l'artiste s'approche de la Nature pour dépasser en cela les Anciens. Fénelon soutenait que le climat est responsable des mérites des Anciens.

Chez Dubos, la nature est inépuisable pour l'artiste, pour le génie. Nicolas-Charles-Joseph Trublet parle de la nouveauté toujours jeune, de l'infinie expérience esthétique. Pour l'abbé Trublet, nous devons les règles au génie, un « grand homme » créant un ouvrage qui donne lieu à des nouvelles règles, à des nouveaux principes. Ces nouveaux principes ne sont que relatifs et servent plutôt à des imitateurs, aux talents « de second ordre ». Les vrais créateurs puisent leur inspiration dans la vraie Nature.

C'est seulement avec Dubos et avec les Anglais que l'époque du sixième sens marque son début. Les Anglais étant préoccupés par les mêmes questions que l'abbé Dubos étaient Hutcheson, Addison et Shaftesbury.

On peut reprocher à Dubos le fait qu'il ait négligé le caractère individuel de la sensibilité. Les différences dans le domaine du goût n'existent, selon lui, qu'à cause des difformités, modifications des organes du corps. Si ses organes sont sains, le public porte un jugement équivalent, ceci dans des conditions similaires, car on sait que le climat favorise ou vient modifier l'opinion, le jugement par sentiment sur les œuvres d'art. Le seul juge est le sixième sens; aucune autre variable ne vient à l'encontre de la décision du sentiment.

1.4° Les partisans des Modernes.

Éloge des contemporains : Perrault, Terasson, La Motte, Fontenelle, de Pons ; Dubos face aux Modernes, proclamant le caractère universel de la sensibilité, des sens, du sixième sens, contre le caractère universel de la raison.

1.4°.1°° Charles Perrault : rôle primordial dans le déclanchement du débat (par son poème *Le siècle de Louis le Grand*) ; louange du progrès scientifique.

Charles Perrault fut avocat au barreau de Paris en 1651, suivant l'exemple de son père. Son poème *Le Siècle de Louis le Grand* (1687) a été lu à l'Académie française en 1687 et publié aussitôt. Ce poème est à l'origine de la Querelle tout entière car Perrault y a inséré des opinions méprisantes pour les Anciens. C'est Boileau, partisan des Anciens, qui a manifesté sa réprobation en pleine audience.

L'ouvrage qui marque plus distinctement son appartenance est *Parallèles des Anciens et des Modernes* (publié en quatre tomes entre 1688 et 1697). Ce sont cependant les contes, réunis dans son ouvrage *Histoires ou contes du temps passé* (1697) qui lui ont apporté la reconnaissance du monde entier.

Entrons maintenant dans l'univers de Perrault à travers son poème *Le Siècle de Louis le Grand*, publié en 1687, qui provoqua la Querelle. Lors de sa lecture à l'Académie, les auditeurs se groupent dans deux clans opposés. Perrault, dans ce poème, fait l'apologie du roi Louis, et de son siècle, si propice pour les arts, car ce monarque a « régi en paix » et a rendu ainsi ses sujets heureux. Dans la guerre (« le métier de Mars ») les peuples du temps de Louis sont plus performants que les peuples

d'Auguste, car ils ont perfectionné l'art de la guerre grâce à leurs plus nombreuses connaissances scientifiques. Selon Perrault, si on juge sans prévention et si on se sert de sa propre raison, on constate les erreurs « grossières » des Anciens, trop applaudis dans l'adoration sans bornes que leur manifeste l'époque de Perrault.

La gloire des Anciens, dont Platon, Aristote (en physique), Hérodote (en histoire), commence à diminuer, car ils deviennent ennuyeux. Aristote a fait de vaines suppositions (« des fantômes vains »), car l'époque n'était pas assez compétente en sciences de la Nature, où l'obscurité régnait. « L'humaine connaissance » s'est, avec le siècle de Perrault, accrue, par la découverte des lunettes de longue vue, par exemple : « Grand Dieu, depuis le jour qu'un art incomparable / Trouva l'heureux secret de ce verre admirable / Par qui rien sur la Terre et dans le haut des cieux, / Quelque éloigné qu'il soit, n'est trop loin de nos yeux, / De quel nombre d'objets d'une grandeur immense / S'est accrue en nos jours l'humaine connaissance ! »[57]. Perrault parle aussi des microscopes, ces appareils qui permettent que « l'œil voit croître sous lui mille objets curieux […] Il entre dans le sein des moindres petits corps, / De la sage Nature il y voit les ressorts »[58]. Perrault parle de la découverte de la circulation du sang, ignorée jusqu'alors. La découverte des mystères de la Nature démontre que « La docte Antiquité, dans toute sa durée, / À l'égal de nos jours ne fut point éclairée »[59]. Si dans le domaine de la physique l'Antiquité est ignorante, elle excelle dans l'art oratoire (Cicéron, Démosthène).

Le génie d'Homère est reconnu par Perrault : « D'un respect infini ma Muse te révère »[60], les poèmes d'Homère ont été admirés par tous les peuples et dans tous les temps, ses thèmes étant empruntés par des peintres illustres. Si le siècle d'Homère est plein de défauts, Homère dépasse son siècle en créant des œuvres exquises : « Cent défauts qu'on impute au siècle où tu naquis / Ne profaneraient pas tes ouvrages exquis »[61]. Perrault décrit l'attitude d'Horace face à Homère en disant qu'Horace estime, dans son *Art poétique*, v. 359, qu'Homère plonge dans ses rêveries, s'adonnant au « sommeil », ce qui est permis dans un long poème : « Horace te fait grâce en disant

[57] Charles Perrault, *Le Siècle de Louis Le Grand* (1687), dans *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Munchen, Eidos Verlag, 1964, p. 167, §9.
[58] *Ibid*.
[59] *Ibid*, p. 166, § 4.
[60] *Ibid*, p. 165, § 2.
[61] *Ibid.*

que tu dors ». Perrault pense qu'il faut que le temps soit juge des œuvres d'art des Anciens : si, au début du chemin, la gloire ne sourit pas, elle vient petit à petit, si l'ouvrage en est digne.

1.4°.2°° Renversement de l'axe temporel : les Anciens étant les « jeunes » dans la perspective des Modernes, explication à travers la notion de « progrès scientifique ».

Étudions ensuite le succès des autres Beaux-arts, comme par exemple la peinture, et cela aux temps les plus « âgés » pour les partisans des Anciens, aux temps les plus jeunes selon les Modernes (il s'agit de l'Antiquité). Perrault méprise le trompe-l'œil du peintre grec Zeuxis : « Faut-il un si grand art pour tromper un oiseau […] à peine maintenant ces exploits singuliers / Seraient le coup d'essai des moindres écoliers »[62]. Par contre, il loue Raphaël et son école pour être en possession des talents des Anciens. Ce génie métamorphose ce qui tombe sous sa main, portant ainsi la marque du « noble » et du « grand ». Raphaël a le dessus sur les Anciens car il connaît mieux l'art du peintre, par exemple, le mélange du clair et de l'obscur. Cette connaissance permet au peintre de donner l'idée d'un tout par le mélange des couleurs qui vont ensemble, de réveiller chez le public l'idée d'une réelle vérité. Sa peinture est vraisemblable. Lebrun, par exemple, maîtrise avec dextérité l'art de donner l'image d'un objet éloigné, étant, lui aussi, maître du vraisemblable.

Pour parler de Sculpture, la sœur de la Peinture, on peut avancer, avec Perrault, que les défenseurs des Anciens mettaient la catégorie du beau à la place de la catégorie du défaut (valorisaient le défaut, le percevant comme beau), ils trouvaient beau ce qui, chez les Modernes, apparaît comme défaut (par exemple, Laocoon en présence de ses fils de taille trop grande, disproportionnée par rapport à la taille de leur père, ou Hercule qui avait des muscles trop forts). Si les partisans des Anciens nous forcent à percevoir les yeux fermés les beautés qui naissent dans leur siècle comme, par exemple, le château de Versailles, une grande merveille, « ouvrage divin où tout est admirable », les Modernes nous proposent de promener notre regard sur ces « grands objets » sans aucun préjugé, en les interrogeant. Ainsi, nous aurons l'occasion d'être charmés : « Que leur peut opposer toute l'Antiquité, / Pour égaler leur pompe et leur variété ? »[63].

---

[62] *Ibid*., p.167, § 10.
[63] *Ibid*., p.168, § 15.

Perrault continue à se moquer élégamment des savants, partisans des Anciens, qui témoignent d'un « fol amour » pour l'Antiquité. Ils sont ainsi aveuglés par ces siècles âgés. La rhétorique, la musique sont des arts qui ont fait leur carrière dans l'Antiquité ; la musique calmait, rendait le bon sens aux guerriers, alors que la musique contemporaine n'a pas la même finalité. Si la musique ancienne se contentait de « charmer les oreilles » et « d'aller jusqu'au cœur émouvoir les passions », la musique nouvelle va loin, et enchante la raison. Les chants des Grecs, leur voix, enchantait le public, comme la musique de Lully, mais les grecs n'ont pas connu la musique à plusieurs parties. La musique reste, chez les Anciens, un art « imparfait ». Le plaisir des Anciens pour la musique consistait dans l'invention uniforme, monotone, et non pas dans la composition qui a comme données plusieurs morceaux qui se superposent ou qui s'assemblent ensuite (art de manipuler les parties), caractéristique des Modernes. Perrault compare le regard sur la Nature d'un homme qui ne connaît pas ses mystères, avec le regard d'une personne qui dévoile la Sagesse, qui peut associer à leur beauté infinie leur démarche secrète (analogie Anciens-Modernes).

L'art s'apprend par découverte : chaque jour ces découvertes se multiplient, formant l'art, qui est un amas de secrets de la Nature. Si aujourd'hui, soutient Perrault, nous nous réjouissons dans nos palais, au temps de nos ancêtres l'architecture était tellement pauvre, que les hommes se contentaient d'assembler des morceaux de bois pour construire leur maison. Le temps témoigne d'un long progrès dans les Arts. L'art dispose des techniques qu'on a découvertes récemment, donc le progrès n'est pas seulement dans les sciences naturelles, mais se prête aussi aux Arts (peinture : la découverte du clair-obscur ; musique : découverte des parties qui s'harmonisent ; architecture : ouvrages de conception plus solide, etc.).

Alors que les partisans des Anciens sont d'avis que la Nature enfantait des génies aux temps anciens, et que maintenant ce processus est corrompu car la Nature est affaiblie (« La Nature affaiblie en ce siècle où nous sommes / Ne peut plus enfanter de ces merveilleux hommes […] que tous pleins d'ardeur, de force et de lumière / Elle donnait au monde en sa vigueur première »[64]), Perrault oppose une Nature de même puissance, dont la force reste constante, la cause physique restant égale, produisant éternellement de la même façon les génies : « À former les esprits comme à former les

[64] *Ibid*., p. 170, § 21.

corps, / La Nature en tous temps fait les mêmes efforts, / Son être est immuable, et cette force aisée / Dont elle produit tout ne s'est point épuisée »[65]. La cause physique concerne la naissance des personnes avec un heureux naturel, dont les organes sont délicats, de sorte qu'ils peuvent trouver dans la Nature des sujets d'inspiration toujours neufs. La quantité de génie reste la même que dans les temps Anciens, il n'y a donc pas de raison de louer l'Antiquité pour ses prodiges, car les temps modernes produisent le même nombre de talents. Les deux époques ont les mêmes prémisses, donc il n'y a pas de raison de croire que les résultats soient différents ; autrement exprimé, l'époque moderne et l'Antiquité sont potentiellement aussi riches ; il n'y a que les causes morales qui peuvent avoir une influence déterminante, or le siècle de Louis le Grand est un siècle qui favorise, par son monarque, les arts. Perrault affirme plus bas : « De cette même main les forces infinies / Produisent en tout temps de semblables génies »[66].

Si la cause physique (concernant la naissance, l'air et le climat qui influent sur la constitution physique, en termes de Dubos) est constante, la cause morale, qui concerne le milieu nécessaire pour que les arts fleurissent, dépend des monarques. Le siècle de Louis est un siècle privilégié de ce point de vue : « Les siècles, il est vrai, sont entre eux différents, / Il en fut d'éclairés, il en fut d'ignorants ; / Mais si le règne heureux d'un excellent monarque / Fut toujours de leur prix et la cause et la marque, / Quel siècle pour ses rois, des hommes révéré, / Au siècle de Louis peut être préféré ? »[67]. Le siècle éclairé, le siècle ignorant dépendent uniquement du monarque, donc des causes morales. Ce qui différencie les siècles, selon Perrault, ce sont les causes morales.

La qualité d'un monarque s'établit par la façon de récompenser ses sujets (« les vaillants guerriers »). Il leur offre des lauriers, il établit des lois justes, il cherche à régner en paix et à rendre ses sujets heureux. Perrault consacre deux pages de son ouvrage à faire l'apologie du roi Louis XIV. Craignant d'en juger partiellement (« de trop près »), alors il invite à découvrir l'avis des nations éloignées : « […] ces peuples charmés de ses exploits divers / Traversent sans repos le vaste sein des mers / Pour venir à ses pieds lui rendre un humble hommage »[68]. Le roi Louis est un roi « dégagé des travaux de la guerre », c'est pour cela qu'il est aimé de ses sujets.

---

[65] *Ibid.*
[66] *Ibid.*, § 22.
[67] *Ibid.*
[68] *Ibid.*, p. 171, § 24.

Pour conclure, on voit, à travers les propos de Perrault, quelle est la position des Modernes. Le poème contient en germe les arguments des Modernes contre les Anciens : le progrès uniforme des Sciences et des Arts, la production constante de génies, la supériorité des Modernes sur les Anciens fondée sur de multiples découvertes, pas seulement en Sciences, mais aussi dans les Arts. Nous reviendrons à Perrault, toujours au sujet de la querelle, illustrée par ses dialogues, regroupés dans *Parallèles des Anciens et des Modernes.*

1.5° Exemplification de l'attitude des partisans des Anciens chez les anglais (Burke) et de l'attitude des partisans des Modernes (La Motte).

Burke Edmund, auteur irlandais d'ouvrages d'esthétique (1757), traduits en français en 1765 sous le titre *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées de sublime et de beau*, soutient qu'il existe des principes communs du goût : « Ce qui est doux pour un palais est doux pour un autre. Tous les hommes s'accordent à appeler le vinaigre aigre, le miel doux et l'aloès amer ; si un homme dit que le tabac a pour lui le goût de sucre, on conclut que ses organes sont en désordre »[69]. Dubos affirme dans les *Réflexions critiques* : « Enfin dans les choses qui sont du ressort du sentiment, comme le mérite d'un poème, l'émotion de tous les hommes qui l'ont lu et qui le lisent, et leur vénération pour l'ouvrage, font ce qu'est une démonstration en Géométrie […] Ainsi les hommes ne changeront point d'opinion sur ce point-là, que les ressorts de la machine humaine ne soient changés. Les poèmes de nos auteurs » (comme Virgile, par exemple, il fait référence aux Anciens) « ne leur paraîtront des ouvrages d'un mérite médiocre, que lorsque les organes de cette machine seront assez altérés pour faire trouver le sucre amer et le jus d'absinthe doux »[70]. On voit que Burke répète Dubos presque à l'identique.

Burke affirme, comme Dubos, que la conformation des organes étant identique chez les hommes sains, les perceptions sont donc, respectivement, identiques. Pour Burke, le goût est un sens, le plus ambigu, semblable chez tous les membres du genre humain. Pour Dubos aussi, le goût est le sixième sens. Chez Burke, il peut être naturel ou acquis par comparaison. Le goût acquis produit une différence entre les hommes (qui constituent le public), qui possèdent, en degrés différents, la connaissance des choses comparées ou représentées. Le public n'est pas uniforme dans son plaisir ou dans son déplaisir à cause du niveau de ses connaissances, de son savoir, et de la sensibilité et du

[69] Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, J. Vrin, 1973, *Du goût*, p. 28-9.
[70] *R.C.*, tome II, § 529.

jugement qui varient chez les gens. Mais le goût naturel est similaire à tous les hommes, « ses principes sont uniformes ».

Tout comme Burke, Dubos aussi fait référence à des connaissances acquises lorsqu'il parle du goût de comparaison du public : le public est composé des « personnes qui ont acquis des lumières, soit par la lecture, soit par le commerce du monde »[71]. Le goût se perfectionne par un élargissement des connaissances, de la même façon que le jugement.

Même si Burke est d'opinion que les définitions serrent, amoindrissent le cadre du sens du mot, on trouve chez lui une définition du goût, qui dépasse celle de Dubos : « le goût se compose d'une perception des plaisirs primitifs des sens, des plaisirs secondaires de l'imagination et des conclusions de la faculté de raisonner touchant les différents relations entre ces deux types de plaisir et touchant les passions, les mœurs et les actions des hommes. Tout cela est indispensable pour former le goût »[72]. Pour Burke, le goût résulte du concours des trois facultés humaines : les sens, l'imagination et la raison.

Pour Dubos et les défenseurs des Anciens, l'expression, l'objectivation seule compte, la forme, et non pas le fond. Ainsi, la langue originale d'un poème prend le dessus sur la traduction. Dubos va jusqu'à dire qu'il faut se mettre du côté de ceux qui ont accès à un poème dans la langue de l'auteur ; il faut épouser son sentiment, car il a accès à « un mystère » (pour ceux qui ne parlent pas la langue de l'auteur).

La poésie ne s'adresse pas à la raison, dit Dubos contre La Motte qui affirme qu'elle est moins raisonnable que la prose, que la poésie « est un art que les hommes ont inventé exprès pour se mettre hors d'état d'exprimer clairement ce qu'ils veulent dire »[73]. Dubos va dans le sens des adeptes de l'*ut pictura*, argumentant que la poésie frappe les sens même si elle n'est pas raisonnable; et qu'elle n'est pas une branche de l'éloquence, mais une peinture parlante, une musique, elle « plaît à l'oreille »[74]. Dubos a critiqué La Motte et Perrault dans sa théorie de la sensibilité, donnant une valeur importante au mot (à l'expression).

---

[71] *Ibid.*, § 351.
[72] Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, traduction Lagentie de Lavaisse, Paris, Vrin, 1973, partie intitulée *Le goût*, p. 46.
[73] Antoine Houdar de La Motte, *Œuvres*, Paris, Prault, l'aîné, 1754 ; vol. IV, p. 395.
[74] *R.C.*, tome I, section XXXV, § 313.

1.6° Dubos et le sensualisme anglais.

Itinéraire anglais des idées dubossiennes. Questionnement à partir de la définition de l'art : réponse du sensualisme anglais (art en tant qu'imitation de la nature chez Saint-Evremond, Shaftesbury, Hutcheson).

Dans le contexte de la Querelle, suivons les pas des sensualistes anglais. Ils nourrissent un vrai intérêt pour les idées véhiculées en France, et pour celles de l'abbé Dubos en particulier, d'où la parution d'une version anglaise des *Réflexions*, sous la plume de Thomas Nugent, en 1748.

Le sensualisme est « une doctrine selon laquelle toutes nos connaissances viennent des sensations »[75] ; selon Hobbes : « L'origine de toutes nos pensées est la sensation »[76]. Ou encore : « doctrine d'après laquelle les sens sont la condition nécessaire et suffisante de nos connaissances, y compris les plus abstraites »[77]. Dans le domaine de l'esthétique, le sensualisme est « une doctrine d'après laquelle le beau s'identifie à l'agréable »[78]. Ce n'est pas cette deuxième définition qui nous intéresse en étudiant l'esthétique des anglais et de Dubos. Des sensualistes comme Condillac ont défini le sensualisme comme une doctrine qui pose que « toutes nos connaissances viennent des seules sensations et qu'il n'y a donc que des sensations dans nos jugements comme dans nos raisonnements »[79]. Condillac a été en France le pionnier de l'empirisme ; une courte incursion dans ses écrits, qui suivent, en partie, les idées de Dubos, est bienvenue.

---

[75]Didier Julia, *Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse, 1964.
[76] Thomas Hobbes, *Le Léviathan*, Paris, Sirey, 1994, Introduction.
[77] Paul Foulquié, *Dictionnaire de la langue philosophique*, Paris, PUF, 1962.
[78] Paul Robert, *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1994.
[79] Condillac, *Logique*, 1, 7.

Condillac est le disciple français de Locke, auquel il emprunte les thèses empiristes, affirmant que l'origine des connaissances est dans la sensation. L'empirisme « est le postulat suivant lequel l'expérience se suffit à soi-même. L'esprit, envisagé indépendamment de la nature, ne possède aucune ressource pour ajouter quoi que ce soit au tableau de ce que la nature lui apporte, le contenu de la connaissance vient tout entier du dehors. D'autre part, c'est de ce contenu, en tant que contenu, sans référence à une forme préalablement déterminée, que jaillit l'organisation systématique dont notre science actuelle offre l'image »[80]. « Les empiristes anglais prennent pour idéal les sciences de la nature et appliquent la méthode inductive à l'étude de l'entendement humain »[81]. Fermons la parenthèse sur Condillac.

La Querelle commence à partir du moment où l'on doit définir l'art : l'art est-il une imitation de la nature, ou bien l'art vient-il changer cette nature, où il trouve son inspiration ? Chacune des deux approches des objets naturels suppose une méthode, un savoir faire. Cette méthode suppose-t-elle des règles? Lesquelles? Les règles et l'étude de l'Antiquité sont les deux versants de la Querelle.

La règle, tire-t-elle sa source de l'Antiquité, qui nous a transmis les préceptes que nous employons aujourd'hui ? Ou bien, au XVIIIe siècle les vieilles règles doivent-elles être remplacées ? Est-ce que l'Antiquité est le maître absolu de l'art et de la science, ou bien nous réclamons-nous d'un univers moderne ?

Ce qui nous intéresse ici ce sont les idées esthétiques véhiculées dans le débat et ensuite celles enregistrées par ceux qui se sont faits spectateurs de la Querelle, comme Shaftesbury et Saint- Evremond, qui a propagé des idées françaises en Angleterre et des idées anglaises dans le milieu français, par sa correspondance.

[80] L. Brunschvicg, *L'expérience humaine*, 3-4, dans *Dictionnaire de la langue philosophique* de Paul Foulquié, PUF, 1962.
[81] *Ibid.*

1.6°.1°° Saint-Evremond : la distinction nette de Saint-Evremond entre le domaine de l'art et celui de la science (héritage de Dubos : voie de discussion (science), ou voie du sixième sens (art))

Saint-Evremond tire de la Querelle une immédiate utilité : il en tire les fruits, il la prend comme discussion, débat bénéfique pour des écrits qui cherchent le rôle de la règle dans l'art, la règle étant un point d'intérêt dans les domaines artistique et littéraire à cette époque. Saint-Evremond porte à l'Antiquité une admiration teintée de réserves, car il reste lucide sur ses faiblesses et ses limites ; on peut le situer aux côtés des Modernes, dans une position amicale, restant toutefois indépendant vis-à-vis des deux groupes antagonistes. Il affirme : « Je veux que l'esprit des anciens nous en inspire ; mais je ne veux pas que nous prenions le leur même. Je veux qu'ils nous apprennent à bien penser ; mais je n'aime pas à me servir de leurs pensées. Ce que nous voyons d'eux avait la grâce de la nouveauté, lorsqu'ils le faisaient : ce que nous écrivons aujourd'hui a vieilli de siècle en siècle »[82]. Il trouve dans les écrits des Anciens des pensées toutes fraîches, alors que ce qu'il reproche aux Modernes est qu'ils n'ont rien inventé de nouveau, qu'ils sont encore des prisonniers de la pensée antique, de la pensée des siècles anciens, de la règle qu'ils ont propagée jusque là. Adopter la règle des Anciens témoigne d'un manque d'originalité du siècle : « On nous apporte une infinité de règles qui sont faites il y a trois mille ans, pour régler tout ce qui se fait aujourd'hui, on ne considère point que ce ne sont pas les mêmes sujets qu'il faut traiter, ni le même génie qu'il faut conduire »[83]. Saint-Evremond considère l'art historiquement, c'est-à-dire qu'il pense que l'art doit être jugé en relation de symbiose avec tous les éléments qui construisent une époque, avec ses spécificités. Ces éléments agissent sur l'art et lui sont indispensables, ils forment « le contexte » historique. Pour exemplifier, Homère reste grossier si on l'isole de son époque et on l'insère dans l'époque moderne, qui a des repères, des valeurs étrangères aux Anciens. Par contre, pour les contemporains

[82] Saint-Evremond, *Œuvres*, Paris, Didier, 1962-1969, vol. IV, p. 100, *Lettre à Mme la duchesse de Mazarin.*
[83] *Ibid.*

d'Homère, la catégorie « grossier » est absente ; ce terme fait partie du vocabulaire des critiques modernes.

Pour Saint-Evremond, comme pour Shaftesbury, l'art est une imitation de la nature : de la nature intérieure pour la poésie et de la nature extérieure pour la peinture (les mœurs). Il affirme qu'on a besoin d'un art adapté au siècle où l'on vit, car la religion, les manières différentes, les connaissances scientifiques croissantes l'exigent. La poésie est une extériorisation de l'âme intérieure.

Des abus ont été commis par les Modernes qui ont confondu l'art avec la science, dans le sens où ils voyaient le progrès dans le domaine de l'art comme dépendant du progrès de la science (si l'un est supérieur, l'autre le suit). Selon Saint-Evremond, la supériorité de l'art sur la science, son progrès, qui l'emporte sur celui de la science, n'est pas encore acquis ; le siècle doit chercher son autonomie, car la racine de l'art doit être désormais la raison et le bon sens. Mais, sachant que la source de la poésie est la fantaisie, que le domaine de la raison n'est pas propre à la poésie, la poésie, tant qu'elle est créée selon les exigences de Saint-Evremond, devient vide. Saint-Evremond parle d'une intoxication de l'art, car la science a envahi le domaine sacré de l'art. Si la science doit répondre aux besoins matériels de l'homme, l'art, qui répond à ses besoins spirituels, doit garder son essence, et ne pas essayer de suivre la science, ni emprunter à celle-ci sa raison d'être. Ces deux domaines doivent toujours rester séparés, coexister, chacun avec ses règles. La règle dans le domaine scientifique a une autre définition que la règle dans l'art. Ce sont des domaines qui occupent des sphères différentes. Il faut donc que l'art suive son destin à partir de l'Antiquité ; il doit faire des progrès, comme la science, mais des progrès « artistiques » (ex : nouvelles règles) ; si le génie et les mœurs ne sont plus les mêmes, l'art doit nécessairement ne plus rester le même, mais il faut qu'il adopte de nouvelles règles internes. Les règles de l'art ne doivent pas être confondues avec les règles scientifiques. C'est une autre faculté humaine, celle qui nous fait connaître l'art : la fantaisie, alors que la faculté de connaître la science est l'entendement. Les règles de la fantaisie sont différentes des règles qui régissent l'entendement.

Saint-Evremond, dans *De la tragédie ancienne et moderne* n'accorde pas à la règle une valeur absolue, mais une valeur relative, pour mettre un frein à une imagination débridée. La règle est identifiée au bon sens qui vient au secours de l'artiste

qui a un penchant pour l'exagération (« Il faut aimer la règle pour éviter la confusion ; il faut aimer le bon sens qui modère l'ardeur d'une imagination allumée »[84]). Ceux qui se sentent sous l'emprise du respect des règles sont des gens privés de talent, alors que le génie se sent « régulier » sans le recours à des règles déjà existantes. « Être régulier » a deux sens : premièrement, respecter les règles déjà émises, ou, deuxièmement, inventer ses propres règles. C'est seulement le génie qui a l'audace de dépasser l'époque et de faire naître, sous sa plume ou sous son pinceau, une autre ère. Ainsi, Saint-Evremond donne peu d'importance à l'affirmation de la règle des Anciens, encourageant les génies. Revenons à Anthony Ashley Cooper, comte de Shaftesbury, comme annoncé plus haut.

[84] *Ibid*., vol. III, p.171.

1.6°.2°° Shaftesbury : admiration pour la beauté antique, l'art d'Homère laissant parler ses personnages, décrivant, dans l'action, toute une époque (Dubos : beauté historique).

Shaftesbury est le penseur le plus influent du XVIIIe siècle. Son œuvre a pour thème les arts et la vie morale (*Characteristicks,* 1699-1713). Cassirer voit en lui le père de l'esthétique moderne[85] (sur le territoire anglais, car en France cette place revient, selon nous, à l'abbé Dubos). Il hérite de l'Antiquité l'analogie entre l'esthétique et la morale, le vrai, le bon et le beau[86], comme son disciple, Hutcheson. Ainsi, il ne les sépare pas nettement.

Shaftesbury fait l'éloge de l'Antiquité ; dans la Querelle, il est partisan des Anciens, mais il n'a pas poussé à l'extrême son admiration pour l'Antiquité. Si en France la polémique était virulente, en Angleterre l'ambiance était calme dans l'échange des idées. En parlant d'Homère en *Soliloquy or advice to an author,* Shaftesbury affirme : « Il peint de façon à n'avoir besoin d'aucune inscription spéciale au dessus de ses figures, pour dire qui elles sont et les fins auxquelles l'auteur veut les amener. Quelques mots prononcés par un des personnages à une occasion insignifiante suffisent entièrement à noter leurs matières et caractères distinctifs »[87]. Homère introduit les personnages sur scène et les laisse s'exprimer chacun d'une façon spécifique. C'est en cela que consiste, pour Shaftesbury, la beauté antique. Il conseille aux écrivains modernes de prendre comme modèle le Beau antique. Si les Anciens se sont inspirés de la Nature pour créer les œuvres d'art, pourquoi alors les Modernes n'auraient-ils pas ce droit ? Cela relève de l'originalité, que d'avoir chacun un accès différent à la Nature, selon son apport culturel.

Mais Shaftesbury ne pensait pas ainsi. Il estimait que le public devait posséder un goût pour l'art qui exigeait le respect des préceptes des Anciens. Shaftesbury voulait que le public apprécie les poèmes non pas pour un moment seulement, ou selon un caprice de courte durée, mais qu'il s'implique plus profondément dans l'œuvre, après

[85] Ernst Cassirer, *La philosophie des lumières*, Paris, Fayard, 1970.
[86] voir V. Cousin et l'*Introduction.*
[87] Shaftesbury, *Soliloquy or advice to an author,* London, John Morphew, 1710, vol. I, p.131.

avoir étudié longuement. Il fallait examiner si le poème avait du mérite et cela selon les préceptes antiques fixés par Aristote dans la *Poétique*. On voit ici une flagrante opposition avec l'opinion de Dubos, selon laquelle le sentiment, l'envie, le pur plaisir, étaient à l'œuvre. Afin de former un certain goût chez le public, Shaftesbury conseille de repenser chaque idée, de l'analyser, avant d'exprimer son opinion sur l'œuvre d'art. Dubos, quant à lui, déconseillait la discussion dans le jugement de goût.

1.6°.3°° Hutcheson : la beauté étant jugée par comparaison ; une beauté inférieure ressentie lors du mécanisme psychologique de déception, de manque vis-à-vis d'un objet artistique connu et dont la beauté était supérieure. Beauté relative aux attentes ; le goût : sens interne.

Francis Hutcheson vient continuer et amplifier les pensées de Shaftesbury. Il distingue, dans *Recherche sur l'origine de nos idées de la beauté et de la vertu,* le sens moral et le sens du beau, ce qui mènera plus tard à la séparation de l'éthique et de l'esthétique. C'est lui qui continue la pensée de son devancier Shaftesbury, et avec Thomas Reid, philosophe écossais appartenant à la même École que Hutcheson, ils préparent la doctrine des trois facultés de l'âme, reprise par Victor Cousin dans l'ouvrage *Du Vrai, du Beau, et du Bien.* Hutcheson est le fondateur de l'École Écossaise.

Pour Hutcheson, la laideur est une déception : « La laideur n'est qu'une absence de beauté, ou un défaut dans la beauté attendue dans une espèce »[88]. Quand on nous présente un objet quelconque et que, auparavant, nous avons pris connaissance d'un objet supérieur en beauté, cet objet nous paraît laid par comparaison, parce que notre attente a été trahie, déçue. Une forme hideuse peut très bien nous plaire, « plaire à quelque faculté perceptive »[89] (d'une autre personne) si nous ne nous attendons pas à autre chose, à quelque chose de supérieur, nous ne souffrons pas. Pour Hutcheson, la beauté n'existe pas en soi, mais relativement à nos attentes. Le sens de la beauté qui existe en chacun de nous ne détecte aucun objet désagréable en soi, « pourvu que nous n'ayons jamais rien observé du même genre et de meilleur »[90].

Hutcheson parle d'un plaisir vierge, d'un plaisir qui se produit avant un autre, plus grand que celui-là. Si nous manquons d'expériences plus fines, les objets grossiers

---

[88] Francis Hutcheson (1694-1746), *Recherche sur l'origine de nos idées de la beauté et de la vertu,* Paris, Vrin, 1991, Ier traité intitulé *De la Beauté, de l'Ordre, de l'Harmonie et du Dessein,* section VI intitulée *De l'Universalité du Sens de la Beauté parmi les Hommes,* ch. 1, p. 98.
[89] *Ibid.*
[90] *Ibid.*

nous paraissent fins et intéressants. Hutcheson affirme : « Notre sens de la beauté semble être destiné à nous procurer un plaisir positif, mais point de douleur ou de dégoût positif en dehors de celui qui résulte de la déception »[91]. La souffrance est équivalente, dans l'esthétique de Hutcheson, avec la laideur.

Le sixième sens de Dubos est, chez Hutcheson, le sens de la beauté. Il affirme : « Le mot beauté est pris pour l'idée qu'elle suscite en nous, et le sens de la beauté pour notre faculté de recevoir cette idée »[92]. Donc la beauté est une idée, alors que le sens de la beauté est une faculté de recevoir cette idée. La laideur, quant à elle, est une peur que nous ressentons quand un danger se présente. Lorsque l'expérience ou la raison nous fait revenir sur nos pas et que la crainte disparaît, l'objet peut nous paraître beau (et donc, nous procurer du plaisir). Le sens de la beauté fait des associations d'idées, il travaille avec notre raison, et se laisse influencer par elle. C'est la raison qui agit sur le sens de la beauté, par l'association des idées. L'intérêt vient à l'encontre de notre sens de la beauté, et celui-ci est dévié de son chemin, nous faisant accepter des imperfections dans les objets, car nous y trouvons des qualités supérieures.

Les sens internes, comme les sens externes, sont des facultés de perception.

Le goût diffère dans chaque individu à cause de la diversité avec laquelle chacun associe les idées. Un bel endroit peut susciter l'aversion s'il a été un lieu de souffrances. Il paraît donc, laid.

En parlant de l'habitude, Hutcheson affirme qu'elle nous rend plus aptes à comparer les idées, mais elle suppose d'abord un sens de la beauté. Le sens de la beauté est un sens interne, car Hutcheson affirme que « les plus nobles plaisirs des sens internes, ceux pris à la contemplation de la nature, sont à la portée de tout le monde et ne coûtent rien »[93].

---

[91] *Ibid.*, la fin du ch. 1, intitulé *Le sens interne n'est pas une source immédiate de douleur*, p. 99.
[92] *Ibid*., section I, ch. 9, p. 55.
[93] *Ibid*., section VIII, ch. 1, p. 114.

1.7° La Querelle détaillée

1.7°.1°° Illustration du débat à travers les *Parallèles* de Perrault ; les idées véhiculées prenant un contour complet, mais non pour autant, neutre.

Illustrons la Querelle par les dialogues de Charles Perrault, parus dans le livre *Parallèle des Anciens et des Modernes* (Paris, 1688-1698, 4 vol.)[94], *en ce qui regarde les Arts et les Sciences, De la prévention en faveur des Anciens : Premier Dialogue ; en ce qui regarde l'Architecture, la Sculpture, et la Peinture : Second Dialogue ; en ce qui regarde l'Eloquence : Troisième Dialogue ; en ce qui regarde la Poésie : Quatrième Dialogue*. Le *Cinquième Dialogue*, le dernier, traite *de l'Astronomie, de la Géographie, de la Navigation, de la Guerre, de la Philosophie, de la Médecine, de la Musique, etc*. Nous allons aborder surtout le dernier dialogue de manière facultative, car démontrer la supériorité, les avantages des Modernes dans les Arts et Sciences est une démarche trop facile ; il est fort probable que nous anticipions les arguments naturellement ; qui, ainsi anticipés, n'apporteront pas de grande nouveauté, et risquent de susciter l'ennui. Il reste toutefois intéressant, éventuellement, de découvrir la façon de faire propre à Perrault, son « style ».

Le livre entier est écrit sous forme de dialogue, forme artistique, littéraire, qui se prête à tout sujet, spécifique au XVIIe siècle, très utilisée et préférable à tout autre type de présentation d'idées qui exclut le dogmatisme et préfère la discussion.

Perrault est chef de file des Modernes dans la Querelle des Anciens et des Modernes, il souligne donc l'intelligence de ces derniers, dont l'Abbé est le porte-parole, remplaçant la voix de Perrault dans le premier dialogue. Ses propos expriment mot pour mot le sentiment que Perrault éprouve et veut propager : « je crois être obligé d'avertir que je ne me rends responsable que des choses que dit l'Abbé, et non point de

[94] L'édition consultée est parue chez Eidos Verlag Munchen, en 1964.

tout ce que dit le Chevalier dans ce dialogue (le deuxième, qui traite de l'éloquence), ni de tout ce qu'il dira dans les dialogues suivants »[95].

Le Président (qui représente ici Boileau) défend les Anciens.

Perrault n'assume pas la responsabilité des paroles du Chevalier qui « outre la matière », et qui est, confesse Perrault, « un personnage qui a été introduit pour avancer des propositions un peu hardies »[96]. Ainsi, continue Perrault, « je ne garantis pas toutes les failles de sa vivacité, comme par exemple quand il dit que Socrate et Platon sont deux saltimbanques qui ont monté l'un après l'autre sur le théâtre du monde, quand il soutient que Mezeray narre plus nettement que Thucydide, quand il prétend que la préférence que Quintilien donne aux anciens n'est pas de bonne foi, et qu'il pensait tout le contraire, ou quand il avance d'autres paradoxes aussi étranges. Quoique ces propositions puissent être vraies dans le fond, néanmoins comme elles sont trop contraires aux opinions reçues, je n'ai pas estimé devoir les soutenir bien sérieusement et je ne les donne que comme des problèmes »[97].

Perrault façonne le caractère de ses personnages à parti pris, volontairement il attribue à l'Abbé des qualités positives, dont les autres sont exempts. Ainsi, le Président est d'un caractère fragile et reculant, laissant l'Abbé dominer. Il manque de confiance en soi, et la somme de ses paroles se laisse rapidement compter. Il camoufle seulement le silence, qui gagne encore plus d'éclat, par contraste avec ses paroles qui manquent de vie et d'audace. Le silence vaut finalement mieux que ses faibles interventions. Cette image de Boileau, défenseur des Anciens, donne d'emblée gain de cause aux Modernes. Au début du premier dialogue, Perrault le décrit dans les termes suivants : « Le Président est un de ces savants hommes qui semblent avoir vécu dans tous les siècles, tant il est bien instruit de tout ce qui s'y est fait, et de tout qui s'y est dit. L'amour extrême qu'il a eu dès sa jeunesse pour toutes les belles connaissances, lui a fait concevoir une telle estime pour les ouvrages des Anciens où il les a puisées, qu'il ne croit pas que les Modernes aient jamais rien fait, ni puissent jamais rien faire qui en approche. La science n'est pas la seule chose qui le rend recommandable, il a aussi beaucoup de génie contre l'ordinaire des grands amateurs de l'Antiquité qui, faute de

[95] Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences, Eidos Verlag Munchen, 1964*, Préface du second tome, p. 177.
[96] *Ibid.*, p. 177-8.
[97] *Ibid.*, *Préface* au dialogue sur l'éloquence, (tome II), p. 178.

savoir inventer, travaillent continuellement à remplir par la lecture le vide de leur imagination stérile, qui n'ayant point reçu de la nature l'idée du beau qu'elle imprime au fonds de l'âme de ceux qu'elle aime, s'en sont fait une sur les premières choses qu'on leur a assuré être belles, et qui, de peur de se tromper, sont résolus de ne rien trouver digne de leur estime que ce qui sera conforme aux modèles qu'on leur a proposés »[98].

Ainsi, les partisans des Anciens sont exempts du sentiment du beau au point de s'en remettre à d'autres qu'ils pensent doués de ce même sentiment. Ainsi ils échouent à être chef dans leur propre maison, en invitant des étrangers pour qu'ils mettent de l'ordre, et du contenu dans leur cerveau vide.

Au contraire, l'Abbé, dont l'ampleur des interventions remplit le dialogue, apparaît habile, courageux et plein d'esprit et de politesse, ici exercée contre l'adversaire. Il est gratifié de la description suivante : « L'Abbé peut aussi être regardé comme un homme savant, mais plus riche de ses propres pensées que de celles des autres. Sa science est une science réfléchie et digérée par la méditation, les choses qu'il dit viennent quelques fois de ses lectures, mais il se les est tellement appropriées qu'elles semblent originales, et ont toute la grâce de la nouveauté. Il a pris soin de cultiver son propre fonds, et comme ce fonds est fertile, il en tire par de fréquentes réflexions mille pensées nouvelles, qui quelques fois semblent d'abord un peu paradoxales, mais qui étant examinées se trouvent pleines de sens et de vérité. Il juge du mérite de chaque chose en elle-même sans avoir égard ni aux temps, ni aux lieux, ni aux personnes, et s'il estime beaucoup les Ouvrages excellents qui nous restent de l'Antiquité, il rend la même justice à ceux de notre siècle, persuadé que les Modernes vont aussi loin que les Anciens, et quelque fois au delà, soit par les mêmes routes, soit par des chemins nouveaux et différents »[99] .

Le Moderne est un esprit créatif et ingénieux ; il juge les œuvres antiques et modernes selon les mêmes critères, ne tenant pas compte de l'époque. Ainsi l'ouvrage d'Homère, sorti de son contexte, apparaît « grossier » pour la postérité plus raffinée.

[98] *Ibid*., Premier Dialogue (ou tome I), *De la prévention en faveur des Anciens*, p. 101.
[99] *Ibid*., p. 101-2.

Quelques critiques associent cette description de l'Abbé avec le caractère de Perrault lui-même, qui ferait son autoportrait à travers lui[100].

Pour les Modernes, la nature produit la même quantité de génies depuis l'Antiquité et ce sont eux qui sont plus vieux, plus expérimentés car les Anciens ne représentent que l'enfance du monde ; les Modernes ont hérité leur science, y ajoutant des découvertes et des expériences plus récentes et nouvelles à chaque époque. Ainsi, affirment les Modernes, « c'est nous qui sommes les Anciens »[101].

Comme les contraires ont besoin de conciliation, un tiers est nécessaire. Perrault se sert d'un personnage, un chevalier, qui va intervenir, plus ou moins à propos, afin de se divertir. Il « se soucie peu de ce qui peut être »[102]. Ainsi, le dialogue de Perrault n'est pas seulement un manifeste littéraire et esthétique, mais aussi un ouvrage fait pour plaire et divertir. Les moyens utilisés ciblent le public qui ouvre ce livre pour « s'occuper agréablement ». Ce tiers n'est pas neutre dans la discussion, il favorise les Modernes, il incline la balance vers le parti de ses contemporains, car il n'est pas savant et ne s'est donc pas fait une culture par la lecture des plus anciens. Membre du public, inséré dans la Modernité, il cherche une position commode et préfère la facilité. Perrault parle de lui dans ces termes : « Le Chevalier tient comme le milieu entre le Président et l'Abbé. Il a de la science et du génie, non à la vérité dans le même degré, mais il y joint beaucoup de vivacité d'esprit et d'enjouement […] Le Chevalier se souciant peu de ce qui en peut être, n'avait songé qu'à dire là-dessus des plaisanteries qui le divertissent »[103].

Les mêmes personnages ont créé une dispute dans le poème *Le Siècle de Louis le Grand*, à propos du mérite des Anciens, gardant les mêmes positions et les mêmes rôles dans le débat : « Le Président avait toujours soutenu qu'en quelque art et en quelque science que ce soit les Anciens l'emportaient infiniment sur les Modernes. L'Abbé avait soutenu le contraire fort vigoureusement »[104] et le Chevalier faisait office de faible modérateur, influençable facilement par le plus fort, l'Abbé, et par son propre vécu inséré dans la modernité.

---

[100] Voir Hippolyte Rigault, *Histoire de la Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Hachette, 1856, p. 176 : « C'est Perrault en personne, avec l'éducation qu'il s'est donné lui-même, et l'opinion qu'il a de lui ».
[101] *Parallèle…*, *op. cit.*, tome I (premier dialogue), p. 113, paroles du Chevalier.
[102] *Ibid.*, p. 102.
[103] *Ibid.*
[104] *Ibid.*

Le dialogue a débuté, comme on a pu le constater, par la voix de l'auteur qui introduit ses personnages. Ce premier dialogue a pour mission de convaincre le public, par des arguments, que les Modernes font jeu égal avec les Anciens, ou, mieux encore, qu'ils les surpassent. Ensuite l'Abbé prend la parole, affirmant qu'il y a dans l'esprit du temps un respect excessif, quasi-religieux, pour les Anciens. Il admet que les Anciens sont « excellents », mais il approuve les Modernes qui les dépassent dans bien des domaines.

Dans la préface, Perrault affirme, en parlant de sa tâche : « Si je suis blâmable en quelque chose, c'est de m'être engagé dans une entreprise au dessus de mes forces ; car il s'agit d'examiner en détail tous les Beaux-arts et toutes les Sciences, de voir à quel degré de perfection ils sont parvenus dans les plus beaux jours de l'Antiquité, et de remarquer en même temps ce que le raisonnement et l'expérience y ont depuis ajouté, et particulièrement dans le siècle où nous sommes »[105]. Perrault espère qu'une fois le terrain préparé, son travail sera achevé par la postérité, qui viendra poser la dernière pierre. Il rappelle que, depuis l'Antiquité, les connaissances ont beaucoup gagné en étendue. Dans le domaine de l'Astronomie, de la Géographie, de la Navigation, de la Physique, etc., « il est incontestable que nous l'emportons sur les Anciens »[106]. Par contre, l'éloquence et la poésie restent le domaine des Anciens par excellence.

Dans le premier dialogue, les trois personnages débattent de la question de la « préférence des Anciens sur les Modernes, ou des Modernes sur les Anciens »[107]. Le Président, du côté des Anciens, cite Quintilien : « il vaut mieux trouver tout bon dans les Ecrits des Anciens, que d'y reprendre beaucoup de choses »[108] (Il vaut mieux garder intacts les écrits des Anciens et de les respecter comme tels, que de les reproduire d'une façon infidèle). L'Abbé affirme son estime pour Cicéron, qui rend justice aux Anciens, considérés comme des modèles pour la nouvelle génération. Il reproche aux contemporains de ne pas avoir confiance dans leurs propres productions et d'évaluer les auteurs selon l'ancienneté de leurs œuvres. L'Abbé accuse les fautes des Anciens, mais le Président affirme que même Cicéron se sert de ces fautes (« figures »), qui sont

[105] *Ibid*., p. 96.
[106] Perrault, *Parallèle*…, *op. cit*., tome I, *Préface*, p. 98.
[107] Ces paroles appartiennent au Chevalier, dans *Parallèle*, p. 103.
[108] Perrault, *Parallèle*…, *op. cit*., § 15, p. 104.

qualifiées de « sottises » par les Modernes. L'Abbé déplore le fait que ce qu'on cite d'une voix « sonnante et élevée »[109] ce sont les fragments des Anciens, et non des Modernes ; ce qu'écrivent les Modernes on le récite d'un ton « faible et ordinaire ». L'Abbé constate que les dames s'ennuient en lisant les dialogues de Platon, ce que le Président interprète ainsi : les ouvrages de philosophie sont moins accessibles que les contes de Lucien, par exemple, qui sont à la portée de tout le monde. Selon Dubos, le public qui est doué de sens est capable de délibérer sur une œuvre d'art, en émettant un jugement de goût, si ignorant qu'il puisse être, car les organes sont sains. Dubos, qui répond aux questions soulevées, émet l'hypothèse que le public instruit est plus en mesure de juger des œuvres d'art, car il décrypte les beautés cachées, imperceptibles pour le public ignorant ou non instruit. Perrault, dont l'Abbé est, en partie, le porte-parole, mentionne l'ignorance des femmes en matière de philosophie, une matière qui dépasse leur compréhension, à cause de leur goût non formé, non exercé, trop « cru », qui ne leur permet pas de se prononcer dans une matière réservée aux initiés. La valeur des ouvrages philosophiques, ici les ouvrages de l'Ancien Platon, ne diminue pas à cause d'un juge incompétent ; laissons aux femmes le droit de se prononcer sur des contes, où leur sens peut délibérer sans causer trop de tort à l'ouvrage, objet de leur jugement. Chaque couche sociale peut trouver sa délectation dans l'art, qui existe sous différentes formes, où chacun peut se retrouver, et éprouver du plaisir selon les passions qui lui correspondent. Ainsi, l'Antiquité, pour être comprise, suppose un goût délicat, connaisseur, exercé dans la matière. Pour adhérer aux ouvrages antiques, un niveau d'initiation minimum est requis, car comme le dit le proverbe, « on n'aime que ce qu'on connaît ».

Le Chevalier évoque le dialogue de Platon, l'*Hippias majeur*, où Hippias traite du Beau sans en avoir donné de définition et où les autres personnages illustrent les mauvais raisonnements des sophistes, dont Hippias, leurs « impertinences ». Le Président regrette l'attitude des dames qui s'ennuient « dans la lecture des plus beaux ouvrages qu'il y ait au monde »[110]. Le Chevalier est d'opinion que si le préjugé ne s'en mêle pas, on peut admirer les ouvrages des Anciens. Le Président soutient que les Anciens sont les maîtres qui, en tant que maîtres, en savent plus long que leurs disciples.

---

[109] Perrault, *ibid*., tome I, *Parallèle… en ce qui regarde les Arts et les Sciences*, § 26, p. 107.
[110] *Ibid*., tome I, § 35, p. 109.

Mais, soutient l'Abbé, les disciples peuvent surpasser leurs maîtres par la méditation ou la lecture sur de semblables sujets. La distinction qu'introduit l'Abbé consiste en ce que les futurs Maîtres prennent leurs distances par rapports aux faux principes qui leur ont été enseignés. L'Abbé suggère, à ce propos, d'examiner Platon et Aristote en tant que maître et disciple, leur doctrine étant tout à fait différente. Il accuse Platon d'être « diffus en paroles, inégal, sans ordre et sans méthode […] Aristote […] non moins fort de génie, est succinct, précis et méthodique, en sorte que le disciple bien loin d'avoir imité son maître et marché sur ses traces, semble s'être appliqué à suivre une autre route […] il s'est donné autant de peine à descendre dans le détail et dans l'exacte connaissance des moindres choses de la Nature, sans pompe et sans ornement des paroles, que l'autre a pris plaisir à s'élever par des discours sublimes et fleuris, au dessus de ces mêmes choses, et de n'en regarder de loin que les premières choses »[111]. L'Abbé essaye de montrer que les disciples valent autant, sinon plus que les maîtres. Le Président, lui, s'oppose au principe d'égalité entre maîtres et disciples : « Ce que vous avancez là est très propre pour autoriser une infinité de jeunes gens à quitter l'étude des bons livres et l'imitation des bons modèles pour s'abandonner à leurs rêveries, afin de devenir par là des originaux singuliers et inimitables »[112]. L'Abbé objecte que cela ne peut être reproché qu'à des gens sans génie, que de piller les autres.

Le Président pense qu'il faut qu'un jeune homme ait un modèle à suivre, et que ces modèles sont les Anciens. Le Chevalier affirme, à contre-courant, que « c'est nous qui sommes les Anciens ».

L'Abbé, faisant référence à la prévention selon laquelle les Anciens sont plus habiles que leurs successeurs, trouve la raison de cette affirmation uniquement dans l'expérience que leur confèrent leur âge et leur plus vaste vécu. Mais « les hommes qui viennent les derniers au monde ajoutent leurs acquisitions qu'ils ont faites par leur travail et par leur étude »[113], ayant déjà hérité la science de leurs prédécesseurs.

Dans *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences*, le Chevalier s'exprime ainsi au sujet des générations les plus avancées dans la Science et dans l'Art : « Figurons-nous de même que la Nature humaine n'est qu'un seul homme, il est certain que cet homme aurait été enfant dans l'enfance du monde,

[111] *Ibid*., § 46, p. 112.
[112] *Ibid*., § 48, p. 113.
[113] *Ibid*., § 51, p. 113.

adolescent dans son adolescence, homme parfait dans la force de son âge, et que présentement le monde et lui seraient dans leur vieillesse. Cela supposé nos premiers pères ne doivent-ils pas être regardés comme les enfants et nous comme des vieillards et les véritables Anciens du monde »[114] ?

Le dialogue illustre les idées avancées lors du débat entre les Anciens et les Modernes. Les Sciences et les Arts, pour pouvoir fleurir, ont besoin d'une époque calme, de monarques qui font régner la paix dans leurs royaumes. Cette idée largement véhiculée se retrouve chez Dubos. Perrault soutient que les derniers venus sont supérieurs, supposant un progrès uniforme et continu, une perfectibilité constante ; Dubos perçoit le vice de ce raisonnement, considérant l'évolution comme cyclique, car il y a des époques difficiles, où les Arts ne suivent plus le même développement. Ils ne reculent jamais, selon Perrault, car l'art et les sciences sont « un amas de préceptes » qui s'ajoutent l'un à l'autre.

Les Modernes sont d'opinion qu'à leur époque il y a plus de découvertes dans la science de la nature que dans la « savante Antiquité » où on se contentait de connaître et de citer les grands génies. La connaissance des ouvrages de l'Antiquité remplaçait alors la connaissance de la Nature. Les partisans des Anciens refusent d'ouvrir les yeux sur les vérités découvertes récemment et les nient (par exemple, la circulation du sang chez les animaux). En parlant métaphoriquement, l'Abbé affirme que les partisans des Anciens « préfèrent habiller les vêtements tout usés de leurs ancêtres aux habits tout neufs beaucoup mieux faits et mille fois plus magnifiques »[115]. Les Modernes, avec l'Abbé, pensent que leur siècle est « au sommet de la perfection »[116]. Les Modernes considèrent que prendre le parti des Anciens relève d'une prévention, car tout art est mené plus loin dans la perfection par les Modernes, qui continuent l'œuvre des Anciens. Même le Président reconnaît que les choses vont toujours en augmentant ; il reconnaît ainsi que l'art des jardins du Château de Versailles est supérieur aux œuvres anciennes (par exemple à la Fontaine de Saint Innocent).

Ceux qui vivaient dans les époques passées pensaient que la Fontaine Saint Innocent par exemple, était le plus beau monument français, mais ils ignoraient les beautés à venir, comme par exemple Versailles ou le Louvre. Ainsi, il faut regarder vers

[114] *Ibid*., § 50, p. 113.
[115] *Ibid*., § 98, p. 125.
[116] *Ibid*., § 99, p. 125.

la postérité et lui faire confiance. Les œuvres datant de l'Antiquité n'ont que la réputation de leur ancienneté ; le progrès des arts s'est fait par l'étude, la réflexion et les nouvelles découvertes.

Le Chevalier accuse le manque de goût des premiers inventeurs d'outils. Platon, par contre, affirmait que les premiers inventeurs avaient « une nature intermédiaire entre les hommes et les Dieux »[117]. Ensuite il faut chercher si les inventeurs sont plutôt les Anciens ou les Modernes. L'Abbé est d'opinion que les premiers inventeurs (les Anciens) ont du mérite, mais que ceux qui suivent ont créé des œuvres incomparables (par exemple un bateau créé à partir d'un tronc d'arbre comparé à de grands vaisseaux, ou bien une tricoteuse à la main comparée à une machine à tricoter). Les inventeurs de la machine à tricoter font preuve de plus d'expérience et d'intelligence, d'art en somme, selon le Chevalier, que ceux qui ont inventé le tricotage manuel. Le Président objecte que les Anciens sont toujours supérieurs par le moment où ils ont inventé (étant toujours les premiers). Il est toujours plus difficile, soutiennent les partisans des Anciens, d'inventer ex nihilo, que d'améliorer ce qui existe déjà. Quelques explications et exemples vont appuyer cette affirmation.

Si les Anciens ont le mérite d'avoir inventé les premiers, les Modernes ont crée des œuvres plus ingénieuses, plus accomplies et plus belles. Les Anciens ont procédé par tâtonnement, alors que les Modernes ont une pleine connaissance des choses, consolidée par l'habitude de concrétiser leurs inventions.

Le thème de l'invention, du premier inventeur, de sa valeur supérieure aux successeurs qui ne font que perfectionner, est présent dans le dialogue. Les Anciens créent par nécessité et en lisant la nature qui leur offre les modèles. Une coquille de noix flottant à la surface de l'eau leur a donné l'idée de la façon de transposer la même technique à l'échelle humaine, dans la construction d'un bateau. Leurs ouvrages sont rudimentaires, le bateau construit à partir d'un tronc d'arbre est bien inférieur au vaisseau moderne. Mais ce sont eux les maîtres, car ils ont été les premiers à découvrir un objet, que les Modernes n'ont fait que perfectionner. Perrault, au contraire, accorde plus de valeur aux perfectionnements qu'aux premières inventions car ils nécessitent, selon Perrault, au moins autant de génie.

[117] Chez Platon, il s'agit du *daemon*. Pour plus de détail, consulter *Le Banquet*.

Hippolyte Rigault adresse un reproche à l'argumentation de Perrault, qui est défaillante en ce qu'elle ne considère pas le degré d'apport de l'inventeur, oubliant les étapes intermédiaires et les différents créateurs qui ont pris part, dans l'anonymat, au progrès des premiers objets : « Entre la barque et le vaisseau, que d'inventions diverses qui ne datent pas du même temps, qui ne relèvent pas du même ouvrier ! »[118]. Il s'agit ici, d'après Rigault, d'une faille dans le raisonnement de Perrault.

En revenant aux adeptes des Modernes, l'inventeur devient à un haut degré artiste par l'ajout qu'il crée, qu'il attribue à la nature, et par le degré d'éloignement entre cet ajout et la nature. Ainsi, les premières inventions impliquent un apport moindre de la part de l'homme, alors que le vaisseau nécessite tout un art ; le vaisseau devient ainsi une production qui relève de l'apport humain à un plus haut degré, alors que la pirogue est plus proche d'une œuvre de la nature. La nature est la maîtresse de l'homme pour les Anciens, alors que l'œuvre des Modernes postule un immense travail de plusieurs générations, qui se succèdent en tant que maîtres, modèles. Perrault accorde ainsi moins de mérite aux Anciens, car ils ne font que se tourner vers l'immédiat, et imiter ce qu'ils voient ; alors que les Modernes créent en se basant sur **l'art** humain de plusieurs générations. Les premiers imitent la nature, alors que les derniers imitent déjà l'art, résultat du travail humain, d'un effort soutenu, qui mérite toute notre considération.

Perrault attribue une grande valeur à l'humain, car il juge l'œuvre selon la quantité de travail investi. Le travail humain est un art, selon Perrault. L'homme est par essence un laboureur et sa valeur s'estime en fonction de son effort.

Si la nature, toujours selon les arguments des Modernes, est aussi fertile aujourd'hui dans la production de génies, de grands esprits, que dans l'Antiquité, alors l'art et la science sont supérieures à l'époque moderne. Selon les Modernes, la description des Sciences et des Arts est la suivante : « un amas de réflexions, de règles et de préceptes […] cet amas s'augmente de jour en jour, devient de plus en plus grand, à mesure qu'on avance dans le temps »[119]. À cause de nos **connaissances**, nous sommes plus habiles que nos ancêtres, notre art est supérieur.

---

[118] H. Rigault, *Histoire de la Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Hachette, 1856, p. 182.
[119] Perrault, *Parallèle…*, *op. cit.*, premier dialogue, § 90, p. 123.

Mais est-ce que notre façon de sentir nous rend supérieurs ? Est-ce que le goût de notre siècle, notre appréciation du Beau est plus correcte ? Quels sont les critères qui nous guident à présent ? Les partisans des Anciens qualifient les Modernes de gens sans goût, est-ce que leur opinion a un fondement solide ?

Le Beau pour les partisans des Anciens consiste dans les ouvrages antiques qui sont les modèles parfaits à imiter. Leurs œuvres sont des modèles de beauté, qui établissent les règles ; le critère du Beau est donné par ces mêmes ouvrages, qui fondent le Beau par autorité. Les ouvrages des anciens ne sont pas seulement « les plus belles choses du monde », ils sont « l'idée du Beau » même. Cette estime exagérée pour les Anciens ne laisse plus de place aux Modernes pour apporter de la nouveauté dans le goût.

Les Anciens blâment les Modernes à cause des traductions modernisatrices qu'ils font des ouvrages antiques, incapables qu'ils sont de transmettre aux lecteurs le style de l'auteur. Mais Perrault soutient que la traduction permet de juger mieux l'auteur dans l'épistémè de l'époque présente, le traducteur devant s'appliquer à rendre l'ouvrage accessible au public actuel (du XVIIe siècle). Perrault reconnaît ensuite que la traduction ne transmet pas le style de l'auteur, mais seulement les idées et les sentiments, qu'il juge suffisantes. Le style n'est, pour Perrault, qu'une « beauté arbitraire et fugitive, à peine une beauté »[120] ; le traducteur ne doit pas se préoccuper de la forme, seul le fond est essentiel, les sentiments et les pensées devant être rendus intacts. Il vaut mieux bien créer en français, affirme Perrault, que mal en grec et en latin. On ne doit pas à tout prix reproduire les Anciens. Nous reviendrons là-dessus dans le dialogue sur l'éloquence.

Nos connaissances sur l'âme humaine se sont multipliées, ainsi l'artiste, connaissant l'âme du public, est mieux capable de l'émouvoir, exploitant ses affections. On peut ainsi affirmer que la **façon de sentir** s'est enrichie, car l'artiste communique par plusieurs biais avec le public, en stimulant ses désirs : « Le cœur de l'homme, affirme l'Abbé, qu'il faut connaître pour le persuader et pour lui plaire […] n'a-t-il pas été de tout temps regardé comme le plus creux de tous les abîmes où l'on découvre tous les jours quelque chose de nouveau, et dont il n'y a que Dieu seul qui puisse sonder toute la profondeur ? Comme les Anciens connaissaient en gros, aussi bien que nous, les

[120] H. Rigault, *Œuvres complètes*, Paris, Hachette, 1859, p. 207.

sept planètes et les étoiles les plus remarquables, mais non pas les satellites des planètes et un grand nombre de petits astres que nous avons découverts, de même ils connaissaient en gros, aussi bien que nous, les passions de l'âme, mais non pas une infinité de petites affections et de petites circonstances qui les accompagnent, et qui en sont comme les satellites ; cela n'a été que dans ces derniers temps que l'on a fait et dans l'astronomie et dans la morale, ainsi qu'en mille autres choses, ces belles et curieuses découvertes […] comme l'anatomie a trouvé dans le cœur […] des valvules, des fibres, des mouvements et des symptômes qui ont échappé à la connaissances des anciens, la morale y a trouvé des inclinations, des aversions, des désirs et des dégouts que les mêmes anciens n'ont jamais connus. Je pourrais vous faire voir, affirme l'Abbé, ce que j'avance en réunissant toutes les passions l'une après l'autre, et vous convaincre qu'il y a mille sentiments délicats sur chacune d'elles dans les ouvrages de nos auteurs, dans leurs traités de morale [...] qui ne se rencontrent point chez les Anciens »[121]. Ainsi, les Modernes ont le goût plus délicat, et ne manquent pas de goût, seulement parce qu'ils sentent différemment. Ce goût beaucoup plus raffiné est dû aux découvertes dans la morale.

Sans connaissance de l'âme humaine, l'exploitation de ses ressources est bien limitée. L'art ancien est ainsi rudimentaire, selon Perrault.

Mais, il est fort possible que les Anciens, sans connaître l'âme humaine, se soient mieux appliqués que les Modernes, dans l'architecture par exemple. Ils ont créé des monuments (comme les pyramides d'Egypte), dont les techniques nous échappent. Aussi, l'art des bas- reliefs n'a jamais été égalé. L'Abbé combat cet argument en disant que les bas-reliefs antiques « ne sont point de vrais bas-reliefs, mais des reliefs de ronde bosse […] le Sculpteur qui les a faites manquait encore […] de cette adresse que le temps et la méditation ont enseigné depuis, et qui est **arrivée de nos jours à sa dernière perfection** ; je veux dire cette adresse par laquelle un sculpteur avec deux ou trois pouces de relief, fait des figures, qui non seulement paraissent de ronde bosse et détachées de leur fonds, mais qui semblent s'enfoncer les unes plus, les autres moins dans le lointain du bas-relief. Je remarquerai en passant que ce qu'il y a de plus beau au bas-relief a été fait par un Sculpteur de notre temps »[122]. L'art est équivalent à la perfection de la réflexion, atteinte par les Modernes. La fierté de Perrault est entretenue

[121] Perrault, *Parallèle…, op. cit.*, tome II, § 29-31, p. 187.
[122] *Ibid.*, § 196, p. 150.

par ses arguments ; il croit dans la supériorité des modernes, admettant même leur perfection. Nous nous demandons : seraient-ils des dieux, puisqu'ils sont parfaits ? Pas encore, semble répondre Perrault, car ce perfectionnement se poursuivra dans l'avenir, accompli par les nouvelles générations, les futurs génies. Le progrès est linéaire. Leur perfection est présente, alors que Dieu est une perfection toujours potentielle pour l'homme. Les Modernes restent quand même les plus parfaits sur terre, en tant que derniers vivants. Le temps va apporter d'autres découvertes, d'autres avancées dans la méditation. Les Modernes en sont persuadés.

L'Abbé reste fidèle aux Modernes, quand il soutient que les bâtiments modernes peuvent accueillir le Prince, et lui offrir toutes les commodités, alors que les bâtiments antiques étaient grossiers, et même Auguste « n'avait pas de vitres aux fenêtres de son palais »[123]. Ensuite, l'Abbé proclame, en soulignant les insuffisances des Anciens dans l'Architecture : « ils ignoraient ce qu'il y a de plus fin et de plus artiste dans l'Architecture, je veux dire le Trait ou la Coupe des pierres […]. Voilà ce que n'ont jamais connu les Anciens, qui bien loin de savoir faire tenir les pierres ainsi suspendues, n'ont su inventer aucune bonne machine pour les élever […] elles ne savaient être d'aucun usage, ou que d'un usage très peu commode »[124]. La technique moderne a créé des machines capables non seulement de transporter les pierres, mais aussi de les placer « à l'endroit qui leur est destiné »[125]. La beauté des bâtiments passe d'abord par la technique, qui, étant primitive, risque de ne pas donner de bons fruits. Elle est comprise dans le progrès, pour les modernes ; beauté et progrès vont de pair, parce que la démarche artistique suppose des techniques, des artifices (le clair-obscur, la dégradation des lumières, les secrets de la perspective et la judicieuse ordonnance d'une grande composition dans la peinture), des outils adaptés, que seul le temps permet de découvrir ou de perfectionner.

Si les bâtiments anciens sont grands, en ce qui concerne la masse (les pyramides d'Egypte), cela ne constitue pas un apport considérable à la science de l'architecture, qui veut illustrer la « beauté du dessein et la propreté de l'exécution »[126]. Le Louvre, monument moderne, est beau premièrement par la beauté de son dessin : « Quand on présenta le dessein de cette façade, il plut extrêmement […] il surprit les yeux les plus

[123] *Ibid*., § 161, p. 141.
[124] *Ibid*., § 172-3, p. 144.
[125] *Ibid*., tome I, § 172, p. 144.
[126] *Ibid*., tome I, § 173, p. 144.

accoutumés aux belles choses ». « On crut que l'exécution en était impossible et que ce dessein était plus propre pour être peint dans un tableau, parce que c'était encore seulement en peinture qu'on en avait vu de semblables […] il a été exécuté entièrement »[127].

Perrault nous met en garde : « Nous avons une inclination naturelle à estimer démesurément les choses qu'une longue suite de temps a comme consacrés et mises au dessus du jugement des hommes. Car quoi que je sois toujours en garde contre ces sortes de préventions, elles sont si fortes et elles agissent sur notre esprit d'une manière si cachée, que je ne sais si je m'en défends bien »[128]. Ainsi l'admiration prolongée pour les Anciens fausse le critère de la vérité, elle n'est qu'une prévention dont nous devons être conscients et à laquelle nous devons réagir.

Alors peut-on se demander pourquoi cette prévention en faveur des Anciens ? En quoi nos sens sont-ils abusés, perturbés ?

La cause est cachée, mais Perrault (qui joue le rôle de l'Abbé) décrit le phénomène, il observe et constate : « Si le titre d'Ancien est d'un grand poids et d'un grand mérite, la circonstance d'être dans un pays éloigné, et qu'il en coûte pour le voir un voyage de trois ou quatre cens lieues, ne contribue pas moins à lui donner du prix et de la réputation. Quand il fallait aller à Rome pour voir le Marc Aurèle, rien n'était égal à cette fameuse figure équestre, et on ne pouvait trop envier le bonheur de ceux qui l'avaient vue. Aujourd'hui que nous l'avons à Paris, il n'est pas croyable combien on la néglige »[129]. Plus le moyen est difficile, plus la valeur du but augmente, semble suggérer Perrault. L'admiration pour les Anciens devient ainsi pure illusion, erreur de l'esprit. La cause consiste dans l'éloignement temporel de l'Antiquité.

Si la Sculpture a été un art excellent chez les Anciens, pour l'Abbé, cet art n'est pas méritoire, car il est un art des plus simples et des plus bornés qui ne demande pas beaucoup de préceptes ni de réflexions. Par contre, la peinture est un art vaste et plein d'astuces qui se découvrent dans le temps ; elle fait partie des arts modernes. Les Anciens sont inférieurs aux Modernes dans cet art.

---

[127] *Ibid*., § 175-6, p. 144-5.
[128] *Ibid*., § 183, p. 146.
[129] *Ibid.*, § 185-6, p. 147.

La peinture moderne se compose de trois parties qui correspondent aux trois parties de l'homme lui permettant d'en être touché. Les parties de la peinture sont : la représentation des figures (« la juste délinéation des contours, l'application de vraies couleurs qui leur conviennent »), l'expression des passions (« les différents caractères des visages et les diverses attitudes des figures qui marquent ce qu'elles veulent faire, ce qu'elles pensent, en un mot ce qui se passe dans le fond de leur âme ») et la composition du tout ensemble (« l'assemblage judicieux de toutes ces figures, placées avec entente, et dégradées de couleur selon l'endroit du plan où elles sont posées »)[130]. Les parties respectives de l'homme, qui sont touchées par ces parties de la peinture, sont respectivement « les sens, le cœur et la raison »[131]. Ainsi la peinture est un art complexe, car elle stimule plusieurs ressorts humains, plusieurs facultés en même temps. C'est en cela que consiste sa richesse.

La peinture touche les sens par les yeux, la composition symétrique, par exemple, plaît à la raison. La musique, comme l'éloquence, sont des arts apparentés à la peinture, car ils agissent sur l'âme pareillement.

L'art moderne est « un méchant voisin », car l'art ancien, malgré sa beauté, souffre de la comparaison avec l'art moderne, et arrive ainsi à manquer de beauté, soutiennent les Modernes.

Dans la préface du second tome, qui traite de l'éloquence (troisième dialogue), Perrault sonde l'âme qui est éprise des Anciens, il cherche à comprendre et à montrer cette fausse démarche de l'esprit ou des sens. Il s'agit, selon lui, d'une prévention universelle en faveur des Anciens, en ce qui concerne l'éloquence et la poésie ; les éducateurs ont exagéré les œuvres anciennes, allant jusqu'à les considérer comme l'idée même du beau, comme des modèles absolus. Ainsi, les jeunes gens ont été imprégnés de cette éducation favorable aux Anciens, de cette émulation excluant toute approche critique.

Le proverbe des Modernes : « Il n'y a rien que le temps ne perfectionne tous les jours »[132] explique le progrès continu au long des générations successives ; l'art devient ainsi l'œuvre de l'humanité entière ; les apports de chaque génération s'ajoutent l'un à

[130] *Ibid.*, § 209, p. 153.
[131] *Ibid.*, § 213, p. 154.
[132] *Ibid*., *Préface* au tome II, p. 176.

l'autre et diminuent ainsi le rôle du premier inventeur, ici, le créateur ancien. Le but de cette collaboration dans le temps est le perfectionnement, le dernier perfectionnement qui n'est pas sans suite, sans futur, sans davantage de perfection. Le mérite des Anciens dans cet enchaînement n'occupe que la portion congrue.

La création n'est pas l'œuvre d'un seul homme, elle fait suite à un commencement et continue après une fin envisagée, un but qui va toujours en grandissant, donnant naissance à des « nouvelles beautés » (par exemple, dans l'architecture, « art qui dépend de la main » : Versailles, cher à Perrault, est une image de ce processus).

L'éloquence et la poésie, selon les Modernes, sont soumises aux lois du progrès même si elles ne sont pas comprises parmi les sciences. Le progrès ici concerne les découvertes portant sur le cœur humain, qu'il faut connaître « pour le persuader et pour lui plaire », ce qui est le but de ces deux arts en particulier, ainsi que de tout art en général. Si dans l'astronomie par exemple (qui est une science), on a découvert dernièrement les satellites des planètes, dans l'âme on a découvert les petites affections, « sentiments délicats » qui accompagnent les grandes passions. La morale, discipline qui étudie l'âme, « a trouvé des inclinations, des aversions, des désirs et des dégouts, que les mêmes Anciens n'ont jamais connus »[133] et qui abondent dans les pièces d'éloquence des Modernes. Pour exemple, on peut mentionner ici le respect, la déférence pour le beau sexe ; l'amant « n'ose pas déclarer sa passion par respect, et de peur d'offenser celle qu'il aime »[134], sentiment inconnu aux Anciens.

Si les passions, représentées seules, sont grossières, l'art moderne se montre délicat et spirituel, rendant les plus subtiles nuances des passions.

Les arts purement spirituels, comme l'éloquence et la poésie, posent le problème de la traduction des œuvres anciennes, que nous avons considéré plus haut et qui est repris par Perrault. Selon l'Abbé, si le style et la diction ne passent pas dans la traduction, les sentiments et les pensées se transmettent inaltérés, surtout dans la prose (qui ne subit pas d'altérations de sens, comme la poésie, à cause de la contrainte du vers). L'Abbé va jusqu'à argumenter que la traduction a plus d'avantages que l'original, principalement en raison du sens du discours, qui se « voit mieux sentir » : « Pour ce qui

[133] *Ibid*., troisième dialogue, § 30, p. 187.
[134] *Ibid*., tome II, § 32, p. 188.

est du sens du discours, des pensées qu'il renferme, des figures dont il est orné, de la suite du raisonnement, et de l'économie de l'ouvrage, en un mot de ce qui forme le corps de l'éloquence, toutes ces choses se voient mieux sentir dans une excellente traduction que dans l'original »[135], car le traducteur aide le lecteur à mieux pénétrer le vrai sens, vu qu'il a fait plusieurs lectures ; on n'est donc pas mieux muni face à l'original qu'un excellent traducteur « qui avant que de prendre parti a consulté tous les commentateurs et tous les interprètes qui ont travaillé avant lui sur la même matière »[136]. Ainsi, si l'on ne connaît pas le latin ou le grec, si on ne lit que les traductions, on peut délibérer, porter un jugement, sur le sens des œuvres des Anciens, mais non pas sur leur style. Perrault semble considérer cela avec dédain car il ne faut pas interdire aux Modernes de porter un jugement sur les Anciens seulement parce qu'ils ne parlent pas les langues anciennes, inutiles au monde présent. Pour Perrault, apprendre le grec et le latin est une occupation futile, « partage ordinaire de ceux qui ne peuvent faire rien de mieux »[137].

« On ne peut bien juger des choses que l'on ne connaît pas parfaitement »[138], affirme le Président, en pensant à ceux qui ignorent les deux langues utilisées par les Anciens.

Perrault tourne en dérision l'exigence des partisans des Anciens : « Vous voulez n'admettre pour juges compétents que ceux qui entendent parfaitement le grec et le latin, parce qu'ils ne manqueront pas de crier tous miracle sur les beautés inexprimables de ces Auteurs, pour faire envier le bonheur qu'ils ont de les lire et de les entendre en leur propre langue »[139].

Avant de comparer **l'éloquence ancienne** avec **l'éloquence des modernes**, Perrault en donne la définition suivante : « l'éloquence en général n'est autre chose que l'Art de bien parler selon la nature du sujet que l'on traite, et selon les lieux, les temps et les personnes »[140]. Elle plaît selon le goût particulier de chacun. La beauté et le goût sont des concepts qui s'annoncent réciproquement, l'un entraînant l'autre, surtout lors de la présence de toute beauté relative.

---

[135] *Ibid.*, § 10, p. 182.
[136] *Ibid.*, troisième dialogue (sur l'éloquence), § 11, p. 182.
[137] *Ibid.*, paroles du personnage l'Abbé, § 14, p. 183.
[138] *Ibid.*, tome II, § 16, p. 184.
[139] *Ibid.*, § 15, p. 183.
[140] *Ibid.*, § 42-3, p. 190

La beauté de l'éloquence est double : universelle, qui plaît en toute circonstance (beauté de la raison, du discours juste et conséquent), indépendante du goût ou de la mode de l'époque, et beauté relative, subjective, qui plaît sporadiquement et à certaines personnes.

L'éloquence est belle subjectivement : cela implique que l'orateur doit, au préalable, interroger, explorer le goût de ses auditeurs et s'y conformer. Ainsi, les Grecs ont eu l'esprit simple et clair ; l'orateur le plus aimé des Grecs, qui a su le mieux exploiter ce goût était Démosthène. Les Romains, avec un goût plus favorable à l'abondance, ont choisi leur orateur en la personne de Cicéron.

Le problème du progrès dans l'éloquence revient souvent dans le dialogue ; les derniers dépassent les précédents si grandement à cause d'une connaissance supérieure de la méthode, d'une mise en œuvre des exigences de l'ordre, d'un rangement et d'une digestion littéraire de l'objet, d'où « il n'y a qu'à lire les modernes pour les entendre »[141], alors que les anciens sont ennemis de l'ordre par ignorance : « quand on lit leurs ouvrages, on ne sait la plupart du temps, où l'on en est, d'où on est parti, par où l'on a passé et moins encore où l'on va »[142]. La beauté de l'éloquence ancienne est seulement relative et jamais universelle.

L'éloquence ancienne est obscure et impénétrable, alors que l'exigence des Modernes est la clarté et la transparence ; le goût, la mode du siècle change. Mais est-il possible d'aimer le pêle-mêle ? On peut difficilement déclarer plausible une telle hypothèse. Reste à conclure qu'il faut que la beauté universelle (y compris l'ordre, la rigueur) soit présente dans toute œuvre digne de plaire. Ainsi, l'éloquence ancienne ne peut pas plaire, ou plaît bien moins que celle des Modernes.

Selon Perrault, un amas de préceptes sans ordre et sans méthode « ne peut produire que de l'embarras et de la confusion. Pour plaire on le peut encore moins, et il y a la même différence entre écouter un discours où il y a de l'ordre, et un discours où il n'y en a point, qu'entre marcher pendant le jour, et marcher pendant les ténèbres, car s'il est agréable de voir les lieux par où l'on passe, et le chemin qu'on fait, et s'il est ennuyeux de ne savoir où l'on est, ni si on avance, où si on recule ; il est de même très agréable de bien voir la chose dont il s'agit, l'arrangement des raisons dont on se sert

[141] *Ibid*., tome II, § 68, p. 197.
[142] *Ibid*., paroles de l'Abbé, § 66, p. 196.

pour la prouver, et l'évidence de la conviction qui en résulte, comme au contraire, il est fort ennuyeux d'ignorer le véritable nœud de la question, de ne point voir la force qui naît de l'arrangement des preuves, et de ne trouver d'autre raison de la fin d'un discours que la volonté ou la lassitude de celui qui le fait »[143].

Le but de l'éloquence est de plaire pour persuader, de persuader pour conduire l'esprit, de conduire l'esprit pour entraîner la volonté ; l'éloquence doit chercher l'évidence, la clarté. Cela est une règle que les modernes respectent naturellement, suivant la tradition inaugurée par Descartes. La clarté, la lumière dans l'esprit « dispose le cœur à être ému », soutient encore l'Abbé.

La clarté appartient aux philosophes modernes ; on constate, en lisant les Anciens, une parfaite obscurité qui baigne leurs œuvres, lorsqu'ils essayent de décrire leur pensée.

On vient d'effectuer un petit parallèle entre l'éloquence des Modernes et celle des Anciens.

L'éloquence fleurit à l'époque moderne, car les figures de l'éloquence plaisent plus à cause de leur clarté. Le plaisir provoqué est une garantie de la valeur du discours. Ce plaisir de l'âme est secondaire par rapport à un premier plaisir de l'esprit, de la raison, qui provient de l'ordre et de la lumière dans le discours. Le plaisir passe par l'esprit et se propage ensuite au cœur, semble nous enseigner l'Abbé. Pourquoi cette succession des formes du plaisir (plaisir de la raison, plaisir du cœur) ?

Le discours doit être visiblement conséquent, il doit pouvoir être complètement assimilé par notre faculté raisonnable, l'esprit, ce qui provoque alors l'émotion, le plaisir du cœur. Le plaisir du cœur survient lorsqu'il touche le sentiment de confiance en soi, de puissance, présent en chacun de nous. Comprendre est une démarche que l'homme effectue au contact de l'autre, du transcendant, de ce qui attire sa curiosité et son attention. Il essaye de se retrouver en ce qui le dépasse. Lorsqu'il se sent concerné, lorsqu'on « parle de lui aussi », il se crée un besoin de contribuer à l'œuvre, en tant qu'auditeur ou lecteur. Cet appel à la parole, à sa raison et ensuite à son âme, le gratifie. Lorsque nous comprenons le discours, nous nous sentons en confiance et sommes

[143] *Ibid*., affirmation de l'Abbé, § 69-70, p. 197.

contents de nous retrouver dans ce qui nous est présenté : « […] l'homme qui s'aime est bien aise de se rencontrer par tout et de voir que toutes choses lui ressemblent »[144].

Le plaisir de clarté est aussi à la base un plaisir né du sentiment de notre puissance, de notre habileté à comprendre. La clarté mobilise cette capacité, contribuant à notre satisfaction.

Le dialogue suivant porte sur la poésie, il s'agit du quatrième dialogue, publié dans le troisième tome. Ici Perrault prétend montrer que « si les Poètes Anciens sont excellents, comme on ne peut pas en disconvenir, les Modernes ne leur cèdent en rien et les surpassent même en bien des choses »[145].

L'argumentation doit commencer par définir l'objet d'étude qui va suivre, ici en occurrence la poésie. L'Abbé expose ainsi sa conception de la poésie : « La Poésie n'est autre chose qu'une peinture agréable, qui représente par la parole tout ce que l'imagination peut concevoir, en donnant presque toujours un corps, une âme, du sentiment et de la vie aux choses qui n'en ont point »[146].

Ce n'est pas chose nouvelle pour nous que cette conception d'***ut pictura poesis***, cette confusion des deux arts qui appellent les sens au jeu, à la vie, à accomplir leur rôle stimulant, en tenant l'âme occupée, mais pas uniquement, en procurant en même temps du plaisir. La poésie propose une alternative, elle utilise le même biais que la peinture pour émouvoir : les sens, mais elle parvient d'une façon différente à les exciter, à les activer. Perrault identifie, comme Dubos, les deux arts, en présentant « **l'art qui conduit la parole** » comme il suit : « Les termes simples et ordinaires dont on se sert dans le langage le plus commun sont comme le premier trait et la première délinéation des pensées que l'on veut exprimer ; les mouvements et les figures de la Rhétorique, qui donnent du relief au discours, sont les jours et les ombres qui les font avancer ou reculer dans le tableau ; enfin, les descriptions ornées, les épithètes vives, et les métaphores hardies sont comme les couleurs naturelles dont les objets sont revêtus et par lesquelles ils nous apparaissent entièrement et tels qu'ils sont dans la vérité »[147].

Perrault ajoute à cette étude comparée entre la poésie et la peinture : « Il ne suffit pas à la belle et noble Poésie de se faire entendre, ni même d'en dire assez pour

[144] *Ibid*., quatrième dialogue, *en ce qui regarde la poésie*, § 12, p. 287.
[145] *Ibid*., préface au tome troisième, p. 281.
[146] *Ibid*., quatrième dialogue, § 7-8, p. 286.
[147] *Ibid*., l'Abbé, § 9, p. 286.

persuader, il faut qu'elle représente les objets dans leur vérité et leur naïveté toutes pures ; il faut qu'elle plaise, qu'elle charme, qu'elle enlève : autrement elle n'est pas vraie Poésie »[148].

S'il était nécessaire à l'éloquence de persuader par le biais du plaisir, la poésie ne va pas jusqu'à persuader, son but ultime est de procurer le plaisir. L'éloquence se sert du plaisir, elle en fait un usage plus ou moins correct, elle le subordonne, le soumet à une autre finalité (persuader), elle l'exploite. Il y a ici un déplacement des buts, une progression : si la poésie suscite le plaisir pour la beauté du but, le plaisir en soi (le premier but, qui est aussi le dernier), l'éloquence suscite le plaisir (premier but, préliminaire) pour persuader (deuxième but). La poésie devient ainsi un art pur, qui plaît, elle s'arrête là dans un premier temps ; secondairement elle peut instruire ou persuader. Elle peut persuader, mais cela n'est pas obligatoire, et cela n'est pas son but essentiel.

L'instruire passe par une sorte de persuasion ; l'âme doit être convaincue de certains préceptes avant de se former une morale, une hygiène dans les actions.

Regarder les images que la poésie forme, laisser notre imagination s'imprégner d'elles, telle est l'attitude passive qu'on doit avoir vis-à-vis de la poésie. Au contraire, l'éloquence fait appel à l'auditoire, qui participe aux idées véhiculées, en leur donnant un sens final, en suppléant au sens, en interprétant.

La poésie attribue des épithètes nombreux aux objets qu'elle décrit « parce qu'elle fait profession de **peindre au naturel** et d'être abondante en ornements, qui font le principal de son essence »[149]. La classification de ces ornements se fait en deux groupes : le premier contient les ornements naturels et communs à toutes les nations du monde ; l'autre réunit les « ornements artificiels et qui n'ont usage qu'en de certains pays où les hommes en sont convenus »[150].

Les ornements naturels sont, par exemple : la vie, le sentiment, les passions, la parole et le raisonnement qu'on attribue aux choses qui n'en ont point.

Les ornements artificiels sont « les divinités que les Anciens y ont introduites ; les Anges et les Démons qu'on mêle dans les poèmes chrétiens ; et les personnages

[148] *Ibid*., l'Abbé, § 9, p. 286.
[149] *Ibid*., l'Abbé, § 11, p. 286.
[150] *Ibid*., § 11, p. 286.

moraux qu'on peut introduire dans toutes sortes de poèmes et chrétiens et profanes »[151]. Ces ornements artificiels se métamorphosent en des beautés significatives dans les poèmes, mais ils restent en dehors de l'essence de la poésie. En revanche, les ornements naturels expriment l'essence de la poésie, une fois ces ornements absents, son être cesse d'exister. Par contre, la poésie peut se nourrir d'ornements artificiels, mais son existence se perpétue en leur absence.

L'artiste, en occurrence le poète, doit avoir « une manière nouvelle d'employer ces sortes d'ornements, qui leur donne la grâce de la nouveauté »[152], une manière de leur donner un tour nouveau, une autre expression, une autre apparence. La poésie devient alors un jeu d'esprit, qui a besoin de temps pour arriver à la dernière perfection.

L'Abbé soutient que la poésie était dans son enfance au temps des Anciens, et donc inférieure à la poésie des Modernes, art bien plus mûr, car subissant l'expérience de plusieurs siècles. Le Président objecte en attribuant une autre caractéristique aux enfants, « qui ont beaucoup d'esprit étant petits, et qui deviennent stupides en devenant grands »[153]. La réponse de Perrault est que, au contraire, l'esprit « se fortifie avec l'âge »[154].

Le défaut des poèmes anciens est leur manque d'approfondissement d'où le besoin de recourir à des interprètes (d'ajout de sens), ce qui selon l'Abbé caractérise les créations enfantines. Le temps corrige les défauts, ce qui fait que les Modernes bénéficient des progrès accumulés avec le temps.

Ce dialogue, ainsi que celui qui suit « où il est traité de l'astronomie, de la géographie, de la navigation, de la guerre, de la philosophie, de la musique, de la médecine, etc., cinquième et dernier dialogue », contiennent des détails, et non des perspectives plus larges, d'ordre philosophique. Ces dialogues nous intéressent donc moins ici.

Le *Parallèle des Anciens et des Modernes* est le chef d'œuvre de Perrault, son emblème, même s'il est davantage connu pour son œuvre de création littéraire, ses contes. Hippolyte Rigault, dans son livre intitulé *Histoire de la Querelle des Anciens et des Modernes*, fait de Perrault l'apologie suivante : « C'est lui qui a montré jusqu'ici le

[151] *Ibid*., l'Abbé, § 12, p. 287.
[152] *Ibid*., l'Abbé, § 17, p. 288.
[153] *Ibid*., Le Président, § 23, p. 289.
[154] *Ibid*., tome III, § 23-4, p. 289-90.

plus de confiance dans le génie moderne. C'est lui qui a rompu le plus hardiment avec la tradition littéraire et proclamé le libre examen en littérature, et même l'indépendance absolue des goûts […] C'est lui qui a gardé devant la postérité la plus grande part d'importance et de notoriété dans le débat dont il n'a pas été le promoteur ; c'est à lui que s'est attachée cette espèce de renommée [...] de révolte contre les Anciens. Il arrive souvent, […] que la responsabilité d'une idée s'attache, non à celui qui la découvre le premier, mais à celui qui l'adopte et la produit en son nom, non aux pères, mais aux parrains »[155]. Hippolyte Rigault manifeste une réserve face aux idées de Perrault, qu'il considère comme fausses, mais en contrepoids il fait l'éloge de son style et de son esprit vif qui rend les idées capables de persuader : « En résumé, des vues ingénieuses, des arguments spécieux à l'appui d'idées fausses, des jugements plus que téméraires, une critique superficielle en littérature, une connaissance très imparfaite des originaux, une instruction légère, même dans les sciences et dans les arts, de l'imagination, de l'esprit […], un style agréable et naturel, etc. »[156].

Concluons que Perrault a eu un rôle décisif dans l'avancement des arts au XVIIIe siècle, qu'il a encouragé les auteurs de son temps à exprimer avec audace leurs pensées, et à créer librement, sans se sentir incommodés, ou guidés, par de faux modèles, mais plutôt à avancer vers la perfection, en ayant confiance dans le progrès. Les idéaux sont en nous et dans la postérité, dans le futur, dirigeons-nous vers eux, regardons en avant : tel semble être le conseil de Perrault à ses contemporains.

[155] Hippolyte Rigault, *Histoire de la Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Librairie Hachette, 1856, p. 207.
[156] *Ibid*., p. 208.

1.7°.2°° Illustration du débat à travers un partisan, cette fois-ci des Anciens, Boileau Nicolas, dit Despréaux.

Boileau Nicolas dit Despréaux (à distinguer de ses frères, tous lettrés), défenseur de la tradition, avait eu une polémique avec Perrault. Parmi ses lettres, une est adressée à Monsieur Perrault, pour se réconcilier avec lui publiquement, après une période dans laquelle Boileau écrivait des épigrammes injurieuses contre l'« Académie des Topinamboux »[157]. Cette information est présente dans Lanson, *Boileau*[158].

Boileau se présente, dans la lettre à Perrault, comme admirateur d'Homère et de Virgile, et il qualifie Perrault de « bien résolu de ne point trop estimer Homère et Virgile »[159]. Boileau commence par supposer les raisons qui déterminent la conduite de Perrault dans la controverse.

Comme première supposition, il avance le peu d'importance qu'on accorderait aux auteurs contemporains, théologiens et philosophes comme Descartes, Arnauld, et nombreux autres qui se sont avancés sur la scène littéraire au XVIIe siècle, par exemple les poètes : les Malherbes, Sarrazin, La Fontaine, Corneille, Racine, Molière, Perrault lui-même, etc. Boileau déclare tout de suite que cela ne peut pas être un argument justifiant l'attitude négative de Perrault envers les Anciens, car tous ces écrivains se sont imposés au public, qui les admire beaucoup.

Deuxièmement, Boileau suppose que le motif de l'attitude de Perrault est le suivant : le modèle des Anciens n'est pas digne d'être imité, car il gâte les bonnes œuvres. À cela, Boileau oppose le fait que ce sont les écrits réalisés d'après les Anciens qui, loin de les gâter, fondent le succès des œuvres « qui sont les nôtres ». Ensuite, Boileau met en avant un autre exemple comme argument, le fait que Corneille a extrait ses plus belles idées des ouvrages des Antiques, comme Tite-Live, Dion Cassius,

---

[157] Les Topinamboux : « nom d'un peuple de Brésil, qu'on a quelquefois employé pour désigner des gens grossiers et ignorants ». Boileau en a fait un adjectif : « Et l'Académie, entre nous, Souffrant chez soi de si grands fous, Me semble un peu topinamboue » (Boileau, *Epigr. 25*). Voir *Dictionnaire de français Littré*, d'après Emile Littré.

[158] Voir Gustave Lanson, *Boileau*, Paris, Hachette, 1892.

[159] Boileau, *Œuvres Complètes*, Editions Gallimard, 1966, p. 569, dans lettre *A M. Perrault de l'Académie Française :* « Vous toujours bien résolu de ne point trop estimer Homère ni Virgile, et Moi toujours leur passionné Admirateur ».

Plutarque, Sénèque, découvrant la nouvelle Tragédie, qui était inconnue d'Aristote ; il a dépassé les règles de la tragédie avancées par Aristote, excitant l'admiration par la grandeur des pensées, des sentiments envers les personnages de la tragédie, et non pas la pitié et la terreur, comme dans l'ancienne forme de tragédie. Despréaux invite Perrault à s'accorder que ce sont Euripide et Sophocle, les grands tragédiens antiques, qui ont eu un rôle décisif dans l'éducation de Racine ; ainsi que Plaute et Térence dans la qualité exquise de l'art de Molière.

Troisièmement, ce qui apparaît vraisemblable à Despréaux, est la rencontre de Perrault avec quelques partisans des Anciens qui s'intéressent uniquement aux ouvrages en langues latine et grecque, et qui condamnent tout ouvrage en langue vulgaire. Ces admirateurs ne s'intéressent pas à la Raison, mais seulement « à enrichir leur mémoire », estimant les Anciens pour la seule raison qu'ils sont Anciens (ont vécu dans l'Antiquité). Despréaux qualifie ces faux admirateurs des Anciens de « ridicules […] qui vous ont révolté contre tout ce que l'Antiquité a de plus merveilleux »[160]. Il ajoute : « Vous n'avez pu vous résoudre d'être du sentiment de gens si déraisonnables dans la chose même où ils avaient raison »[161].

Despréaux avance comme raison, et propos de l'ouvrage entier de Perrault sur les Anciens et les Modernes, la conclusion qu'on forme à partir de cet ouvrage, que le siècle de Louis le Grand est supérieur à tous les siècles de l'Antiquité, même au siècle d'Auguste en ce qui concerne les Beaux-arts et les Belles Lettres : « Votre dessein est de montrer, que pour la connaissance sur tout des Beaux-arts, et pour le mérite des belles Lettres, notre siècle, ou pour mieux parler, le Siècle de Louis le Grand est non seulement comparable, mais supérieur à tous les plus fameux siècles de l'Antiquité, et même au Siècle d'Auguste »[162].

Despréaux n'hésite pas à attribuer à Perrault des idées et des projets, comme l'exemple au dessus, sans qu'il y ait eu de confirmation de la part de ce dernier. Ainsi, nous ne connaissons pas la véritable motivation de Perrault, mais uniquement l'hypothèse de Boileau. Il veut amener Perrault à son avis, mais il soutient que la façon de prouver cet avis est différente, selon la façon de raisonner de chacun. La façon de prouver cette vérité, propre à Boileau, consiste dans le fait d'étudier chaque époque en

[160] *Ibid*., p. 570.
[161] *Ibid*., p. 571.
[162] *Lettre à M. Perrault*, p. 571, dans Boileau, *Œuvres Complètes*, 1966.

particulier, par rapport au siècle de Louis le Grand. La première conclusion dans la comparaison du siècle de Louis XIV avec le siècle d'Auguste est que ce dernier abonde en grands orateurs comme Cicéron et en grands historiens comme Tite-Live.

Si l'ode appartient presque exclusivement à Horace, dans d'autres genres de poésie, comme par exemple le Roman, poème en prose, les Latins n'excellent pas, et encore pire, ils ne l'ont même pas connu, considèrent les Modernes.

Ensuite, toujours explicitant le point de vue des Modernes, en ce qui concerne la physique, aucun Ancien du siècle d'Auguste, de Cicéron jusqu'à Corneille, Tacite, ne dépasse Descartes ou Gassendi. En ce qui concerne la multiplicité des connaissances, les Anciens sont médiocres, comparés à Scalinger, au Père Sirmond, etc. dans les domaines comme la géographie, l'astronomie. En ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la peinture, on ne trouve pas de concurrents aux savants du XVIIe siècle, comme Poussin, Le Brun, Girardon, etc.

Boileau en vient à l'idée de Perrault, admettant que le Siècle de Louis le Grand (1638-1715), du point de vue de la multiplicité des connaissances, est supérieur au Siècle d'Auguste (du Ier siècle avant J.-C. au Ier siècle après J.-C.).

Pour la conciliation, Boileau propose à l'auteur des *Parallèles* d'essayer de ne pas trop effacer les mérites des écrivains de l'Antiquité, et se propose à lui-même de ne pas trop blâmer les méchants écrivains qui sont ses contemporains. Boileau a rendu ainsi publique leur réconciliation.

1.7°.3°° Illustration de la Querelle des points de vue moins amples, mais très suggestifs pour donner un aperçu des plus divers. Perspectives de la part des partisans des Modernes : Fontenelle, La Motte, Jean Terrasson, de Pons et des partisans des Anciens : Gottsched, Anne Lefévre-Dacier, Jean Boivin, Ménage, Longepierre, M. de Callières, Pierre-Daniel Huet.

Perrault, Fontenelle, Lamotte, Terrasson, de Pons sont convaincus de la supériorité de la raison sur le sentiment, ils défendent tous les Modernes de l'époque de Louis XIV. Perrault pense que l'accumulation des connaissances mène à la perfection.

Bernard Le Bovier de Fontenelle[163] dans *Digression sur les Anciens et les Modernes* (1688) se range dans le même parti que Perrault, c'est-à-dire qu'il est du côté des Modernes. Fontenelle compare l'être humain à un arbre qui pousse de façon identique depuis l'Antiquité. Les arbres d'aujourd'hui sont aussi grands que dans l'Antiquité, donc les conditions matérielles, étant similaires, les hommes de notre temps sont similaires à ceux de l'Antiquité.

Le cerveau humain a la même composition matérielle, de même que la nature fait naître des arbres d'une même hauteur. Au cours des siècles, la matière est restée la même. Cette observation nous encourage à croire que, si le corps est le même, les Modernes et les Anciens sont égaux en esprit, ils peuvent créer des ouvrages de la même qualité ; de ce point de vue, ils sont égaux.

Fontenelle pense que les cerveaux humains sont les mêmes, mais il oublie, selon nous, que les cerveaux ne sont pas capables de produire une pensée uniquement par leur propre force, cela implique un contexte intellectuel, une multitude d'esprits, qui, par le commerce des idées, créent l'art et les sciences. C'est ce contexte qui conditionne la production des idées, et sépare l'Antiquité de la Modernité.

[163] Écrivain et philosophe français, membre de l'Académie française ; né à Rouen en 1657, décédé à Paris en 1757.

Fontenelle est d'opinion que la Nature ne s'est pas épuisée en produisant des originaux comme les Anciens, et que les lois de la physique confirment cette position. Ainsi, il compare la production de la Nature à une pâte, utilisée également pour fabriquer des hommes, aussi bien que des plantes et des animaux : « La nature a entre les mains une certaine pâte qui est toujours la même, qu'elle tourne et retourne sans cesse en mille façons et dont elle forme les hommes, les animaux, les plantes ; et certainement elle n'a point formé Platon, Démosthène ni Homère d'une argile plus fine ni mieux préparée que nos philosophes, nos orateurs et poètes d'aujourd'hui »[164]. Cette pâte a été la même aux temps anciens et à l'époque contemporaine. La Nature étant restée la même, il n'y a pas de raison de faire une différence entre les causes physiques des Anciens et celles des Modernes. Mais aucun des défenseurs des Anciens ne soutient qu'ils aient tous été d'une valeur remarquable, il y a des exceptions à la règle. À de meilleures capacités correspondent de meilleurs cerveaux, qui pour se produire, ont dû bénéficier de conditions favorables.

De tous temps, les arbres ont conservé la même taille, mais leur grandeur diffère selon les zones géographiques : « [...] si les arbres de tous les siècles sont également grands, les arbres de tous les pays ne le sont pas »[165]. Le climat produit ses effets sur le cerveau, d'où la différence entre les esprits, les idées étant différentes d'un pays à l'autre. Mais les idées s'exportent d'un pays à l'autre plus facilement que les plantes. Nous disons ainsi que cela n'empêche pas que les génies (esprits) soient différents dans un même pays ; les cerveaux sont donc différents d'un pays à l'autre et selon les individus.

Le commerce des esprits, selon Fontenelle, est très uniformisant et annule l'originalité induite par le climat. À cela, les défenseurs des Anciens peuvent opposer le fait que les traductions n'épousent pas l'esprit de l'auteur, mais celui du traducteur, et qu'elles restent donc des créations originales. Les lapons et les nègres, comme pour Dubos, sont pour Fontenelle des peuples exclus du commerce de l'esprit, ils ne sont pas « également cultivés » et dépendent plus du climat.

Si les Anciens et les Modernes sont égaux du point de vue naturel, physique, la seule différence réside dans le contexte général de l'époque : « Quoi qu'il en soit, voilà,

[164] Fontenelle, *Textes choisis*, Éditions Sociales, 1966, *Digression*, p. 245.
[165] *Ibid*., p. 245.

ce me semble, la grande question des anciens et des modernes vidée. Les siècles ne mettent aucune différence naturelle entre les hommes, le climat de la Grèce ou de l'Italie, et celui de la France, sont trop voisins pour mettre quelque différence sensible entre les Grecs ou les Latins et nous ; et quand ils y en mettraient quelqu'une, elle serait fort aisée à effacer. Nous voilà donc tous parfaitement égaux, anciens et modernes, Grecs, Latins et Français »[166]. Un autre paragraphe vient renforcer le précédent : « […] après que l'on a reconnu l'égalité naturelle qui est entre les anciens et nous, il ne reste plus aucune difficulté. On voit clairement que toutes les différences, quelles qu'elles soient, doivent être causées par des circonstances étrangères, telles que sont le temps, les gouvernements, l'état des affaires générales »[167].

Les partisans des Anciens disent que les Anciens avaient plus d'esprit car ils ont tout inventé ; Fontenelle remplace les Anciens par les contemporains et dit que la seule chose qui distingue les premiers de nous est qu'ils ont été « avant nous » et que, si nous étions à leur place, nous aurions inventé la même chose. Dans le temps, ils étaient les premiers : « Si l'on nous avait mis en leur place, nous aurions inventé ; s'ils étaient dans la nôtre, ils ajouteraient à ce qu'ils trouveraient inventé ; il n'y a pas là grand mystère »[168]. Fontenelle oublie ici le fait que les seuls peuples qui aient apporté un changement important dans la science et les arts sont les Grecs, et après eux les Romains, il y avait donc une différence naturelle entre eux et les autres peuples existants, ou une différence de contexte, dans les conditions de leur pays respectifs.

Fontenelle nomme l'Antiquité « l'enfance du monde », en comparant les époques au développement d'un être humain. On n'a pas besoin d'autant d'ingéniosité pour fabriquer les premières choses, dit Fontenelle, que pour les développer davantage par la suite. Il est plus difficile d'améliorer par de nouvelles découvertes car « on trouve la matière plus épuisée, et ce qui reste à y découvrir est moins exposé aux yeux »[169]. Fontenelle soutient ainsi les Modernes, qui, malgré leur tâche plus difficile, et leur effort doublé, amènent les sciences et les arts vers le progrès. Mais celui qui a fabriqué le premier une certaine partie de l'objet a contribué à l'ouvrage et a donc le mérite d'être en partie le créateur de l'œuvre en tant que pionnier ; nous ne faisons que le

[166] *Ibid.*, p. 247.
[167] *Ibid*., p. 247-8.
[168] *Ibid*., p.248.
[169] Dans Fontenelle, *Textes Choisis*, Éditions Sociales, Paris, 1966, p. 248.

compléter, qu'ajouter à ce que nous trouvons commencé (le début étant décisif), auraient pu rétorquer les partisans des Anciens.

Qui a davantage de mérite dans le progrès des arts ? À qui appartient la tâche la plus difficile dans ce processus d'avancement ? Les Anciens sont-ils inégalables et le progrès suppose-t-il un humble regard en arrière, vers les divins modèles ? Voilà le problème qui se pose à Fontenelle et à ses contemporains.

Selon nous, l'explication est psychologique et relève du problème de la confiance en soi et en ses propres capacités de création. Le progrès est possible seulement avec un regard positif sur le présent et l'avenir, sans quoi le passé devient étouffant, étant limité par nature. Dans le passé, le génie peut exploiter de multiples, d'infinies possibilités, mais le modèle doit être la Nature, inépuisable, modèle des Anciens également. Il faut s'attribuer les mêmes possibilités de découverte.

Examinant la vérité de la supériorité des Modernes sur les Anciens en ce qui concerne le mérite dans le progrès, Fontenelle poursuit sa pensée en confessant que son argument en faveur des Modernes est douteux : « Il est vrai que pour ajouter aux premières découvertes, il faut souvent plus d'effort d'esprit, qu'il n'en a fallu pour les faire ; mais aussi on se trouve beaucoup plus de facilité pour cet effort. On a déjà l'esprit éclairé par ces mêmes découvertes que l'on a devant les yeux, nous avons des vues empruntées d'autrui qui s'ajoutent à celles que nous avons de notre fonds, et si nous surpassons le premier inventeur, c'est lui qui nous a aidé lui-même à le surpasser ; ainsi il a toujours sa part à la gloire de notre ouvrage, et s'il retirait ce qui lui appartient, il ne nous resterait rien de plus qu'à lui »[170]. Les Anciens ont presque épuisé les erreurs par lesquelles on est obligé de passer lors d'une découverte, il nous reste donc à les surpasser : « Nous avons l'obligation aux anciens de nous avoir épuisé la plus grande partie des idées fausses qu'on se pouvait faire ; il fallait absolument payer à l'erreur et à l'ignorance le tribut qu'ils ont payé, et nous ne devons pas manquer de reconnaissance envers ceux qui nous en ont acquittés » ; « Il en va de même sur diverses matières, où il y a je ne sais combien de sottises que nous dirions si elles n'avaient pas été dites, et si on ne nous les avait pas, pour ainsi dire, enlevées »[171]. Il y a ici une comparaison qui contredit l'image du progrès semblable à un homme passant par différents âges, depuis

[170] *Ibid*., p. 249.
[171] *Ibid*., p. 249.

l'enfance : par exemple la comparaison du nain assis sur les épaules du géant, faisant référence aux successeurs des Anciens, comme à des nains. Les Anciens sont dans ce cas les vrais adultes, les connaisseurs. « Copernic inventa la vraie cosmographie après que Pythagore, Philolaos lui en eurent ouvert la voie et Harvey découvrit la circulation du sang après qu'Hippocrate l'eut déjà dans une certaine mesure découverte »[172]. On ouvre ici une parenthèse car une autre interprétation a été donnée de cette image : « Et même, nous autres modernes, nous sommes supérieurs aux anciens ; car étant montés sur leurs épaules, nous voyons plus loin qu'eux »[173]. Mais celui qui avance, par ses propres moyens, n'est pas le moderne, mais l'ancien, car il est celui qui marche, et qui porte, sur ses épaules, toute la connaissance des modernes (les yeux, symbole de la connaissance, qui regardent de haut, qui ont un panorama plus vaste). On vient de donner ici une autre interprétation à cette image suggestive, tout aussi correcte, mais qui favorise cette fois-ci les Anciens, admirés aussi par Dubos.

Une concurrence entre le hasard, l'expérience, et la justesse du raisonnement, toujours plus élaboré et meilleur, dit Fontenelle, fait que les dernières découvertes représentent toujours un avancement. La philosophie, qui est une manière de raisonner, de conclure par définition, selon Fontenelle, a beaucoup avancé, surtout avec Descartes (justesse et précision dans sa méthode), alors que les Anciens ne jugent pas dans « la dernière perfection ».

L'éloquence était très en vogue dans les temps anciens, alors que la poésie se situait sur un plan second, sans utilité immédiate. L'honneur est la seule récompense des poètes dans les temps anciens, mais ils en étaient fort contents et pensaient que l'argent était destiné aux « âmes basses ».

Donc, les Modernes considèrent que l'admiration qu'on a pour les Anciens est due à des préjugés : ils ont été les premiers hommes de leur siècle, le public les admire car ils ont atteint la perfection sur certains points. Si l'on n'est pas capable de les surpasser, du moins peut-on les égaler, en qualité d'hommes, d'êtres semblablement construits : « Pourquoi ne les égalerions nous pas ? En qualité d'hommes nous avons

[172] Gottsched, *Notes*…, p. 324.
[173] Voir *Histoire de la Querelle des Anciens et des Modernes*, par Hippolyte Rigault, Paris, Librairie Hachette, 1856, p. 168.

toujours le droit d'y prétendre »[174]. Par contre, les partisans des Anciens nous conseillent de commencer par s'approprier davantage les Anciens, en tant que modèles.

Johann Christoph Gottsched[175], homme de lettres allemand, est un partisan des Anciens qui critique dans ses *Notes à la traduction allemande de la Digression sur les Anciens et les Modernes* Fontenelle, et, avec lui, les partisans des Modernes.

La Nature produit à chaque époque des hommes potentiellement appelés à être des génies, mais la politique peut induire un manque de goût dans la société. Toujours et à toutes les époques la Nature produit son ouvrage (ses futurs poètes), ouvrage qui doit être accepté et accueilli par les rois, afin qu'on puisse égaler les Anciens. Il faut vivre dans la même prospérité que les Anciens et dans le même culte des talents. Là où il y a de bons rois, doivent exister nécessairement des poètes.

Dans les périodes de crise, on ne produit pas de chefs d'œuvre car on oublie les Anciens, diraient les partisans des Anciens : « D'où vient, disent-ils, que dans ces siècles-là l'ignorance était si épaisse et si profonde ? C'est que l'on ne connaissait plus les Grecs et les Latins, on ne les lisait plus ; mais du moment que l'on se remit devant les yeux ces excellents modèles, on vit renaitre la raison et le bon goût »[176]. Mais, dit Fontenelle, les Anciens, eux aussi, sont passés par ces périodes de crise, de tâtonnement. Donc, si l'on accorde crédit aux propos des partisans des Anciens, ceux-ci ont-ils eu à leur tour des modèles, leurs propres « Anciens », dans un progrès linéaire ? Ou, le progrès est-il cyclique, comme le croit Dubos ? Sur cette question Dubos aurait dit que dans des périodes de prospérité, lorsque les causes morales sont présentes, mais que les causes physiques manquent, les génies ne fleuriront pas. Pour Dubos, les causes physiques l'emportent sur les causes morales. Découvrir, pour Gottsched, c'est retrouver (vérité valable pour tous les partisans des Anciens : on doit retrouver les Anciens dans les ouvrages modernes, les Anciens ayant tout dit et ne nous laissant plus rien à ajouter, sinon éventuellement un tour d'expression différent).

Reprenons la comparaison entre l'humanité et un seul homme, pour illustrer le fait qu'un esprit général arrivant en dernier se forme par la contribution de l'esprit de chaque époque. Cette interdépendance ne s'arrêtera jamais car toujours les esprits

[174] Fontenelle, *Textes choisis, op.cit.*, p. 254.
[175] La vie de Gottsched : 1700-1766.
[176] Fontenelle, *Textes choisis, op. cit.,* p. 255.

s'ajouteront l'un à l'autre pour un progrès infini. « Un savant de ce siècle-ci contient dix fois un savant du siècle d'Auguste »[177]. Nous sommes amenés à affirmer que les derniers esprits dans les hommes sont supérieurs aux autres ; que le dernier esprit est le plus parfait. Qui pourrait garantir qu'une période très néfaste ne va pas frapper l'humanité qui retomberait ainsi dans l'enfance (période stérile, ou sans succès). Mais ce n'est pas seulement l'âge, auraient dit les Anciens, qui fait l'esprit.

On peut comparer, en faisant référence aux temps anciens, les Grecs aux Anciens et les Latins aux Modernes, car ces derniers ont hérité de la culture grecque sur leur propre terrain. Ainsi, jouant le rôle des Latins, à notre tour, nous serons blâmés et méprisés par la postérité pour « l'entêtement » (Fontenelle) que nous avons pour les Anciens (argument des Modernes). À notre tour, nous deviendrons les Anciens pour la postérité, comme les Grecs par rapport aux Latins, qui, en gros, sont situés par nous dans une même époque ; et nous serons préférés à eux. C'est un fait décourageant qui risque de nous conduire à l'inactivité, puisque nous serons admirés comme parfaits par la postérité. Le jugement qui favorise les Anciens nuit au progrès. Fontenelle écrit sur ce point : « Nous pouvons espérer qu'on nous admirera avec excès dans les siècles à venir […] on s'étudiera à trouver dans nos ouvrages des beautés que nous n'avons point prétendu y mettre ; telle faute insoutenable et dont l'auteur conviendrait lui-même aujourd'hui, trouvera des défenseurs d'un courage invincible […] Un temps a été que les Latins étaient modernes, et alors ils se plaignaient de l'entêtement que l'on avait pour les Grecs qui étaient les anciens. La différence de temps qui est entre les uns et les autres disparait à notre égard, à cause du grand éloignement où nous sommes ; ils sont tous anciens pour nous […] Il ne faut qu'avoir patience, et par une longue suite de siècles nous deviendrons les contemporains des Grecs et des Latins »[178].

Fontenelle soutient que les Modernes ont des poèmes auxquels l'Antiquité n'a rien à opposer, et que la postérité ne dépassera pas. Mais on ne peut être si certains du futur. Il est fort probable que les Modernes endosseront à leur tour le rôle des Anciens, et que les Modernes à venir auront leurs propres défenseurs, dans le cas où la Querelle se poursuivrait à l'infini. La beauté peut être une mode, les beaux poèmes d'aujourd'hui seront donc dépassés et ne plairont plus.

---

[177] Fontenelle, *Digression sur les Anciens et les Modernes* dans *Textes choisis*, Paris, Éditions sociales, 1966, p. 257-8.
[178] *Ibid*., p. 258.

L'admiration prolongée des Anciens risque d'entraver le progrès. Il faut prendre la Nature, d'une richesse toujours présente et inépuisée, pour modèle, disent les Modernes. L'éloge des Anciens est un préjugé, la raison doit aller en se perfectionnant, en enlevant les erreurs survenues. Les Anciens, conseille Fontenelle, doivent être jugés avec autant de hardiesse que les Modernes, c'est-à-dire qu'il faut les traiter comme des mortels, sujets à l'erreur, et non pas comme des génies absolus, comme des divinités, dont les erreurs passent pour des perfections : « Il faut être capable de dire ou d'entendre dire sans adoucissement, qu'il y a une impertinence dans Homère ou dans Pindare, il faut avoir la hardiesse de croire que des yeux mortels peuvent apercevoir des défauts dans ces grands génies, il faut pouvoir digérer que l'on compare Démosthène et Cicéron à un homme qui aura un nom français, et peut-être bas ; grand et prodigieux effort de raison »[179]! La vraie victoire des Modernes, selon la prédiction de Fontenelle, est dans le futur, si le jugement des partisans des Anciens persiste ; il n'y a qu'à attendre que les Modernes deviennent les Anciens aux yeux de la postérité pour que les œuvres des Modernes soient sanctifiées. Reprenons la citation de plus haut, mais pour souligner cet autre aspect « Un temps a été que les Latins étaient modernes, et alors ils se plaignaient de l'entêtement que l'on avait pour les Grecs, qui étaient les Anciens. La différence de temps qui est entre les uns et les autres disparait à notre égard, à cause du grand éloignement où nous sommes ; ils sont tous anciens pour nous, et nous ne faisons pas de difficulté pour préférer ordinairement les Latins aux Grecs, parce qu'entre anciens et anciens, il n'y a pas de mal que les uns l'emportent sur les autres ; mais, entre anciens et modernes, ce serait un grand désordre que les modernes l'emportassent. Il ne faut qu'avoir patience, et par une longue suite de siècles nous deviendrons les contemporains des Grecs et des Latins ; alors il est aisé de prévoir qu'on ne fera aucun scrupule de nous préférer hautement à eux sur beaucoup de choses. Les meilleurs ouvrages de Sophocle, […] ne tiendront guère devant Cinna, Ariane, etc. »[180].

Étudions ensuite **Houdar de La Motte**[181] et son *Discours sur Homère* (1714). La traduction qu'il fit de l'*Iliade*, une traduction modernisatrice pour plaire à Fénelon[182] fit de lui l'adversaire de Madame Dacier, qui critiqua son *Iliade* dans son livre, *Des*

[179] *Ibid*., p. 253.
[180] Fontenelle, *Textes choisis, op. cit., Digression*…, p. 258.
[181] La vie de La Motte : 1672-1731.
[182] Ils ont entretenu une correspondance en 1713-1714, parue dans *Lettres sur Homère et sur les Anciens* , par Jean Orcibal, avec la collaboration de Jacques Le Brun et Irénée Noye, *Correspondance de Fénelon*, tome 16, Genève, 1999.

causes de la corruption du goût, 1714. L'année suivante, La Motte publie *Réflexions sur la critique*, répondant à Madame Dacier. Le *Discours sur Homère* sera réfuté par Jean Boivin dans son livre *Apologie d'Homère et Bouclier d'Achille* (1715). Il pense, avec les Modernes, que l'esprit d'aujourd'hui est aussi fécond que celui de l'antiquité (*Discours sur la poésie*).

Dans *Discours sur Homère* (1714), La Motte décrit et justifie aux yeux du public sa façon d'avoir traduit l'*Iliade*, et donc, de l'avoir perfectionnée. Il juge l'*Iliade* comme étant parfaite seulement par moments ; il est, dans ce cas, traducteur ; mais il se fait créateur (« original ») dans certains passages, où il juge l'*Iliade* de « désagréable », proposant sa propre version. La Motte tient compte, dans sa traduction, des valeurs suivantes : l'ordre, le sens et l'expression. Celles-ci doivent être présentes dans la traduction de même que l'original les contient. Mais par exemple, rendre le sens signifie, pour La Motte, substituer le sens que le poète exprimerait, « s'il était parmi nous », donc d'un point de vue contemporain, étant donné que sa traduction s'adresse à un public du XVIIIe siècle, auquel cet ouvrage doit plaire. On ne doit pas sortir des habitudes du public, de peur que cela surprenne et ne soit pas estimé. Le but ici est de plaire. Si cela implique de prendre des libertés et de s'octroyer des licences, on doit avoir cette audace dans la traduction.

La Motte fait la différence entre une traduction littérale, qui plaît et est utile aux érudits, respectant l'ordre de l'original, et une imitation élégante, où l'esprit du traducteur supplée à l'original, dans les parties où celui-ci manque de force (par exemple, dans « des expressions animées »). Pour faire une bonne traduction, la maîtrise des deux langues n'est pas suffisante ; il est besoin d'imagination. Mme Dacier est également de cette opinion aussi, rencontrant ainsi l'approbation de La Motte. Ensuite, Mme Dacier pense que la langue grecque a plus de richesse par son expression. Ici, La Motte intervient et objecte en soutenant que si parfois plusieurs mots français sont nécessaires pour exprimer un sens, alors qu'en grec un seul suffit, la réciproque est valable pour le grec, chaque langue ayant des avantages. La langue française ne peut pas blesser par les sons car les sons d'une langue, soutient La Motte, sont indifférents, la seule chose qui plaise ou qui déprime étant le sens qui y est attaché. Mme Dacier n'est pas d'accord, soutenant qu'il y a des sons qui choquent s'ils ne sont pas bien employés. Mme Dacier semble ne pas avoir bien compris La Motte, qui consentait déjà que les

sons font la grâce et l'harmonie du discours ; mais, selon lui, en grec comme en français, le sens a le rôle principal, divisant les traducteurs en « durs ou gracieux ». Rappelons ici que l'importance du sens qui emporte sur l'expression et l'harmonie sonore sont caractéristiques pour les partisans des Modernes.

Tous les sons doivent concourir à exprimer le sens. L'association de mots vils avec des mots nobles chez Homère est critiquée par La Motte, qui fait que le style perd ainsi son harmonie, harmonie dont naît toute la beauté des vers. Il va jusqu'à affirmer que la langue française, si ce qu'« elle ne peut pas traduire fidèlement ne mérite pas en fait d'être traduit »[183]. La langue française est capable de traduire tout ce qui est raisonnable.

La Motte confère plus de valeur aux vers et non pas à la prose dans les traductions. Ainsi, il critique ceux qui s'imaginent que « les vers sont incompatibles avec la fidélité qu'un traducteur doit à son original »[184]. Les critiques soutiennent que la prose est propre aux traductions littérales ; les vers, rimés, ne suivent pas les expressions de l'original. La prose soutient les traductions élégantes aussi, et permet plus de fidélité. La Motte, en traduisant Homère, se tient à trois principes : concernant la précision, la clarté et l'agrément.

Par la précision, La Motte comprend la brièveté (« renfermer dans un mot le sens d'une phrase entière »[185]), ce qui se nomme force des vers ; par contre, les vers faibles sont ceux où les paroles dépassent en proportion le sens.

La clarté signifie la mise à l'écart des longues périodes, ainsi le vers dépend moins de ce qui suit et de ce qui précède.

L'agrément signifie, pour La Motte, substituer aux idées originales des idées qui plaisent au siècle (La Motte dit « idées » et non pas « expressions », car les expressions sont secondaires au sens, elles sont appelées à fabriquer le sens, à lui donner vie, à lui servir ; les idées dérivent du sens, elles sont ses variations. Les expressions existent déjà avant le sens, alors que les idées surviennent avec le sens, elles prennent existence en même temps et une fois que les expressions font leurs effets) ; respecter, pour plaire, le goût du siècle. Ainsi, La Motte prétend anoblir les injures d'Achille, ce qui plaisait

[183] Houdar de La Motte, *Discours sur Homère* (1714), dans l'anthologie *Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, 2001, p. 457.
[184] *Ibid.*
[185] *Ibid*., p. 459.

autrefois, en gardant le même contenu, mais avec des idées empruntées au goût contemporain.

La Motte a traduit l'*Iliade* en vers. Il s'est proposé d'en faire « un poème français ». Il voulait en créer un poème court, et ne pas imiter les poètes de l'époque, qui, voulant imiter Homère, se sont trompés, produisant comme résultat des œuvres ennuyeuses. Ces longues œuvres abondent en imprudences, ce qui en cache les beautés. « Faire des poèmes courts », équivaut avec « faire de l'agrément ».

Parlant de sa traduction, La Motte affirme avoir réduit l'*Iliade* en douze livres, car l'original était plein de répétitions. Il va jusqu'à soutenir que « […] Je me flatte de l'avoir fait, et je crois même avoir rapproché les parties essentielles de l'action, de manière qu'elles forment dans mon abrégé un tout plus régulier et plus sensible que dans Homère »[186]. Il se croit supérieur à Homère, fait critiqué par Mme Dacier. Il a fait de l'*Iliade* une traduction élégante, selon ses propres termes et non pas une traduction littérale.

Le but étant de plaire et d'émouvoir, La Motte prétend y contribuer en éliminant les détails des préparations au combat, en introduisant dans les scènes les personnages connus et principaux, en suivant l'action linéairement, évitant autant que possible les répétitions. Il prétend que l'original déplaît : « j'aurais déplu si j'avais été plus fidèle »[187]. Dans toute sa traduction, La Motte a pris des hardiesses : « J'ai tâché de rendre la narration plus rapide qu'elle ne l'est dans Homère, les descriptions plus grandes et moins chargées de minuties, les comparaisons plus exactes et moins fréquentes »[188]. La Motte laisse le public juger de son entreprise.

Jean Terrasson[189] publie en 1715 *Dissertation critique sur l'« Iliade » d'Homère*, où il se déclare partisan des Modernes ; il introduit la méthode des géomètres dans l'appréciation des ouvrages artistiques (« des belles-lettres ») : « Le principe propre et naturel par lequel on doit juger d'un ouvrage de belles-lettres n'est pas l'antique et constante admiration qu'on a eue pour cet ouvrage, c'est la conformité réelle qu'il doit avoir avec la droite raison et la belle nature : voilà de la

[186] *Ibid*., p. 462.
[187] *Ibid*., p. 464.
[188] *Ibid*., p. 466.
[189] La vie de Terrasson : 1670-1750.

philosophie »[190]. La raison a détruit les systèmes anciens. La poésie existe dans l'imagination et le philosophe tolère les licences poétiques, il laisse chaque chose exister séparément des autres. Le philosophe, pris comme modèle ici, considère que les règles doivent se conformer à une raison supérieure. La principale étude du philosophe est l'étude de l'esprit humain, ce qui lui permet de voyager dans le passé et de comprendre les hommes d'une façon comparative. Le philosophe a décelé des fautes dans le domaine des sciences naturelles, de même que dans les poèmes (les belles-lettres) comme dans Homère, longtemps objet d'une admiration absolue, admiration qui s'avère être dépourvue de tout appui solide. Terrasson fixe l'objet de sa critique sur cette admiration sans bornes des poèmes d'Homère.

Les objections contre les Anciens sont dues au devenir de l'esprit humain. L'esprit qui gouverne le goût moderne, goût de la clarté (ce qui intéresse le lecteur), est un esprit de philosophie, dont le père est Descartes. L'esprit de philosophie écarte toute prévention, il est source de clarté, de raison, un principe qui est commun aux belles-lettres et aux sciences naturelles comme la physique, qui sont nées en même temps et qui ont subi des influences réciproques.

Terrasson soutient que jusqu'à lui la prévention à l'égard des Anciens régnait, et que les jugements justes concernant les Anciens manquaient donc. La philosophie fait qu'on reconnaît et qu'on élimine les ouvrages défectueux. Elle est un esprit de discussion, devenu un principe général du temps présent, et qui existait en germe chez les Grecs et les Latins. Ce principe général de philosophie, une philosophie de la clarté, a effacé Aristote, Guez de Balzac[191] et autres, objets d'admiration temporaire. « Il n'y a donc d'infaillible pour les choses humaines que la raison seule, et c'est à elle qu'il faut soumettre le sentiment même »[192]. Mais la raison seule ne peut pas remplacer l'imagination et le talent, outils de l'art (cet objection apparaît de soi).

Terrasson ne croit pas que le climat influence l'esprit, et donc la création. Il croit que les causes morales peuvent influencer la création, mais non pas les causes physiques.

---

[190] Jean Terrasson, *Dissertation sur l'« Iliade » d'Homère,* dans l'anthologie *La Querelle des Anciens et des Modernes,* Gallimard, 2001, p. 601.
[191] Jean-Louis Guez de Balzac (1597-1654), écrivain français qui se distingue par sa prose, publiée dans *Lettres.*
[192] Jean Terrasson, *Dissertation…, op. cit.*

Pour progresser dans les sciences naturelles, il a fallu renoncer aux méthodes anciennes. Le principe de philosophie doit être appliqué ; il dit que tout doit être soumis à l'examen de la raison. C'est la philosophie qui produit les découvertes en sciences naturelles par la méthode des géomètres.

François de Pons de Salignac de la Mothe - **Fénelon**[193] publie en 1716 *Lettre à l'Académie.* Dans le chapitre X ses propos portent sur les Anciens et les Modernes. Sa position est plutôt neutre, il accepte les idées des deux parties, qu'il fait fusionner : « Je n'ai prétendu dire aucun mot, qui me rende partial »[194]. Pour Fénelon, les Anciens représentent un modèle, un début de chemin. Les Anciens eurent en leur temps des modèles. Les Modernes peuvent espérer devenir des modèles pour la postérité.

La mission des Modernes est de suivre les Anciens dans leur façon d'imiter la Nature, de continuer ce qu'ils ont commencé. Fénelon reconnaît aux Anciens certains défauts, comme par exemple le chant des chœurs des tragédies qui interrompent la vraie action et dont les paroles sont sans goût ; il trouve aussi que les paroles d'esprit ne sont pas délicates.

Les Anciens dépassent leurs modèles (Virgile a traité dans son *Éneide* quelque chose qui a échappé à Homère). Ils pêchent par la grossièreté de leur religion qui était « un tissu de fables », les dieux étant différents de l'idéal d'un « honnête homme », tantôt vicieux (Jupiter), brutaux (Mars) ; la divinité était « tournée en dérision ».

Selon Fénelon, il y a peu d'auteurs grecs de qualité, par contre, on trouve un nombre assez élevé d'écrivains modernes qui ont une certaine valeur. Par exemple, des Anciens, on peut oublier Aristophane, Plaute, Sénèque, Ovide. C'est l'opinion de Fénelon ; selon nous, ces écrivains grecs ont beaucoup de valeur et on éprouve une certaine difficulté à les effacer de la liste des livres qui font partie de la Bibliothèque du genre humain. Plus loin, l'évêque de Cambrai se range à l'opinion selon laquelle « […] les Anciens nous ont donné presque tout ce que nous avons de meilleur ». Il ne faut pas censurer les « mots déplacés » ou « l'expression négligée » des Anciens ; la véritable censure s'applique sur ce qui a une vraie importance dans l'ouvrage. Il faut admirer l'ordre, la beauté et la force qui dominent l'œuvre. Il ne faut pas blâmer les Anciens pour leur grossièreté ; le fait qu'ils l'aient dépassée par de « magnifiques images » témoigne de la

[193] La vie de Fénelon : 1651-1715.
[194] Fénelon, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1997, vol II, p. 197.

force avec laquelle ils ont dépassé le choquant, l'absurde, l'incompréhensible. L'allégorie et la métaphore sont des figures de style très réussies chez les Anciens. Finalement, on rencontre chez eux des tournures d'esprit en germe, qui vont s'accomplir (atteindre leur maturité) chez les Modernes.

Dans les mœurs, la simplicité est l'expression de l'Antiquité, le luxe frivole s'associe aux Modernes. Les poètes latins comme Horace introduisent les lecteurs dans l'âge d'or, dans la vie champêtre, qui se situe loin des agitations et du luxe urbain des cours agitées. Les Anciens préfèrent la Nature, la vie solitaire, à la vie sociale. L'art des Modernes est différent de l'art des Anciens en termes de simplicité. Les Modernes tournent les phrases avec esprit, alors que les Anciens se contentent d'exprimer l'essentiel. On peut prendre pour exemple l'art gothique et l'art grec, ce dernier étant exempt d'ornement. Dans l'art gothique, « tout est plein de fenêtres, de roses et de pointes ». Fénelon conseille aux Modernes de se tourner vers les Anciens, de les étudier et de les vaincre.

La Querelle marque un tournant dans l'histoire des idées et il est important de connaître les idées véhiculées dans ce contexte pour comprendre l'œuvre de Dubos. Dubos n'est pas seul et ne peut pas construire un système de philosophie sans avoir pris connaissance, sans avoir pénétré les pensées de ses contemporains. La pensée de Dubos est une pensée qui ne peut se comprendre sans la connaissance de ses prédécesseurs. Rien n'est créé *ex nihilo*, tout a une raison d'être, tout a un fondement sur lequel on peut par la suite bâtir en liberté, chacun suivant son génie et donc, son imagination.

Suivons ensuite les pas de Madame Dacier, qui admire les Anciens. Petit à petit, nous entrons dans l'univers de Dubos.

Anne Lefèvre-Dacier[195] fit une traduction en français de l'*Iliade* en 1711 et de l'*Odyssée* en 1708 et 1716. En 1714 elle publie *Des causes de la corruption du goût*, un pamphlet.

Madame Dacier et La Motte sont les principaux adversaires dans la Querelle. Madame Dacier considère les injures contre les Anciens comme des injures contre l'Académie. Elle nie la connaissance sur Homère de Houdar de La Motte, qu'elle considère comme un censeur, comme quelqu'un qui considère l'original inférieur à la

[195] La vie de Madame Dacier : 1654-1720.

traduction, de telle sorte qu'il apparaisse supérieur (en tant que traducteur), qu'il attire les avantages de son côté, alors qu'un traducteur doit toujours placer l'original au dessus de lui, avec un sentiment de reconnaissance. Madame Dacier reproche à Monsieur La Motte, suite à l'affirmation de ce dernier, qu'il faut « connaître les défauts partout où ils sont »[196], Madame Dacier lui reproche donc de se vanter d'avoir découvert tous les défauts d'Homère, alors qu'il n'a fait que reproduire ce que d'autres avaient trouvé avant lui. La Motte affirme, ensuite : « Les fautes des grands hommes sont les plus dangereuses, il est d'autant plus important de les faire sentir, que bien des gens font gloire de les renouveler »[197]. Selon La Motte, Mme Dacier et les partisans des Anciens ne font que renouveler les fautes d'Homère, et ils s'en font gloire. Après avoir enlevé, éliminé, les erreurs d'Homère, il ne reste donc plus rien que des ouvrages de bonne qualité. D'après Mme Dacier, les règles émises par M. La Motte par l'élimination des fautes d'Homère ne sont pas destinées à produire de l'art, donc les poètes qui se les approprient ne vont pas plaire. Cela parce que l'art consiste dans l'expression, dans la tournure de la phrase, originale, selon les partisans des Anciens parmi lesquels Mme Dacier. Perrault, et après lui La Motte, ont soutenu qu'Homère était un personnage fictif, que l'*Iliade* et l'*Odyssée* étaient les fruits de plusieurs auteurs inconnus, qui ont crée des poèmes, rassemblés ultérieurement. Au contraire, Mme Dacier a confiance dans les « lumières de la raison » pour combattre cette idée fausse. Ensuite La Motte se voit obligé de reconnaître, avec le public, que l'*Iliade* est le poème d'un seul auteur, donc d'Homère. Mme Dacier lui reproche de n'avoir point mentionné le fait que les parties de l'*Iliade* sont si organiques, qu'elles composent un seul corps.

La Motte reconnaît qu'Homère a été l'objet de la curiosité humaine, et Mme Dacier souligne qu'Homère ne peut pas être rempli de défauts et en même temps être un tel sujet de la curiosité humaine. Ici, et partout dans *Des causes de la corruption du goût*, on voit M. de La Motte à travers le filtre de Mme Dacier.

Si La Motte soutient que le public (« le plus grand nombre »[198]) « décide superficiellement du mérite de ses ouvrages »[199], Mme Dacier affirme que même les

---

[196] Citation tirée des œuvres de La Motte, faite par Mme Dacier dans *Des Causes de la corruption du goût*, Paris, Rigaud, 1714 et apparaissant dans l'anthologie *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, 2001, p. 497.

[197] *Discours sur Homère*, dans *l'Iliade, poème avec un Discours sur Homère*, par Monsieur de la Motte, Paris, chez Grégoire Dupuis, 1714, p. 1-2.

[198] *La Querelle des Anciens et des Modernes, XVIIe-XVIIIe siècles*, Édition établie par Anne –Marie Lecoq, Gallimard, 2001, (*op. cit.*), p. 504.

plus grands esprits du siècle, les savants qui connaissaient la langue grecque, ont lu et admiré Homère, alors que La Motte, qui ne connaissait pas la langue grecque, se vante de « souffler sur ces décisions superficielles »[200]. Mme Dacier soutient un argument d'autorité, opposant les savants aux ignorants du siècle, qui ont essayé de négliger les mérites d'Homère.

La Motte inclut les censeurs d'Homère parmi les philosophes qui « traitent de canailles tous les poètes à cause des sottises d'Homère »[201]. Mais les censeurs d'Homère n'ont pas traversé les siècles pour arriver jusqu'à nous (leur nom n'a pas été pérennisé), alors que ceux qui l'ont loué, comme Aristote, Cicéron, Plutarque, ont été estimés au long des siècles, souligne Mme Dacier.

Mme Dacier soutient que les langues grecque et latine sont plus riches que la langue française car elles peuvent présenter un choix divers dans l'expression des idées, et non seulement un seul. La langue française manque de termes, de termes nobles. Ainsi, Homère perd beaucoup dans la traduction en français. Madame Dacier rappelle qu'Homère a été traduit en latin par un allemand, selon elle, cette traduction « est non seulement fidèle, mais élégante »[202]. Ce poème latin a plus d'avantages que celui en version française (des traductions tous les deux), car la langue latine est plus riche en termes que la langue française. « Ce poète allemand a cru que tout était précieux dans Homère, il en a tout conservé »[203], continue Mme Dacier.

La Motte affirme que les sons « ne nous plaisent ou ne nous choquent que par le sens que nous y attachons, car enfin ils ne sont que l'occasion arbitraire de nos idées. C'est de ces idées seules que naissent nos plaisirs et nos dégoûts »[204]. Mme Dacier fait la distinction entre le « sentiment de l'oreille »[205] et le « sentiment de l'esprit »[206] : une chose peut plaire à l'oreille mais déplaire à l'esprit, Mme Dacier ajoute un exemple : « Notre mot « vache » n'a pas un autre sens que le mot latin « vacca », cependant notre mot « vache » ne saurait être employé en poésie et « vacca » l'est heureusement, non

---

[199] *Ibid*., p. 500.
[200] *Ibid*.
[201] *Ibid*.,p. 504.
[202] *Ibid*., p. 508.
[203] *Ibid*.
[204] *Ibid*., p. 509.
[205] *Ibid*., p. 510.
[206] *Ibid*.

seulement dans le genre bucolique, mais encore dans le poème épique »[207]. Si les Modernes mettent l'accent sur le fond, les partisans des Anciens soutiennent que l'expression est fondamentale dans la poésie. Elle ne doit pas choquer l'oreille, car elle risque de ne pas plaire. « Les sons d'une langue ne sont pas indifférents »[208], selon les partisans des Anciens, qui exigent un double plaisir d'un ouvrage littéraire : celui qui touche les sens, premièrement, et aussi celui qui s'adresse à l'esprit, mais en second lieu.

Le plaisir des sens occupe un rôle principal dans la critique de Mme Dacier, et dans celle de ses adeptes, générant l'ultérieure théorie esthétique de l'abbé Dubos, où l'art est appelé pour répondre aux besoins de l'homme, notamment pour déclencher les passions, afin de fuir l'ennui.

Mme Dacier soutient donc, comme on a pu le constater, que la langue française n'a pas assez de ressources ; alors que la langue grecque est la plus riche, la plus abondante. La Motte ajoute, renforçant le pouvoir du fond, de l'intellect, par opposition au sentiment, qui lui est subordonné : « […] nous n'admettons rien de sonore, s'il n'est utile au sens »[209]. Mme Dacier répond que la langue qui est douée de tout ce qui est utile au sens et qui a, de plus, de belles sonorités, est riche et belle ; alors que la langue pauvre en sons agréables est inférieure ; l'harmonie ajoute au sens, elle y concourt, elle le créée même, donc elle a un rôle primordial.

La Motte pense que la langue d'Homère est une langue pleine de termes vils et bas ; Mme Dacier combat avec l'argument qui suit : Homère a su rendre ces termes vils dont la langue disposait, en termes nobles. C'est le secret d'Homère, que de savoir les employer, car la langue le permet ; de savoir combiner les mots durs avec les mots suaves, créant une harmonie uniforme. Cela n'est possible que dans la langue grecque, et pas en français. La conclusion est que la composition en grec offre beaucoup d'avantages.

Aristote disait de la beauté, et les partisans des Anciens l'ont répété : « Mon ami, c'est la question d'un aveugle ; donne-moi un homme qui ait des yeux, et il la sentira »[210]. Cette situation est reproduite en poésie, dit Mme Dacier, celui qui possède

---

[207] *Ibid*.
[208] *Ibid*., p. 511.
[209] *Ibid*., p. 513.
[210] Aristote, selon Diogène Laërte, 5, 20.

l'esprit de la poésie peut sentir les beautés de la poésie grecque (ici en occurrence) et en créer spontanément.

Jean Boivin[211] est auteur de traductions du grec de Sophocle (*Œdipe roi*), et d'Aristophane *(Les Oiseaux*). Son ouvrage *Apologie d'Homère et Bouclier d'Achille* (publié en 1715) est une réfutation systématique de l'ouvrage de Houdar de la Motte, *Discours sur Homère* (1714).

Dans *Apologie d'Homère et Bouclier d'Achille*, Boivin présente sur papier les propos de Houdar de la Motte contre les Anciens, surtout contre Homère. Boivin apporte des arguments pour détruire les propos de La Motte.

Si Houdar de la Motte est d'opinion que le son des mots est indifférent et que ce qui compte est uniquement le sens qu'on leur attache pour déterminer si un mot est beau ou laid, Boivin lui oppose l'idée que le jugement des oreilles sur les sons est très important. Le son qui choque l'oreille, le laid, se sépare du son qui flatte l'oreille, le beau. Si la catégorie du beau renvoie au son, auquel elle s'applique, pour Boivin, cette même catégorie concerne le sens pour La Motte. Rappelons que le fond est important pour les défenseurs des Modernes, et que la forme, l'expression, le son l'est pour les défenseurs des Anciens.

Si le sens est important pour déterminer si un mot est beau ou s'il nous choque, nous déplaît (les termes de Boivin), nous avons toute liberté pour attacher un sens noble au mot indifférent au début (sans contenu, dépourvu de sens), qui devient ensuite un mot noble. Cela est en notre pouvoir, dit Boivin. Par contre, nous ne disposons pas de la même liberté pour fabriquer le son, car il reste toujours le même. Les mots peuvent « plaire » (terme de Boivin) à l'esprit et choquer l'oreille ; il y a des mots qui plaisent et à l'esprit et à l'oreille, qui portent avec eux un fascicule d'idées et dont les sons sont harmonieux.

Boivin compare la beauté de la langue grecque résultant de la diversité des moyens de combiner les sons des mots pour que l'harmonie soit différente à chaque vers, avec la pauvreté de la langue française, dont les vers sont trop ressemblants. Si en grec l'harmonie est particulière à chaque vers, en français, l'harmonie est maladive, ennuyeuse car monotone, la mesure des vers n'étant pas changeante.

[211] La vie de Jean Boivin : 1663-1726.

La Motte pense qu'Homère « est si défectueux en ce qu'il a pensé et dit que le traducteur prosaïque, et le plus déterminé à être fidèle, est souvent contraint de le corriger en beaucoup d'endroits »[212]. Boivin critique cette affirmation, disant que pour les plus éclairés, l'œuvre d'Homère ne contient pas de défauts, car l'homme éclairé a la clé des mystères contenus, à cause de son pouvoir de pénétration. La Motte trouve défectueux le bouclier d'Achille car « les objets que Vulcain y représente n'ont aucun rapport au poème »[213]. Boivin dit qu'Homère voulait détendre le lecteur par la variété des images. Aussi, La Motte reproche à Homère la multiplication des objets que le bouclier contient, qui est devenue telle que le bouclier ne peut pas les contenir distinctement. Boivin imagine des cercles qui conviennent très bien à l'ornement du bouclier, qui démontrent que la surface est bien « ménagée ». La Motte trouve plusieurs défauts au bouclier : parmi elles, que les figures représentées agissent comme si elles étaient vivantes. On ne va pas entrer ici davantage dans le détail ; La Motte a imaginé, dans sa traduction, un bouclier, selon lui, exempt des défauts qu'il a trouvés chez Homère. Boivin ne se laisse pas impressionner par le bouclier de M.D.L.M. (Monsieur de La Motte) : il trouve qu'il n'a pas « les prétendus défauts du bouclier d'Homère, mais il n'en a pas non plus toutes les beautés »[214]. Il propose une comparaison entre le bouclier d'Homère et le bouclier de M.D.L.M. en tant qu'originaux tous les deux, et non pas comme une copie, celle d'Homère, d'une part, et d'autre part, l'original, appartenant à M.D.L.M. Le bouclier de M.D.L.M. ne doit pas être le modèle de référence, par rapport auquel on juge le bouclier d'Homère ; mais tous les deux doivent être considérés en soi comme des modèles différents. Ainsi, l'œuvre doit représenter son époque, dont il est le rejeton.

Continuons à nous intéresser aux écrits des partisans des Anciens.

Mme Dacier fait partie, comme M. Dacier, des défenseurs des Anciens, à côté de Ménage, Francius, Longepierre, de Callières, Huet. Ils se sont révoltés contre les attaques portées aux Anciens, les traducteurs en particulier. Dacier disait dans une

[212]Jean Boivin, *Apologie d'Homère et Bouclier d'Achille*, Paris, François Jouenne, 1715. « Le livre de Boivin se présente comme une réfutation point par point du *Discours sur Homère* d'Houdar de la Motte », affirme Marc Fumaroli, dans son anthologie intitulée *La Querelle des Anciens et des Modernes*, que nous avions invoqué plus haut, p. 586.
[213] *Ibid*., p. 587.
[214] *Ibid*., p. 591.

préface au sixième volume de la traduction d'Horace que les écrivains contemporains voulaient « arracher aux Anciens leurs couronnes ».

Ménage compose un poème en latin qui vient contrecarrer le poème de Perrault, *Le Siècle de Louis le Grand*. Arrêtons-nous sur quelques vers : « Cher Sabellus, ton bon ami Perrault / A fait des vers que le *Siècle* il appelle, / Où le bonhomme assure et dit tout haut / Que nos Le Bruns en savent plus qu'Apelle, / Que nos brailleurs font mieux que Cicéron, / Que nos rimeurs l'emportent sur Maron. / O *Siècle* fade et de peu de cervelle ! »[215].

Perrault soutient que les mots latins sont moins perçants que les mots français : si en latin on dit des mots pour donner des raisons, traduits en français ces mots deviennent injurieux. Alors, dire des injures en latin est facilement pardonnable pour Perrault (« Comme je sais que les injures n'ont pas la même force en latin qu'elles auraient en français je les pardonne de bon cœur à M. Francius »[216]).

Les partisans des Anciens étaient des érudits ; ils composaient des épigrammes ou émettaient des invectives. Malgré tout leur effort, ce sont les Modernes qui sont sortis victorieux de la Querelle. Serait-cela à cause de la modération de la langue latine, qui manque de nerf ?

Le baron de **Longepierre** est le premier des partisans des Anciens à vouloir trouver des raisons et pas seulement des invectives. Mais son succès se résume à fournir un beau langage, poli. Il affirme que « les Anciens n'ont pas fait de fautes, ou leurs fautes sont belles »[217].

Les défenseurs des Anciens n'arrivent pas à prendre le dessus, une nouvelle ère commence à se montrer.

M. **de Callières**[218] dans son *Histoire poétique* n'amène pas à la perfection, à ce que les défenseurs des Anciens cherchaient à atteindre, c'est-à-dire à joindre « la force du raisonnement et la solidité du savoir »[219].

---

[215] Traduction du latin faite par Perrault lui-même, apparaissant dans Hippolyte Rigault, *Histoire de la Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Librairie Hachette, 1856, p. 210.
[216] Hippolyte Rigault cite Perrault, dans *Histoire…*, *op. cit.*, p. 212.
[217] Hilaire Bernard de Requeleyne, baron de Longepierre (1659-1721), *Discours sur les Anciens*, Paris, Pierre Aubouin, Pierre Emery et Charles Clousier, 1687, repris par Hippolyte Rigault, dans *Histoire…*, *op. cit.*, p. 213.
[218] François de Callières (1645-1717), diplomate et homme de lettres, auteur de *Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les Anciens et les Modernes*, Paris, P. Aubouin, 1688.

Pierre-Daniel Huet[220] s'approche plus de l'idéal des partisans des Anciens. Sa réponse aux *Parallèles* que Perrault lui avait envoyés, par une lettre, datée du 10 octobre 1692, consiste, en partie, en ceci : « Méprisez-vous les tableaux des plus grands maîtres, parce qu'on n'y voit pas de brandebourgs, ni de barbes à la royale, ni d'audaces aux chapeaux, ni de falbalas aux jupes des dames ? Mais alors vous prenez votre siècle et votre nature pour règles du bien et du bon, vous les faites juges »[221].

Huet intervient dans la Querelle non seulement par la lettre à Perrault, mais aussi par un ouvrage intitulé *Huetiana*, dans lequel il attaque la poésie française, alors que Perrault se moquait de la poésie grecque et latine. Huet répond à Perrault par des attaques contre les Modernes qui se sont attirée la confiance du public.

Le journal qui au XVIIe siècle défendait les Anciens était le *Journal des savants*, dont la rédaction en chef fut attribuée à Cousin, dès 1687. Dès lors, le journal devint d'un ton neutre.

Les écrivains français dédient leur énergie à la littérature française.

Revenons maintenant progressivement à **Jean-Baptiste Dubos**, qui fait référence aux Anciens dans les sections XXXIII à XXXIX de la deuxième partie et dans le troisième tome (où il loue les Anciens) de l'ouvrage *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. Par son livre, il prépare son entrée dans l'Académie.

---

[219] H. Rigault, *Histoire de la Querelle des Anciens et des Modernes*, *op. cit*., p. 217.
[220] La vie de Pierre-Daniel Huet : 1630-1721.
[221] *Ibid*., p. 218.

1.7°.4°° Illustration de la Querelle : aboutissement : Dubos (illustration concluante).

La théorie esthétique de Dubos faisant de l'abbé un partisan des Anciens, mais avec un penchant pour l'encouragement au progrès des Modernes. Partage avec les partisans des Anciens : le rôle primordial du sentiment dans le jugement de goût ; apologie des Anciens dans le troisième tome, de la musique et l'art dramatique inégalés de ceux-ci ; progrès cyclique ; siècle savant (l'époque moderne) / siècle raisonnable ; l'importance de l'expérience en défaveur des raisonnements spéculatifs : les Modernes : savoir supérieur dû à l'accumulation des faits et au hasard, restant quand même inférieurs en matière de justesse d'esprit qu'on trouve chez les Anciens ; l'art de penser avec ses développements ultérieures présent implicitement chez Aristote ; le mérite d'une œuvre d'art se trouve dans l'expression ; l'accord de Dubos avec Homère sur le fait qu'il faut écrire des poèmes reflétant l'époque où l'on vit, d'où la dispense de grossièretés attribuée aux poèmes homériques ; la théorie du climat de Dubos trahissant son adhésion pour les Anciens ; la supériorité absolue des poèmes anciens sur les poèmes du temps de Dubos (opinion de Dubos) ; l'appartenance du génie aux Anciens ; . Partage avec les partisans des Modernes : appel à contribution contemporaine, où le public puisse se reconnaître.

Joseph Addison : louange à la sublimité des Anciens, jamais dépassée. La parution des traités d'esthétique suite à la Querelle.

Les idées que Dubos exprime dans son livre deviennent compréhensibles dans le contexte de la Querelle des Anciens et des Modernes ; il apporte, sans l'expliciter, des arguments qui soutiennent ou qui réfutent les idées véhiculées dans la fameuse polémique. Il soutient les Anciens et détruit les affirmations des Modernes (Perrault, La Motte, Terrasson), en affirmant que l'appréciation des œuvres d'art se fait par le sentiment et non par l'analyse. Dubos a une attitude très équilibrée envers les Anciens ; il ne les glorifie pas à l'extrême comme Mme Dacier, par exemple, le fait. Il n'a pas pour les Anciens une attitude d'adoration, il y voit des défauts. L'*Iliade* n'est plus, pour Dubos, l'œuvre de chevet de l'humanité, le modèle qui devrait inspirer tous les poètes, le siège de la science universelle. Il affirme, avec les Modernes, que l'*Iliade* est dépassée et que son temps de gloire est fini, car le public demande des ouvrages où il puisse se reconnaître.

Quelques images de l'*Iliade* paraissent vulgaires, comme les mouches qui envahissent une plaie, etc., mais Dubos se montre indulgent face à Homère, en mettant ces grossièretés sur le compte de son siècle.

Le sujet des épopées doit être choisi parmi les points d'intérêt de l'époque où l'on vit ou du moins il faut que le sujet soit actuel, pour que les épopées puissent attacher et émouvoir. Il faut que le public se retrouve, retrouve ses passions, dans les poèmes et les peintures.

Dubos signale la supériorité des Modernes dans l'art du bas-relief : « On peut donc dire que les anciens n'avaient point l'art des bas-reliefs, aussi parfait que nous l'avons aujourd'hui, quoiqu'on voye des figures admirables dans des bas-reliefs antiques »[222]. Par contre, le troisième tome des *Réflexions* constitue une apologie des Anciens. Dubos considère que l'art dramatique et la musique que les Anciens ont produits sont supérieurs à toute autre production postérieure.

L'évolution est cyclique selon Dubos, donc les périodes fructueuses et les périodes moins fructueuses alternent. Ainsi, les Modernes et les Anciens, étant soumis aux mêmes lois naturelles d'évolution et d'involution, ont les mêmes potentiels de production, en gros. Mais ici, et c'est là qu'on perçoit que Dubos loue les Anciens, en

[222] Jean-Baptiste Dubos, *R.C.*, tome I, § 520.

affirmant que ces derniers ont été favorisés par une concurrence des causes morales et physiques dans une période de temps déterminée. Ces conditions ne se sont jamais reproduites et la possibilité de se reproduire est improbable. Donc, les Modernes ne pourront pas dépasser les Anciens.

Dubos étudie dans les *Réflexions* les rapports entre la poésie et la peinture, traitant des différents **concepts esthétiques**. Le jugement du goût est ici résultat des comparaisons entre le plaisir procuré par le tableau présent et le plaisir de référence, occasionné par un tableau absent, pris comme modèle.

Dubos ne prend pas une part active à la Querelle, il ne l'illustre pas dans son livre. N'oublions pas que Dubos publie les *Réflexions* après les sept ans que la querelle a duré. Mais, après la lecture des sections XXXIII à XXXIX du deuxième tome, on peut affirmer que Dubos serait, si l'on y tient vraiment, du côté des Anciens.

Dans la section XXXIII, Dubos compare le siècle moderne avec l'Antiquité, le siècle savant avec le siècle raisonnable qui prouve plus de justesse d'esprit. Il étudie le problème : les découvertes en sciences naturelles vont-elles se répandre sur les Belles-Lettres ? L'*Iliade* va-elle avoir le sort du système de Ptolémée ? Une chose est sûre : de façon similaire, les préjugés seront éliminés du domaine des Belles-Lettres. Dubos donne plus de crédit au siècle raisonnable, le siècle des Anciens, dans lequel la justesse d'esprit l'emporte sur l'érudition qui marque le XVIIIe siècle. Dubos condamne le manque d'importance qu'on accorde à l'expérience dans l'époque moderne, négligée en faveur des raisonnements spéculatifs (Il veut rendre attentif à l'observation des lois naturelles). La supériorité sur les Anciens est due aux découvertes dans les sciences naturelles. Ces découvertes ne témoignent pas de la justesse d'esprit, mais du hasard et du temps ; en somme, nous savons plus de faits que nos prédécesseurs. Ces découvertes ont produit la ruine des dogmes, pris pour des vérités. Dubos souligne l'importance du raisonnement dans les découvertes que les Modernes possèdent, (« faire un bon usage »), mais pas en plus grande mesure que les Anciens (grecs et romains). Les Modernes sont plus instruits que les Anciens par l'expérience acquise (due au hasard).

Les quatre découvertes réalisées dans les sciences naturelles qui marquent la supériorité du XVIIIe siècle sur les siècles antérieurs sont : la connaissance de la pesanteur de l'air, la boussole, l'imprimerie et les lunettes d'approche. Ces découvertes sont dues principalement au hasard ; elles ont fourni des connaissances complémentaires aux

philosophes, des vérités qui relèvent du « j'ai vu » plutôt que du « j'ai conclu » ; elles sont des vérités connues par la voie des sens, donc avec plus de crédit que celles connues par la voie du raisonnement (« simples probabilités »). Pour convaincre les humains d'une vérité, celle-ci doit être à la portée de leurs sens.

Les vérités, une fois découvertes par le hasard, mènent à d'autres connaissances ; elles doivent être perfectionnées par l'expérience.

Les Anciens appréciaient la philosophie, autant que les Modernes, elle était « un guide nécessaire », la mère des Beaux-arts. La méthode des géomètres est un moyen, mais elle peut avoir de l'importance étant indépendante aussi, avoir une fin en soi ; elle est donc un moyen, elle est utile aussi pour les autres arts. En dehors de cet apport aux autres arts, elle donne aussi de l'étendue à l'esprit. La géométrie est une science. Elle a été enrichie successivement ; les derniers venus ont tiré profit des découvertes des générations précédentes. La logique est donc une science avancée à leur époque, soutiennent les Modernes. Dubos réfute cette affirmation, pensant qu'« il n'est pas bien certain que l'art de penser soit une science plus parfaite aujourd'hui qu'elle ne l'était au temps des Anciens. La plupart des règles qu'on regarde comme nouvelles sont implicitement dans la logique d'Aristote [...] il est arrivé à des philosophes célèbres de trouver dans des manuscrits une partie des découvertes qu'ils pensaient avoir faites les premiers »[223].

La façon de conclure est due principalement, dit Dubos, au caractère naturel de l'esprit de chaque individu (dans un premier temps), et non pas à la logique qu'on lui a apprise. Il s'agit ici, dans un deuxième temps, de l'esprit pratique, de l'accumulation des faits, de l'expérience. Un homme âgé sans connaître les règles du syllogisme juge avec plus de justesse qu'un adolescent qui possède parfaitement les règles du développement d'un raisonnement. Ainsi, les Modernes raisonnent mieux que les Anciens parce qu'ils connaissent plus de faits, ils ont accumulé plus d'expérience à cause des découvertes fortuites. Dubos n'est pas d'accord avec ceux qui soutiennent que l'art de raisonner est plus perfectionné aujourd'hui que dans les temps anciens ; il avance Quintilien comme modèle pour « l'ordre et la solidité des raisonnements »[224] (fait dû au caractère naturel de l'esprit).

---

[223] *R.C.*, tome II, § 505-6.
[224] *Ibid*., § 508.

Les philosophes savants de l'époque moderne, comme les philosophes anciens, acceptent les faits comme preuve de vérité, et non pas les raisonnements. La voie de l'expérience est préférée à la voie du raisonnement. L'expérience sollicite l'accord de tous, alors que le raisonnement sépare, les produits de la raison, les pensées, étant diverses chez les individus, selon leurs adhérences, préjugés, partis pris.

Le temps est le juge des vérités : « Si nous voyons une plus grande portion de la vérité que les Anciens, ce n'est donc pas que nous ayons la vue meilleure qu'eux, c'est que le temps nous en montre davantage »[225].

La littérature ne subit pas le même destin que la philosophie. Si les systèmes philosophiques peuvent subsister longtemps jusqu'à ce que l'expérience les démontre faux, le poème qui ne plaît pas ne peut pas durer. La philosophie se range parmi les sciences naturelles, comme la physique, la chimie, la botanique, la médecine ou l'astronomie, selon Dubos. Le temps est témoin de la qualité d'un poème : un mauvais poème meurt en peu de temps, alors qu'un bon poème, un poème qui a produit du plaisir chez beaucoup de gens et à travers plusieurs siècles, va toujours toucher les hommes qui ont des sens similaires, qui sont affectés de la même façon.

Les gens sont difficilement trompés par la poésie car en cette matière ils jugent par voie de sentiment. En matière de philosophie, qui ne se démontre pas par les sens (la voie est celle du raisonnement), ils peuvent se laisser tromper et ils se séparent selon leur adhérence. En ce qui implique l'analyse, la majorité s'en dispense et les hommes fondent leur propre opinion sur la foi en autrui, d'où les préjugés. Les préjugés existent dans le domaine du sentiment aussi, quand nous nous fions à nos enseignants ou parents qui vénèrent l'Antiquité et qui nous transmettent leurs sentiments. Ce préjugé peut être éliminé par une lecture comparative, celle du poème en cause avec d'autres poèmes. Si nous jugeons que le poème de départ est en dessous des autres, nous sommes désabusés.

Les admirateurs des Anciens ont été, au départ, leurs contemporains (savants et ignorants). Ils ont jugé des œuvres par l'impression qu'elles ont faite sur eux. Virgile écrivait en langue vulgaire, quand le latin était une langue vivante. Son œuvre a eu un succès extraordinaire et sa réputation augmentait dans le temps. Il a été vu comme « l'écrivain » officiel des romains, alors que les grecs considéraient Homère comme leur poète national.

---

[225] *Ibid*., § 471.

Les peuples qui ont fait partie de l'Empire Romain ont eu une vénération pour Virgile tellement grande qu'ils ont décidé de faire servir ses livres à l'éducation de leurs enfants. Cela montre que Virgile a plu dès que les peuples ont eu la capacité de l'entendre, dès qu'ils se sont policés et non pas parce qu'il a été enseigné d'abord à l'école et a été admiré ensuite par contagion de sentiment (le peuple n'a pas épousé le sentiment des savants).

Dubos donne la définition de l'esprit philosophique : « la raison fortifiée par la réflexion et par l'expérience »[226] ; celui-ci ne juge pas d'un poème. On juge d'un poème par l'impression que celui-ci fait sur nous, le public. Ce jugement des sens dans l'art est l'homologue de la méthode des géomètres en géométrie.

La critique fait son travail, qui est d'abaisser ou de soutenir les auteurs célèbres. Lorsqu'un critique veut attirer l'attention sur lui, il faut qu'il contrarie le sentiment établi. Ainsi, contre les Anciens, on estime que tout a été déjà dit (à l'époque de Dubos).

Juger si une œuvre d'art touche ou attache, c'est la connaître par sentiment, qui est le sixième sens. Cette voie du sentiment est celle qui nous amène la connaissance des arts ; on ne peut pas juger sans avoir, au préalable, consulté nos sens. C'est pour cela qu'une traduction ne nous montre pas l'œuvre véritable, et donc l'auteur dans son originalité ; afin de pouvoir juger sur sa valeur, il faut l'avoir entendu dans sa langue. On préfère adopter le sentiment de ceux qui l'ont entendu dans sa langue d'origine, que le sentiment des rares critiques dont le jugement est différent de la majorité (comme les quelques personnes qui n'aiment pas le vin contre les autres qui, tous, sentent que le vin plaît parce qu'ils l'ont goûté et qu'il était bon). Premièrement, il faut juger par nos sens, sinon, au moins adopter le sentiment de ceux qui ont eu l'occasion de lire le poème dans l'original, à cause de l'uniformité des sens (organes semblables chez tous les hommes, donc informations reçues par l'intermédiaire de ces organes qui sont semblables) : chaque personne est dotée du sixième sens, donc est supposée être impressionnée de la même façon quand elle juge par voie de sentiment, selon Dubos. La voie pour juger de l'original est la voie du sentiment, et non pas celle de la raison.

La qualité des ouvrages – poèmes ou tableaux - se constate après des siècles : s'ils durent, s'ils continuent à plaire, c'est qu'ils sont des œuvres d'art véritables.

---

[226] *Ibid*., § 528.

Dubos compare *l'Enéide* en français et en latin, concluant que les versions sont très différentes. La poésie du style qui est décisive pour la qualité d'un poème n'est pas du tout semblable ; elle apparaît défigurée dans une traduction française. Les mots dans l'original et les mots dans la version n'ont pas le même sens. De même, le contexte de l'époque où on les utilise fait que chez le public le même mot porte des significations différentes. Les images sont dépourvues de leur sens d'origine quand elles sont transposées dans une autre langue, elles n'ont pas le même pouvoir d'impressionner que dans l'original (ici, on compare l'original latin avec la traduction française). Le plaisir causé par la lecture n'a pas la même intensité. La traduction détruit la valeur des poésies : « […] ceux qui lisent les *Odes* d'Horace en français ne lisent pas les mêmes poésies que ceux qui lisent les *Odes* d'Horace en latin »[227]. Le mérite d'un poème se trouve dans l'expression.

Alors que le poète attache par le style, l'historien attache par la vérité. Les évènements racontés par l'historien doivent atteindre un certain degré de pathétique pour qu'ils donnent l'impression d'être vrais. Si le public lit les poèmes pour en être touché, il lit l'histoire pour prendre plaisir à connaître les faits, l'histoire lui donnant la possibilité de découvrir, de comparer, de juger.

Le sens destiné à connaître la poésie n'est pas le même dans les versions, les traductions, que dans l'original. Le sens impliqué dans la connaissance de la poésie en original est celui qui dit vrai, alors que le sens impliqué dans la connaissance des versions nous apporte une connaissance fausse sur le poème en cause : « Juger d'un poème sur la traduction et sur les Critiques, c'est donc juger d'une chose destinée à tomber sous un sens, sans la connaître par ce sens-là »[228].

Le sentiment est le sens unique pour apprécier la poésie, mais on peut s'imaginer une scission dans le sentiment pour pouvoir comprendre la grande différence qu'il y a entre la lecture d'un poème dans son original et la lecture d'un poème traduit. Le jugement de goût émis lors de l'appréciation de l'original se distingue de celui émis lors de l'appréciation de la traduction. La langue latine est plus riche que la langue française et la compréhension des coutumes de langage chez les romains est très différente de la

[227] *R.C*, tome II, § 552.
[228] *Ibid.*, § 556-7.

compréhension des coutumes de langage chez les français. L'époque est aussi décisive pour l'expression.

Un poème peut charmer même quand on juge qu'il contient des défauts.

Juger par le sentiment, c'est juger avec le grand nombre (du public). Chez Dubos, le sentiment est universel, il est semblable chez les hommes avec une configuration des organes semblable. Quand la décision chez le public est uniforme, cette décision universelle est la vraie appréciation : « Le rapport uniforme des sens des autres hommes est, après le rapport de nos propres sens, la voie la plus certaine que nous ayons pour juger du mérite des choses qui tombent sous le sentiment »[229].

Comparer deux poèmes par voie de discussion et d'analyse revient à déclarer qu'un simple poème peut être supérieur à un chef-d'œuvre en étant plus régulier, c'est-à-dire conforme aux règles établies.

Si, dans un poème, le plan, les mœurs, les caractères et la vraisemblance des événements sont des repères importants dans le jugement par analyse, le poème est déclaré conforme aux règles de la poésie, il est déclaré exempt de défauts, donc bon. Mais on ne peut pas juger d'un poème par la traduction et les opinions des critiques. Un chef-d'œuvre peut contenir maints défauts, s'il réussit à plaire, il est un bon poème (voie du sentiment).

On ne doit pas compter parmi les fautes le souci des Anciens de respecter les mœurs de leur pays. Par exemple, ils devaient faire des cantiques pour louer les braves dans les batailles, des « monuments historiques que les nations posent pour conserver la mémoire des évènements passés »[230]. Ces monuments étaient les poèmes spécifiques aux peuples grossiers (ou ainsi nommées sociétés naissantes), avant de devenir des nations polies. Mais les grecs, comme tous les peuples, ont dû franchir cette étape. Homère, ensuite, en tant que poète, a embelli ces cantiques par du merveilleux, des fictions, mais sans choquer la vraisemblance. Il est quand même resté dans les limites de l'approbation publique « Homère aurait donc été blâmé s'il eût changé certains caractères ou s'il avait altéré certains évènements connus »[231].

Une des exigences de la poésie est que la vraisemblance soit respectée.

---

[229] *Ibid*., § 557-8.
[230] *Ibid*., § 563.
[231] *Ibid*., § 565.

Afin de bien composer les poèmes, il est conseillé de descendre bas parmi le public, pour consulter son opinion, ses idées. Ces idées doivent être inclues dans le poème (vraisemblance) pour que le poème soit proche de la réalité contemporaine, proche de l'âme et des préoccupations réelles.

On reproche aux poètes anciens « d'avoir rempli leurs vers d'objets communs et d'images sans noblesse »[232], d'avoir vécu dans des temps grossiers, qui les obligeaient à écrire ainsi. La profession du poète, est, selon Dubos, de bien écrire ce que les hommes de son temps savent faire. Donc ce n'est pas un défaut des Anciens que celui de tenir compte, dans leurs récits, des idées du public, de la vraisemblance. Le poète est appelé à représenter de manière vraisemblable et non pas à discuter les mœurs de son pays. S'il décrit les usages qui consistent à rapprocher les animaux des humains, jusqu'au point de considérer leur raison semblable à celle des hommes, est un fait qui ne doit pas nous surprendre : « Si l'opinion qui donne aux bêtes une raison presque humaine est fausse ou non, ce n'est point l'affaire du poète. Un poète n'est pas fait pour purger son siècle des erreurs de physique. Sa tâche est de faire des peintures fidèles des mœurs et des usages de son pays, pour rendre son imitation la plus approchante du vraisemblable qu'il lui est possible »[233]. Dubos critique la nouvelle philosophie qui procède par spéculation, et dont une des conclusions est que « les bêtes sont des machines » ; cette conclusion est faite sans le secours de l'expérience, alors qu'on a des exemples d'une amitié profonde entre un cheval et son maître qui le fait entrer dans la maison et prend soin de lui comme de son enfant. En échange, le cheval devient ami avec son maître, ne craint pas les hommes et leur obéit. Dans les pays orientaux, la relation homme-animal est presque sacrée, et témoigne d'une amitié profonde[234].

Afin de faire une critique juste des ouvrages des Anciens, il faut considérer les contextes qui cadrent les faits dont ils ont parlé, leur temps et leur patrie.

Ce ne sont pas les critiques qui peuvent effacer la gloire d'un poète, mais un poète meilleur. Il peut détrôner le poète connu si son œuvre procure un plaisir supérieur. Dubos est d'opinion qu'il faut choisir « nos évènements », ce qui se passe ici et maintenant, le génie doit puiser « de son propre fond » tous les ingrédients d'un grand ouvrage. Pour créer, il doit se tourner vers lui-même et creuser son être au plus profond.

---

[232] *Ibid*., § 572.
[233] *Ibid.*, section XXXVII, § 573.
[234] voir Dubos, *R. C*., tome II, section XXXVII.

Dubos conseille de choisir les personnages parmi les contemporains, et non pas d'emprunter les héros anciens et les coutumes anciennes ; plutôt s'inspirer de la vie de tous les jours qu'on connaît de ses propres yeux, qu'on peut expérimenter soi-même pour pouvoir « confronter l'original avec l'imitation »[235].

Dubos considère impossible la démarche de ses contemporains voulant dépasser les œuvres des Anciens, voire de Virgile. Un poème français qui dépasserait l'*Énéide* est un projet voué à l'échec (consulter l'expérience passée). Cette sorte de poésie restera inégalée, les Anciens continueront à être admirés et leurs œuvres resteront l'exemple. Ce n'est pas le cas dans les sciences naturelles, où les Anciens, voulant dépasser leurs moyens de connaître, sont tombés dans l'erreur. Dans les sciences naturelles, les Modernes dépassent les Anciens. Ici, Dubos fait une critique équilibrée des Anciens, il reconnaît leurs limites.

Pourtant, le génie, l'habilité dans les sciences naturelles comme la médecine ou l'astronomie, est présent plutôt dans l'Antiquité que dans les temps modernes. Hippocrate a le génie de la médecine, c'est-à-dire d'associer le remède à la maladie. La connaissance des remèdes et des maladies est plus riche à l'époque moderne à cause des découvertes dans la chimie ; mais on a besoin ensuite d'un génie qui puisse se servir de toutes ces connaissances, et ce génie est plus présent parmi les Anciens. Le génie semblable à Hippocrate fait des prédictions sur le cours des maladies, leur développement et leurs aboutissements.

Dans les sciences naturelles, telles que la botanique, l'anatomie, la navigation, le développement se fait par l'ajout progressif des connaissances et non pas par l'invention ou la création *ex nihilo*. Par contre, il y a des professions où le génie compte plus, car il peut soit se servir de l'art propre à cette science et de sa méthode, soit les inventer. Ces professions sont la peinture, la poésie, la musique, la rhétorique, la médecine que nous avons vues plus haut.

On observe que Dubos inclut la médecine parmi les autres arts, comme la poésie, la peinture et la musique. Ainsi, la médecine dépasse la science, et se rapproche plutôt du domaine des sens, comme la poésie et la peinture. Elle devient un art, car cela relève de l'art, du savoir-faire, que de trouver le bon remède à la maladie et de dépister le moment opportun pour l'administrer.

---

[235] *R.C.*, tome II, § 582.

Si l'art de la peinture a accumulé du temps de Dubos plus de connaissances, il ne dépasse pas l'art de peindre des Anciens, car le génie, « l'heureux naturel », manque ; dans le domaine de la poésie, la langue des Anciens, le latin, était plus expressif, plus propre à la poésie que le français.

Addison Joseph, dans la revue *Spectateur*, s'ajoute aux défenseurs et aux admirateurs des Anciens, soutenant qu'on ne peut pas les dépasser dans leur sublimité (mais peut-être seulement dans l'exactitude). Les Anciens sont sublimes : chez Longin, dans *Traité du Sublime*, le sublime est associé à l'extraordinaire, le surprenant, le merveilleux dans le discours, qui fait qu'un ouvrage « enlève, ravit, transporte »[236].

Boileau Nicolas a traduit le *Traité du Sublime* de Longin, qui parut en même temps que l'*Art poétique* (1674) ; le dernier ouvrage bâtissant les principes de l'esthétique classique.

Si on regarde d'un autre point de vue l'attitude de **Dubos** envers les Anciens, on peut la déduire de sa théorie du climat, annoncée chez Mme Dacier dans son ouvrage *Des causes de la corruption du goût* (1714) : « Il y a des nations si heureusement situées, et que le soleil regarde si favorablement, qu'elles ont été capables d'imaginer et d'inventer elles-mêmes et d'arriver à la perfection ; […] il y en a d'autres qui, ensevelies dans un air plus épais, n'ont jamais pu, que par le secours de l'imitation, se tirer de la barbarie où leur naissance les a plongées »[237]. Dubos affirme que certaines nations et certaines époques sont privilégiées du point de vue de la « production » des génies, ainsi il suppose que la cause de cette différence remarquable est le climat. Les émanations de la terre influencent l'air, ainsi que les plantes et les animaux, la nourriture des humains. Il y a une chaîne, une causalité. Le climat est une variable dans l'apparition des génies dans l'art. Les températures extrêmes mènent à la stérilité ; cela est le cas des Nègres et des Lapons.

Ces repères extérieurs forment un cadre qui influe sur l'intérieur. Ainsi, le climat détermine en grande partie le fonctionnement du cerveau (les idées) et les mœurs. Le climat ne détermine pas seulement le fonctionnement du cerveau, mais aussi la constitution des organes du reste du corps. Le corps influe sur le mental de chaque

[236] Voir Boileau, *Réflexions critiques*, Réflexion X, dans Boileau, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1966, p. 544.
[237] Edition consultée Amsterdam, chez P. Humbert, 1715, p. 12.

artiste. Ce milieu physique (causes physiques), vient se rencontrer avec les causes morales, pour donner naissance au génie, dans l'Antiquité.

On voit ainsi que la constitution différente des corps donne des inclinations différentes dans le temps et dans l'espace. Toute règle absolue est abolie si on part de ce principe. Une liberté relative naît dans le domaine des arts, des goûts, des préceptes. La nature change, et nous sommes les premiers à la suivre. Le génie, son talent, varie en fonction des changements climatiques. L'expérience esthétique devient infinie. Tout ouvrage s'additionne à l'art de tous. Ainsi, les Anciens n'ont plus une valeur absolue.

Le progrès est, chez Dubos, comme on l'avait déjà remarqué, cyclique. Ainsi, l'avenir peut égaler le passé. Mais, Dubos affirme que les causes naturelles ne se sont pas mis d'accord ainsi qu'elles se sont mises à l'époque des Anciens pour créer des œuvres d'une qualité exceptionnelle. Elles étaient très favorables à l'essor de l'art. Jamais ces conditions favorables ne se sont reproduites. Dubos reste ainsi, partisan des Anciens.

La Querelle prend fin au moment où les deux parties ont épuisé leur énergie (la victoire n'est pas attribuée) ; elle va reprendre ensuite lors de la délimitation entre les classiques et les romantiques (voir plus loin pour les définitions des notions), sur un terrain plus vaste. La Querelle annonce la décomposition du classicisme cartésien et la parution des premières théories esthétiques.

L'art poétique de Boileau reste le fondement du classicisme.

1.8° Le rôle de Dubos dans le débat

Dubos a une importance bien définie surtout dans la période ultérieure (de quatre-cinq ans) à la Querelle : il abandonne partiellement la critique cartésienne en ce qu'il émet un principe nouveau, base solide entre tous les principes incertains posés dans la querelle, c'est le sixième sens, le sentiment, qui donne l'information si un ouvrage est bon ou mauvais (selon le plaisir éprouvé).

Si le goût pour les classiques (comme Descartes et ses disciples), le bon goût, était uniquement acquis, chez Dubos le bon goût est naturel, et il est présent chez tous les hommes. À la mesure, l'élégance, on oppose maintenant le naturel, qualité innée et non cultivée. (Dubos a nuancé le concept de « goût », mais dans sa théorie fondamentale, le goût sain est naturel, il reste une démarche à faire pour le perfectionner, cette démarche est facultative, car la décision sur l'œuvre d'art reste correcte). Cette priorité accordée à la sensibilité dans l'évaluation des œuvres artistiques va donner naissance au romantisme.

Dubos a contribué à modeler le destin de la Querelle, ses conclusions, la sortant du domaine des simples questions sur la réalisation artistique, l'amenant au domaine de la philosophie. Il a créé une théorie esthétique digne d'être considérée comme un pas important dans la composition d'une science esthétique. Dans l'histoire des idées, la théorie du climat, par exemple, a retenu d'une façon tellement méritoire l'attention des critiques et écrivains qu'elle est digne d'être découverte et redécouverte. C'est Dubos qui l'a formulée avec le plus de précision et de soin du détail. La théorie du climat offre une solution satisfaisante aux problèmes majeurs du XVIIIe siècle comme la supériorité Anciens / Modernes, le génie, le goût, le sentiment, le jugement esthétique, la sensibilité etc. On va revenir à la théorie du climat lorsqu'on va traiter du génie et de la critique scientifique.

1.9° Le rôle de la Querelle dans la fondation, l'avancement de l'esthétique

Focalisation sur l'individu, sa perception, son goût ; l'esthétique : science du sujet, sujet qui crée ou qui contemple les ouvrages artistiques ; conceptualisation philosophique des données de l'intuition. La Querelle : affrontement des diverses théories, suivi d'une réconciliation consistant dans la confiance dans l'homme moderne et ses plaisirs artistiques, confiance dans le sentiment au détriment de la raison.

Ce grand bouleversement au sein de la conscience française et européenne a comme effet principal la naissance d'une nouvelle discipline théorique, l'esthétique. Elle fournit ou comprend une nouvelle approche face aux phénomènes naturels, approche fortement individualiste. La conscience de l'individuel crée et mène à des controverses, diversités d'opinions, débats, ici en l'occurrence, la Querelle. L'individuel renvoie aux catégories de sujet, sens, perception, subjectivité, goût, etc. L'esthétique devient la science du sujet, l'esthéticien se penche sur sa connaissance.

De l'intuition à la connaissance théorique, voilà le progrès effectué au cours du XVIIe siècle, début XVIIIe ; cette expression des données de l'intuition, cette conceptualisation philosophique avec notamment Batteux, Dubos, Crousaz, etc., tout aussi bien comme les spectateurs de la Querelle, a conduit à la naissance de l'esthétique. Je dis ici les « spectateurs » de la Querelle, car les plus actifs étaient tellement vifs et engagés, que leur œuvre était dispensée de profondeur, à cause d'une volonté trop puissante d'attirer le monde littéraire dans leur parti, de leur côté. Une fois que le sujet

esthétique, l'émetteur du jugement de goût, devient objet d'étude, objet de la pensée, il y a lieu de parler d'esthétique. Tous les traités de métaphysique du beau ne sont pas encore des ouvrages d'esthétique. L'exigence est qu'on place au centre de notre attention le sujet, l'homme « esthétique », et qu'on explore ce qui se passe en lui lorsqu'il crée ou qu'il contemple des ouvrages artistiques. Ainsi, les critiques impliqués dans la Querelle peuvent, par leurs ouvrages, être inclus parmi les premiers esthéticiens.

Dans le cadre de cette science, la pensée proclame ses limites face à l'homme de goût, car le goût suppose le sentiment, unique chez tout un chacun. Si le goût, son contenu, est subjectif, ce qui reste constant est sa forme, l'accord sur le fonctionnement du jugement du goût, sur la manière de se laisser impressionner par les artistes (voir par exemple Dubos : toute personne qui est affligée devant les œuvres d'art ressent du plaisir, etc.). Cette constante peut, donc, être explorée, être connue. Ce sont les limites de l'esthétique ; on ne peut pas prévoir l'expression de l'individuel, mais seulement sa partie formelle, qui concerne le général. Ce général peut être bâti sur l'expérience et l'observation, comme chez Dubos, dont l'influence se fera sentir non seulement en France, mais aussi sur le continent.

L'affrontement entre des théories différentes va aboutir à la confiance dans la pensée moderne, ce qui va conduire toujours vers une nouvelle « dernière perfection », dans la continuité du progrès, enregistré dans tous les domaines, dont la philosophie n'est pas le dernier. La Querelle est un conflit suivi d'une réconciliation, où les choses prennent le cours visé ; il ne s'agit pas ici de désigner celui qui a raison, il s'agit de s'investir dans la connaissance des effets de la querelle, de son écho dans l'histoire des idées, si elle a eu des conséquences bénéfiques ou pas dans la fondation et l'avancement de la « science nouvelle »[238]. Comme on a pu le constater, cette décomposition des ouvrages anciens et la composition de nouveaux ouvrages, qui naissent sur le fond des échanges entre le passé et le futur, où l'individualité est au centre, donnent naissance à une science du sujet, de l'individuel. On accorde toute l'attention à l'individu, à ses plaisirs artistiques, sa façon d'être ému. Le progrès est celui de l'homme, il est vital de le connaître, d'où les théories du climat, qui abondent au XVIIe-XVIIIe siècles.

[238] Selon l'expression de Giambattista Vico, philosophe italien (1668-1744). À consulter *la « Scienza nuova » de Giambattista Vico*, Noesis, n°8, 2006.

La Querelle est aussi un terrain d'échange entre les rationalistes et les partisans du sentiment dans l'art. Le rationalisme de Descartes s'efface devant l'importance du sentiment dans le jugement, en l'occurrence celui du goût. L'individualité prend essor, et avec elle, l'esthétique.

Ce débat a incité ses partisans à l'étude, d'où a résulté une floraison dans le monde des idées, et une meilleure connaissance de l'Antiquité, du passé littéraire et philosophique, ce qui favorise les nouvelles découvertes.

PARTIE 2.

LA RÉACTION DE DUBOS CONTRE LA CRITIQUE CARTÉSIENNE

2.1° Questionnement de l'époque sur la faculté impliquée dans le jugement esthétique.

Les cartésiens : la règle : fondement de l'œuvre d'art et critère de jugement esthétique. L'opposition de Dubos, substituant à l'universalité de la raison (des cartésiens) l'universalité du sentiment.

Lorsqu'on apprécie la valeur d'une production artistique, ses mérites et ses défauts, on utilise généralement le mot « critique » au sens de « jugement, examen ».

Le siècle de Descartes, le XVIIIe siècle, est le siècle de la raison, le siècle « **intellectualiste** », d'après Marcel Braunschvig[239]. L'existence d'une vérité absolue est le principe de la critique cartésienne, donc cette critique est « **dogmatique** », d'après le même philosophe.

La période qui vient après Dubos est le XIXe siècle ; le principe du jugement esthétique n'est plus la raison, mais le sentiment (« **critique impressionniste** »), et ce principe n'est pas universellement valable, mais varie selon les individus ; la critique est, en conséquence, « **relative** » (Braunschvig).

À la rencontre de ces deux époques, Dubos trouve sa place (critique impressionniste et dogmatique).

---

[239] Dans *L'Abbé Dubos, Rénovateur de la Critique au XVIIIe siècle*, Paris, Brun, 1904.

Essayons maintenant de décrire un peu l'ambiance dans laquelle se plaisait la critique dogmatique et intellectualiste, qui baignait le siècle de Dubos.

S'il y a une vérité universelle, il y a une règle, une méthode unique qui mène à cette vérité, dont la source est la raison. Le jugement esthétique dans ce cas est une affaire de calcul : l'œuvre d'art est-elle conforme à la règle ou pas ? Si tel est le cas, peut-elle être digne de figurer parmi les objets artistiques ? La réponse, à cette époque, est positive : une œuvre conforme aux règles établies est un objet d'art. C'est le critère unique et l'unique exigence.

Qu'est-ce que cette doctrine a donné ? Sûrement et surtout des écrivains et des peintres médiocres qui croyaient aux miracles : la conformation à une recette prescrite pouvait créer des génies et des prodiges. Et cela s'est produit, des poètes médiocres comme Lilius Geraldus (1479-1552 ; auteur de *Historiae poetarum*), Vida, Heinsius (1580-1655 ; auteur de *Aristotelis poetica*), et Vossius (1577-1649 ; auteur de *Commentarii rhetorici*) ont été comparés et mis ensemble avec Horace, Plutarque et Aristote.

Cette conformité à une règle dans la création encourageait tout candidat au monde des Lettres à poser sa candidature en toute confiance, car il devait être sûr de son succès s'il appliquait la recette connue, préparée à l'avance.

En peinture, les préceptes dispensent du contact permanent avec la nature. Cela empêche les jeunes peintres de faire des découvertes, d'inventer et de sortir à la lumière du jour les mystères cachés de la nature, fait qui est le signe de l'originalité, de la singularité (voir Lebrun, dans son amas de préceptes, *Expression des passions*).

L'obsession des règles était telle que **Terrasson**[240] a réalisé une formule de l'épopée. Selon ce compendium, l'ossature de l'*Iliade* n'était pas conforme, donc elle n'était pas comptée parmi les chefs-d'œuvre.

Aux grands écrivains cartésiens de 1670, succédèrent les disciples de 1715, par exemple, Terrasson dont nous avons parlé plus haut. Il parlait en géomètre : « Tout homme qui ne pense pas sur toute matière littéraire comme Descartes prescrit de penser sur les matières physiques, n'est pas digne du siècle présent […] Rien ne prépare mieux

[240] Terrasson Jean, abbé (1670-1750).

que les mathématiques à bien juger des ouvrages d'esprit »[241]. L'esprit géomètre de Terrasson, son approche toujours penchant vers l'universel, va transformer l'idée de « goût » présente à l'époque ; celle-ci va subir une double transformation, d'une part, de Jean Terrasson, d'autre part, de Dubos.

Premièrement, suivant la tendance d'isoler et écarter le sensible, en mettant toute la confiance dans l'élément rationnel du jugement sur les ouvrages de l'esprit, cette transformation est opérée par Terrasson : « il n'y a d'infaillible pour les choses humaines que la raison seule, et c'est à elle qu'il faut soumettre le sentiment même »[242].

En second lieu, on va voir que Dubos oppose radicalement à cette démarche de la raison la démarche de la faculté opposée et complémentaire, le sentiment. Dubos n'est pas exclu du cercle des cartésiens, justement parce que son principe, le sentiment, est universel ; il est présent dans tous les hommes de la même façon, pourvu qu'ils aient les organes correspondants sains. C'est à cause de cette prétention à l'universalité du sentiment, à l'unanimité de sa présence et de son contenu, que Dubos est rattaché aux dogmatiques. Il discourt ainsi sur le goût : « Or s'il est quelque matière où il faille que le raisonnement se taise devant l'expérience, c'est assurément dans les questions qu'on peut faire sur le mérite d'un poème. C'est lorsqu'il s'agit de savoir si un poème plaît ou s'il ne plaît pas : si, généralement parlant, un poème est un ouvrage excellent, ou s'il n'est qu'un ouvrage médiocre »[243].

Dubos change radicalement la faculté qui prétend à l'universalité : de la raison (principe du jugement de goût terrassonien), il arrive au sentiment (nouvelle instance impliquée dans le jugement de goût).

Terrasson et Dubos font surgir la réflexion philosophique dans la Querelle entre les anciens et les modernes, car ils posent une contradiction évidente, une déchirure dans la pensée. Il ne s'agit pas chez eux d'une doctrine artistique, mais de l'intelligibilité du jugement esthétique, qui devient objet de pensée, objet sur lequel la philosophie doit faire une analyse bien plus profonde.

---

[241] Terrasson Jean, *Dissertation critique sur l'Iliade d'Homère, où, à l'occasion de ce poème, on cherche les règles d'une Poétique fondée sur la raison et sur les exemples des anciens et des modernes*, Paris, Fournier et Coustelier, 1715, vol. I, Préface, p. 65.
[242] *Ibid*.
[243] *R.C*., tome II, § 366.

On conclut donc que la question de l'époque était celle-ci : quelle est la faculté qui doit juger des ouvrages d'esprit ? Ce sont les débuts de l'esthétique, dont la racine véritable se revendique de Descartes.

Par sa démarche de rationalisation, Descartes a suscité une nouvelle discipline théorique, dont la base est l'évidence et la clarté. Ce qui est évident est vrai, car notre conscience ne nous trompe pas. Terrasson, disciple de Descartes, soutient que, si le sentiment est corruptible, la Raison est la seule qui n'est pas influençable de dehors, qui mène sur son chemin calmement, sans prévention : la raison « nous fait rapporter chaque chose à ses principes propres et naturels, indépendamment de l'opinion qu'en ont eue les autres hommes »[244]. En revanche, Dubos se révolte contre cette raison, favorisant l'expérience des sens ; il se montre toutefois influencé par l'universalité, principe de Descartes : « les hommes de tous les temps et de tous les pays sont à peu près semblables par le cœur et par le sentiment »[245]. L'évidence et la clarté cartésiennes sont dans le sentiment, chez Dubos, la raison ne fait qu'obscurcir, que rendre fausses, les décisions du sentiment. La vérité consiste dans la réaction du sentiment face à l'œuvre d'art : « on ne s'abuse point sur les vérités qui tombent sous le sentiment »[246]. Le sentiment est l'équivalent d'une « démonstration en géométrie »[247]. Dubos est subtilement un cartésien, esprit qui l'abrite profondément (par l'universalité du jugement et le principe d'évidence), tout en gardant sa propre particularité, celle d'avoir fondé cette « science nouvelle »[248] sur le sentiment.

La discipline baptisée tardivement « esthétique » devient en 1715 (année de l'apogée de la Querelle, et donc de la décomposition du classicisme français) et après 1719, l'année de la parution des *Réflexions Critiques*, la science nouvelle qui décrit un jeu des facultés différentes, le sentiment et la raison ; en affirmant l'une, on exclut l'autre, mais les deux contraires apparaissent ensemble, et se définissent l'une par l'exclusion de l'autre. À la mesure, l'élégance, on oppose maintenant le naturel, qualité innée et non cultivée.

---

[244] Terrasson Jean, *op.cit., ibid.*
[245] *R.C.*, tome II, § 516.
[246] *Ibid.*, § 518.
[247] *Ibid.*, section XXXIV.
[248] Termes sous lesquels Giambattista Vico (1668-1744) désignait l'Esthétique.

Les idées de Terrasson vont retenir notre attention pendant ces recherches, on va profiter ainsi à l'occasion d'autres circonstances pour nous servir des réflexions de Terrasson.

2.2° Illustration du cartésianisme en prenant comme exemple Fontenelle

Fontenelle, dans *Préface sur l'utilité des Mathématiques et de la Physique et sur les travaux de l'Académie des Sciences* (1702), fait l'éloge de la géométrie et de l'algèbre dans la complexité croissante des vérités scientifiques, spéculatives ou bien expérimentales, pratiques. Parmi les vérités mathématiques toutes ne sont pas immédiatement utiles, certaines restent purement théoriques. Ces dernières vont satisfaire la soif des connaissances ; assemblées ensuite, selon l'imitation des mécanismes de la Nature, ces vérités théoriques vont apporter de nouvelles découvertes dans le domaine de « l'usage sensible »[249]. Fontenelle affirme : « Les découvertes sensiblement utiles, et qui peuvent mériter notre attention principale, sont en quelque sorte éclairées par celles qu'on peut traiter d'inutiles. Toutes les vérités deviennent plus lumineuses les unes par les autres »[250].

Fontenelle est d'avis que la géométrie est universellement utilisable, et doit être appliquée comme méthode de traitement de toutes les connaissances : « L'esprit géométrique n'est pas si attaché à la Géométrie, qu'il n'en puisse être tiré, et transporté à d'autres connaissances. Un Ouvrage de Morale, de Politique, de Critique, peut-être même d'Eloquence, en sera plus beau, toutes choses d'ailleurs égales, s'il est fait de main de Géomètre. L'ordre, la netteté, la précision, l'exactitude qui règnent dans les bons livres depuis un certain temps, pourraient bien avoir leur première source dans cet esprit géométrique, qui se répand plus que jamais, et qui en quelque façon se communique de proche en proche à ceux mêmes qui ne connaissent pas la Géométrie. Quelquefois un grand homme donne le ton à tout son siècle ; celui à qui on pourrait le plus légitimement accorder la gloire d'avoir établi un nouvel Art de raisonner, était un excellent Géomètre »[251]. On voit ici que l'esprit géométrique a comblé tout un siècle et qu'il se communique à tous les domaines de la vie, qu'il s'agisse d'Art ou de Science.

---

[249] Fontenelle, édition consultée *Œuvres Complètes*, Paris, Fayard, 1994, *Préface…*, vol VI, p. 43.
[250] *Ibid*.
[251] *Ibid*., p. 44.

Essayons maintenant de pénétrer plus profondément l'œuvre de Fontenelle afin de connaître l'époque cartésienne ; car, dans la *Préface…*, il étudie l'avancement des Sciences et les causes déterminantes de cet avancement.

Fontenelle inscrit la Géométrie dans les causes du soulagement des Mariniers, par exemple, dont le travail (« niveler le terrain ou faire des écluses ») est devenu moins pénible : « Des Maçons et des Mariniers […] ne se sont pas aperçus de l'habileté du Géomètre qui les conduisait ; ils ont été mus à peu-près comme le corps l'est par une âme qu'il ne connaît point : le reste du monde s'aperçoit encore moins du Génie qui a présidé à l'entreprise, et le Public ne jouit du succès qu'elle a eu qu'avec une espèce d'ingratitude »[252]. On observe une totale ignorance de la Géométrie de la part du public, qui, finalement, se laisse guider ; il ne peut pas contribuer à l'avancement des Sciences, car il est trop ignorant, il n'a pas la clé, celle-ci étant réservée à quelques génies, une infime minorité. Le siècle moderne est un siècle privilégié car l'Anatomie a fait progresser la Médecine ; la « Compagnie savante » l'a perfectionnée ; le public bénéficie des conséquences des connaissances nouvelles, mais il reste « chez lui », il ne va pas entrer dans le monde des causes et des effets, dans le monde scientifique. Le public ne se pose pas de questions, il profite seulement.

L'idée selon laquelle la Géométrie contient des principes inutiles, n'est qu'une opinion fondée à première vue ; tout principe est utile dans la composition (principes utiles combinés à des principes stériles au premier regard). « Principes stériles » signifie ici les principes qui ne sont pas applicables à des choses utiles et restent purement théoriques : « Savoir que dans une Parabole la Soutangente est double de l'Abscisse correspondante, c'est une connaissance fort stérile par elle-même ; mais c'est un degré nécessaire pour arriver à l'Art de tirer des Bombes avec la justesse dont on sait les tirer présentement […] le concours de plusieurs vérités produit presque toujours un usage »[253]. Toute spéculation géométrique a sa place bien définie dans le monde de l'utile : elle peut s'avérer utile plus tard, lors des autres usages : « Il y en aura d'autres qui attendront quelque temps qu'une fine méditation ou un heureux hasard découvre leur usage »[254].

---

[252] *Ibid*., p. 38.
[253] *Ibid*., p. 41.
[254] *Ibid*., p. 43.

La physique est en cela semblable à la Géométrie que, si des vérités sont cachées au début, par la suite elles se révèlent, laissant pour nous la Nature découverte : « La Mécanique cachée dans une certaine espèce ou dans une structure commune, se développe dans une autre espèce […] et l'on dirait presque que la Nature, à force de multiplier et de varier ses ouvrages, ne peut s'empêcher de trahir quelquefois son secret »[255]. La physique explore la Nature et révèle les manèges de la Sagesse par les réflexions subtiles qu'elle produit. La physique, par ses branches comme l'Astronomie et l'Anatomie, nous révèle la grande intelligence de l'auteur de cet univers intelligible et en même temps infini, donc jamais entièrement connu. La physique n'épuise jamais son objet (la Nature), « d'une variété et d'une fécondité sans bornes »[256]. Plus on la connaît, plus on l'admire ; il ne faut pas la contempler avec adoration, mais essayer de dévoiler ses mystères.

Peu de savants sont impliqués dans la découverte des « connaissances éloignées de l'usage commun »[257]. La physique systématique et la physique expérimentale s'entraident : la première fonde le tissu théorique, et la seconde apporte les expériences nécessaires. L'idéal serait que le système englobe toutes les expériences, qu'elles ne restent pas éparses.

[255] *Ibid*., p. 42.
[256] *Ibid.*, p. 47.
[257] *Ibid*., p. 48.

2.3° L'esthétique implicite de Descartes

surgissant de sa métaphysique explorant l'essence. L'esthétique cartésienne sortie à la lumière par les classiques (artistes et philosophes disciples de Descartes : Boileau (le Beau idéal)). L'homme a priori de Descartes devenant avec Dubos l'homme historique, composé de et impliqué dans un réseau de rapports.

Descartes n'a pas écrit sur le beau. Mais la critique cartésienne a eu une influence remarquable sur l'art des XVIIe et XVIIIe siècles. Pour les artistes disciples de Descartes, les règles constituent une méthode de composition qui est supposée mener à la perfection.

L'art poétique de Boileau, le fondement du classicisme, est la méthode pure de Descartes appliquée à la littérature. **La littérature classique** est ainsi essentiellement cartésienne. Elle procède « par analyse et par abstraction pour exprimer le général et donner l'impression de l'unité » (chez Racine, dans *Phèdre*).

Pour souligner l'essence du classicisme, on va définir, par opposition, l'esprit romantique ; cela nous permettra également d'illustrer le sens que la querelle va prendre ultérieurement (polémique entre classicisme et romantisme). Dans *Histoire de la critique littéraire en France*, 1886, Henri Carton définit ainsi l'esprit romantique : « […] emploie de préférence le concret, le fait, le mouvement et la couleur ; il a pour moyen l'antithèse et pour but le rapprochement des contraires avec l'intention de comprendre le plus possible dans une synthèse de plus en plus enveloppante qui n'exclura aucun effet de contraste ni aucun genre d'opposition » (ex : Diderot, père du romantisme français).

La réflexion sur la beauté est un prolongement de la métaphysique ; chaque métaphysique contient en germe un développement possible d'une esthétique.

L'esthétique, comme la métaphysique, développe des concepts qui relèvent de la psychologie, de l'invisible et de l'insaisissable (le beau, le génie, le jugement du goût, etc.). Ainsi, Descartes a fondé une métaphysique, et il a donc aussi une esthétique (contrairement à la pensée habituelle et banale qui dérive de la définition de l'esthétique, qui est la science qui étudie le beau dans l'art, mentionné ci-dessus). L'esthétique devient une façon de connaître l'essence de l'objet que la métaphysique explore. À l'objet on peut associer une définition, qui consiste dans un type de beauté, une modalité de s'exprimer. À la métaphysique cartésienne correspond un art cartésien ; mais l'esthétique cartésienne a été exprimée, sortie de la métaphysique, par les littéraires, artistes contemporains de Descartes ; ce sont les classiques, selon Émile Krantz, dans *Essai sur l'Esthétique de Descartes* (1882).

La métaphysique de Descartes contient en germe un type d'esthétique auquel les classiques ont donné vie, expression. L'esthétique de Descartes est implicite et indirecte.

Le XVIIe siècle se distingue par le fait que la substance, le fond, intéresse plus que le phénomène ; ce qui est commun est plus visible que ce qui distingue.

Le XVIIe siècle, par son représentant dans l'esthétique française, Boileau, voyait dans le beau une conséquence de la raison absolue, a priori.

Par contre, l'histoire semble gagner du terrain dans les siècles qui suivent. Le temps, le lieu deviennent des coordonnées essentielles dans la création. Les ouvrages ne sont plus désormais considérés comme des modèles absolus, mais relativisés car compris dans le défilé historique. « Sentir », l'émotion esthétique ne suffit plus, la compréhension vient s'y ajouter, avec l'étude de la causalité. Le plaisir augmente, un plaisir intellectuel s'ajoute au plaisir des sens, car « savoir », « découvrir » et « comprendre » satisfont la soif des savants. Ce dernier plaisir est spécifique aux critiques, aux esprits philosophiques. C'est une double connaissance que l'homme du XVIIIe siècle s'approprie, dont la dernière propre à la philosophie. On peut qualifier cette double connaissance de philosophie de l'art. La première connaissance est une connaissance propre aux sens, alors que la deuxième est une connaissance, une exploration, par la raison, de la première.

Descartes sépare nettement les sciences, il ne tolère pas la philosophie de l'art comme science indépendante, mais comme une combinaison illicite (entre la

philosophie et l'art). La philosophie de l'art ou l'esthétique dépasse le concept de science simple, et cette complexité est donc condamnée par Descartes, qui donne crédit aux sciences simples, comme la philosophie, l'art, la littérature, etc. La philosophie de l'art ne deviendra possible qu'avec la synthèse opérée par le romantisme.

C'est un besoin du XVIIe siècle que de mettre de l'ordre dans le pêle-mêle du XVIe siècle, le siècle de la Renaissance, où l'expression libre dans tous les domaines suit un cours qui ne peut pas être prévu, donc désordonné. Les mots décisifs de la critique cartésienne sont les mots : ordre, division, distinction, abstraction, analyse, frontière, classe, définition.

Krantz avance une image qui reflète très bien le XVIIe siècle : « On connaît l'image par laquelle le spiritualisme classique représente l'infini comme une statue dressée à l'intersection d'avenues qui rayonnent autour d'elles. De quelque côté qu'on vienne, par l'une de ces avenues, on se dirige nécessairement vers le point central et l'on aperçoit la statue. C'est bien toujours la même figure, mais on en voit, sous des angles différents, des profils qui ne se ressemblent pas. De même la raison humaine, quand elle se tourne vers son objet qui est Dieu, s'y rend par des accès divers d'où elle découvre tantôt une face, tantôt une autre, le Bien, le Beau, le Vrai, l'Immense et l'Eternel. On pourrait reprendre cette image pour en faire le symbole du XVIIe siècle lui-même. Au milieu s'élève son idéal qui est fait d'ordre et d'abstraction. Vers lui convergent de larges routes où cheminent l'art, la science, la littérature, la philosophie, mais séparés comme par d'épaisses charmilles qui empêchent de se voir. D'ailleurs ils n'y tâchent point. Ils vont droit, chacun pour son compte, à l'idéal qui les attire, s'ignorant, mais se ressemblant pourtant, à cause de leur de leur ressemblance avec l'idéal commun »[258]. Ce passage est essentiel pour embrasser le XVIIe siècle en une vue fidèle.

Les savants à cette époque divisent sans aucune retenue la réalité, et prennent pour général une subjectivité ; par exemple, un individu représente toute l'espèce et toute cette espèce est caractérisée par les traits d'un seul individu. C'est la raison pour laquelle Krantz affirme que les savants cartésiens réalisent la synthèse avant de faire l'analyse et qu'ils rassemblent à la hâte, recomposent à l'improviste et au hasard tous les morceaux résultant de la division et de l'analyse. Dans un seul individu on retrouve

[258] Émile Krantz, *Essai sur l'Esthétique de Descartes*, *op. cit.*

l'essence de toute l'espèce ; « l'esprit cartésien a posé a priori qu'un seul cas particulier renferme la formule de tous les cas possibles, qu'un seul type de chaque être, qu'un seul exemplaire de chaque chose individuelle contient l'essence de tous les êtres et de toutes les choses »[259]. Ainsi le cartésianisme connaît l'essence de l'homme qui représente tout ce que les hommes ont en commun, mais il ne connaît pas l'homme en particulier, concret, ou il le connaît mal. Cela est dû au fait qu'il ne compare pas les êtres historiques pour ensuite trouver les traits communs, mais il procède inversement, les spécificités d'un seul individu sont transférées à tous les autres a priori et sans observation. Il prend un trait particulier pour essence et c'est en cela que réside la grande erreur du cartésianisme, critique qui est exclusivement théorique, et non pas positive ou expérimentale. La critique cartésienne est une critique spéculative et métaphysique. L'esprit cartésien est l'esprit d'un géomètre, il refuse les irrégularités de la nature, les phénomènes, découverts uniquement par une autre méthode, qui est celle de l'observation positive.

L'esprit cartésien travaille sur un objet isolé, et son effort se limite à cela. Il est très malhabile quand il s'agit de composer un tout par des rapports unifiants, a posteriori et historiques. Il met tout en morceaux grâce à l'analyse, puis il combine ces morceaux, ces éléments d'une façon arbitraire et purement a priori, sans aucune possibilité de vérification, autre que la cohérence du géomètre. Mais on connaît la grande difficulté de se corriger soi-même sans un regard neutre et autre, de se donner raison et crédit par la même méthode ; la vérification implique une autre instance, comme dans la justice, où un juge est nécessaire pour évaluer celui qui a raison. De même, l'esprit cartésien se perd car il reste enfermé, il ne connaît que la méthode du géomètre qui est purement théorique (exemple : l'animal-machine). Ce qui pourrait le sauver serait le regard naturaliste ou du physicien.

[259] *Ibid*., p. 15.

2.4° L'*ut pictura poesis.*

Le rapprochement par Dubos de la poésie et la peinture (arts sensoriels), réalisant une réaction définitive contre le rationalisme. Le jugement de goût devenu, avec Dubos, une réaction émotionnelle.

Contre cette séparation exagérée des domaines de la connaissance, des différents points de vue, la réaction de Dubos est compréhensible, les arts tendent à se confondre, la peinture et la poésie se prêtent les sujets. Ce rapprochement entre les arts est désigné par le terme d'**ut pictura poesis** : « La poésie est une peinture parlante et la peinture une poésie muette ».

D'un autre point de vue, la généralisation opérée par le cartésianisme tend à unifier les arts, à mettre en tête des arts un art simple, destiné à les représenter tous. La substance, l'essence de tous les arts consiste dans le regroupement des qualités d'un seul art.

L'*ut pictura* fait entrer la poésie dans le domaine des sens, à côté de la peinture, dont la connaissance se fait par le sens de la vue, et est appréciée, jugée, par le sixième sens.

On distingue ainsi trois interprétations (de Descartes : deux points de vue, et de Dubos) et en même temps trois interrogations sur l'emploi de l'*ut pictura*. D'autres critiques comme Alfred Lombard, par exemple, associe l'*ut pictura poesis* à la théorie de l'imitation. L'imitation a généré dans la peinture la technique du trompe l'œil au XVIIe et au XVIIIe siècles. L'imitation est, pour Dubos, dit Lombard dans *L'abbé Dubos*, une réaction contre le Beau idéal qui éloignait de la nature. Le Beau idéal, nous l'avons rencontré chez les classiques, comme Boileau. Descartes ne parle pas du Beau, mais s'il en avait parlé, il aurait accordé le même sens au beau, c'est-à-dire qu'il aurait soutenu qu'il est théorique, général comme les Idées platoniciennes en quelque sorte.

Le terme d'***ut pictura*** se retrouve chez les Anciens, comme Plutarque par exemple, mais il a été enrichi au long des siècles. Cette formule a son histoire de Cicéron à Voltaire.

Le sens le plus radical associé à l'*ut pictura*, et qui nous intéresse ici, est une réaction de Dubos contre le rationalisme de Descartes ; la peinture et la poésie sont des arts qui, en tandem, témoignent du domaine des sens. La poésie a été introduite dans le même domaine que la peinture, dont le sens est la vue, car nous imaginons des tableaux lorsque nous lisons la poésie. Ces tableaux mentaux, ces peintures, nous touchent, par l'intermédiaire de nos sens. Ils nous touchent plus faiblement que les vraies peintures car la multiplicité des ressorts affaiblit le mouvement ; « un ressort ne communique jamais à un autre tout le mouvement qu'il a reçu »[260]. On parle ainsi de la successivité de la poésie et de la simultanéité de la peinture, peinture qui donc agit sur les sens d'un seul coup et fortement, et sur le plus aigu des sens considéré ici, la vue. Dubos affirme : « Je crois que le pouvoir de la peinture est plus grand sur les hommes, que celui de la poésie, et j'appuie mon sentiment sur deux raisons. La première est que la peinture agit sur nous par le moyen de sens de la vue »[261], qui est le plus frappant chez l'homme, le plus convaincant. La poésie agit sur nous par l'intermédiaire d'un autre sens, considéré plus faible, qui est celui de l'écoute, dont l'organe est l'oreille. La poésie sollicite plusieurs sens ; par les mots (ouïe, dont l'organe est l'oreille), par les idées (dont la faculté productive est l'entendement), ensuite par les tableaux (dans l'imagination).

L'*ut pictura* est, chez Dubos, une réaction contre le rationalisme, car la poésie était devenue un art intellectualiste, exercice de la raison, alors que, avec Dubos, elle entre dans le domaine des sens, à côté de la peinture. Un beau poème est celui qui émeut.

Les tableaux mentaux restent subjectifs et portent les spécificités des organes de chaque personne, membre du public. Plus les organes sont délicats, plus nous avons une opinion juste sur les poèmes et les peintures (c'est-à-dire nous percevons plus facilement le message du poète ou du peintre, nous sommes plus proche de l'âme de l'artisan). Plus nous avons de l'enthousiasme et moins nos sens sont usés, comme sont ceux des gens de métier, plus nous apprécions l'ouvrage correctement, à sa juste valeur.

---

[260] Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme*, 1969, (*op. cit.*), p. 176.
[261] *R.C.*, tome I, section XL, § 413.

Les sens l'emportent sur la raison cartésienne, ce sont eux qui nous donnent la connaissance des œuvres d'art et non plus la raison. La raison reste importante pour Dubos, mais au second degré d'appréciation des œuvres d'art et seulement pour une partie du public, **le public instruit**. Le public instruit seulement (qui a les connaissances nécessaires pour apprécier si l'ouvrage est bon ou mauvais), et pas n'importe quelle partie du public, comprend les beautés cachées à la majorité car il en a les clés grâce à ses connaissances acquises (en opposition avec le discernement naturel). Mais le public qui comprend ces beautés voilées n'est pas nombreux, les beautés voilées ne sont pas présentes en grand nombre, et donc l'évaluation de l'œuvre se fait en ignorant ces beautés voilées, négligeables.

La majorité juge par le sentiment ; alors que quelques ouvrages (tableaux et poèmes) ont des mérites qui ne tombent pas sous le sentiment (mais sous la raison - lorsque l'ouvrage traite des connaissances purement spéculatives, dans les poèmes surtout) ; on appelle ces mérites **le mérite étranger.** Ce public instruit est restreint « à un étage d'esprit, à un point de lumière, à une telle condition »[262] ; il est composé des « personnes qui ont acquis des lumières, soit par la lecture, soit par le commerce du monde […] Le public dont il s'agit ici est borné aux personnes qui lisent, qui connaissent les spectacles, qui voient et entendent parler des tableaux, ou qui ont acquis de quelque manière que ce soit, ce discernement qu'on appelle goût de comparaison »[263]. La comparaison se fait entre l'ouvrage présent, qui se présente à notre jugement esthétique, et l'ouvrage absent, pris comme modèle, référence. Ces deux ouvrages procurent du plaisir à des degrés différents, la comparaison se fait dans l'âme du public, qui peut comparer le plaisir actuel au plaisir passé, considéré comme point de repère, comme modèle. La comparaison se fait donc entre les degrés de plaisir, le plus grand favorisant sa source, le tableau ou le poème.

Dans le deuxième tome des *Réflexions*, section XXII, Dubos affirme : « Puisque le premier but de la poésie et de la peinture est de nous toucher, les poèmes et les tableaux ne sont de bons ouvrages qu'à proportion qu'ils nous émeuvent et nous attachent […] Or, le sentiment enseigne bien mieux si l'ouvrage touche, et s'il fait sur nous l'impression qu'il doit faire, que toutes les dissertations composées par les critiques pour en expliquer le mérite et pour en calculer les perfections et les défauts ».

[262] *Ibid*., tome II, § 352.
[263] *Ibid.*, § 351-2.

Dubos n'est pas essentiellement un adepte du cartésianisme. La raison compte, mais l'essentiel est de l'ordre du sentiment. Dubos préfère le fait, l'expérience aux spéculations de la raison : « Plus les hommes avancent en âge, et plus leur raison se perfectionne ; moins ils ont de foi pour tous les raisonnements philosophiques et plus ils ont de confiance pour le sentiment et pour la pratique […] Combien l'expérience a-t-elle découvert d'erreurs dans les raisonnements philosophiques qui étaient tenues dans les siècles passés pour des raisonnements solides ? Autant qu'elle en découvrira un jour dans les raisonnements qui passent aujourd'hui pour être fondés sur des vérités incontestables. Comme nous reprochons aux anciens d'avoir cru l'horreur du vide et l'influence des astres, nos petits neveux nous reprocheraient un jour de semblables erreurs, que le raisonnement entreprendrait en vain de démêler, mais que l'expérience et le temps sauront bien mettre en évidence »[264].

Dubos affirme aussi : « Le raisonnement se tait devant l'expérience ». L'expérience est la source de vérité incontestable. C'est elle qui décide lequel des philosophes a raison. Les spéculations de la raison, les divers systèmes philosophiques doivent trouver leur vérification dans l'expérience et non pas dans une autre philosophie. Pour vérifier, il est besoin d'une instance différente. C'est l'instinct, le sentiment.

Dubos donne quand même crédit à la raison : elle trouve son rôle bienvenu, souhaitable, à la suite de l'expérience, dans le groupement des faits, dans l'arrangement, pour arriver à des théorèmes dans les sciences naturelles, à des vérités générales. Les sciences naturelles sont, pour Dubos, les suivantes : la botanique, l'astronomie, la médecine, l'histoire des animaux.

Souvenons-nous que la raison a son rôle bien défini dans les arts, dans la connaissance des causes, pour le mérite étranger des œuvres, (qui ne tombe pas sous le sentiment), pour l'élite du public qui a des compréhensions supplémentaires dans l'évaluation d'une œuvre d'art, à laquelle les beautés se dévoilent, qui a acquis des connaissances supplémentaires et qui, grâce à ces connaissances, peut pénétrer les beautés de l'œuvre toute entière.

N'oublions pas que Dubos favorise le sentiment et donc, les sens : « j'ai vu » a plus de crédibilité que le raisonnement philosophique du « j'ai conclu ».

---

[264] *Ibid.*, section XXIII, § 358, 359-60.

Le sentiment devient meilleur par l'effet de deux causes : la première consiste dans le fait que les organes sont mieux composés, la deuxième consiste dans le perfectionnement de ces organes par le moyen d'un usage fréquent.

Une nouvelle critique se met en place, pour remplacer la vieille critique cartésienne. C'est l'apport de Dubos, qui remplace le principe philosophique en vogue à l'époque cartésienne, la raison, par un principe nouveau, qui est le sentiment. Celui-ci juge des œuvres d'art ; il est la réaction d'un sens nouveau dont les organes existent chez tous les humains, plus ou moins délicats.

Le mérite de Dubos est d'avoir créé un système nouveau avec comme fondement le sentiment ; ce qui fait de Dubos le premier philosophe de l'art. L'objet du sentiment, c'est l'art, sur lequel il juge dorénavant. Le mot « jugement » n'est pas compris ici comme une activité de la raison, mais comme une réaction émotionnelle. C'est l'émotion seule qui nous donne la connaissance de la valeur d'une œuvre d'art, et cela principalement et en grande partie (voire au-dessus, le cas du mérite étranger).

La voie du sentiment ne remplace pas, chez Dubos, tout le rôle de la raison. La raison n'est pas éradiquée du domaine de la connaissance. La raison reste utile quand il s'agit de trouver les causes d'un jugement de goût ; on examine les causes par voie d'analyse. Mais c'est toujours le sentiment qui va nous répondre si l'ouvrage plaît ou s'il ne plaît pas. La raison et le sentiment deviennent des termes complémentaires, dans des domaines différents. Chacun a son rôle bien défini dans les arts, avec des usagers différents. Mais, si on regarde de loin, on voit que le sentiment est victorieux, et que la raison vient en aide et reste sur un second plan, constituant une réserve lorsqu'on veut approfondir ses connaissances. Ce qui jugera de la valeur des tableaux ou des poèmes, ce sera le sixième sens.

« Croire » et « sentir » sont les deux mots qui vont de pair respectivement avec la raison et le sentiment. Le sentiment est plus fort que la raison, car le monde sent avec certitude. Il est plus facile d'être influencé dans ses croyances, que dans ses sentiments, qui sont sûrs. L'homme est ainsi formé, que les sens ne le trompent pas, sauf si leur constitution est maladive.

Pour Dubos, ce qui fait appel au sentiment dans un tableau c'est l'expression, le coloris, alors que dans un poème c'est la poésie du style. Nous lisons un poème pour

« s'occuper plus agréablement »[265]. Dans la même section[266], Dubos fait une distinction entre la poésie et les autres arts et sciences : « Nous faisons donc le contraire en lisant un poète de ce que nous faisons en lisant un autre livre. En lisant un historien, par exemple, nous regardons son style comme l'accessoire. L'important, c'est la vérité, c'est la singularité des faits qu'il nous apprend. En lisant un poème, nous regardons les instructions que nous y pouvons prendre comme l'accessoire. L'important, c'est le style, parce que c'est du style d'un poème que dépend le plaisir de son lecteur. Si la poésie du style du Roman de Télémaque eût été languissante, peu de personnes auraient achevé la lecture de l'ouvrage, quoiqu'il n'en eût pas été moins rempli d'instructions profitables. C'est donc suivant que la lecture d'un poème nous plaît que nous le louons […] je ne parle ici que des personnes qui étudient (note : ici-les gens de métier) ; car celles qui lisent principalement pour s'amuser, et en second lieu pour s'instruire (c'est l'usage cependant que les trois quarts du monde font de la lecture) aiment encore mieux les livres d'histoire dont le style est intéressant, que les livres d'histoire mal-écrits, mais pleins d'exactitude et d'érudition ».

[265] *R.C.*, tome I, section XXXIV, § 303.
[266] *Ibid*., § 303-4.

2.5° Le changement dans l'attitude du public (instruction / plaisir).

La lecture des poèmes : une occupation agréable et non plus une activité en vue de s'instruire.

Depuis Dubos, on lit pour s'occuper agréablement et non pas pour s'instruire (ancienne habitude des cartésiens). Dubos conseille aux peintres d'éviter les galimatias[267] des peintures historiques, mais de les utiliser pour exprimer des vérités qui ne peuvent pas être exprimées « sans le secours de cette fiction ». Les allégories pouvaient être utilisées pour exprimer les vérités de la morale. L'art était un moyen employé pour éduquer le peuple, pour cultiver les vertus et enlever les vices. Mais celui-ci devient le rôle secondaire de l'art.

Les instructions qu'on reçoit par l'intermède de l'art relèvent d'un deuxième emploi de l'art. Si l'art est destiné principalement à activer le plaisir, à faire naître dans l'âme « les premières idées lorsqu'elle reçoit une affection vive »[268] (définition du « sentiment ») ; tout en s'occupant agréablement, l'art nous offre un bonus, qu'on reçoit sans s'être donné la peine de chercher : « Si l'on peut tirer des instructions de la lecture d'un poème, cette instruction n'est guère le motif qui fait ouvrir le livre »[269].

Si l'abbé Massieu confondait la poésie avec le véhicule des idées morales et scientifiques, étant d'opinion que la poésie devait transmettre des vérités morales[270], Dubos délimite très scrupuleusement les domaines de la morale et de la poésie, la dernière étant lue uniquement pour le plaisir. Ce qu'on cherche dans un poème, c'est le plaisir et non pas les prescriptions de la morale. Les cartésiens sont dépassés par Dubos qui avance une nouvelle façon de considérer la poésie, poésie qui doit durer toujours, par la beauté de la poésie du style. Une poésie où l'on cherche la moralité n'a pas de

[267] L'allégorie-produit de l'imagination pure, qui crée des personnages qui n'existent pas dans la réalité.
[268] *R.C.*, tome I, section XXXIII, § 291.
[269] *Ibid.*, section XXXIV, § 303.
[270] Voir *Mém. Acad. Inscr*. tome II.

valeur absolue car elle est circonscrite dans les coutumes, mœurs, circonstances historiques.

La poésie du style consiste dans la « sonorité des mots, le rythme et l'harmonie des vers »[271]. La poésie devient un art qui met en valeur la musique et la peinture ; car elle agit par des tableaux dans notre imagination et charme nos sens par les sons. La poésie, c'est l'art par excellence, qui englobe les charmes des autres arts, la musique et la peinture.

Dubos fait référence au sentiment esthétique pur, qui a sa source dans le cœur, dans les sens, et non pas dans la raison. C'est pour cela que Dubos délimite le domaine de la poésie, qui s'écarte de celui de la morale.

Il y a une liaison intime entre le sentiment et son organe intérieur, auquel il doit sa présence. La relation est similaire à une relation de causalité, d'interdépendance, où chacun a son propre sentiment, à cause de sa conformation physique. Cela mène à une différence extrême du sentiment chez les individus différents, mais Dubos soutient que les humains sont doués d'organes similaires, et tout homme qui est sain juge de la même façon que son semblable sur une œuvre d'art : « […] les hommes de tous les temps et de tous les pays sont semblables par le cœur »[272]. Chez les uns, les organes sont imparfaits : « qu'on change les organes de ceux à qui l'on voudrait changer de sentiment sur les choses qui sont purement du goût »[273]. Dubos affirme : « Le sentiment dont je parle, est dans tous les hommes, mais comme ils n'ont pas tous les oreilles et les yeux également bons, de même ils n'ont pas tous le sentiment également parfait. Les uns l'ont meilleur que les autres, ou bien parce que leurs organes sont naturellement mieux composés, ou bien parce que ils l'ont perfectionné par l'usage fréquent qu'ils en ont fait et par l'expérience. Ceux-ci doivent s'apercevoir plutôt que les autres, du mérite ou du peu de valeur d'un ouvrage »[274]. La différence entre un homme avec un organe sain et un homme avec un organe imparfait réside dans la quantité de temps qu'il passe pour émettre un jugement sur la valeur d'un ouvrage. Ils vont arriver à la même opinion finale, par un parcours plus ou moins long. « C'est ainsi qu'un homme, dont la vue porte loin, reconnaît distinctement d'autres hommes à la distance de cent toises, quand

[271] Alfred Lombard, *L'abbé Dubos (op. cit.)*, p. 229.
[272] *R.C.*, tome II, section XXXIV, § 516.
[273] *Ibid.*, tome I, § 513.
[274] *Ibid*., section XXIII, § 369-70.

ceux qui sont à ses côtés, discernent à peine la couleur des habits des hommes qui s'avancent. Quand on en croit son premier mouvement, on juge de la portée des sens des autres, par la portée de ses propres sens. Il arrive donc que ceux qui ont la vue courte, hésitent quelque temps à se rendre au sentiment de celui qui a les yeux meilleurs qu'eux ; mais dès que la personne qui s'avance, s'est approchée à une distance proportionnée à leur vue, ils sont tous d'un pareil avis »[275]. De même, les gens de métier abusent du prestige de leur statut pour amener le public à leur jugement. C'est comme cela qu'ils trompent le public, mais pas pour longtemps, car il se désabuse des préjugés des gens de métier.

[275] *R.C.*, tome II, section XXIII, § 370.

2.6° La critique de Dubos en tant que dogmatique et impressionniste selon Marcel Braunschvig.

Dubos, pour enlever cette relativité du sentiment, admet, comme second argument, qu'il y a une tacite entre-communication, d'où l'uniformité de sentiment. Ainsi, la critique de Dubos devient une critique dogmatique, comme le soutient Marcel Braunschvig, dans *l'Abbé Dubos*. *Rénovateur de la Critique au XVIII*^{e} *siècle* (1904) [276]. Dogmatique, parce que le sentiment, le sixième sens, juge d'une manière infaillible, certaine : « Tous les hommes qui jugent par sentiment se trouvent d'accord un peu plutôt ou un peu plus tard sur l'effet et sur le mérite d'un ouvrage. Si la conformité d'opinion n'est pas établie parmi eux »[277]. C'est le temps qui est nécessaire pour que l'opinion sur une œuvre d'art s'uniformise. Sinon, elle est universelle.

Dubos n'a pas fait un grand pas qui le sépare du cartésianisme, car il est encore dogmatique. Mais sa critique est impressionniste, car il a déplacé le foyer de la faculté esthétique, la raison étant remplacée par le sentiment. Ainsi, il a fait un grand pas vers l'esthétique du XIXe siècle (esthétique impressionniste). On fait ici référence à Hegel et Schelling, Taine, Jules Laforgue en France. Ce dernier prétend avoir « écrit en dix pages les principes métaphysiques de l'Esthétique nouvelle, cherchant la vérité sur cette éternelle question du Beau »[278]. Dufour discourt de la façon suivante dans son ouvrage dédié à Laforgue : « Laforgue commence par réfuter l'esthétique de Taine. Tant que celui-ci […] il s'efforce à démontrer qu'aux œuvres d'art, non moins qu'aux espèces vivantes, s'applique la loi des dépendances mutuelles, et que la sculpture […] la peinture […] sont des produits de la race, du milieu et du moment. Pour étudier l'œuvre d'art, c'est la méthode expérimentale qu'il convient de suivre. Il faut se restreindre à sentir […] La fin la plus proche de l'art est de nous causer un plaisir »[279]. Le sentiment est primordial dans le jugement de goût, dont le plaisir nous rappelle ici l'hédonisme.

---

[276] L'édition consultée : Toulouse, Brun, 1904.
[277] *R.C.*, tome II, § 370.
[278] *Une philosophie de l'impressionnisme. Étude sur l'Esthétique de Jules Laforgue*, par Médéric Dufour, Paris, Librairie Léon Vanier, 1904, p. 3.
[279] *Ibid*., p. 5.

Le Pyrrhonisme (Wittgenstein) réussira à éradiquer le dogmatisme, en sous mettant la vérité absolue au doute.

PARTIE 3.

LA CRITIQUE PSYCHOLOGIQUE

3.1° Le sentiment.

Le principe d'une esthétique possible résidant dans l'existence d'un sentiment général. La critique psychologique concernant l'étude du sentiment chez le public, le récepteur d'art ; distinction d'avec la critique scientifique explorant le génie, le producteur d'art, l'autre pôle, l'autre sujet contribuant à la construction d'une esthétique. Le sentiment esthétique dépendant de la constitution physique. L'étude de Dubos d'un phénomène psychologique : l'attendrissement lors du contact avec les productions des Artisans.

Afin de créer une esthétique, une science générale, Dubos a admis l'existence d'un sentiment général, des organes des humains organisés de la même façon, mis à part quelques exceptions. Dubos affirme que dans tous les pays et de tout temps, les gens se ressemblent par le cœur, par leur constitution physique, donc ils sont semblables par le sentiment. Si l'on admettait que les gens sont tous différents par le goût, on ne pourrait rien bâtir de solide. Dubos est condamné au dogmatisme, rendant possible le fait qu'il soit le premier philosophe de l'art. Le désordre dans la pensée était abondant avant Dubos.

L'existence d'une doctrine suppose l'existence d'un principe général, d'une vérité mise en tête d'un système. Dubos a le mérite de créer une théorie de l'art, et non seulement des pensées, des spéculations sans forme, qui abondent jusqu'à lui. De la même façon, la consolidation d'un système a besoin de lois.

Nous nous proposons, dans cette partie de notre essai, de démêler dans le système de Dubos, les principes et les lois de fonctionnement du sentiment chez l'admirateur d'art, le spectateur, le public. Nous élargissons le domaine de la philosophie, allant vers la psychologie, qui étudie la causalité des phénomènes psychologiques, leurs lois.

Du temps de Dubos, la psychologie n'existait pas en tant que science indépendante, donc il revient aux philosophes d'explorer la conscience humaine au moment où le cœur est attendri. Dubos assume ce rôle : « J'ose entreprendre […] d'expliquer l'origine du plaisir que nous font les vers et les tableaux. Des entreprises moins hardies peuvent passer pour être téméraires, puisque c'est vouloir rendre compte à chacun de son approbation et de ses dégoûts ; c'est vouloir instruire les autres de la manière dont leurs propres sentiments naissent en eux […] je parviens à faire reconnaître au lecteur dans mon livre ce qui se passe en lui-même, en un mot les mouvements les plus intimes de son cœur »[280].

Il y a une secrète interdépendance entre l'organisation physique et notre âme, de sorte que le changement de l'un entraîne des variations dans l'autre, comme, par exemple, le vieillissement. Ainsi, il y a des différences imperceptibles entre les peuples et entre les individus, mais une constante est toujours présente : le mécanisme de fonctionnement de notre organisme, qui précède celui de notre âme. C'est cela que Dubos essaie de décrire : « […] faire reconnaître au lecteur dans mon livre ce qui se passe en lui-même, en un mot les mouvements les plus intimes de son cœur »[281].

Le sentiment esthétique, le sixième sens est dépendant de nos organes. Il porte les marques de la perfection de notre constitution physique, par extrapolation, de notre corps. Ces marques ne sont pas des attributs, des qualités diverses, descriptives, mais des degrés de perfectionnement du jugement esthétique. Plus l'organe est heureusement constitué, plus « la montre est juste ». Plus l'organe est parfait, plus l'appréciation est

[280] *R.C.*, tome I, § 3.
[281] *Ibid*.

proche de la vérité. La vérité, dans ce cas, c'est vérifier (sentir tout simplement), par le sentiment, si l'œuvre touche, émeut, ou pas. Si l'œuvre nous touche personnellement, elle bénéficiera d'une place dans la bibliothèque du genre humain pour un livre, d'une place dans les musées pour une peinture.

Mais qu'est-ce que le sixième sens, le sentiment ? Nous l'avons déjà précisé dans notre essai, ce sont « les premières idées qui naissent dans l'âme lorsqu'elle reçoit une affection vive »[282]. Pour Dubos, « l'affection » est le moment où l'âme est attendrie, sous l'influence d'une excitation d'un objet du dehors, que cela soit une poésie ou une peinture. Dubos se propose d'étudier le développement de ce phénomène psychologique d'attendrissement.

Une chose est sûre : les œuvres d'art ont sur les hommes un effet bienfaisant. Comment les œuvres d'art exercent-elles tant d'effet sur les hommes ?

Dubos essaye de rendre un service utile aux peintres et aux écrivains, qu'il désigne par le mot « Artisans » : « Un livre qui, pour ainsi dire, déploierait le cœur humain dans l'instant où il est attendri par un poème, ou touché par un tableau, donnerait des vues très étendues et des lumières justes à nos Artisans sur l'effet général de leurs ouvrages, qu'il semble que la plupart d'entre eux aient tant de peine à prévoir »[283].

[282] *Ibid*., § 291.
[283] *Ibid*, § 4.

3.2° Le plaisir de l'art. Le beau.

Le beau en tant que plaisir surgissant de la satisfaction d'un besoin en faisant appel à l'art ; ce besoin, chez Dubos, consistant dans le fait que l'esprit soit occupé. Distinction entre passion artistique, bienfaisante, et passion éprouvée face aux objets réels, dangereuse ; le rôle de l'intérêt dans le plaisir esthétique ; la relation original/copie : objet réel/œuvre artistique.

L'effet bienfaisant résulte, dit Dubos, d'un besoin satisfait. Plus le besoin est grand, plus la satisfaction est intense et relaxante.

Le besoin est l'appétit de l'homme pour l'action, pour l'occupation. L'ennui, le fait de se retrouver abandonné à soi, qui suit l'inaction de l'âme, est un mal douloureux pour l'homme, qui essaie par tous les moyens d'y échapper : « L'âme a ses besoins comme le corps ; et l'un des plus grands besoins de l'homme est celui d'avoir l'esprit occupé. L'ennui qui suit l'inaction de l'âme est un mal si douloureux pour l'homme, qu'il entreprend souvent les travaux les plus pénibles, afin de s'épargner la peine d'en être tourmenté »[284].

Il y a pour l'homme deux moyens de s'occuper : soit il se livre aux impressions du dehors et le processus s'appelle alors « sentir », soit il se livre à des méditations, spéculations sur les objets extérieurs qui suscitent sa curiosité, le processus s'appelle alors « méditer et réfléchir ».

Les hommes qui choisissent de réfléchir sont très rares, et ils le font avec hésitation, car l'homme est destiné à vivre ses passions dans le monde, et tout homme doit satisfaire ses besoins pour sa propre conservation. Dubos ajoute : « Quand les

[284] *Ibid.*, § 6.

hommes dégoutés de ce qu'on appelle le monde prennent la décision d'y renoncer, il est rare qu'ils puissent la tenir »[285].

Qu'est-ce que cherche l'homme dans une œuvre d'art ? Il cherche à être ému. Il cherche la passion. Dans la vie réelle, cette passion est trop violente, et peut avoir des conséquences néfastes, comme par exemple dans le cas du jeu de dés, ou des combats sanglants des gladiateurs dans les temps anciens, etc. Ces passions dangereuses sont remplacées par des copies des passions, qui ne sont pas, par la suite, dangereuses, et se consument avant de pénétrer les profondeurs de l'âme. Ces passions, causées par l'art, sont les passions artificielles.

L'œuvre d'art réussit à accomplir sa mission si elle fait appel aux passions ressenties par le public, ou qui l'occupent au moment où il se laisse charmer par l'art. Il doit illustrer des scènes connues largement, empruntées à l'*Écriture Sainte* ou à l'*Histoire Universelle*, pour que le public se retrouve ou retrouve ses connaissances, ses sentiments dans l'œuvre d'art.

Les œuvres d'art font de l'effet sur les hommes : elles leur procurent du plaisir, tout simplement, en tenant leur esprit occupé. Si les œuvres d'art réussissent à tenir l'esprit occupé, elles apportent le plaisir, donc elles accomplissent leur destinée : l'art « […] produisant des objets qui excitent en nous des passions artificielles capables de nous occuper dans le moment que nous les sentons, et incapables de nous causer dans la suite des peines réelles et des afflictions véritables »[286].

L'art crée des copies des objets réels, des imitations. Elles produisent une impression moins forte que les objets réels, et la passion ressemble à la passion originale, mais elle est « moins profonde, moins sérieuse, superficielle, n'affecte que l'âme sensitive »[287]. Les objets-imitations intéressent dans la mesure où les originaux intéressent. Si on veut attirer l'attention et l'intérêt du public, il faut trouver dans la Nature des objets qui intéressent. Si l'on prend plaisir à la copie plus qu'à l'objet imité, c'est que le talent du peintre nous a charmés. « La copie nous attache plus que l'original »[288].

---

[285] *Ibid*., § 11.
[286] *Ibid.* section III, § 26.
[287] *Ibid*., § 28.
[288] *Ibid*., section X, § 69.

La nature de l'homme est telle, qu'il ne peut pas vivre sans se libérer de cet ennui par les passions. On peut se demander en quoi consiste cet ennui, cet état que l'homme fuit. Est-ce qu'il est une agitation intérieure, une angoisse, en termes modernes ? Que faire pour l'apaiser, pour s'apaiser ? Dubos, et non seulement lui, le problème étant posé par maints philosophes, comme Pascal par exemple, nous suggère une solution : l'action, ce labeur où l'homme est tombé et dont il est devenu esclave. L'homme, esclave sur cette terre, condamné à ne pas s'arrêter de chercher ce qui le dépasse, qui le transcende, la quiétude dans les plus affreuses souffrances. Pourquoi l'homme cherche-t-il l'affliction ? Pour échapper à un tourment plus affreux, celui de l'inaction : « L'âme a ses besoins comme le corps ; et l'un des plus grand besoins de l'homme, est celui d'avoir l'esprit occupé. L'ennui qui suit bientôt l'inaction de l'âme, est un mal si douloureux pour l'homme, qu'il entreprend souvent les travaux les plus pénibles, afin de s'épargner la peine d'en être tourmenté »[289]. Pourquoi l'homme cherche-t-il à être affligé par les œuvres d'art ? Quel est le plaisir qu'il éprouve dans la représentation théâtrale ? Les comédies, aussi bien que les tragédies, lui procurent des impressions, l'occupent par le pathétique. Les arts mentionnés ont un second rôle, qui est celui de fournir des méditations. Dubos pense que « méditer » est un état languissant, ennuyeux, où on ne se fixe pas sur un seul sujet, mais on mélange « une infinité d'idées sans liaison et sans rapport, qui se succèdent tumultueusement l'une à l'autre »[290]. Dubos continue la description de cet état second où l'esprit essaye de se tenir occupé : « rêverie morne […] durant laquelle il ne jouit précisément d'aucun objet est l'unique fruit des efforts qu'il a faits pour s'occuper lui-même. Il n'est personne qui n'ait éprouvé l'ennui de cet état, où l'on n'a point de force de penser à rien ; et la peine de cet autre état, où malgré soi l'on pense à trop de choses, sans pouvoir se fixer à son choix sur aucune en particulier »[291].

S'occuper en se livrant « aux impressions que les objets étrangers font sur nous »[292] est une manière d'échapper à l'ennui commune à la plupart des gens. Si dompter l'esprit par des méditations ciblées est une méthode très rarement réussie, tous les hommes ont besoin de « se prêter au plaisir du commun des hommes »[293]. S'occuper

[289] *Ibid.*, section I, § 6.
[290] *Ibid.*, § 7.
[291] *Ibid.*, § 7-8.
[292] *Ibid.*, § 9.
[293] *Ibid.*

par la méditation est un moyen propre aux élites, mais ces élites doivent, pour « ne point tomber dans la langueur qui suit la durée de la même occupation »[294], accepter le moyen de se distraire du commun des hommes.

Dubos pose le problème de l'**affliction** éprouvée au contact des œuvres d'art, qui est paradoxal : « On éprouve tous les jours que les vers et les tableaux causent un plaisir sensible ; mais il n'en est pas moins difficile d'expliquer en quoi consiste ce plaisir qui ressemble souvent à l'affliction, et dont les symptômes sont quelquefois les mêmes que ceux de la plus vive douleur. L'art de la poésie et l'art de la peinture ne sont jamais plus applaudis que lorsqu'ils ont réussi à nous affliger »[295]. L'art présente des spectacles qui, dans la réalité, nous procureraient de la douleur. Ces spectacles artistiques atténuent, dans leurs effets, toute violence faite à notre esprit.

L'attrait de l'affliction vient du fait, dit Dubos, que nous éprouvons du plaisir en ressentant de la pitié lors de la représentation de la souffrance ; nous compatissons, nous souffrons avec notre semblable. Cette conception, pas bien définie et délimitée chez Dubos, trouve une explication, une extension, chez le disciple de Dubos, qui a analysé l'attrait de l'affliction, Lessing. Il affirme : « Toute passion, même douloureuse, est cependant agréable en tant que passion »[296]. Dubos dit que le plaisir vient du fait qu'on vit la passion, vivre la passion est équivalent avec le plaisir (un plaisir négatif qui signifie absence de déplaisir, déplaisir causé par l'ennui). Donc, toute passion est positive, car cela est utile à la conservation (de l'homme), satisfaisant son besoin de pathétique : « Les hommes souffrent encore plus à vivre sans passions, que les passions ne les font souffrir », souligne Dubos[297]. L'ennui se traduit par une souffrance résultant d'un besoin insatisfait, qui est plus grande, bien sur, que lorsque le besoin trouve l'objet de sa satisfaction dans la tragédie.

On s'aperçoit vite que **la tragédie** est une illusion, et que le cadre est celui d'une fiction. Fontenelle analyse le plaisir de la tragédie chez l'homme : « Le cœur aime naturellement à être remué. Aussi les objets tristes lui conviennent, et même les objets douloureux, pourvu que quelque chose les adoucisse. Il est certain qu'au théâtre la représentation fait presque l'effet de la réalité ; mais enfin elle ne le fait pas

[294] *Ibid*.
[295] *Ibid*., § 4.
[296] Lessing, *Lettre à Mendelssohn*, 1757, t. 12, p. 70.
[297] *R.C*., tome I, section I, § 12.

entièrement ; quelque entraîné que l'on soit par la force du spectacle, quelque empire que les sens et l'imagination prennent sur la raison, il reste toujours au fond de l'esprit je ne sais quelle idée de la fausseté de ce qu'on voit. Cette idée, quoique faible et enveloppée, suffit pour diminuer la douleur de voir souffrir quelqu'un que l'on aime, et pour réduire cette douleur au degré où elle commence à se changer en plaisir »[298]. Pour Fontenelle, l'idée de l'art en tant que convention, suffit pour changer en plaisir les douleurs les plus affreuses. Si, en réalité, ces vécus sont des douleurs, les mêmes vécus dans l'art sont un pur plaisir. On s'aperçoit que dans l'art il n'y a pas de mal, qu'une autre réalité se substitue à la réalité vraie. Cette réalité d'un ordre secondaire, la réalité de l'art, se soumet à d'autres lois, faites par l'homme. La tragédie devient l'empire de l'imagination humaine, qui se donne en spectacle.

On observe la nuance dans l'interprétation de l'art fournie par Fontenelle. Toute passion est adoucie, transformée par cette idée de fausseté des choses douloureuses. L'intensité de l'émotion est diminuée jusqu'à un degré où elle se change en plaisir.

Chez Dubos, cette idée de fausseté de l'art est absente. L'art imite les passions vraies. Dubos garde ce caractère de douleur que les passions artificielles fournissent ; la passion est moins intense dans une œuvre d'art que dans la réalité et elle n'est pas dangereuse. C'est le degré d'intensité qui sépare une passion vraie d'une passion artificielle (celle-ci est moins profonde, pas sérieuse, n'affecte que l'âme sensitive, s'efface bientôt, n'a pas de suites durables). Toute passion est bonne car elle enlève l'ennui, qui est un mal plus grand que toute douleur provoquée par la passion. La douleur provoquée par la passion artificielle est moins intense que celle provoquée par la vraie passion. L'art a une vie, pour Dubos, elle naît de la Nature, de l'imagination du génie, elle n'est donc pas, fausse. L'art est une réalité qui concourt à la vraie réalité (ses objets sont vraisemblables).

Vivre ses passions dans la réalité, constitue un risque ; celui d'être blessé, d'être violenté, d'être en péril. Le plaisir de la tragédie, en revanche, est celui de s'apercevoir qu'on est à l'abri du danger, en sécurité, car cela n'est que de l'art, qu'une copie de la réalité, qu'une convention (selon Hutcheson, car Dubos affirme que les hommes tirent du plaisir de la passion, et non pas du sentiment de sécurité). Les copies des vraies passions donnent à l'homme l'impression qu'il vit vraiment, et elles n'ont pas de

[298] Fontenelle, *Réflexions sur la poétique*, dans *Œuvres,* Paris, Fayard, 1989, tome III, p. 161-2.

répercussions négatives. L'art « trouve le moyen de séparer les mauvaises suites de la plupart des passions d'avec ce qu'ils ont d'agréable […] L'art produit des objets qui excitent en nous des passions artificielles capables de nous occuper dans le moment que nous les sentons, et incapables de nous causer dans la suite des peines réelles et des afflictions véritables »[299]. La passion excitée par la poésie ou par la peinture est différente de l'original seulement en ce qu'elle est moins forte. Elle est produite par la copie de l'objet original, et elle est donc une imitation de la passion originale, s'efface facilement après qu'elle a été suscitée sans avoir des effets secondaires, comme c'est le cas avec la passion suscitée par l'objet original. L'imitation de la passion véritable est une passion « artificielle », qui a sa source dans la créativité humaine, l'imagination.

Pour que la tragédie puisse nous émouvoir, nous remuer le cœur, il est nécessaire que le personnage qui représente le bien et la vertu soit blessé par une injustice ou par un malheur qui lui arrive et qui lui enlève le statut de personnage respectable, alors qu'il le méritait pleinement. Cet événement malheureux est source d'affliction pour le public, qui sympathise avec les personnages, qui veut que le mérite soit récompensé, et non pas se sentir, par comparaison, bien, parce que le malheur n'est pas tombé sur lui.

Pour que les tableaux des peintres nous plaisent, il est nécessaire que l'objet présenté nous intéresse. S'ils traitaient des objets qui nous attirent, la copie nous attirerait elle aussi. L'art imite les objets réels, il est une imitation du réel. L'original doit nous attirer plus que la copie, sinon nous admirons le talent du peintre ou du poète de bien imiter : « Un tableau d'histoire aussi bien peint qu'un corps de garde de Teniers, nous attacherait bien plus que ce corps de garde »[300]. Ces tableaux ont le mérite d'être bien exécutés : « Lorsque nous regardons avec application les tableaux de ce genre, notre attention principale ne tombe pas sur l'objet imité, mais bien sur l'art de l'imitateur. C'est moins l'objet qui fixe nos regards que l'art de l'imitateur »[301].

La théorie de Dubos comprend le concept des émotions superficielles et artificielles. L'art est celui qui permet de vivre ces émotions, car les œuvres d'art les créent en nous. **L'art** a cette fonction de permettre à l'homme de jouir de ses plaisirs sans retours fâcheux ; de vivre ses passions sans se mettre en péril.

---

[299] *R.C.*, tome I, section III, § 25-6.
[300] *Ibid.*, section X, § 70.
[301] *Ibid*., § 69.

Dubos explique cela : « Les peintres et les poètes excitent en nous ces passions artificielles, en présentant les imitations des objets capables d'exciter en nous des passions véritables. Comme l'impression que ces imitations font sur nous est du même genre que l'impression que l'objet imité par le peintre ou par le poète ferait sur nous ; comme l'impression que l'imitation fait n'est différente de l'impression que l'objet imité ferait, qu'en ce qu'elle est moins forte, elle doit exciter en notre âme une passion qui ressemble à celle que l'objet imité aurait pu exciter […] comme l'impression faite par l'imitation ne va pas jusqu'à la raison pour laquelle il n'y a point d'illusion dans ces sensations, elle s'efface bientôt. Cette impression superficielle faite par une imitation disparaît sans avoir des suites durables »[302]. « L'imitation la plus parfaite n'a qu'un être artificiel elle n'a qu'une vie empruntée, au lieu que la force et l'activité de la nature se trouvent dans l'objet imité »[303].

Tel est **le rôle de l'art,** celui de procurer du plaisir sans suites fâcheuses. Il procure des émotions artificielles qui sont à distinguer des émotions sérieuses, associées à des inconvénients. L'art, comme on le disait plus haut, est une imitation, fruit de l'imagination poétique. Ce qui nous procure le plaisir, ce n'est pas l'objet naturel, sans vie, mais l'apport de l'imitateur, qui lui donne un rôle, qui lui procure une vie. Cette idée, on la retrouve chez Aristote : « Des monstres et des hommes morts ou mourants que nous n'oserions regarder, ou que nous ne verrions qu'avec horreur, nous les voyons avec plaisir imités dans les ouvrages des peintres. Mieux ils sont imités, plus nous les regardons avidement »[304]. Si les objets réels sont des monstres, l'objet imité, par l'apport poétique, devient un objet **beau**, un objet qui fait plaisir.

L'art produit des émotions artificielles, supérieures aux émotions provoquées par l'objet, tel qu'il est dans la nature. L'art est un raffinement, « une volupté supérieure »[305]. Si Dubos affirme que nous nous intéressons aux objets que l'art procure dans la mesure où nous nous intéressons à l'objet réel qui lui correspond, il est vrai que cela est une partie de notre satisfaction. Mais pour que l'objet nous plaise, l'art de l'imitateur qui l'embellit est nécessaire. L'esprit du peintre ou du poète, transporté ou exprimé dans l'œuvre d'art, saisit un caractère, exprime un trait, que lui, l'artisan (peintre ou poète), a observé ou qui l'a intrigué. Le génie prend comme modèle le réel,

[302] *Ibid.*, section III, § 27-8.
[303] *Ibid.*
[304] *Ibid*., § 29.
[305] A. Lombard, *L'Abbé Dubos, op. cit.*, p. 207.

mais il va loin, il dépasse les premières données, et crée, par son imagination enflammée, une chose différente, qui peut quand même avoir des connivences avec l'original.

Pour qu'un tableau ou une poésie nous plaise, il faut que l'objet imité nous intéresse et que le talent du peintre y concoure (deux exigences de la part du public envers l'imitateur ou l' « artisan » (cet usage du terme est initié par Dubos et remplace « poète et/ou peintre »)). Dubos souligne l'importance du réel dans le choix des sujets, du côté de l'artisan et, du côté du public, l'importance de retrouver ses intérêts dans l'œuvre d'art, ses propres vécus et ses passions : « L'imitation ne saurait nous émouvoir, quand la chose imitée n'est point capable de le faire »[306].

Les imitations des objets réels sont les objets esthétiques. Les objets réels sont soit les passions, soit les éléments de la nature. C'est le filtre de l'imagination artistique qui donne naissance respectivement à des passions artificielles (copies des passions vraies), et à des objets esthétiques, qui attachent et émeuvent, à condition de garder le vraisemblable et de choisir ainsi, de sorte à respecter l'intérêt humain des sujets.

[306] *R.C.*, tome I, section VI, § 53.

3.3° Le plaisir de l'art : vraisemblance / merveilleux.

Définitions. Plaisir éprouvé conditionné par le respect de la vraisemblance et du merveilleux ; règles que seuls les artisans sont capables de forger, en créant. Vraisemblance poétique et mécanique en peinture.

Dubos définit ainsi le vraisemblable : « Un fait vraisemblable est un fait possible dans les circonstances où on le fait arriver. Ce qui est impossible en ces circonstances, ne saurait paraître vraisemblable »[307]. La vraisemblance est distincte du merveilleux. Le merveilleux, c'est ce qui fait que la poésie dépasse la réalité, qu'elle devient fiction. Dubos sépare les deux notions : « D'un côté, les hommes ne sont point touchés par les événements qui cessent d'être vraisemblables, parce qu'ils sont trop merveilleux. D'un autre côté, des événements si vraisemblables qu'ils cessent d'être merveilleux, ne les rendent guère attentifs »[308]. Il n'y a pas de règles dans la conciliation du vraisemblable et du merveilleux, cela est un art que possèdent uniquement les poètes et les peintres de talent. Ce sont eux, la source des règles.

Ce sont seulement les vrais poètes qui savent allier le merveilleux et le vraisemblable. Le public a le jugement formé, donc il reconnaît un excès de merveilleux. Le merveilleux est équivalent à l'invention. Afin de ne pas pécher contre la vraisemblance, afin aussi de respecter la vérité historique, les poètes doivent s'instruire pour avoir des connaissances historiques.

Dans les poèmes et les peintures, il faut respecter la vérité historique, qui consiste dans les récits des historiens. Ce sont eux qui établissent « la règle de notre croyance »[309]. Dubos ajoute : « Comme rien ne détruit plus la vraisemblance d'un fait que la connaissance certaine que peut avoir le Spectateur que le fait est arrivé autrement

[307] *Ibid.*, section XXVIII, § 249.
[308] *Ibid.*
[309] *Ibid.*, § 254.

que le Poète nous le raconte, je crois que les Poètes qui contredisent dans leurs ouvrages des faits historiques très connus, nuisent beaucoup à la vraisemblance de leurs fictions. Je sais bien que le faux est quelquefois plus vraisemblable que le vrai ; mais nous ne réglons pas notre croyance touchant les faits sur leur vraisemblance métaphysique, ou sur le pied de leur possibilité : c'est sur la vraisemblance historique (ce que les témoins, ce que les Historiens racontent). Si la vérité est l'âme de l'histoire, la vraisemblance est l'âme de la fiction et de la poésie »[310]. La vraisemblance historique doit être gardée dans les poèmes.

Selon Folkierski, la vraisemblance « consiste en une conformité avec quelque chose de connu ». Cette définition trop générale vient compléter la définition de Dubos (fait vraisemblable en poésie signifie « fait possible dans les circonstances où on le fait arriver. Ce qui est impossible en ces circonstances ne saurait paraître vraisemblable »[311]). Ces définitions générales suffisent pour contenter un lecteur qui ne cherche pas le détail.

Le fait « possible » est dicté par la vraisemblance historique (« ce que les témoins nécessaires, ce que les historiens racontent »[312]) et non pas par la vraisemblance métaphysique (« ce qui doit arriver plus probablement »[313]). S'il s'y conforme, il peut être décrit et apparaître dans les poèmes et les tableaux. Cela parce que, affirme Dubos, « les poètes qui contredisent dans leurs ouvrages des faits historiques très connus, nuisent beaucoup à la vraisemblance de leurs fictions »[314]. Mais Dubos admet une réserve : « ce qui serait un mensonge dans l'histoire, ne l'est pas dans un poème »[315]. Dans le poème, le créateur a plus de liberté, ainsi qu'on ne peut rien reprocher à un poète si « l'invention ne choque point la vraisemblance »[316].

Si dans l'histoire ce qui fonde la croyance est le récit des historiens, en poésie ce récit doit être aussi respecté. Ainsi, le poète ne contredit pas l'histoire, il est censé connaître ce domaine, afin de ne pas commettre des fautes. Le poète doit être aussi historien, ou avoir au moins les connaissances nécessaires sur le sujet qu'il traite.

---

[310] *Ibid*.
[311] *Ibid*., § 249.
[312] *Ibid*., section XXVIII, § 254.
[313] *Ibid*.
[314] *Ibid*., § 253.
[315] *Ibid*., § 248.
[316] *Ibid*.

Ainsi, nous avons toutes les prémisses pour traiter les deux espèces de vraisemblance en peinture ; on reconnaît ici la vraisemblance poétique et celle mécanique. La seconde consiste « à ne rien représenter qui ne soit possible, suivant les lois de la statique, les lois du mouvement, les lois de l'optique »[317]. La vraisemblance poétique suit une autre perspective, notamment elle soutient qu'il faut « donner à ses personnages les passions qui leur convient, suivant leur âge, leur dignité, suivant le tempérament qu'on leur prête et l'intérêt que l'on fait prendre dans l'action »[318]. Le peintre doit prendre en compte les mœurs et les habits spécifiques aux peuples, les tempéraments différents de chaque personnage, sachant qu'« une personne vive ne voit pas et n'écoute pas dans la même attitude qu'une personne mélancolique »[319].

Dans la vraisemblance poétique on doit inclure l'exigence de la vérité historique, à laquelle on ajoute un peu de fiction : « Il est même beau de pousser la vraisemblance jusqu'à suivre ce que nous savons de particulier des animaux de chaque pays, quand nous représentons un évènement arrivé en ce pays-là »[320].

Cette vraisemblance poétique conseille l'artisan à représenter les Nations avec leurs vêtements, leurs armes et leurs étendards, etc. Le visage d'un personnage, par exemple, doit être le même que celui qui a été communiqué par des médailles, des statues ou des portraits (inculqués par la tradition). Les artisans suivent, comme des lois admises tacitement, les postulats de représenter par exemple Saint Pierre « avec un certain air de tête et une certaine taille qui sont devenus propres à ce Saint »[321]. La vérité dans l'art est « l'idée reçue et généralement établie »[322] : « Les philosophes illustres de l'Antiquité avaient chacun son air de tête, sa figure et son geste qui lui était propre en peinture »[323].

Une exigence de vraisemblance doit être celle de faire exécuter aux personnages des actions qui leur convient et que chaque mime du personnage soit conforme au caractère qu'il représente.

---

[317] *Ibid*., section XXX, § 267.
[318] *Ibid*., § 268.
[319] *Ibid*., § 270.
[320] *Ibid.*, § 273.
[321] *Ibid.*, § 276.
[322] *Ibid.*
[323] *Ibid*., § 277.

Si ces exigences de vraisemblance ne sont pas respectées, le public est choqué par les fautes commises, et ainsi le plaisir diminue : « le mauvais empêche le bon de faire sur nous toute l'impression qu'il devait faire »[324].

Une erreur contre la vraisemblance dans une partie de l'ouvrage « jette sur les beautés voisines une ombre légère »[325].

En ce qui concerne le public, il lit les poèmes animé d'un esprit différent de celui dont il est pénétré lors de la lecture des historiens et des philosophes. Il est en quête de plaisir, dans les poèmes, et en quête d'instruction dans les livres des historiens et des philosophes. Le plaisir est suscité par l'art, alors que l'instruction est le résultat de la lecture des livres « scientifiques ».

En avançant dans la lecture de l'ouvrage que nous citons ici, on trouve une définition de la poésie, en tant qu'art : « n'est qu'un assemblage méthodique de principes arrêtés d'un consentement général, en conséquence des observations faites sur les effets de la nature »[326]. Ces lois naturelles, c'est le génie qui les découvre (on va traiter du sujet du génie plus longuement dans une partie qui va suivre).

L'art nous enseigne sur la nature en même temps qu'il suscite le plaisir, dans le sens où le plaisir est secondé par un enrichissement au niveau intellectuel ou même perceptif. Si nous cherchons le plaisir dans l'art, et que nous le trouvons, en bonus, elle nous offre l'instruction. Ainsi, si on lit des poèmes, on devient instruit, affirme Dubos, en faisant référence au public instruit, qui prend ses connaissances du domaine de l'art ou de ses relations interhumaines : soit des poèmes soit du commerce du monde. Nos sensations, notre sentiment, nous apprend beaucoup sur la Nature et sur son frère jumeau, l'art. C'est le sentiment qui ouvre la porte de notre âme à l'art ou à la Nature. Tout enseignement, toute instruction part de nos sens, de notre sentiment et s'empare de nos facultés intellectuelles. Je ne dis pas ici « facultés supérieures », car Dubos ne favorise pas la raison au détriment du sentiment, par contre, c'est le sixième sens qui décide de la valeur d'une œuvre d'art. Mais l'instruction atteint nos facultés latentes, qui attendent d'être mises en action, d'être sollicitées.

---

[324] *R.C.*, tome I, section XXXII, § 289.
[325] *Ibid*.
[326] *Ibid*., section XXXV, § 333.

Le sentiment esthétique est lié à un organe bien défini, le cœur, selon Dubos ; le cœur est le siège du sens esthétique.

Les poètes et les peintres font une place à l'invention dans leurs récits historiques (censés respecter la vérité historique). Cela à condition que l'invention se plie à cette sorte de vraisemblance (historique), devenue vérité : le témoignage des humains et la tradition. Le « possible » doit être compris dans le contexte de l'époque, là où l'action prend place. Le merveilleux est un ingrédient sans lequel le sentiment devant l'œuvre d'art est plat. Le peintre et le poète doivent posséder l'art de concilier le vraisemblable et le merveilleux, cela par le propre talent, et non pas par acquisition. Les poètes doués sont les seuls capables de réunir, en juste proportion, le merveilleux et le vraisemblable.

Dubos cite Despréaux (Nicolas Boileau) quand il affirme que les poèmes sans merveilleux lui déplaisent plus que les poèmes sans vraisemblance.

La vraisemblance dans les poèmes est le respect de la vérité historique : « […] je crois que les poètes qui contredisent dans leurs ouvrages des faits historiques très connus, nuisent beaucoup à la vraisemblance de leurs fictions »[327] ; « […] nous ne croyons pas l'évènement qui est le plus vraisemblable et le plus possible, mais ce qu'ils (les historiens) nous disent être véritablement arrivé »[328].

[327] *R.C.*, tome I, § 253.
[328] *Ibid*., § 254.

3. 4° Le plaisir de l'art : développement du concept de « plaisir ».

Plaisir bienfaisant. Addison : plaisir de l'art ayant sa source dans la réflexion, notamment dans celle de la sécurité face aux dangers représentés dans le théâtre. Dubos : la source du plaisir esthétique présente dans la passion suscitée et vécue, dans les émotions adoucies générant le divertissement, la disponibilité ludique, la liberté.

Le besoin d'art est fondamental chez l'homme ; le plaisir éprouvé au contact de l'art en témoigne : « Les hommes n'ont aucun plaisir naturel qui ne soit le fruit du besoin ; et c'est peut-être ce que Platon voulait donner à concevoir, quand il a dit en son style allégorique, que l'Amour était né du mariage du besoin avec l'Abondance. Que ceux qui composent un cours de Philosophie, nous exposent la sagesse des précautions que la Providence a voulu prendre et quels moyens elle a choisi pour obliger les hommes par l'attrait du plaisir à pourvoir à leur propre conservation ; il me suffit que cette vérité soit hors de contestation pour en faire la base de mes raisonnements. Plus le besoin est grand, plus le plaisir d'y satisfaire est sensible »[329].

L'art est une imitation de la nature. Le plaisir donné par certaines représentations artistiques consiste, selon Addison, dans la satisfaction du besoin de sécurité face à un danger : « […] nous sommes ravis de nous voir à l'abri de tout le danger qu'il y aurait à craindre…de sorte que plus leur aspect est effrayant (des objets hideux), et plus nous goûtons de plaisir à n'avoir rien à craindre de leurs insultes […] Nous regardons la terreur qu'une description nous imprime, avec la même curiosité et le même plaisir que nous trouvons à contempler un monstre mort […] C'est pour cela même que nous nous

[329] *Ibid.*, section I, § 5-6.

plaisons à réfléchir sur les dangers passés, ou à, regarder un précipice de loin »[330]. Pour Addison, le besoins de se sentir en sécurité est si grand, que seul l'art est capable de le procurer. Si ce sentiment de sécurité provient de la réflexion sur le passé, ou sur un danger impossible selon les lois physiques, il est de la même nature que celui procuré par l'art. Les représentations théâtrales, comme les tragédies, nous rappellent que nous sommes en sécurité, car nous regardons les personnages de loin, et sans nous impliquer dans l'action. Le plaisir de l'art est dans la réflexion, selon Addison.

Chez Dubos, le plaisir de l'art consiste dans la passion vécue. L'art doit éveiller dans nous la passion, satisfaisant notre besoin de pathétique. Les peintures des passions que nous ressentons actuellement ou avons ressenties dans notre passé sont seules capables de nous émouvoir : « […] nous courons par instinct après les objets qui peuvent exciter nos passions »[331], ou « Cette émotion naturelle qui s'excite en nous machinalement, quand nous voyons nos semblables dans le danger ou le malheur, n'a d'autre attrait que celui d'être une passion dont les mouvements remuent l'âme et la tiennent occupée »[332].

Aussi, le plaisir de l'art vient de ce que les émotions sont moins fortes que dans la réalité, excluant ainsi la douleur. Sur ce point, Dubos réfléchit ainsi : « Les hommes, en général, souffrent encore plus à vivre sans passions, que les passions ne les font souffrir »[333]. L'homme cherche les passions pour s'occuper ; quelques unes de ces passions sont dangereuses, avec des suites pénibles. Plus le danger est grand, plus l'attraction de vivre la passion est grande. Mais cela avant de goûter à l'art. Car l'homme, pour son bien, choisit les effets de l'art, qui ne sont pas pénibles pour sa santé psychique. Si l'instinct guide l'homme, il doit le satisfaire d'une manière prudente, en prenant des égards en ce qui concerne la voie directe. Le chemin vers le bien-être fait un détour, et ce détour est l'art.

Au début, avant que le barbare soit poli par l'art, il vivait la passion douloureuse : les tourments effroyables nous laisseront une impression pénible et prolongée. Les exercices des équilibristes sont vus avec d'autant plus de plaisir qu'ils sont plus dangereux. « Les Romains allaient voir des hommes s'égorger. Les Grecs, par

[330]Joseph Addison, *Spectateur*, 1712, tome IV, p. 295-6.
[331] *R.C.*, tome I, section I, § 11.
[332] *Ibid.*, section II, § 12.
[333] *Ibid.*

contre, ont bénéficié des effets bienfaisants des arts, découvrant les spectacles […] Les Anglais, si policés et si humains, se passionnent pour des combats d'animaux et des pugilats brutaux »[334]. Plus le risque est grand, plus l'attrait s'accroît.

L'émotion trop puissante est dangereuse pour la santé : « Les circonstances du supplice feront sur l'homme une impression durable, qui le tourmentera longtemps avant que d'être pleinement effacée »[335]. Avant que l'art apparaisse, pour répondre à l'exigence « de séparer les mauvaises suites de la plupart des passions, de ce qu'elles ont d'agréable »[336], l'homme n'avait pas le choix, étant condamné d'être barbare et cruel. La solution était trouvée, l'art est appelé pour produire « des objets qui excitassent en nous des passions artificielles, capables de nous occuper […], et incapables de nous causer dans la suite des peines réelles et des afflictions véritables »[337].

Les émotions superficielles remplacent les émotions fortes et douloureuses, l'art devenant un divertissement. Ainsi, l'homme devient capable de maîtriser ses émotions. La dignité humaine est ici mise en valeur ; l'homme n'est plus esclave de ses passions, grâce à l'art. Cet effet ludique de l'art, on le retrouve chez Saint-Marc Girardin : « Comme au théâtre la souffrance des personnages n'a rien de réel, l'homme jouit à son aise de son émotion. L'âme se fait un plaisir de l'agitation que lui donne le spectacle des passions humaines, et un plaisir d'autant plus doux qu'elle sait que ces passions ne sont qu'une image et qu'une illusion qu'elle croit sans dangers »[338]. Dans ce contexte le rôle de l'homme est décisif ; c'est lui qui décide de l'importance accordée à ses émotions.

Cette vision hédoniste de l'art est propre à Dubos, et non pas aux ecclésiastiques de l'époque, pour lesquels l'art a pour fin d'instruire, « d'élever l'âme et l'esprit ». Mais, ce qui les rendent crédibles et à la mode de l'époque, est qu'ils acceptent que l'art produise le plaisir, mais cela est vu comme un but secondaire ; celui d'élever l'esprit étant le principal. Le Père Rapin affirme : « Il est vrai, que c'est le but de la poésie que

---

[334] Alfred Lombard, *L'abbé Dubos : un initiateur de la pensée moderne* 1670-1742, Slatkine, 1969, p. 205.
[335] *R.C.*, tome I., § 13.
[336] *Ibid*, section III, § 26.
[337] *Ibid*.
[338] Saint-Marc Girardin, *Littérature dramatique*, Paris, Charpentier, 1843, tome I, p. 3-4.

de plaire, mais ce n'est pas le principal »[339]. Ensuite, chez l'abbé Massieu, on trouve l'affirmation suivante, plus sévère contre le plaisir de la poésie, une sorte de riposte contre le nouvel esprit du siècle : « Le but de la poésie n'est point de plaire à l'imagination comme on le prétend. C'est d'instruire l'esprit et d'éclairer l'intelligence »[340].

Dubos ne parle pas, dans son traité d'esthétique, de la raison, comme biais à l'art. Tout ce qui peut nous lier à l'art est notre sentiment et son organe.

Dubos confond le plaisir esthétique, avec le divertissement de l'art et le sentiment du beau. Il ne fait pas bien la distinction entre ces associations des concepts, tous s'enracinent dans l'organe qui correspond au sixième sens.

[339] *Œuvres du P. Rapin qui contiennent les Réflexions sur l'éloquence, la poétique, l'histoire et la philosophie, Avec le jugement qu'on doit faire des Auteurs qui se sont signalés, dans ces quatre Parties des belles Lettres,* A La Haye, chez Pierre Gosse, 1725, tome second, p. 115.
[340] *Mem. Acad. Inscr*., t.II, p. 183.

3.4°.1°° La théorie du plaisir de l'art chez les philosophes de l'époque de Dubos, héritiers des principes de Dubos.

Montesquieu/Dubos : traits communs : le plaisir artistique dépendant des organes du corps (la théorie du climat chez Dubos) ; art utile ; apport cognitif passant prioritairement par les sens ; le postulat de l'existence d'un « goût universel ».

La théorie du plaisir de l'art est propre au XVIIIe siècle, en France, chez Batteux, d'Alembert**,** Marmontel, Racine, aussi bien qu'en Angleterre, chez Burke notamment et Hume, ainsi qu'en Suisse et en Allemagne, chez Bodmer, Breitinger, Mendelssohn, Lessing. Tous ces philosophes esthéticiens doivent chacun à Dubos les principes de leurs ouvrages.

Jean-François Marmontel, dans *Eléments de Littérature* (1787)[341], témoigne, par différents articles, son statut de théoricien de la littérature, discourant sur le beau, le sublime, la vraisemblance, le merveilleux, le goût, le génie etc., qui sont autant de traités d'esthétique. Marmontel développe quelques concepts esthétiques qu'on a retrouvés chez Dubos. L'œuvre d'art est la nature embellie, perfectionnée[342].

La surprise peut toucher, peut causer du plaisir, comme va le dire Charles-Louis de Secondat, baron de la Brède et du Montesquieu, connu sous l'appellation de « Montesquieu » dans *Essai sur le goût* (1757, édition posthume : 1783). Mais chez Dubos, la surprise est accidentelle, elle n'a pas un rôle primaire parmi les causes du plaisir. Dubos dit : « […] on ne comptera jamais cette Tragédie parmi celles qui font l'honneur de notre théâtre. Elle ne touche que par surprise »[343].

---

[341] L'édition consultée des *Eléments de littérature* par Marmontel, Éditions Desjonquères, 2005.
[342] Voir Marmontel, *Eléments de littérature*, *op. cit.*, Préface, p. 19.
[343] *R.C.*, tome I, § 252.

En 1757, l'*Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art*, par Montesquieu, paraît dans le tome VII de *l'Encyclopédie*, à l'article *Goût*[344]. Dans son ouvrage il étudie l'âme humaine dans ses plaisirs, tout en cherchant à définir le goût esthétique.

Le plaisir est, chez Montesquieu, l'objet du goût, comme par exemple le beau, le bon, l'agréable, le naïf, le délicat, le tendre, le gracieux, le « je ne sais quoi », le noble, le grand, le sublime, le majestueux. Toute cette chaîne des objets du goût est associée au plaisir. Montesquieu se propose d'étudier le fonctionnement de l'âme pendant qu'elle est affectée de ces plaisirs. Les causes du plaisir sont internes, elles sont cachées au profond de notre âme ; essayons, dit Montesquieu, de les éclaircir, de les rendre connaissables.

Cette tâche que se propose Montesquieu est courageuse, il met la raison au service de l'art, ce qui, selon Dubos, est une initiative erronée, car on ne doit pas discuter sur le sentiment, sur les sens. Il faut s'en tenir à l'observation et à l'expérience. Mais Montesquieu admet l'existence des plaisirs de l'âme qui sont indépendantes des sens : ceux-ci sont causés par la « curiosité, les idées de sa grandeur, de ses perfections, le fait d'embrasser tout d'une idée générale, de comparer et de séparer les idées »[345], ou de le joindre l'une à l'autre. Ce sont les **plaisirs intellectuels**.

Le but de Montesquieu dans cet ouvrage est de connaître la source des plaisirs, afin de rectifier, corriger le goût. Son ouvrage devient ainsi non seulement anthropologique, mais aussi moralisateur et instructif.

Le début de ses recherches est hypothétique et hérite de Dubos, car le point de vue sur l'« organe » est identique : « Notre manière d'être est entièrement arbitraire ; nous pouvions avoir été faits comme nous sommes ou autrement ; mais si nous avions été faits autrement, nous aurions senti autrement ; un organe de plus ou de moins dans notre machine, aurait fait une autre éloquence, une autre poésie ; une contexture différente des mêmes organes aurait fait encore une autre poésie […] enfin toutes les lois établies sur ce que notre machine est d'une certaine façon, seraient différentes si notre machine n'était pas de cette façon »[346]. Ce déterminisme catégorique, qui voit l'homme comme un mécanisme bien réglé, qui dépend de la conformation de ses

[344] L'édition consultée est parue à Genève, Librairie Droz, 1967.
[345] Montesquieu, *Essai sur le goût*, Genève, Librairie Droz, 1967, chapitre II, *Des plaisirs de notre âme*, p. 63.
[346] *Ibid*., p. 64.

organes, est mis en relation, chez Dubos, avec la théorie du climat. Par contre, ici, ce qui nous intéresse est l'homme, et son déterminisme interne, qui concerne la liaison avec le corps ; dans l'*Esprit des lois*, Montesquieu considère la théorie du climat héritée de Dubos.

L'art est talent, manière de présenter les choses de façon qu'elles donnent du plaisir. Il doit viser la perfection : « La perfection des arts est de nous présenter les choses telles qu'elles nous fassent le plus de plaisir qu'il est possible »[347]. La raison d'exister de l'art, son utilité, est subordonnée à l'homme ; l'art doit l'enchanter et se conformer au fonctionnement de la machine humaine, savoir l'émerveiller. C'est pour cela que l'artiste doit être en même temps un anthropologue, qui connaît l'homme et son comportement, ses coins intimes, ses réactions.

L'art n'émerveille pas en discutant, l'art ne se prête pas aux discussions, il agit : « Il n'est pas nécessaire de savoir que le plaisir que nous donne une certaine chose que nous trouvons belle, vient de la surprise ; il suffit qu'elle nous surprenne autant qu'elle le doit, ni plus ni moins »[348]. L'art agit sur l'âme, qui a, chez Montesquieu, une triple nature : premièrement, elle est unie au corps, donc elle entretient une liaison en dehors d'elle, deuxièmement, elle existe en soi-même, troisièmement, elle vit liée à des habitudes et des préjugés. Ses plaisirs varient en fonction de cette nature divisée (« divisée » afin de pouvoir la concevoir).

Il y a distinction entre le goût naturel et le goût acquis, qui dépendent l'un de l'autre et s'influencent réciproquement. Pour le « goût » en général, on a une définition : « ce qui nous attache à une chose par le sentiment »[349]. Cette chose peut avoir une nature intellectuelle, car il y a dans l'homme une soif de savoir (qui a sa source dans le sentiment, le « libido sciendi »), générale, mais aussi présente surtout chez les philosophes. Ainsi, la vérité s'acquiert petit à petit, elle ne se donne que par morceaux, et personne ne peut prétendre à sa possession a priori. La vérité devient ainsi un « acquis », résultant d'une démarche de connaissance graduelle.

L'âme connaît par deux facultés, dont une concerne les idées et l'autre concerne les sentiments ; de leur fonction résulte le plaisir.

---

[347] *Ibid*., p. 65.
[348] *Ibid*.
[349] *Ibid*., p. 66.

L'âme a ainsi deux parties : « celle qui connaît » et « celle qui sent »[350]. Les choses intellectuelles passent d'abord par le sentiment, affirme Montesquieu : « quoique nous opposions l'idée au sentiment, cependant lorsqu'elle (l'âme) voit une chose, elle la sent ; et il n'y a point de choses si intellectuelles, qu'elle ne voie ou ne croie voir, et par conséquent qu'elle ne sente »[351]. Dans ce fragment on peut découvrir les traces que Dubos a laissées sur toute la réflexion du XVIIIe siècle. Toutes nos pensées (ou « idées », chez Montesquieu) s'adressent premièrement aux sens, et seulement secondairement à la partie intellectuelle de l'âme (Montesquieu). Les sens deviennent ainsi premier juge de toutes nos idées. Tout jugement de goût passe par les sens, comme chez Dubos, pour qui le sixième sens, sens spécifique, le sentiment, donne la juste valeur des ouvrages de l'art.

Le sentiment est la partie de l'âme qui est privilégiée par rapport aux idées, car il est le premier relais avec les choses, objets du goût. L'âme est scindée en deux parties, entre lesquelles s'institue un échelon : elle connaît toute chose par les sens (partie de l'âme), et uniquement ensuite elle tire des idées de la chose.

Cette conception suit son développement dans le chapitre suivant, où l'esprit (la partie intellectuelle de l'âme), « consiste à avoir les organes bien constitués »[352]. L'esprit dépend du corps, et il ne peut exister que dans un corps et grâce à lui. A un corps déterminé correspond un esprit ; le corps influe sur l'esprit.

Ensuite Montesquieu traite des plaisirs de l'âme, dont le premier est **la curiosité**. Suivant les prémisses avancées antérieurement, la pensée de Montesquieu se poursuit logiquement : les conclusions dérivent des prémisses : ainsi, « l'âme est faite pour penser, c'est-à-dire pour apercevoir »[353]. L'identité entre penser et apercevoir vient du fait que l'âme tire les idées des sens.

L'âme aperçoit avec plaisir une chose particulière ; à mesure que cette chose produit du plaisir, l'âme se porte avec désir vers la chose qui suit ; l'objet du plaisir de l'âme, ce sont les pensées qui s'enchaînent successivement. Le désir naît du plaisir éprouvé antérieurement. Une abondance d'idées stimule l'âme, sa curiosité : « […] on sera toujours sûr de plaire à l'âme, lorsqu'on lui fera voir beaucoup de choses ou plus

[350] *Ibid*., ch. VIII, *Des contrastes*, p. 78.
[351] *Ibid*., ch. II, *Des plaisirs de notre âme*, p. 66.
[352] *Ibid*., ch. III, *De l'esprit en général*, p. 67.
[353] *Ibid*., ch. IV, *De la curiosité*, p. 68.

quelle n'avait espéré d'en voir »[354]. Cette conclusion vient du fait que, selon Montesquieu, « nous aimons à voir un grand nombre d'objets […] notre âme fuit les bornes, et elle voudrait étendre la sphère de sa présence »[355]. L'art lui vient en aide, en lui révélant les vastes étendues de la nature, les parties cachées ; ainsi « nous aimons l'art mieux que la nature »[356]. L'art répond aux attentes de l'homme, l'artiste doit offrir aux yeux du public la nature dérobée, la nature « là où elle est belle ». L'art opère une sélection sur la nature, offrant, révélant sa richesse, donc sa beauté.

Le second plaisir de l'âme est, selon la classification de Montesquieu, **le plaisir de l'ordre.** L'âme doit savoir anticiper, afin d'éprouver du plaisir ; l'ordre doit exister dans l'imagination, notre âme doit « se féliciter de son étendue et de sa pénétration »[357].

Le plaisir de la variété est inclus dans le plaisir de la curiosité, qui vise toujours des choses, des pensées nouvelles. L'âme doit avoir des sentiments variés, afin de créer une hygiène de l'âme, un équilibre : « il faut que le sentiment qu'on lui donne soit différent de celui qu'il vient d'avoir »[358]. L'art doit éviter l'uniformité, qui fait naître l'ennui. L'art est ici aussi, un bon remède contre l'ennui, si ces exigences, ces règles, sont bien respectées (les règles sont à déduire en tenant compte de l'étude de l'âme dans ses plaisirs). Ici il ne faut pas seulement éviter l'ennui par une occupation, une passion que l'art fait vivre ; il faut se tenir occupé tout en éprouvant du plaisir. Le plaisir procuré par l'art est une nécessité. L'art existe là où il y a du plaisir.

Le plaisir de la symétrie est le plaisir de l'ordre dans la variété, l'ordre facilitant la perception des objets. La symétrie « coupe l'ouvrage par la moitié », le structurant, lors d'une perception instantanée, alors que la perception successive nécessite la variété. L'âme est délivrée d'une tâche difficile, celle de percevoir beaucoup trop de donnés en même temps.

La nature a besoin d'être retravaillée par l'art, afin que l'âme s'en divertisse.

L'art doit être animé par **des contrastes**, qui résultent du mouvement, présent dans la nature. Ainsi, l'art emprunte la vie, le feu, le mouvement.

---

[354] *Ibid*.
[355] *Ibid*.
[356] *Ibid*., p. 69.
[357] *Ibid*., ch. V, *Des plaisirs de l'ordre*, p. 71.
[358] *Ibid*., ch. VI, *Des plaisirs de la variété*, p.72.

Parce qu'elle a son foyer dans le corps, l'âme doit sentir la variété, sinon elle va languir ; les mêmes organes seront sollicités, alors qu'ils doivent partager leur travail, en prenant le relais successivement, l'un après l'autre, en évitant la fatigue. L'âme doit perpétuellement sentir, et pour qu'elle y arrive, elle doit faire intervenir les organes différents dans des moments différents.

Cette théorie de Montesquieu part d'une hypothèse : un certain organe se fatigue en exerçant sa fonction sans interruption, alors que l'on dit qu'il développe sa capacité en travaillant. Les organes peuvent se développer par l'exercice, devenant plus propres à exercer leur fonction.

La surprise produit du plaisir à cause d'une idée accessoire imprévue (exemple : « Suétone nous décrit les crimes de Néron avec un sang froid qui nous surprend, en nous faisant presque croire qu'il ne sent point l'horreur de ce qu'il décrit ; il change de ton tout-à-coup »[359]. La surprise arrive lorsqu'à une chose connue, attendue, se substitue une chose imprévue ; lors de ce phénomène, l'âme est surprise, suspendue, car elle reçoit autre chose que la chose à laquelle elle s'attendait. Cette correction est reçue avec plaisir. Elle est nommée « sentiment accessoire » par Montesquieu, et arrive toujours avec le sentiment principal, qu'elle remplace.

Le but des artistes est d'exciter plusieurs sensations simultanées, en faisant résonner plusieurs organes à la fois. C'est le mérite des artistes de talent. Le public est **délicat** lorsqu'il reçoit ces sensations diverses plus enrichies en idées accessoires, à cause de leur capacité de composer ou de décomposer l'idée donnée, de voir ses diverses facettes. On le distingue du public grossier, qui reçoit les idées de la nature, souvent une seule, dénouée de toute idée accessoire.

Les artistes délicats et le public délicat sont les seuls à former une symbiose, pouvant se compléter réciproquement et contribuant ainsi à la richesse de la pensée ou de la sensation. « Délicatesse » signifie puissance de voir une multitude de sens là où les gens simples n'en découvrent, par leurs capacités naturelles, qu'un seul.

Le plaisir du « **je ne sais quoi** », d'un charme invisible, consiste dans une offre qui n'a pas été annoncée, promise, et qui se donne donc sans être nécessairement attendue, constituant une surprise. Cette surprise survient de l'esprit, qui se dévoile petit

[359] *Ibid*., ch. IX, *Des plaisirs de la surprise*, p. 81.

à petit et comme il veut, se cachant et se révélant. Elle n'est pas dans le visage (dans le cas d'une peinture), dans une position statique et constante, mais dans les manières, changeantes et susceptibles d'être différentes à tout moment. Cette surprise du « je ne sais quoi » est nommée par Montesquieu « grâce », qui témoigne d'une certaine liberté d'esprit. « […] Les grâces ne s'acquièrent point ; pour en avoir, il faut être naïf. Mais comment peut-on travailler à être naïf ? »[360], se demande Montesquieu, pour qui la naïveté, la simplicité est si rare qu'on doit retourner aux sources, non sans effort. L'aliénation de l'homme social, civilisé est un thème non pas sans actualité à l'époque de Montesquieu.

Le style naïf, en musique, est le plus difficile à obtenir ; ainsi « les musiciens ont reconnu que la musique qui se chante plus facilement, est la plus difficile à composer »[361]. Les pensées naïves naissent dans les grands esprits. Seront-elles présentes avec prédilection chez les Anciens ? L'époque de la naïveté serait-elle celle de l'Antiquité, où l'homme est encore innocent, non perverti par la société ? Dans les exemples choisis par Montesquieu de peintres et poètes de souche noble, on retrouve avec abondance Virgile etc. L'Antiquité serait-elle l'enfance de l'humanité ?

La surprise, source de plaisir esthétique, doit suivre une évolution, une progression, afin qu'elle accomplisse son destin en tant que beauté. Cette évolution est graduelle, elle s'accroît jusqu'à ce qu'elle suscite l'admiration. La présentation d'une œuvre d'art commence par une surprise moins intense que la finale, le comble de l'étonnement.

La surprise est le fondement de toute sorte de plaisir esthétique, y compris des « beautés qui résultent d'un certain embarras de l'âme »[362].

Les contrastes font une puissante impression, car ils mettent en lumière les deux choses opposées, en soulignant le caractère qui les distingue l'une de l'autre : « lorsqu'un petit homme est auprès d'un grand, le petit fait paraître l'autre plus grand , et le grand fait paraître l'autre plus petit »[363]. Cette sorte de beauté qui produit le plaisir par un étonnement est qualifié de « beauté d'opposition ».

---

[360] *Ibid*., ch. XIII, *Du je ne sais quoi*, p. 90.
[361] *Ibid*., ch. XV, *Des beautés qui résultent d'un certain embarras de l'âme*, p. 95.
[362] *Ibid*., p. 93.
[363] *Ibid*.

Il y a aussi contraste de situation, entre la situation actuelle et celle qui devrait la remplacer : « Lorsque nous voulons nous empêcher de rire, notre rire redouble à cause du contraste qui est entre la situation où nous sommes et celle où nous devrions être »[364]. La surprise du contraste produit la joie, qui se traduit chez l'homme par une réaction organique, le rire.

Mis à part le contraste entre deux choses, et le contraste de situation, du contexte, on parle aussi bien du contraste des pensées, qui choque le bon sens.

L'art est toute une organisation, où le guide a un rôle directeur. Ce guide, ce sont **les règles**. Elles nous conduisent avec exactitude vers ce qui nous procure du plaisir.

Les règles existent là où il y a une stabilité, une constante commune, pouvant être déduites en tant que lois invariables. La nature humaine doit ainsi témoigner d'une certaines constance. Les plaisirs doivent se partager parmi les humains, les organes étant quasiment semblables.

Les règles **créent** aussi une constance, une uniformité.

Le XVIIe siècle met en lumière le contraste entre ce qui est inhérent à l'humain, et ce qui existe hors de lui et le conditionne : les conventions sociales et les mœurs ; le contraste vient du fait que le premier élément est invariable, alors que le second est changeant. Montesquieu affirme avec Fontenelle : « Les habits changent ; mais ce n'est pas à dire que la figure des corps change aussi. La politesse ou la grossièreté, la science ou l'ignorance, le plus ou le moins d'une certaine naïveté, le génie sérieux ou badin, ce ne sont là que les dehors de l'homme, et tout cela change ; mais le cœur ne change point, et tout l'homme est dans le cœur »[365]. Cette pensée humaniste qui domine le XVIIe siècle est caractéristique pour Montesquieu : « sous les diversités des peuples et les variations de leur histoire, il reste un fond commun d'une nature humaine générale et d'un goût universel »[366] constitue une louange de l'homme et un appel à la solidarité, à l'universalisation, au commerce des idées esthétiques, par exemple.

Cet humanisme justifie les principes, les règles dans l'art.

---

[364] *Ibid*., p. 94.
[365] Fontenelle, *op. cit*., tome I, *Nouveaux dialogues des morts, Dialogue III Socrate, Montaigne*, paroles de Socrate, p. 86.
[366] Charles-Jacques Beyer, *Introduction à « Essai sur le goût », de Montesquieu*, Librairie Droz, 1967, p. 28.

La nature humaine est universelle aussi par sa raison ; ainsi une pièce de théâtre étrangère « a paru contre nos mœurs, mais non pas contre la raison », affirme Montesquieu, dans *Spicilège*, n° 554. L'homme est un mécanisme inchangé, qui fonctionne selon les mêmes lois depuis la naissance du monde, alors que son milieu change du pays au pays et d'un temps à l'autre.

Le goût est cette variable, différente selon le temps et le lieu. Cette esthétique subjectiviste a été fondée par Dubos, lors de la « Querelle d'Homère », seconde partie de la « Querelle entre les Anciens et les Modernes », et développée ensuite par d'autres philosophes, selon Montesquieu, par le père Buffier, par exemple. D'autre part, selon Dubos, la subjectivité humaine est universelle à cause des organes semblables chez les humains ; le cœur est le même, comme soutenait aussi Montesquieu.

La Querelle d'Homère (la deuxième période de la Querelle, la « Querelle Homérique »), selon Raymond Naves[367] a le mérite d'avoir crée l'esthétique et la critique comparée, grâce aux idées véhiculées avant 1730 et qui se sont développées ultérieurement. Une série d'œuvres sont réimprimées, comme *Traité du Beau* de Crousaz, paru en 1714, réimprimé en 1727, *Réflexions critiques* de Dubos, réédités en 1732, 1740, 1746, 1755 à Paris, avec une édition anglaise en 1748, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746), par l'abbé Batteux, ou *Essai sur le Beau* par le Père André (1741).

Montesquieu est resté à l'écart de ce tourbillon d'idées, qui a été la Querelle d'Homère, à cause de son éloignement de France durant ses voyages (jusqu'au 1731), mais il a partagé l'esprit de son époque, il a hérité de Dubos, et a opposé la théorie d'un goût général et d'une infaillibilité humaine contre **le relativisme d'une sensibilité excessive**.

Restons avec Dubos, qui traite du public, dans son ouvrage paru en 1719.

[367] Dans *Le goût de Voltaire*, Slatkine Reprints, Genève, 1967, p. 99.

3.5° Le sujet esthétique et son fonctionnement lors du plaisir chez Dubos. Le public en tant que totalité des sujets esthétiques.

Public instruit, ignorants, gens de métier : définitions. Le sentiment décidant de la vérité et non pas la raison, ainsi, le public ignorant et instruit décidant du succès d'un ouvrage et non pas les gens de métier. Le goût.

Toute œuvre sera soumise au jugement du **public**. Ce jugement dépend de l'organisation physique de chacun, mais Dubos essaye d'être régulier ; il veut bâtir une esthétique, donc il a besoin des principes généraux (lois). Les humains, construits physiquement selon une même matrice doivent avoir des sensations, des plaisirs communs. Dubos ne veut pas totalement nier les difformités individuelles physiques, d'où le goût bizarre, mais il admet une certaine régularité : « les hommes de tous le temps et de tous les pays sont semblables par le cœur »[368]. Dans un autre endroit, Dubos admet, quand même, que le goût varie de nation à nation et d'époque à époque : « En un mot, comme le premier but de la poésie est de plaire, on voit bien que ses principes deviennent plus souvent arbitraires que les principes des autres arts, à cause de la diversité du goût de ceux pour qui les poètes composent »[369]. Les variations se succèdent sur un terrain constant, commun, d'une même substance. Ces règles de l'art ou principes généraux sur lesquels on peut construire une théorie de l'art sont, chez Dubos, des principes extraits de l'expérience.

Le public participe à l'œuvre d'art, il la complète, il apporte, par son sentiment, le témoignage de ses organes, délicats ou moins délicats. Nous essayerons de voir plus longuement le fonctionnement de l'âme du public, au contact avec l'ouvrage du peintre

[368] *R.C.*, tome II, § 516.
[369] *Ibid.*, §367-8.

ou du poète. On parlera dans la sixième partie de notre dissertation de deux genres de poésie, les Comédies et les Tragédies. En quoi suscitent-elles les passions humaines ? Quels sont les artifices que les poètes doivent employer pour que leurs poèmes nous touchent ? (ex. choix des sujets) Représentées sur la scène, elles deviennent des pièces de théâtre, des poèmes dramatiques.

La tragédie veut exciter en nous la terreur et la compassion.

Le public juge des œuvres d'art par comparaison. Ce goût de comparaison naît progressivement en nous lorsque nous jugeons d'un tableau établissant un rapport avec un autre tableau, dont les mérites sont consacrés, bien établis. Le jugement esthétique se fait en mettant en lumière le tableau présent par un tableau absent, qu'on connaît bien. Dubos est d'opinion qu'on doit « être nourri dans le sein de la Peinture », afin d'acquérir ce goût de comparaison. (C'est l'expérience qui le forme. Le goût contient un mélange des idées fournies par l'intelligence, des habitudes, des préjugés ; des composants intellectuelles). Une autre exigence est d'avoir un esprit tranquille, qui permet qu'une impression nouvelle s'imprime facilement dans l'imagination, afin de « sentir toute la beauté d'un ouvrage », et aussi de contribuer avec son apport en tant que spectateur à l'œuvre d'art, « la composer », comme Dubos dit à la page 245 de ses *Réflexions*[370].

Essayons de connaître les définitions que Dubos donne à la notion de « public ». L'approche est complexe, car les définitions sont nombreuses.

Le public : les ignorants, le public instruit, les gens de métier : ces trois types de spectateurs constituent les récepteurs de l'art. Les ignorants sont ceux qui sont doués du sixième sens, mais qui ne l'ont pas perfectionné par le commerce des livres ou du monde.

Les gens de métier sont des ceux qui prononcent leur jugement sur les œuvres d'art d'une manière officielle. Par « gens de métier » Dubos comprend non seulement les personnes qui écrivent sur les poèmes et sur les peintures, ceux qui vulgarisent, mais aussi les personnes qui composent et qui peignent. Ils apportent au public une information déformée ou modifiée et souvent trompeuse. Ce qu'on reproche aux gens de métier c'est qu'ils jugent par voie de discussion, qu'ils ont la sensibilité usée et qu'ils

[370] *Ibid*., § 423.

ont des préjugés sur certaines parties de l'art. Les gens de métier sont blâmés par Dubos, car ils manquent d'enthousiasme, donc ils ne sont pas réceptifs à l'enthousiasme de l'artisan, donc ils ne sont pas en mesure d'épouser le sentiment que l'artiste communique. Avoir la sensibilité usée c'est dire qu'ils manquent d'enthousiasme, ce qui fait qu'ils ne ressentent pas celui des autres, surtout du poète et du peintre, donc ils n'arriveront jamais à saisir le sentiment de l'artiste. Les gens de métier, jugeant par analyse, émettent des raisonnements ; ces raisonnements n'aident pas à rendre un jugement de goût (fruit du sentiment), en conséquence il y a erreur dans les jugements émis sur les œuvres d'art. L'enthousiasme est propre au public, comme à l'artiste doué de génie. Le public ne fait pas de raisonnements là où il n'y a pas lieu de raisonner, ne juge pas par voie de discussion.

Les gens de métier n'ont jamais exprimé une opinion qui fasse office de loi. Leur opinion est temporaire et c'est toujours le public qui décide sur le sort des ouvrages d'art. Dubos n'accorde pas de crédit aux gens de métier, qui portent un jugement trop théorique (pensant aux règles), il donne la liberté de juger sur les œuvres d'art au public, doué d'un sixième sens : « Tous les hommes, à l'aide du sentiment intérieur qui est en eux, connaissent sans savoir les règles, si les productions des arts sont de bons ou de mauvais ouvrages »[371].

Parmi les artistes, on trouve des artisans de génie et des artisans sans génie. Ces deux catégories d'artistes sont différentes par le degré d'engagement dans leur création. Les artisans sans génie créent dans des moments où ils ne sont pas prêts à inventer sous l'influence des Muses, dans un état d'enthousiasme. Souvent ennuyés, ils sont insensibles au pathétique.

Le génie est l'esprit, la délicatesse des organes, la fusion avec le pathétique. Cela se retrouve aussi bien dans le public que parmi les poètes et les peintres.

Seul le public apprécie l'ouvrage à sa juste valeur, avec désintéressement et par le sentiment : « Il y a en nous un sens […] C'est ce qu'on appelle communément le sentiment »[372]. Le sixième sens est inhérent à toute personne humaine, même aux ignorants. Il peut être développé par l'expérience (développer le goût de comparaison).

[371] *Ibid.*, section XXII, § 348.
[372] *Ibid*., § 342.

Dubos se moque des règles, car il s'agit d'être touché et non pas d'être spécialiste dans le métier d'écrivain (qui sait composer d'après des règles) : « Lorsqu'il s'agit du mérite d'un ouvrage fait pour nous toucher, ce ne sont pas les règles qui font la montre, c'est l'impression que l'ouvrage fait sur nous. Plus notre sentiment est délicat, ou si l'on veut, plus nous avons d'esprit, plus la montre est juste »[373]. Ou encore : « Le public est capable de bien juger des vers et des tableaux sans savoir les règles de la poésie et de la peinture ; tous les hommes, à l'aide du sentiment intérieur qui est en eux, connaissent, sans savoir les règles, si les productions des arts sont des bons ou des mauvaises ouvrages, si le raisonnement qu'ils entendent, conclut bien »[374]. Chez Dubos, même dans la matière scientifique, du géomètre, du logicien, le sentiment est appelé à remplir sa fonction, celle de dire si le raisonnement est correct ou pas (le sentiment ne s'exprime pas sur les causes de l'erreur, les gens sentent, par leur sens, que le raisonnement est faux). Tout homme qui a vécu dans ce monde et a acquis une certaine expérience, peut dire si le raisonnement le touche ou pas. Même si le raisonnement est par endroits défectueux, dans son ensemble il peut toucher, et donc il peut être excellent, s'il conclut bien. On ne peut pas apprécier un raisonnement par un autre raisonnement. On émet une opinion sur un raisonnement par un « mouvement intérieur » (Quintilien).

Dubos nomme le public par un terme équivalent : « le parterre ». « Le parterre » doit abandonner les règles, ou, s'il ne les connaît pas, il faut les négliger - toujours une protestation de Dubos contre les règles : « Le parterre, sans savoir les règles, juge d'une pièce de théâtre aussi bien que les gens de métier »[375]. Ce passage est un peu confus, car nous avons vu que les gens de métier ne jugent pas correctement des œuvres d'art.

Le parterre, la foule, ne reconnaît pas dans l'œuvre d'art certaines beautés, « voilées »[376]. Il y a là une réponse de Dubos à une **objection** possible[377], sentie par notre auteur, à laquelle il répond que le succès d'un poème n'est jamais fondé sur ces beautés voilées : « D'ailleurs je ne pense point que le public jugeât mal d'un ouvrage en

[373] *Ibid*., § 345.
[374] *Ibid*., § 348.
[375] *Ibid*., § 349.
[376] Les beautés voilées sont destinées à des spectateurs d'une certaine érudition, étant inaccessibles à la grande majorité. Elles se traduisent par des messages cryptés, par un langage maîtrisé et acquis par une élite uniquement.
[377] L'objection consisterait en ce que le public en sa majorité serait incapable d'émettre un jugement de goût valide sur les œuvres d'art, que celui-ci serait réservé aux des gens de métier, aux initiés, familiarisés avec les « beautés voilées ». Dans ce cas, la notion de public dans le champ de l'esthétique serait vide ou très restreinte. Voir la suite.

général, quand bien même quelques-unes de ces beautés lui seraient échappées. Ce n'est point sur de pareilles beautés qu'un auteur sensé qui compose en langue vulgaire, fonde le succès de son poème […] si une pièce tombe, on peut dire qu'elle serait tombée de même, quand le public entier aurait eu l'intelligence de ces beautés voilées »[378].

Les gens de métier connaissent les règles, mais ils se trompent dans l'appréciation des œuvres d'art, car la sensibilité, la partie de l'homme capable de juger des œuvres d'art, est, chez eux, usée. Dans leur connaissance, ils sont supérieurs au public, mais du point de vue de l'esprit, ils ne viennent pas vers les œuvres d'art avec un potentiel correct.

Dubos donne un aperçu du public : « des personnes qui ne savent point les règles d'art, sont capables de donner des décisions sur l'effet d'un ouvrage fait pour toucher les hommes parce qu'ils sont doués d'un naturel très sensible »[379]. Même si le public ne peut pas expliquer son sentiment (d'ailleurs on évite la voie de discussion, car éloignée de la juste appréciation des œuvres qui s'adressent au sentiment), l'effet produit par son goût est apprécié au maximum, il est enregistré parmi le vrai, le juste, l'opportun.

L'**objection** faite à Dubos est contre les ignorants (N'oublions pas que les ignorants sont membres du public, comme par exemple la serveuse à laquelle on faisait entendre des poèmes, qui ne savait rien de l'art, mais cela ne l'empêchait pas de rendre une décision juste).

Dubos dit que, dans un poème ou dans un tableau, il faut, pour le comprendre et l'apprécier à sa juste valeur, connaître le sujet et l'expression qui enveloppe le contenu. Il y a des personnes auxquelles quelques beautés échappent (les ignorants), car ils n'ont pas la clé de l'univers poétique. On comprend par cela que l'expression des sentiments est hors de leur champ d'expérience. Alors, le poème, le tableau ne seront pas appréciés à leur juste valeur. Mais, puisque le peintre ou le poète écrit pour le vulgaire, il n'emploie pas souvent des expressions mystérieuses, il doit éviter le galimatias. Eviter le galimatias, c'est l'exigence que Dubos impose spécialement aux peintres. Il est nécessaire d'apporter quelques précisions sur le galimatias, qui passe, autrement, sans être bien compris.

---

[378] *R.C.*, tome II, section XXII, § 354.
[379] *Ibid*., § 349.

En peinture, le galimatias, ce sont des figures pas faciles à reconnaître. Le peintre crée des personnages chimériques, ou allégoriques, qui perdent leur rôle, celui d'émouvoir, car le public ne les reconnaît pas. Le peintre crée des personnages chimériques car il veut ainsi trouver l'issue d'un embarras qu'il ne pourrait pas éviter par la route ordinaire (en termes de Dubos). L'allégorie est un moyen de concentrer dans un seul tableau plusieurs toiles, plusieurs actions. Dubos blâme les poètes et les peintres qui abusent de l'allégorie pour faire une bonne impression sur le public, et qui oublient ainsi leur but, qui est celui d'émouvoir. Ils doivent, dit Dubos, « parler la langue des passions, qui est commune à tout le monde »[380]. Remplis du désir de se montrer pleins d'esprit et avec une imagination plus élevée que celle du public, les artisans cachent le sens, qui ne se montre qu'à la pénétration des élites, qui ont les organes très délicats, ou/et qui sont instruits. Le sens transcende le pouvoir d'imagination des plus subtils.

C'est la réponse de Dubos à l'objection : « Il y a des beautés […] dont les ignorants ne peuvent sentir le prix ; […] les ignorants ne sauraient juger d'un poème en général, puisqu'ils ne conçoivent qu'une partie de ses beautés »[381].

Au début, la réaction de Dubos est une prise de recul : le bas peuple n'est pas inclus dans le public : « C'est que je ne comprends point le bas peuple dans le public capable de prononcer sur les poèmes ou sur les tableaux, comme de décider à quel degré ils sont excellents »[382]. On voit très bien que Dubos exclut de la notion de public le bas-peuple, les ignorants ; mais il va l'excuser ensuite, en l'incluant dans le vulgaire ; le peintre et le poète écrivent pour le vulgaire aussi et non pas seulement pour le public qui a acquis des lumières. Il doit se faire comprendre par tous et éviter le galimatias.

Dubos restreint sa notion de public, comme réaction à l'objection. Il définit ainsi le public : « les personnes qui ont acquis des lumières, soit par la lecture, soit par le commerce du monde [...] Le public dont il s'agit ici est borné aux personnes qui lisent, qui connaissent les spectacles, qui voient et qui entendent parler des tableaux, ou qui ont acquis de quelque manière que ce soit, ce discernement qu'on appelle **goût de comparaison** »[383]. Dubos restreint le public à une élite de la société, une société

[380] *R.C.*, tome I, section XXIV, § 210.
[381] *Ibid.*, tome II, section XXII, § 350-1.
[382] *Ibid*., § 351.
[383] *Ibid*., § 351-2.

d'artistes, de littéraires, qui ont développé leur faculté d'apprécier, leur esprit, leur sixième sens. Ils ont de l'esprit et de l'expérience.

La définition du public se restreint, mais pas pour longtemps. « Le public est restreint à un étage d'esprit, à un point de lumière, à une telle condition »[384]. On verra que la définition va souffrir une extension.

Dubos s'inscrit dans la lignée de ceux qui jugent suivant l'histoire, les capacités du public varient suivant les lieux et le temps, l'époque : « Le mot de public est encore ou plus resserré, ou plus étendu, suivant les temps et suivant les lieux dont on parle »[385]. Les lumières peuvent manquer chez des gens dans une province ; mais ceux qui habitent une autre province peuvent en disposer ; aussi les lumières peuvent manquer en un siècle et peuvent être présentes dans un autre. Le public varie suivant le temps et le lieu. Dubos favorise le public italien au public français, car en Italie le goût de comparaison se fait plus facilement, là où l'œuvre d'art est présente dans la rue, dans le cabinet des barbiers, etc.

Si la première réponse à l'objection consistait en la quantité (public-nombre), la seconde réponse à l'objection consiste en la qualité, dans le temps dont le public a besoin pour apprécier les œuvres qui ont du mérite, « le public ne fait pas le procès en un jour aux ouvrages qui ont réellement du mérite »[386]. Même si les quelques beautés des ouvrages sont incompréhensibles au public, si elles attirent l'attention, le public les observe ; « l'explication des vers passe de bouche en bouche et descend jusqu'au plus bas étage du public »[387].

Le public juge par comparaison, expérience, par le sentiment. Le sentiment esthétique prend la forme d'une émotion. Cette émotion est émise par le sixième sens, plus délicat que les autres, et dépendant de notre état physique.

Le poète écrit pour le public, en langue vulgaire. Ainsi, il fait en sorte que son ouvrage soit accessible à la compréhension du public. Si son poème contient des idées qui sont d'un accès difficile aux cœurs du public, elles ne sont pas nombreuses et donc n'empêchent pas l'appréciation de l'ouvrage dans sa complexité (réponse à l'objection

[384] *Ibid*., § 352.
[385] *Ibid*., § 352-3.
[386] *Ibid*., § 353.
[387] *Ibid*., § 354.

qui dit que les jugements du public ne sont pas justes, que le public se trompe dans son jugement).

Pour Dubos, « public » signifie « tout homme qui n'est pas stupide », donc qui est doué d'un discernement naturel, qu'il a hérité en tant qu'homme de ses prédécesseurs à la naissance. C'est l'extension maximale de la définition de la notion de public.

La stupidité est du ressort de l'intelligence naturelle et non pas acquise. Chez Dubos, le poème philosophique, pour être compris, doit être apprécié par des gens qui ont acquis des lumières et des connaissances dans le domaine scientifique, particulièrement dans celui de la philosophie. Pareil pour les autres sciences. Le public n'est pas un scientifique, il ne peut pas démontrer des faits ni trouver la cause d'un effet donné dans les œuvres d'art.

Le jugement du public établit le temps nécessaire pour qu'une œuvre s'impose. Il a besoin de deux ans, estime Dubos, pour bien juger si une peinture ou un poème est bon et d'un siècle pour en juger sur tout le mérite. Ainsi, il faut que le public développe son goût de comparaison et il faut qu'il s'instruise dans le domaine des « beautés voilées », qu'il acquière des connaissances supplémentaires, un savoir nécessaire pour juger de l'ensemble du mérite d'un ouvrage. Le public n'étend pas ses lumières au domaine de la géométrie comme les géomètres par exemple ; les informations (principes et notions) ne tombent pas sous le sentiment, mais les ouvrages de peinture ou de poésie tombent sous le sentiment, et c'est au public que l'on fait appel pour qu'il exprime son sentiment au contact de l'œuvre. Le public ne peut pas juger autre chose que les ouvrages qui tombent sous le sentiment. Il y a, dit Dubos, des œuvres d'art qui, pour être appréciées à leur juste valeur, ont besoin d'un public instruit ; leur mérite ne tombe pas sous le sentiment, mais il est nécessaire d'avoir des connaissances qui s'acquièrent par l'application et l'étude minutieuses. Ainsi, le sentiment ne se suffit pas à soi-même. Cette sorte d'ouvrages a « un mérite étranger », un mérite qui suppose une autre faculté chez le public, autre que le sixième sens. Cette faculté doit remplir le même rôle que l'intellect ; Dubos ne la nomme pas, il annonce seulement sa présence requise, sa nécessité. Les connaissances que cette faculté permet sont des connaissances qui appartiennent à d'autres domaines, des domaines scientifiques, étrangers à la poésie et à la peinture. La poésie et la peinture donnent une sorte de connaissances, les

connaissances qui sont nécessaires pour juger du **mérite étranger** d'une œuvre sont différentes. Ainsi, la faculté nécessaire est différente tout comme le domaine est différent ; le domaine n'appartient pas à l'art, mais à la science. Dubos prend l'exemple de la philosophie qui est une science ; elle a à la base les principes pour en juger ; c'est un monde totalement séparé du monde de l'art dont les ouvrages sont à juger par le sentiment. Il faut être initié pour juger du mérite entier de l'œuvre d'art.

Le complexe d'infériorité du public consiste en ce qu'il ne se croit pas autant capable que les gens de métier de juger d'une œuvre d'art. Il adopte tout de suite les jugements fautifs des gens de métier qui ont répandu des préjugés parmi le public, car ils jugent par voie d'analyse. Le public les croit supérieurs. Au début, il épouse l'opinion des gens de métier, mais, petit à petit, il échappe aux préjugés, et la vérité se dévoile. Le public ne se laisse pas persuader par les gens de métier, après qu'il a eu l'occasion d'examiner, par comparaison, l'œuvre d'art ; après qu'un certain temps se soit écoulé.

Concernant les œuvres d'art, même si des parties d'un poème ou d'un tableau sont mauvaises, cela n'empêche pas que l'ouvrage en entier soit excellent et qu'il soit loué du public. Les gens de métier peuvent ralentir le succès ou l'infortune d'une œuvre d'art, mais c'est toujours le public qui en décide. Les gens de métier ont des préjugés, alors que le public est désintéressé (juge sans intérêt, sans prendre parti en faveur d'un autre artiste).

Je reprends : les poèmes avec des mauvaises parties peuvent être excellents : le mot « mauvais » n'est que relatif, c'est-à-dire que le poème en cause est toujours comparé à un autre ouvrage ; juger d'un ouvrage, c'est comparer le plaisir causé par l'ouvrage actuel avec le plaisir causé par les grands ouvrages.

Les gens de métier troublent la correcte vision du public, car ils jugent par la voie de discussion et d'analyse, alors que le langage universel pour dire si une œuvre est bonne est celui du sentiment. Ils utilisent un autre critère d'évaluation que le public, alors que le public prend une route « d'une autre matière », donc il est évident que la « marche » soit différente.

Le public s'entre-communique le sentiment lorsqu'il s'agit de juger d'une pièce de théâtre, émet des jugements de goût qui sont contagieux.

La notion de public est relative, car cela ne signifie pas la même chose dans des pays différents et dans des temps différents. Le public ne se laisse pas uniformément troubler par les gens de métier ; il réussit dans des temps plus ou moins proches à se réveiller de l'erreur où les gens de métier l'ont plongé.

Dubos fait ici la différence entre le public italien et le public français, en louant le public italien qui est favorisé pour développer son goût de comparaison, Rome étant une ville privilégiée, une ville où les œuvres d'art abondent. Même dans les boutiques des barbiers, l'art est exposé et fait l'objet des conversations du public.

Le « bon public » a l'esprit libre, il peut facilement être impressionné, car son esprit est tranquille.

L'âme du public est le siège des émotions. C'est le foyer des jugements esthétiques. Les jugements esthétiques sont les appréciations de ce qu'on appelle « le goût ». Le goût est, chez Dubos, un sens : « Il est en nous un sens destiné pour juger du mérite de ces ouvrages, qui consistent en l'imitation des objets touchants dans la nature. Ce sens est le sens même qui aurait jugé de l'objet que le peintre, le poète ou le musicien ont imité »[388]. Le goût est un sens qui apprécie les objets naturels aussi bien que les objets artistiques, imitations des objets réels. Le beau se trouve soit dans la nature, soit dans les imitations que l'art fait de la nature. Le goût est à la recherche du beau.

Ce sens du beau, ce sixième sens auquel on attribue un organe spécifique, confusément le cœur, agit « par un mouvement qui précède toute délibération, quand l'objet qu'on lui présente est réellement un objet touchant, soit que l'objet ait reçu son être de la nature, soit qu'il tienne son existence d'une imitation que l'art en a fait »[389]. On voit ici que la raison n'intervient pas dans le jugement esthétique, elle n'est que postérieure, quand il s'agit de réfléchir sur la façon de juger, sur la correction du jugement : « La raison ne veut point qu'on raisonne sur une pareille question, à moins qu'on ne raisonne pour justifier le jugement que le sentiment a porté. La décision de la question n'est point du ressort du raisonnement. Il doit se soumettre au jugement que le

[388] *Ibid*., § 341-2.
[389] *Ibid.*, section XXII, § 342-3.

sentiment prononce »[390]. Les décisions, les évaluations de la raison n'ont pas d'importance dans le jugement esthétique puisqu'elles n'existent qu'a postériori.

Le goût est, généralement parlant, le sentiment. Le sixième sens est totalement indépendant des autres sens, il s'y ajoute et n'a aucun point commun, ou qualité, qui se superpose aux qualités des autres sens. Le terme de « sixième » dénote cette indépendance. Au sixième sens correspond un organe spécifique, qui lui est propre et qui se distingue des autres organes comme l'oreille ou l'œil correspondant à l'ouïe et à la vue. L'organe relatif au sixième sens crée un plaisir d'une autre essence que celui créé par les autres organes correspondant aux sens communs, et dont le plaisir vient de la satisfaction d'un besoin. Le plaisir du sixième sens c'est la beauté. La quête de la beauté dans la nature ou dans les objets artistiques, le besoin de beau, se satisfait par une émotion profonde d'attachement. Cette émotion est relative selon les individus, plus exactement elle est conforme à l'organe de chacun.

[390] *Ibid.*, § 341.

3.6° Le sixième sens et son rôle dans le bâtissement d'une esthétique possible.

Dubos/Hutcheson. Le « sens interne » de Hutcheson équivaut au « sixième sens » de Dubos. Le sens interne présent seulement chez le génie ; le sixième sens universellement distribué. Le concept de « laideur » : déception, chez Hutcheson, respectivement indifférence, chez Dubos.

Francis Hutcheson parle lui aussi d'un sixième sens présent chez l'homme. Est-il le même que chez Dubos ?

Hutcheson, dans son livre *Recherche sur l'origine de nos idées de la beauté et de la vertu* (1725)[391], affirme que la beauté est relative au sentiment de chacun (organe de chacun). Les animaux aussi sont capables de sentir les objets qui leur plaisent, cela vient en prolongation des beautés perçues par l'homme. Si l'homme s'arrête dans l'admiration des beautés à un certain point, quelques plaisirs peuvent être présents chez les animaux ; donc l'homme ne sait jamais où est la limite du beau. Hutcheson affirme : « Puisque nous ignorons la diversité des sentiments qu'on rencontre parmi les animaux, nous ne pouvons nier la beauté d'aucune forme que ce soit, parce qu'il peut se trouver quelqu'un à qui elle plaise »[392]. Les animaux sont donc susceptibles d'avoir une émotion, mais nous ne pouvons pas être certains de la nature de cette émotion, car nous ignorons l'expérience intérieure des animaux. Est-ce qu'on peut parler, chez les animaux qui s'attachent à certains objets, d'un plaisir esthétique ? Est-ce que les animaux possèdent, eux aussi, un organe spécifique, qui provoque l'émotion, le plaisir

[391] L'édition consultée : Paris, J. Vrin, 1991.
[392] Hutcheson, *Recherche...*, *op. cit.*, p. 98.

du beau ? Hutcheson ne se pose pas la question dans son ouvrage car sa *Recherche* « ne concerne que les hommes »[393].

Revenons à la question posée au-dessus concernant le sixième sens.

L'univers mental de Hutcheson est différent de celui de Dubos. Le terme de « sixième sens » n'a pas la même signification chez Hutcheson que chez Dubos. Premièrement, le beau n'a pas la même accessibilité chez les deux philosophes. Si l'idée du beau se trouve dans la conscience réceptive du génie chez Hutcheson, chez Dubos, cette idée du beau est universelle. La sensation du beau, chez Hutcheson, est une idée. Hutcheson affirme, dans son livre *Recherche sur l'origine de nos idées de la beauté et de la vertu* : « […] le mot **beauté** est pris pour l'idée qu'elle suscite en nous, et le **sens** de la beauté pour notre faculté de recevoir cette idée »[394]. Hutcheson restreint le domaine de la présence des idées esthétiques ; le domaine de la présence des idées (ou sensations) des autres sens (l'ouïe et la vue) étant universel, il s'étend donc sur tous les individus. La sensation du beau se retrouve seulement chez les génies, dotés d'un « sens interne » (l'équivalent du « sixième sens » dans la terminologie de Dubos). La caractéristique du génie chez Hutcheson est ce qui fait que lui seul perçoit les idées agréables ; le génie n'est pas le démiurge, celui qui crée (comme chez Dubos), il est l'unique récepteur des idées agréables (de la beauté). Le beau naturel dépend du sens interne.

Chez Dubos, le génie crée le beau, celui-ci étant présent dans l'art ou, en tant qu'original d'où dérivent les copies, dans la nature.

Hutcheson parle de ce sens interne, en termes de « naturel », différent des autres sens externes, et annonce en quoi il diffère : « […] appeler sens interne la faculté que nous avons de percevoir ces idées, ne serait-ce que pour distinguer celles-ci des autres sensations de la vue et de l'ouïe que les hommes peuvent avoir sans aucune perception de la beauté et de l'harmonie. L'expérience démontre que la plupart des hommes ont, selon l'acception courante, les sens de la vue et de l'ouïe assez parfaits. Ils perçoivent séparément toutes leurs idées simples, et ressentent leurs plaisirs, ils les distinguent les unes des autres […] Ils peuvent également, pour la plupart, dire en écoutant des notes séparées, laquelle est la plus haute, et laquelle la plus basse, la plus aigue ou la plus

[393] *Ibid.*
[394] *Ibid.*, p. 55.

grave ; ils peuvent discerner la longueur, la largeur et l'étendue d'une ligne, d'une surface et d'un angle et être aussi capable que n'importe qui de voir et d'entendre de loin. Et pourtant, peut-être n'éprouveront-ils aucun plaisir aux compositions musicales, à la peinture, à l'architecture, aux paysages naturels, ou un plaisir bien faible seulement, en comparaison de celui que d'autres retirent des mêmes objets. Cette plus grande capacité de recevoir ces idées agréables est ce que nous appelons communément *naturel* ou *goût raffiné* (*fine genius or taste*). Il semble qu'on reconnaisse universellement pour la musique une espèce de sens, distinct du sens externe qui est l'ouïe, que l'on appelle « oreille musicale » »[395].

Le sens interne est une faculté de perception et le plaisir dont il est affecté « nous frappe immédiatement en même temps que l'idée de beauté ; […] la connaissance la plus parfaite n'augmente en rien ce plaisir, quoiqu'elle puisse lui adjoindre un plaisir rationnel distinct, lié à la perspective de quelque avantage ou à l'augmentation de nos connaissances »[396]. Le plaisir du beau est nécessaire et immédiat. Il ne peut être corrompu par aucun jugement, il est ferme.

La laideur, chez Hutcheson, est une déception due à une absence de beauté. Nous sommes déçus car déjà nous avons eu l'expérience d'une beauté supérieure : « La laideur n'est qu'une absence de beauté, ou un défaut dans la beauté attendue »[397]. Chez Dubos, une œuvre est supérieure si elle produit un plaisir plus intense. La beauté se surpasse, existant à divers degrés. Chez Dubos, le concept de laideur n'apparaît pas, la moindre importance d'un ouvrage est due à l'indifférence du public à son égard. L'ouvrage, tout simplement, n'attache pas.

La laideur, pour Hutcheson, est relative aux récepteurs ; il y a des formes de beauté qui, sans plaire aux hommes, peuvent plaire aux animaux. Cette extrapolation de l'esthétique chez les animaux est une initiative audacieuse, car la capacité de recevoir des idées agréables est restreinte même chez les humains (réservée uniquement aux génies). Est-ce qu'on peut parler d'animaux dotés d'une sensibilité particulière ?

L'équivalent du « sixième sens », le sens interne, est le même chez tous les individus. Donc, il est difficile d'expliquer la variété des goûts.

---

[395] *Ibid*., p. 55-6.
[396] *Ibid*., p. 58.
[397] *Ibid*., p. 98.

Pour Dubos, un individu humain goûte des objets esthétiques selon son degré de culture ; plus il est éclairé, plus il prend plaisir aux œuvres d'art et à la beauté. Pour être éclairé, il faut qu'il s'exerce dans les comparaisons, il faut qu'il ait une expérience assez riche, avoir vu beaucoup de tableaux, avoir lu beaucoup de poèmes. Mais Dubos affirme que tout le monde est doté d'un sixième sens, ce qui fait que tout le monde peut juger d'une œuvre d'art. Le monde instruit juge d'un autre genre de beau, qui suppose des connaissances spéciales, acquises. Mais l'esthéticien français prend en compte toute opinion bonne, car tout le monde doté d'un sixième sens peut juger d'un ouvrage en général, qu'il soit d'un beau accessible ou moins accessible. Le public juge soit du beau accessible, soit, une autre partie du public, d'un beau moins accessible, le public se partage. Donc, toute opinion est valide, faisant partie de la sphère des opinions valables.

Si le beau est ce qui émeut, tout être capable d'être ému peut exprimer une opinion sur le beau.

Le sixième sens est universel. Le goût de comparaison est différemment développé. Tel est le paradoxe chez l'abbé Dubos. Peut-être est-ce cela qui crée la particularité des jugements au sein du même univers artistique ?

3.7° L'« art » : concept fondamental en esthétique.

Son foyer : la sensibilité humaine. Définitions multiples tournant autour de son rôle majeur dans l'amélioration de la vie humaine : solution pour anéantir l'ennui (occupation agréable), divertissement, création des objets émouvants, agréables.

Dubos s'est posé la question des jouissances causées par l'art. Où réside la source de ce plaisir causé par le beau artistique, et non seulement par le beau que l'on retrouve dans la nature (des objets naturels capables d'attacher) ? Comment les œuvres d'art font-elles tant d'effet sur les hommes ?

Dubos pose cette problématique au début de son ouvrage d'esthétique : « On éprouve tous les jours que les vers et les tableaux causent un plaisir sensible ; mais il n'en est pas moins difficile d'expliquer en quoi consiste ce plaisir qui ressemble souvent à l'affliction, et dont les symptômes sont quelquefois les mêmes que ceux de la plus vive douleur. L'art de la poésie et l'art de la peinture ne sont jamais plus applaudis que lorsqu'ils ont réussi à nous affliger. Généralement parlant les hommes trouvent encore plus de plaisir à pleurer, qu'à rire au théâtre. Enfin plus les actions que la poésie et la peinture nous dépeignent, auraient fait souffrir en nous l'humanité, si nous les avions vues véritablement, plus les imitations que ces arts nous en présentent ont de pouvoir sur nous pour nous attacher. Un charme secret nous attache donc sur les imitations que les peintres et les poètes en savent faire, dans le temps même que la nature témoigne par un frémissement intérieur qu'elle se soulève contre son propre plaisir »[398].

La douleur n'est pas encore présente au contact de l'art, car l'intensité de l'émotion éprouvée est si peu intense, qu'elle ne va pas au-delà du seuil du plaisir.

[398] *R.C.*, tome I, § 1.

L'affliction que nous ressentons au théâtre, lors d'une tragédie, est si douce, qu'elle reste un plaisir. Dubos donne une nuance supplémentaire dans l'explication du plaisir qu'on éprouve dans l'affliction procurée par la tragédie : « Les hommes en général souffrent encore plus à vivre sans passions que les passions ne les font souffrir »[399]. L'affliction procurée par l'ennui est plus grande que toutes les passions induites par l'art.

L'ennui qui suit l'inaction tourmente, provoquant un mal douloureux. Afin d'éviter l'ennui, les hommes étaient prêts à goûter toutes sortes de passions dangereuses : les Romains préféraient les combats des gladiateurs, où les maîtres qui les entraînaient leur apprenaient à « expirer de bonne grâce », l'immolation de victimes humaines étant une habitude chez les Romains. Une autre passion était le jeu de carte ou de dés, où le danger encouru est significatif. Les fêtes de taureaux étaient bien enracinées chez les Espagnols.

L'attrait de l'émotion, en réalité, mène à des conséquences mauvaises pour l'homme et abîme son humanité. Les arts corrigent l'animalité humaine, la barbarie ; ils satisfont le besoin humain de vivre des passions, artificielles cette fois, tout en leur enlevant les mauvaises conséquences.

Le besoin de l'homme d'être occupé se divise en deux classes : soit il s'occupe en sentant, en « se livrant aux impressions que les objets extérieures font »[400], soit en réfléchissant ou en méditant, qui signifie « faire des spéculations sur des matières, soit utiles, soit curieuses »[401].

L'art devient un ami qui amène la douceur, et qui donne une vie paisible. Selon Dubos, l'art apporte des suites joyeuses dans les actions, alors que la réalité provoque des actions avec des suites « fâcheuses ». Ces dernières sont des passions originaires, profondes, alors que l'art procure des copies de passions, des passions superficielles, qui n'affectent que l'âme sensitive. Dubos affirme que les passions provoquées par l'art touchent si déjà la passion, l'objet réel était capable d'attacher. La copie produit toujours moins d'impression que l'objet réel.

---

[399] *Ibid*., § 12.
[400] *Ibid*., § 6.
[401] *Ibid*., § 7.

L'art est un divertissement. Le plaisir de l'art est majoritairement dans les sens, et non pas dans la raison. Donc il y a peu d'hommes qui méditent afin d'échapper à l'ennui. Pour échapper à l'ennui, dit Dubos, l'âme peut « s'entretenir elle-même par des spéculations sur des matières soit utiles, soit curieuses, et c'est ce qu'on appelle réfléchir et méditer »[402]. Mais ces personnes qui tiennent compagnie à elles-mêmes et qui créent leur vie intérieure sont très rares, selon Dubos. La majorité des humains se laissent porter par les impressions de l'extérieur.

Dubos affirme, au début de son livre : « Quand les hommes dégoutés de ce qu'on appelle le monde prennent la résolution d'y renoncer, il est rare qu'ils puissent la tenir. Dès qu'ils ont connu l'inaction, sitôt qu'ils ont comparé ce qu'ils souffraient par l'embarras des affaires et par l'inquiétude des passions, avec l'ennui de l'indolence, ils viennent à regretter l'état tumultueux dont ils étaient si dégoûtés […] Véritablement l'agitation où les passions nous tiennent, même durant la solitude, est si vive, que tout autre état est un état de langueur auprès de cette agitation. Ainsi nous courons par instinct après les objets qui peuvent exciter nos passions, quoique ces objets fassent sur nous des impressions qui nous coûtent souvent des nuits inquiètes et des journées douloureuses »[403]. Selon Dubos, les « artisans » sont indispensables à la société : ils répondent à un besoin vital pour l'homme, celui d'être occupé : « ces fantômes de passions que la poésie et la peinture savent exciter en nous émouvant, par les imitations qu'elles nous présentent, satisfont aux besoins où nous sommes d'être occupés »[404].

La tristesse éprouvée à la représentation d'une tragédie n'est que superficielle (peu profonde) et passagère, elle ne ressemble en rien à la douleur éprouvée dans les vraies passions. Cela s'explique par le fait que nous savons que toute douleur finit avec le spectacle et que nous sommes conscients que nous regardons un artifice qui transcende le réel. Nos passions esthétiques sont de courte durée et sans écho profond, s'effaçant facilement.

L'art sépare les suites fâcheuses des passions de ce qu'elles ont de positif, de réjouissant. Dubos appelle l'art à accomplir cette tâche extraordinaire, de transformer les suites négatives en plaisir : L'art « ne pourrait-il pas trouver le moyen de séparer les mauvaises suites de la plupart des passions d'avec ce qu'elles ont d'agréable ? L'art ne

[402] *Ibid*.
[403] *Ibid.*, section I, § 11.
[404] *Ibid*., section III, § 27.

pourrait-il pas créer, pour ainsi dire, des êtres d'une nouvelle nature ? Ne pourrait-il pas produire des objets qui excitassent en nous des passions artificielles capables de nous occuper dans le moment que nous les sentons, et incapables de nous causer dans la suite des peines réelles et des afflictions véritables ? »[405].

À cette question capitale, Dubos répond que l'art peut accomplir cette fonction, par la poésie et la peinture : « La poésie et la peinture en viennent à bout. Je ne prétends pas soutenir que les premiers peintres et les premiers poètes, ni les autres artisans, qui peuvent faire la même chose qu'eux, aient porté si loin leur idée et qu'ils se soient proposé des vues si raffinées en travaillant […] les premiers poètes et les premiers peintres n'ont songé peut-être qu'à flatter nos sens et notre imagination ; c'est en travaillant pour cela qu'ils ont trouvé le moyen d'exciter dans notre cœur des passions artificielles. C'est par hasard que les inventions les plus utiles à la société ont été trouvées. Quoi qu'il en soit, ces fantômes de passions que la poésie et la peinture savent exciter, en nous émouvant par les imitations qu'elles nous présentent satisfont au besoin où nous sommes d'être occupés »[406]. L'art « produit des objets qui excitent en nous des passions artificielles, capables de nous occuper […] et incapables de nous causer dans la suite des peines réelles »[407]. L'impression faite par l'imitation est différente de l'impression faite par l'objet original en ce qu'elle est moins forte. Elle produit en notre âme une passion semblable à celle que l'objet imité aurait pu exciter, une copie de la passion originelle. Cette impression n'atteint pas la raison, elle atteint que l'âme sensitive, donc elle s'efface bientôt, sans avoir des effets prolongés. L'impression faite par l'objet et l'impression faite par l'imitation sont différentes : « L'imitation la plus parfaite n'a qu'un être artificiel ; elle n'a qu'une vie empruntée, au lieu que la force et l'activité de la nature se trouvent dans l'objet imité. C'est en vertu du pouvoir qu'il tient de la nature même que l'objet réel agit sur nous »[408].

Le plaisir de l'art, qui consiste dans la contemplation des imitations, est un plaisir pur car il « n'est pas suivi des inconvénients dont les émotions sérieuses qui auraient été causées par l'objet même, seraient accompagnées »[409].

---

[405] *Ibid*., § 26.
[406] *Ibid*., § 27.
[407] *Ibid*., § 26.
[408] *Ibid*., § 28.
[409] *Ibid*., § 29.

Pour Dubos, le plaisir de l'imitation est dans la passion suscitée. Pour Addison, par exemple, le plaisir de l'imitation est dans la réflexion que nous faisons en nous sentant en sécurité et à l'abri de tout danger réel comme dans une tragédie, par exemple. Dans *Spectateur*, Addison affirme : « Lorsque nous envisageons des objets si hideux, nous sommes ravis de nous voir à l'abri de tout le danger qu'il y aurait à craindre de leur part […] de sorte que plus leur aspect est effrayant, et plus nous goûtons de plaisir à n'avoir rien à craindre de leurs insultes […] Nous regardons la terreur qu'une description nous imprime, avec la même curiosité et le même plaisir que nous trouvons à contempler un monstre mort […] C'est pour cela même que nous nous plaisons à réfléchir sur les dangers passés, ou à regarder un précipice de loin »[410].

Les objets hideux chez Addison deviennent chez Dubos des objets beaux car ils nous touchent. Réfléchir sur les dangers passés est un plaisir chez Addison, car ces dangers passés ne viennent plus à notre rencontre. Sentir le danger et sentir, en même temps, l'impossibilité qu'il nous arrive, qu'il nous touche personnellement, est, chez Addison, le plaisir de l'art.

Dubos met l'accent sur la passion, en tant qu'émotion. Toute passion, même celle qui provoque de la peine, est positive tant qu'elle agite le cœur, qu'elle occupe notre esprit et impressionne nos sens.

L'art permet, pour Dubos, de vivre les passions sans danger, fortement atténuées. Les passions provoquées par l'art sont dépourvues de toute souffrance réelle. Il y a un long chemin à parcourir d'une passion esthétique à une passion réelle. C'est un chemin qui aboutit à l'habitude de souffrir les vraies passions sans en être blessés (« On s'habitue à la vraie guerre en faisant la petite »[411]). Dubos affirme, dans les *Réflexions* : « Le peintre et le poète ne nous affligent qu'autant que nous le voulons, ils ne nous font aimer leurs héros et leurs héroïnes qu'autant qu'il nous plaît : au lieu que nous ne serions pas les maîtres de la mesure de nos sentiments ; nous ne serions pas les maîtres de leur vivacité comme de leur durée, si nous avions été frappés par les objets mêmes que ces nobles artisans ont imités […] notre âme demeure toujours la maîtresse de ces émotions superficielles que les vers et les tableaux excitent en elle »[412]. Cette règle générale souffre des exceptions : « On dit bien encore qu'on a vu des hommes se livrer

[410] J. Addison, *Spectateur*, tome IV, p. 295-296.
[411] Alfred Lombard, *op. cit.*, p. 207.
[412] *R.C.*, tome I, section III, § 31-2, 33-4.

de si bonne foi aux impressions des imitations de la poésie, que la raison ne pouvait plus reprendre ses droits sur leur imagination égarée »[413] (ex. : Don Quichotte). Ces rares exceptions sont qualifiées par Dubos d'hommes au cœur sensible et à la tête faible, qui sont en petit nombre et qui ne méritent pas que l'on y prête attention.

[413] *Ibid*., § 32.

3.8° Le beau artistique : l'émotion pure.

Le beau/le bon : dépassement de ce tandem par Dubos ; existence individuelle et équivalence de ces termes chez Batteux, Rousseau et Shaftesbury.

Le mérite de Dubos est d'avoir accepté comme beau le difforme, à condition que celui-ci ait le pouvoir de nous émouvoir. Dubos confond, dans son ouvrage, le plaisir de l'art avec le sentiment du **beau**. Le beau est, selon lui, ce qui plaît.

Le XVIIIe siècle confond encore le beau et le bon. La philosophie de Batteux, le théoricien du siècle, illustre bien cette confusion dans son livre, *Les beaux-arts réduits à un même principe*[414] : « Le vrai est l'objet des sciences. Celui des arts est le bon et le beau : deux termes qui rentrent presque dans la même signification, quand on les examine de près »[415] ; ou plus loin : « […] la belle nature, telle qu'elle doit être présentée dans les arts, renferme toutes les qualités du beau et du bon. Elle doit nous flatter du côté de l'esprit, en nous offrant des objets parfaits en eux-mêmes, qui étendent et perfectionnent nos idées : c'est le beau. Elle doit flatter notre cœur en nous montrant dans ces mêmes objets des intérêts qui nous soient chers, qui tiennent à la conservation ou à la perfection de nôtre être, qui nous fassent sentir agréablement notre propre existence : c'est le bon, qui, se réunissant avec le beau dans un même objet présenté, lui donnent toutes les qualités dont il a besoin pour exercer et perfectionner à la fois notre cœur et notre esprit »[416].

Jean-Jacques Rousseau, dans *La Nouvelle Héloïse*[417], lettre 12, affirme, sur le rapport du bon et du beau : « J'ai toujours cru que le bon n'était que le beau mis en action, que l'un tenait intimement à l'autre et qu'ils avaient tous deux une source commune dans la nature bien ordonnée. Il suit de cette idée que le goût se perfectionne

[414] Paru à Paris, chez Durand, en 1746.
[415] Charles Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, édition consultée : Aux Amateurs de Livres, 1989. La citation paraît à la page 116.
[416] *Ibid.*, p. 130.
[417] *La Nouvelle Héloïse* est un roman épistolaire de Jean-Jacques Rousseau, paru en 1761.

par les mêmes moyens que la sagesse et qu'une âme bien touchée des charmes de la vertu doit à proportion être aussi sensible à tous les autres genres de beauté ».

L'attention de Dubos n'est pas retenue par l'instruire et le beau, il les a dépassés. Il réduit son système au concept de « plaisir », autour duquel tous les autres concepts tournent.

En général, le bon est lié à l'idée du devoir, de volonté soumise à la conscience ; il peut entraîner le déplaisir. Au contraire, le beau apporte la jouissance et exclut le déplaisir et la souffrance de ses effets.

Anthony Ashley-Cooper, 3e comte de Shaftesbury, dans son ouvrage *Caractéristiques* (1711), confond déjà, au début du XVIIIe siècle, le bon et le beau. Il le fait à bon escient et l'annonce. Mais ces deux domaines ne sont pas parfaits, il reste toujours un inaccessible, un manque dans notre connaissance. Cela à cause des facultés humaines très limitées. Le laid est justement cette imperfection de notre nature, il est en nous. Les objets nous paraissent non dévoilés complètement, en partie camouflés, pour nous et à nos yeux. Etant donné cela, la raison nous conseille de nous contenter de ce que nous pouvons connaître, et d'en jouir.

Le beau, chez Shaftesbury, se retrouve chez les hommes qui ont le sens intérieur, moral et esthétique, accessible au beau, c'est-à-dire parfaitement développé pour l'accueillir dans son intégralité. Ainsi, le beau devient partiellement accessible à l'être humain.

Shaftesbury, autant que Hutcheson, parlent d'un sens intérieur, l'homologue du sixième sens chez Dubos. Pour Dubos, si le sixième sens est développé chez le public, il peut jouir des beautés qui se trouvent dans les imitations de la nature, dans l'art ou il peut découvrir dans la nature des beautés cachées (le génie par exemple). Le génie est celui qui porte à la lumière les beautés cachées, qui creuse dans l'inaccessible, comme pensait Shaftesbury. Mais nous nous tenons de l'autre côté, du côté du récepteur de l'art, et pas encore du côté du créateur, qui sera traité dans la critique dite « scientifique ».

Plus l'organe correspondant est délicat et plus le public est instruit, plus le public sera ému par des beautés inaccessibles au public dans son entier, comme par exemple le

public non instruit (Dubos). Chez Hutcheson, le génie se retrouve parmi le public, le récepteur de l'art.

Pour Hutcheson, la perception du beau a lieu sans le concours de la volonté, celle-ci restant une faculté indépendante et qui ne délibère pas dans ce cas. Toute beauté ou toute laideur (voir plus haut) est ressentie telle qu'elle est, sans aucune interposition : « Il n'y a ni résolution de notre part, ni aucune vue de profit ou de dommage qui puisse altérer la beauté ou la laideur d'un objet. De même que dans les sensations extérieures, aucune vue d'intérêt ne peut nous faire trouver un objet agréable et aucune crainte d'un mal autre que la douleur accompagnant immédiatement la perception ne saurait nous la faire haïr : de même quelque récompense et quelque châtiment qu'on propose aux hommes, on ne viendra jamais à bout de leur faire aimer un objet hideux, ou de leur faire éviter un qui leur plaise »[418] . Hutcheson cite les moralistes, comme Shaftesbury, qui « supposent une bonté naturelle et immédiate dans les actions appelées vertueuses, c'est-à-dire que nous sommes déterminés à percevoir quelque **beauté** dans les actions d'autrui et à aimer leur agent, sans même réfléchir à l'avantage qui peut d'une façon ou d'une autre rejaillir sur nous à partir de son action ; et que nous éprouvons aussi un secret sentiment de plaisir à réfléchir sur celles de nos propres actions que nous appelons vertueuses, lors même que nous n'en attendons pas d'autre avantage »[419]. On voit ici comme la beauté et la vertu se confondent. Ou dans le paragraphe suivant : « Que quelques actions sont pour les hommes d'une bonté immédiate ; ou que, grâce à un **sens supérieur**, que j'appelle **moral**, nous approuvons les actions d'autrui, les percevons comme étant la perfection et la dignité de leur agent, et que nous sommes par là déterminés à aimer ce dernier ; que nous avons une perception semblable en réfléchissant sur nos propres actions, sans aucun égard à l'avantage naturel qui nous en reviendrait »[420]. Le plaisir moral est une beauté ; on la découvre dans les actions vertueuses d'autrui ou de nous-mêmes. Le plaisir qu'on éprouve lors d'une action morale nous pousse à aimer l'agent qui accomplit des actions belles. La beauté a sa source dans le plaisir moral. Le beau et la moralité sont entièrement désintéressés.

---

[418] L'ouvrage cité (*Recherche sur l'origine de nos idées de la beauté et de la vertu*, par Francis Hutcheson (1694-1746)) est paru en anglais pour la première fois en 1725 à Londres. L'édition consultée est parue chez Vrin, en 1991.
[419] Hutcheson, *Recherche*…, *op. cit*., p. 126.
[420] *Ibid*.

3.8°.1°° Théories du beau.

Jean-Pierre de Crousaz : se distinguant de Dubos par l'introduction de l'écart entre le beau et le plaisir, l'objet beau pouvant ne pas toucher ; le beau pour l'Esprit différent du beau pour le sentiment. Charles Batteux : le beau en tant qu'imitation de la nature, contenant moins de vérité que le réel, introduisant un ordre nouveau, propre au génie créateur. L'art au service de l'homme.

Au XVIIIe siècle, les écrits sur le beau tournent autour du terme, en essayant de trouver les caractères du beau, qui plaisent à l'organisme humain, en tant que récepteur. Par ces caractères, un écho doit se trouver dans l'homme, une perception associée à un plaisir. Quelles sont les conditions que le beau doit remplir, afin que l'organisme humain puisse le percevoir ? Et inversement, quelles sont les conditions associées à l'organisme humain, pour percevoir les différents genres du beau ?

Différents écrivains essayent de répondre à ces questions. L'un d'entre eux est le philosophe suisse Jean-Pierre de Crousaz. Le *Traité du beau*[421] paraît en 1715, pendant que Crousaz est professeur de philosophie et de mathématiques à l'Académie de Lausanne.

Crousaz commence son ouvrage en essayant de définir le mot « beau » que le monde emploie sans en avoir la même idée. Crousaz suppose aussi qu'on donne différents sens au mot « beau » car nos sens sont si peu semblables qu'on l'aperçoit de façon différente.

Il a pris connaissance du sens du beau véhiculé à l'époque, notamment, que le « beau » est « ce qui plaît » pour les uns, car pour les autres le « beau » et « ce qui plaît » sont différents. Ainsi « on voit, disent-ils, tous les jours, des gens qui charmés de certains objets, reconnaissent pourtant de bonne foi que la beauté leur manque, et qu'on ne peut les appeler beaux que par exagération ; comme d'autre côté il y a des beautés

[421] L'édition consultée est celle parue à Genève, chez Slatkine, 1970.

qui ne frappent point, et n'ont aucun agrément pour ceux-là mêmes qui tombent d'accord que ce sont des beautés. On donne donc quelquefois le nom de « Beau », à ce qui ne plaît pas, et on le refuse à ce qui plaît »[422]. Pour Crousaz, le plaisir et le beau sont deux notions différentes, qui ne sont pas des causes réciproques, qui ne s'engendrent pas réciproquement, qui ne sont pas l'une la cause de l'autre, qui ne se comprennent pas l'une dans l'autre, comme nous l'avons constaté chez Dubos. Crousaz sépare le beau de ce qui touche : « Quelquefois on reconnaît très beau un objet, dont on n'est pas sensiblement touché, quelquefois au contraire on aime, on voit avec plaisir ce en quoi l'on ne trouve que peu ou point de beauté […] l'idée du beau ne dépend point du sentiment seul »[423]. L'idée du beau apparaît obscure et mélangée à d'autres idées, indistincte. Elle suscite ainsi une foule de sentiments, et non pas un seul qui corresponde à l'idée du beau.

Pour Crousaz, la beauté est une notion relative, qui exprime « le rapport des objets, que nous appelons BEAUX, avec nos idées »[424]. L'analyse psychologique est inhérente à la tentative de définir le beau.

Nos sentiments sont indépendants de notre volonté. L'homme, d'après Crousaz, a deux types de perceptions : les idées et les sentiments ; les premières plaisent à l'Esprit et les deuxièmes plaisent au cœur. Ainsi, les deux façons pour s'occuper sont, comme chez Dubos, la réflexion et l'abandon aux impressions. Un objet peut être beau à un égard et peut ne pas être beau à un autre égard, il peut plaire à la raison, mais il peut ne pas plaire au cœur. On peut ainsi parler, chez Crousaz, d'une beauté indépendante de celle du cœur, du sentiment.

Pour Crousaz, la beauté peut être appréciée, jugée par l'Esprit, par les spéculations, et non seulement par le sentiment. Ici les spéculations ne viennent pas embrouiller la décision du sentiment, mais elles peuvent juger du beau, elles font autorité. Ces spéculations doivent être variées pour plaire à l'Esprit, autrement trop d'uniformité apporte l'ennui. La variété et l'uniformité se limitent réciproquement « de sorte que comme la diversité multiplie et étend ses connaissances, l'uniformité les affermit et les fixe dans la mémoire »[425].

---

[422] Jean-Pierre de Crousaz, *Traité du beau, op.cit*, p. 2.
[423] *Ibid*., p. 2-3.
[424] *Ibid.*, p. 4.
[425] *Ibid.*, p. 13.

La beauté est cette variété uniforme, cette variété dans l'uniformité, car c'est la création de Dieu, de l'Être Souverain, dont la créature est équilibrée : « Toutes les créatures conspirent à un même but » (conception finaliste de la beauté), « savoir, à publier la grandeur et la gloire de cet Etre souverain, à manifester sa puissance, sa sagesse et sa bonté. Cette variété innombrable de phénomènes qui se présentent à nos yeux et ces mouvements si diversifiés qui les produisent […] en remontant de cause en cause, se trouveront enfin l'effet de […] principes : partout la diversité se réduit à l'uniformité, pour nous apprendre à remonter de toutes choses à une seule »[426]. Cette beauté est pour l'Esprit, car il aime ces principes : la régularité, l'ordre, la proportion. On peut lire le sens que Crousaz associe à l'ordre : « aller par ordre, ce n'est pas sauter tout d'un coup d'une extrémité à l'autre, c'est s'avancer d'une différence accompagnée de beaucoup d'égalité, à une troisième fort approchante de la seconde, mais un peu plus éloignée de la première »[427]. On voit clairement ici les termes mathématiques, l'esprit de mathématicien que Crousaz emploie pour expliquer ce que l'Esprit aime. L'explication de Crousaz prend une tournure géométrique. Connaître c'est réfléchir avec ordre, de principe en principe, cela nous mène au progrès. C'est le plaisir de l'Esprit.

Pour revenir au dernier caractère du beau dans l'Esprit, la proportion, on fait appel à l'expression de Crousaz : « La proportion renferme seule tous ces chefs, l'unité assaisonnée de variété, la régularité, l'ordre ; car apercevoir de la proportion, c'est premièrement, comparer des objets ; c'est, en second lieu, faire plus d'une comparaison ; c'est en troisième lieu, découvrir entre une troisième chose et une quatrième le même rapport qu'on avait remarqué entre la première et la seconde, et ainsi de suite »[428].

On peut déduire ici le **caractère cartésien** de Crousaz. Il aime l'ordre dans la beauté, ainsi que les principes, ce sont des termes cartésiens.

L'uniformité dans la grande diversité c'est, par exemple, trouver des ressemblances entre l'objet et sa représentation dans la peinture. Tout ce qui est régulier porte le nom de « beau ».

---

[426] *Ibid.*, p. 14.
[427] *Ibid*.
[428] *Ibid.*, p. 15.

Dans un contexte, une partie doit s'intégrer dans le tout pour être une belle partie du tout, sinon, elle reste une belle partie en soi. Le « beau » est pour soi, ou par rapport à un objet de comparaison moins excellent. L'objet de comparaison doit être du même genre (on compare couleur avec couleur, etc.).

La Beauté est toujours de la variété dans une unité, la variété dépend de l'étendue de l'Esprit. Plus l'Esprit est large, plus la variété doit être diversifiée (ex. : une musique composée plaît à des gens exercés, alors que les débutants aiment la musique simple). On peut remarquer ici la relativité du beau, qui varie selon les gens qui contemplent l'œuvre d'art.

Comme Dubos, pour qui il y a peu de gens qui sont en paix avec eux-mêmes en s'occupant de leurs réflexions, pour Crousaz aussi il y a peu de gens « qui fassent usage de leur esprit », la plupart s'adonnent à leurs passions. La majorité donc appelle « beau » ce qui intéresse leurs sens.

Les idées correspondent à l'Esprit, les sentiments au cœur (aux sens) ; la beauté des idées conclue à la vérité des jugements, la beauté des sentiments conclue à la « bizarrerie » des goûts.

Au chapitre 7, Crousaz établit l'avancée de ses réflexions, donnant les définitions du beau : « un objet mérite le nom de « beau » quand il renferme des diversités qui se réduit à quelque unité, et qui par là occupent l'esprit sans le fatiguer […] tout ce qui rend une chose plus propre à remplir sa destination, lui donne de la beauté »[429]. On voit ici que Crousaz comprend comme beauté l'accomplissement de la nature de l'objet, l'objectivation complète de l' « en soi », en termes hégéliens. Le beau est unité dans la variété et le concours des qualités à un seul but.

On en conclut que la théorie sur le beau de Crousaz, qu'on peut qualifier comme un début de système, est un mélange de philosophie cartésienne et des observations basées sur l'expérience. Il essaye de franchir le seuil du cartésianisme, pour fonder une esthétique originale.

[429] *Ibid*., p. 63.

La théorie du beau prend chez l'abbé Charles Batteux une autre dimension, proche de celle des passions artificielles de Dubos. Elle est illustrée dans l'ouvrage paru en 1746, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*[430].

L'abbé dont il s'agit ici a été professeur de philosophie grecque et latine au Collège de France. Il est devenu membre de l'Académie française en 1761. Il est qualifié de « théoricien officiel du siècle » car il réunit dans son œuvre le savoir entier des connaissances en esthétique, propagées jusqu'à lui.

La poésie devient chez Batteux la sœur de la peinture. Elle dessine les objets, « y répand les couleurs, y fond toutes les nuances de la nature : en un mot elle fait usage des couleurs et du pinceau, elle emploie la mélodie et les accords […] elle arrive à procurer aux hommes, des plaisirs réels, par des inventions chimériques »[431].

Le beau, chez Batteux, est une imitation de la belle nature. C'est le génie qui crée le beau par imitation, c'est-à-dire par la copie d'un modèle (ici le modèle est la nature). Le beau a une signification légèrement différente de celle accordé par Dubos, car ce concept est développé dans un autre univers mental, mais qui s'apparente merveilleusement à celui de Dubos.

Le réel a toujours plus de valeur que l'imitation, le degré de vérité du réel est plus accentué, idée commune à Batteux et à Dubos : « […] la vérité l'emportait toujours sur l'imitation. Par conséquent, quelque soigneusement que soit imitée la nature, l'art s'échappe toujours, et avertit le cœur, que ce qu'on lui présente n'est qu'un fantôme, qu'une apparence, et qu'ainsi il ne peut lui apporter rien de réel. C'est ce qui revêt d'agrément dans les arts les objets qui étaient désagréables dans la nature »[432]. Si pour Batteux l'art est une seconde nature, plus belle que la nature même ; elle apporte la beauté ; chez Dubos, l'art apporte l'amitié avec soi-même et la paix intérieure (voir la théorie des passions artificielles) par sa beauté et donc, par l'amour-propre de chacun.

L'art est un mensonge, « un fantôme » mais un mensonge qui plaît, qui touche, qui émeut. Cela est le rôle de l'art, que celui de tirer de la nature des caractères, qui ensuite regroupés par le génie de l'artiste, forment ce qui s'appelle un être parfait. L'art

---

[430] C. Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746, éd. consultée : Paris, Aux Amateurs de Livres, 1989.
[431] Batteux, *Les Beaux-arts…*, *op. cit*., partie I, p. 2.
[432] *Ibid*., p. 135.

dépasse la nature, la transcende, mais sans s'éloigner trop de son modèle. La nature est l'objet de l'art.

L'art est donc « un mensonge perpétuel, qui a tous les caractères de la vérité », car, par exemple, « Junon et Enée n'ont jamais ni dit, ni fait ce que Virgile leur attribue ; mais **ils ont pu** le faire ou le dire, c'est assez pour la poésie »[433]. La potentialité, la possibilité, est une vraisemblance.

Batteux comprend par « art » seulement les Beaux-arts, dont il s'occupe dans son livre. Le génie imite la nature non pas objectivement, mais subjectivement, telle qu'elle se présente à nous, les récepteurs d'art. Tel est le rôle de l'art chez Batteux, semblable au rôle que Dubos lui a attribué, comme remède contre l'ennui et comme production des hommes, pour satisfaire leur besoin de vivre leurs passions, des jouissances : « Ce sont les hommes qui ont fait les arts, et c'est pour eux-mêmes qu'ils les ont faits. Ennuyés d'une jouissance trop uniforme des objets que leur offrait la nature toute simple, et se trouvant d'ailleurs dans une situation propre à recevoir le plaisir, ils eurent recours à leur génie pour se procurer un nouvel ordre d'idées et de sentiments, qui réveillât leur esprit et ranimât leur goût »[434]. On retrouve le thème de l'ennui chez Dubos, dans la première partie des *Réflexions*, comme le thème du plaisir de l'art. Il est à propos de le rappeler ici : « L'un des plus grands besoin de l'homme, est celui d'avoir l'esprit occupé. L'ennui qui suit bientôt l'inaction de l'âme est un mal si douloureux pour l'homme, qu'il entreprend souvent les travaux les plus pénibles, afin de s'épargner la peine d'en être tourmenté »[435]. Chez Dubos, l'imitation de la passion originelle produit du plaisir ; au contraire, la passion originelle pouvait produire de la répugnance.

L'art, chez Batteux, opère par un choix ; on choisit les plus belles parties de la nature, pour produire « un tout exquis, qui fut plus parfait que la nature elle-même »[436]. La fonction de l'art est de « transporter les traits qui sont dans la nature, et de les présenter dans des objets à qui ils ne sont point naturels »[437].

---

[433] *Ibid*., p. 87.
[434] *Ibid*., p 83.
[435] *R.C*., tome I, § 6.
[436] Batteux, *Les Beaux-arts*…, *op.cit*., p. 83.
[437] *Ibid*., p. 86.

Le choix se fait par des règles précises dans l'art, et pas selon le hasard, comme les objets se présentent dans la nature : « De même que les arts doivent choisir les desseins de la nature et les perfectionner, ils doivent choisir aussi et perfectionner les expressions qu'ils empruntent de la nature. Ils ne doivent point employer toutes sortes de couleurs, ni toutes sortes de sons : il faut en faire un juste choix et un mélange exquis ; il faut les allier, les proportionner, les nuancer, les mettre en harmonie. Les couleurs et les sons ont entre eux des sympathies et des répugnances. La nature a droit de les unir selon ses volontés, mais l'art doit le faire selon les règles. Il faut non seulement qu'il ne blesse point le goût, mais qu'il le flatte, et le flatte autant qu'il peut être flatté »[438]. On remarque ici, plus que chez les Anciens, chez Dubos, le rôle des règles, très important dans l'art.

Batteux accorde un sens différent au concept de « nature » : « La nature, c'est-à-dire tout ce qui est, ou que nous concevons aisément comme possible, voilà le prototype ou le modèle des arts »[439]. La nature n'est pas seulement l'existant, mais aussi le possible, le vraisemblable.

Batteux ne fait pas une critique psychologique, mais il en donne le principe : « Je laisse à la métaphysique profonde à débrouiller tous les ressorts secrets de notre âme, et à creuser les principes de ses opérations. Je n'ai pas besoin d'entrer ici dans ces discussions spéculatives où l'on est aussi obscur que sublime. Je pars d'un principe que personne ne conteste. Notre âme connaît, et ce qu'elle connaît produit en elle un sentiment. La connaissance est une lumière répandue dans notre âme : le sentiment est un mouvement qui l'agite. L'une éclaire, l'autre échauffe. L'une nous fait voir l'objet, l'autre nous y porte, ou nous en détourne »[440].

L'abbé Batteux accorde une place centrale à l'intelligence, qui permet de voir clair, de distinguer le vrai du faux et de les connaître, alors que le manque d'intelligence donne le vague dans les pensées. L'intelligence est propre au génie. Le goût, en tant que sentiment chez les récepteurs d'art (voir aussi Dubos), permet de distinguer l'exquis du médiocre, de nous faire sentir, connaître par sentiment, si la nature est « bien ou mal imitée ».

---

[438] *Ibid*., p. 100.
[439] *Ibid*., p. 86.
[440] *Ibid*., p. 116.

On voit ici la différence entre Dubos et Batteux, en ce que Batteux dit que l'œuvre d'art est bien appréciée plutôt par l'artiste, qui est un génie, qui sent distinctement ; alors que Dubos donnait ce rôle, avec prédilection, au public, et non pas aux gens de métier, qui ont la sensibilité usée. C'est un trait caractéristique chez Dubos**.**

3.9° Le goût chez les écrivains apparentés à Dubos. Le goût dans les *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (comparaison).

3.9°.1°° Charles Batteux

Batteux / Dubos : la connaissance de l'art rendue possible par le sentiment, source du jugement de goût ; l'art : imitation de la nature. Batteux : le jugement de goût s'exerçant envers la « belle nature », la nature perfectionnée dans l'esprit de l'artiste.

Le goût, chez Batteux, nous a été donné au début pour « juger des choses naturelles par rapport à nos plaisirs ou à nos besoins »[441]. C'est le « goût naturel ». Les arts ont pour but le plaisir, qui est un besoin d'un second ordre. L'art ressemble à la nature, donc, le goût naturel juge aussi des arts.

Les œuvres d'art doivent faire la même impression que les objets naturels, le goût est le même. Voilà un point qui sépare Batteux de Dubos. Dubos sépare nettement les passions réelles des passions produites par l'art. Le goût associée à l'œuvre d'art est différent du goût, du sentiment produit par la nature. L'art et la nature sont, chez Dubos, deux domaines avec des caractéristiques particulières, spécifiques. Chez Batteux, le goût « reste le même constamment ». L'art a élevé le goût, mais il est toujours naturel, a la même essence.

L'objet du goût, chez Batteux, c'est le bon, qui peut être soit naturel, soit artistique ; le goût a pour but le plaisir. Batteux accorde un organe au goût, qui est le cœur ; les gens sont semblables par le cœur, comme chez Dubos.

Le goût a pour objet soit la nature, soit son semblable.

---

[441] *Ibid.*, p.119.

Comme Dubos, Batteux soutient que les objets des arts doivent être intéressants, qu'ils nous parlent, qu'ils expriment les passions qui sont les nôtres. L'autre trait nécessaire doit être celui qui fait que les objets d'art étendent la sphère de nos sentiments et de nos idées. Les objets d'art doivent être ainsi variés et exquis, afin de nous élever. Les parties des objets doivent être variées et régulières en même temps, c'est-à-dire ordonnées, unies. On remarque la trace de Crousaz avec l'idée de l'unité dans la diversité, dans son *Traité du Beau*, de 1715.

On trouve ainsi la définition du beau dans l'art : « […] la belle nature, telle qu'elle doit être présentée dans les arts […] doit nous flatter du côté de l'esprit, en nous offrant des objets parfaits en eux-mêmes, qui étendent et perfectionnent nos idées : c'est **le beau** »[442].

Ensuite on trouve, à côté, la définition du **bon**, qui collabore avec le beau pour la perfection de l'être humain, perfection réalisée par l'art : « (la belle nature) doit flatter notre cœur en nous montrant dans ces mêmes objets des intérêts qui nous soient chers, qui tiennent à la conservation ou à la perfection de notre être, qui nous fassent sentir agréablement notre propre existence : c'est le bon »[443]. Si le beau contribue à l'élévation de l'esprit, le bon satisfait nos aspirations, nos envies, nos plaisirs. Le bon peut être différent donc, chez les humains en particulier, mais semblable pour la race humaine. Les gens ont des passions différentes, mais en tant qu'ils sont des humains, elles se ressemblent.

L'art présente dans le bon des objets qui sont intimement liés au cœur des hommes, qui apportent leur conservation.

La conception de Batteux émerge de l'œuvre de Crousaz, soutenant que le beau consiste en l'accomplissement du but, de la destinée d'une chose : c'est la conclusion qu'on tire des paragraphes :

1) Crousaz : « […] tout ce qui rend une chose plus propre à remplir sa destination, lui donne de la beauté »[444].

---

[442] *Ibid*., p. 130.
[443] *Ibid.*
[444] J.P. de Crousaz, *Traité du Beau*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, chapitre VII, p. 63.

2) Batteux : « […] la beauté consiste dans les rapports des moyens avec leur fin, […] un corps qui est beau est celui dont les membres ont une juste configuration pour exécuter aisément tous les mouvements **qui lui sont propres** »[445].

L'art se connaît par le sentiment, comme chez Dubos : « […] objet des arts […] tous les hommes polis l'ont toujours reconnu par la voix du sentiment, qui, dans ce genre, va beaucoup plus vite et plus sûrement que la plus subtile métaphysique »[446].

L'art imite **la belle nature**, le but est une imitation parfaite. La nature est pleine de traits imparfaits, donc les manquements sont permis dans l'art, c'est la loi de l'imitation. Les imitations dans l'art paraissent ainsi vraies. L'art ne crée pas des objets naturels, nous qualifions ces objets d' « artistiques » et sommes conscients que nous avons affaire à des imitations : « […] la vérité l'emportait toujours sur l'imitation. Par conséquent, quelque soigneusement que soit imité la nature, l'art s'échappe toujours et avertit le cœur que ce qu'on lui présente n'est qu'un fantôme, qu'une apparence, et qu'ainsi il ne peut lui apporter rien de réel. C'est ce qui revêt d'agrément dans les arts les objets qui étaient désagréables dans la nature »[447]. L'art sépare l'agréable du désagréable, l'art produit toujours l'agréable : « Dans la nature, ils [les objets qui étaient désagréables] nous faisaient craindre notre destruction, ils nous causaient une émotion accompagnée de la vue d'un danger réel, et comme l'émotion nous plaît par elle-même, et que la réalité du danger nous déplaît, il s'agissait de séparer ces deux parties de la même impression. C'est à quoi l'art a réussi : en nous présentant l'objet qui nous effraie, et en se laissant voir en même temps lui-même, pour nous rassurer et nous donner par ce moyen le plaisir de l'émotion, sans aucun mélange désagréable »[448].

Une question se pose ici : étant donné que les objets d'art élargissent notre esprit, pourquoi nous plaisent-ils plus que les objets réels ? Parce que nous aimons la perfection. Cette question a déjà une histoire, avec une occurrence chez Dubos, qui trouve que nous aimons l'art, dépourvu de la souffrance causée par les objets naturels : « Plus les actions que la poésie et la peinture nous dépeignent, auraient fait souffrir en

[445] Charles Batteux, *Les Beaux-arts…*, *op. cit*., p. 131.
[446] *Ibid.*
[447] *Ibid*., p. 134-5.
[448] *Ibid*., p. 135.

nous l'humanité si nous les avions vues véritablement, plus les imitations que ces arts nous en présentent ont de pouvoir sur nous pour nous attacher »[449].

Selon Batteux, les objets plaisent soit à l'esprit, soit au cœur, soit aux deux. Il y a ainsi deux organes par lesquels nous venons en contact avec l'art. Le premier vise le beau (sans lui attacher d'intérêt, l'objet doit être élégant), le deuxième vise le bon (« […] le cœur […] n'est touché des objets que selon le rapport qu'ils ont avec son avantage propre »[450]).

Chez Batteux, l'art est une seconde nature, qui fait un choix parmi la belle nature. La nature reste une multiplicité, alors que la fonction de l'art est d'embellir et de rendre meilleur.

L'art est plus faible que la nature car il n'est qu'un simulacre de la nature.

Comme Dubos, Batteux parle du « plaisir de l'émotion », chez Dubos c'était « le plaisir des passions », qui reste un plaisir pur, car provoqué par l'art. Il n'est pas accompagné des effets désagréables, comme le plaisir provoqué par les objets réels. Les objets de la nature, chez Batteux, provoquaient des dangers, c'était le côté négatif de l'émotion. Le rôle de l'art est de séparer ces deux côtés de l'émotion, pour ne garder que le côté positif, car l'art crée des objets qui n'apportent pas le mal, ainsi l'émotion est agréable.

La conclusion de Batteux : « L'imitation est toujours source d'agrément », car « c'est elle qui tempère l'émotion, dont l'excès serait désagréable »[451]. Voilà ici la clé de la théorie de Batteux, qui argumente le rôle positif de l'art qui provoque une émotion équilibrée, tempérée, moins vive, en tant qu'**imitation** de la nature.

La conclusion de Dubos : « Les peintres et les poètes excitent en nous ces passions artificielles, en présentant les imitations des objets capables d'exciter en nous des passions véritables. Comme l'impression que ces imitations font sur nous est du même genre que l'impression que l'objet imité par le peintre ou par le poète ferait sur nous ; comme l'impression que l'imitation fait n'est différente de l'impression que

[449] *R.C.*, tome I, § 2.
[450] C. Batteux, *Les Beaux-arts…*, *op. cit.*, p. 134.
[451] C. Batteux, *Les Beaux-arts*…,*op. cit.*, p. 135.

l'objet imité ferait, qu'en ce qu'elle est moins forte, elle doit exciter dans notre âme une passion qui ressemble à celle que l'objet imité aurait pu exciter »[452].

Chez Batteux, l'impression est plus faible dans l'art à cause de la conscience du mensonge : « L'impression est affaiblie : l'art, qui paraît à côté de l'objet agréable, fait connaître qu'il est faux »[453]. Mais, cette conscience n'empêche pas le plaisir.

À côté de l'art, pour reprendre une expression de Batteux, les dangers sont avantageux pour le spectateur.

Les arts tirent leur existence de la nature ou des ouvrages des Anciens. Toutes les catégories de la nature on peut les transporter dans le domaine des arts, leur frère jumeau.

Comme Dubos, Batteux affirme que les objets naturels peuvent être présentés d'une infinité de manières. Dubos disait que le génie peut trouver dans la nature mille traits que les devanciers n'ont pas trouvés, ou ont ignoré. Batteux : « La nature est infiniment riche en objets, et chacun de ces objets peut être considéré d'un nombre infini de manières »[454].

Tout ce qui est vraisemblable peut être sujet dans l'art, ainsi les êtres qui n'existent pas dans la nature, mais que notre cerveau et imagination peuvent concevoir, deviennent représentables. Les monstres sont, d'après Batteux, ridicules dans les arts, il déconseille donc leur représentation.

Les hommes possèdent un goût général pour tout ce qui est naturel, et chacun « une portion de goût », pour s'attacher à certains objets en particulier, à des préférences, selon le talent de chacun.

Quand un ouvrage d'art plaît, il doit plaire au cœur aussi bien qu'à la raison : « Il ne peut y avoir de bonheur pour l'homme, qu'autant que ses goûts sont conformes à sa raison. Un cœur qui se révolte contre les lumières de l'esprit, un esprit qui condamne les mouvements du cœur, ne peuvent produire qu'une sorte de guerre intestine, qui empoisonne tous les instants de la vie »[455].

---

[452] *R.C.*, tome I, § 27.
[453] C. Batteux, *Les Beaux-arts…*, *op. cit.*, p. 135.
[454] *Ibid*., p. 139.
[455] *Ibid*., seconde partie, ch. X, p. 149.

Nous jugeons des œuvres d'art par comparaison, nous nous élevons au degré de l'auteur lu, qui devient une règle, un modèle de comparaison pour nous. Batteux juge que Sophocle est l'auteur de la loi suprême de la tragédie, « le modèle des règles mêmes ». Chez Dubos c'est toujours par comparaison qu'on juge des œuvres d'art, on compare les plaisirs produits par les œuvres d'art ; le plaisir étant plus grand, ou plus intense en faveur d'une œuvre d'art, c'est elle qui l'emporte sur des œuvres d'art qui produisent un plaisir moins grand.

Chez Batteux aussi, dans l'œuvre d'art nous cherchons ce qui nous touche : « Souvenez-vous de l'espèce et du degré de sentiment que vous avez éprouvé : ce sera dorénavant votre règle »[456]. Batteux reprend même Dubos au pied de la lettre. Si on veut apprécier l'œuvre d'art, on doit comparer le degré de sentiment, ou de plaisir (comme appelle Dubos le sentiment produit par deux œuvres d'art), un modèle et un autre, qui sert d'exemple (deux ouvrages qui souffrent une comparaison). S'il n'y a pas de plaisir chez Dubos, il y a l'indifférence, qui nous dit que l'œuvre d'art a manqué son but et va entrer bientôt dans l'oubli.

Le « degré du sentiment » (termes de Batteux) est la profondeur, l'intensité du sentiment esthétique.

Le goût est une faculté qui nous enseigne si la nature est bien imitée, par un jugement de comparaison. Par comparaison entre les œuvres d'art, notre goût progresse, se perfectionne. On retrouve cette même idée chez Dubos (donc antérieurement à Batteux, le livre de Dubos paraissant en 1719, et le livre de Batteux en 1746), pour qui l'art italien est supérieur à l'art français. Les Italiens ont plus d'exemples, des œuvres d'art plus nombreuses et présentes à la vue de chacun, même dans les boutiques des barbiers.

Pour Batteux, l'art a aussi une fonction **morale**, il communique des sentiments vertueux. Il présente comme modèle la nature qui est simple, droite, bienfaisante, qualités nécessaires pour tout un chacun : « Mais comme le plus grand nombre n'est chrétien que par l'esprit, il est très avantageux pour la vie civile, qu'on inspire aux hommes des sentiments qui tiennent quelque lieu de la charité évangélique. Or ces sentiments ne se communiquent que par les arts, qui, étant imitateurs de la nature, nous

[456] *Ibid*., p. 145.

rapprochent d'elle, et nous présentent pour modèles, sa simplicité, sa droiture, sa bienfaisance qui s'étend également à tous les hommes »[457].

La religion doit agir sur l'âme de l'homme, en lui montrant des exemples, et non pas seulement faire des discours théoriques, qui s'adressent à l'esprit. Il faut qu'elle touche le cœur, et ce par le sens de la vue qui est le plus puissant. L'art peut ainsi parfaitement remplir ce rôle, par la peinture, par exemple. Ainsi, l'art est fait pour instruire aussi, pour polir, car la politesse est une caractéristique des nations civilisées. La politesse est « la vertu » des temps modernes.

Batteux s'est inspiré de Dubos dans presque tout son livre, ce que Batteux a apporté dans l'histoire de la philosophie, c'est l'unification des beaux-arts par le principe commun d'imitation de la belle nature. Ce principe constitue leur connivence, leur unité interne.

Batteux applique à d'autres arts les principes de la poésie et de la peinture (qui est l'imitation de la belle nature). Il répartit les arts entre les arts mécaniques, les arts qui provoquent le plaisir ou au moins ont pour but le plaisir (les Beaux-arts : musique, poésie, peinture, sculpture et l'art du geste ou la danse), et les arts qui allient l'agrément à l'utile (l'éloquence et l'architecture).

Batteux écrit à propos des arts mécaniques : « Les arts de la première espèce emploient la nature telle qu'elle est, uniquement pour l'usage » ; « […] ont pour objet les besoins de l'homme, que la nature semble abandonner à lui-même dès qu'il est né : exposé au froid, à la faim, à mille maux, elle a voulu que les remèdes et les préservatifs qui lui sont nécessaires fussent le prix de son industrie et de son travail. C'est de là que sont sortis les Arts mécaniques »[458].

En parlant des Beaux-arts : « […] ont pour objet le plaisir. Ceux-ci n'ont pu naître que dans le sein de la joie et des sentiments que produisent l'abondance et la tranquillité : on les appelle les Beaux-arts par excellence »[459].

En parlant de la troisième espèce : « […] contient les arts qui ont pour objet l'utilité et l'agrément tout à la fois. Telles sont l'éloquence et l'architecture : c'est le

[457] *Ibid*., p. 148.
[458] *Ibid*., partie I, ch. I, p. 82.
[459] *Ibid.*

besoin qui les a fait éclore, et le goût qui les a perfectionné ; ils tiennent une sorte de milieu entre les deux autres espèces ; ils en partagent l'agrément et l'utilité »[460].

Si les arts mécaniques et les arts qui allient l'agrément à l'utile emploient la nature telle qu'elle est, les deuxièmes en la polissant, les Beaux-arts ne l'emploient pas, ils l'imitent seulement.

Batteux a **le mérite** d'exprimer, de donner forme, de mettre sur papier ce qui était seulement sous-entendu (le système des Beaux-arts) chez les critiques de l'époque. S'il regroupe tous les arts, applique une même analyse à tous, dégageant un principe commun, il ne s'éloigne pas trop de Dubos, le premier philosophe de l'art, qui a allié la poésie à la peinture. Mais Batteux, par son principe unique et commun à tous les arts, a diminué le domaine de l'esthétique. Plusieurs principes auraient élargi le domaine de la connaissance. Mais Batteux unifie les arts par l'esprit de système. La recherche du parfait chez Batteux dans la constitution de l'art est une idéalisation qui l'éloigne de l'expérience, si chère à Dubos.

L'abbé Batteux définit le **goût** de la même façon que Dubos, « le goût doit être un sentiment qui nous avertit si la belle nature est bien ou mal imitée »[461], le sixième sens de Dubos est défini dans les mêmes termes : « […] le sentiment enseigne bien mieux si l'ouvrage touche, et s'il fait sur nous l'impression qu'il doit faire, que toutes les dissertations composées par les critiques […] il est en nous un sens destiné pour juger du mérite de ces ouvrages, qui consiste en l'imitation des objets touchants dans la nature […] c'est le sens qui aurait **jugé de l'objet imité**. C'est ce **sixième sens** qui est en nous, sans que nous voyions ses organes […] c'est enfin ce qu'on appelle communément le sentiment »[462].

Batteux a « rétréci le domaine de l'esthétique » par l'esprit de système, éliminant toute distinction entre les arts[463], alors que l'esthétique de Dubos est plus riche, contenant les principes de l'esthétique générale, par le fait de réunir les arts dans la même analyse.

Batteux favorise la rigueur, le raisonnement dans son système ; l'esprit aussi doit être satisfait par l'œuvre d'art, alors que Dubos est enclin à s'appuyer sur l'expérience,

---

[460] *Ibid.*
[461] *Ibid*., seconde partie, ch. I, p. 116-117.
[462] *R.C.*, tome II, § 342.
[463] Alfred Lombard, *L'abbé Dubos…*, *op.cit.*, p. 324

ce qui permet une richesse impressionnante des *Réflexions*. L'esthétique de Dubos est un adversaire de l'esprit, favorisant l'émotion ; l'organisme humain contenant la source de l'art.

Dubos est un adversaire déclaré de l'esprit de système car « il est un curieux qui note ses observations »[464]. Pour Dubos, la rigueur est l'effet des préjugés ; il choisit ainsi de suivre l'écoulement de ses pensées, partant de l'expérience. Dans le domaine de l'expérience, le premier fait consiste dans l'impression que fait sur l'organisme humain l'œuvre d'art.

Pour Dubos, le sentiment esthétique, ou sixième sens, a le siège dans le cœur et non pas dans la raison.

Les « Beaux-arts » se rencontrent dans l'Antiquité sous le nom d'« Arts imitatifs ». Batteux n'a fait que formuler en système ce qui était déjà annoncé, véhiculé et propagé. *Les Beaux-arts réduits à un même principe* contiennent des définitions et une façon d'appliquer le principe de l'imitation tout-à-fait originales, qui surgissent de l'esprit de l'esthéticien français.

Batteux cherche à établir le sens de la « belle nature » à plusieurs reprises. Mais ses efforts sont approximatifs, car ainsi que le dit Diderot, dans *Recherches sur l'origine et la nature du beau*, l'œuvre de Batteux est « acéphale »[465], car il ne donne pas une définition satisfaisante du concept de « belle nature », même si ce concept a une importance extraordinaire pour comprendre « l'imitation ».

Ce concept apparaît au XVIIe siècle chez Bellori, dans une œuvre en italien, parue en 1664. La « belle nature » dépasse la nature en perfection, en beauté, étant le double de la nature, mais supérieure. Si la nature est imparfaite, la belle nature vient la rectifier. C'est, en gros, l'art en potentialité, qui vient ajouter à la nature ce qui lui manque pour être parfaite. Elle existe dans l'esprit de l'artiste, avant qu'il l'extériorise, l'objective.

Batteux a le mérite de sonder les rapports de l'artiste avec un monde visible (la nature telle qu'elle est) et avec un monde invisible (la nature perfectionnée, embellie dans l'esprit de l'artiste, telle qu'elle prépare son arrivée dans le monde sensible).

---

[464] *Ibid*., p. 200.
[465] Denis Diderot (1713-1784), *Œuvres esthétiques* dont *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1959.

Batteux définit ainsi la « belle nature » : « la belle nature est, selon le goût, celle qui : 1° a le plus de rapport avec notre propre perfection, notre avantage, notre intérêt ; 2° est en même temps la plus parfaite en soi »[466]. Il est vrai que Batteux essaie d'établir des rapports, mais il omet de nous transmettre la totalité du concept de belle nature. Il est défini partiellement, ce qui fait que le lecteur est embarrassé par la non-intelligibilité.

La belle nature est une représentation de la nature dans l'esprit de l'artiste.

Le goût, dit Batteux, est « la voie de l'amour de soi-même. Fait uniquement pour jouir, il est avide de tout ce qui peut lui procurer quelque sentiment agréable. Or comme il n'y a rien qui nous flatte plus que ce qui nous approche de notre propre perfection, ou qui peut nous la faire espérer, il s'ensuit que notre goût n'est jamais plus satisfait que quand on nous présente des objets dans un degré de perfection qui ajoute à nos idées, et semble nous promettre des impressions d'un caractère ou d'un degré nouveau, qui tirent notre cœur de cette espèce d'engourdissement où le laissent les objets auxquels il est accoutumé »[467]. C'est ce qui constitue le plaisir des arts. C'est leur fonction que de nous élever vers les sphères supérieures, surtout la poésie, qui nous cause une « extase, […] lorsqu'elle nous enlève dans ces régions enchantées où nous trouvons réalisés en quelque sorte les plus beaux fantômes de l'imagination […] dans la poésie notre âme jouit avec complaisance de son élévation et de sa liberté »[468].

Batteux pense de la même manière que Dubos, quand il dit : « L'amour propre est le ressort de tous les plaisirs du cœur humain. Ainsi il ne peut y avoir rien de plus touchant pour nous que l'image des passions et des actions des hommes parce qu'elles sont comme des miroirs où nous voyons les nôtres, avec des rapports de différence ou de conformité »[469]. Le cœur est l'organe de cet amour propre. L'art arrive jusqu'à nous, pour nous toucher par le degré de ressemblance avec nos passions, nos désirs, par l'écho qu'il crée dans notre âme. C'est la conséquence de l'amour propre, explique Batteux. Cette notion, on ne la rencontre pas chez Dubos, mais elle y est sous-entendue.

L'art est l'imitation de la belle nature, ayant pour but de procurer du plaisir, de toucher. On rencontre le même impressionnisme chez Dubos. Le concept de « belle nature » est original, son sens aussi, car Batteux fait une distinction entre le monde de

---

[466] C. Batteux, *Les beaux-arts…,op. cit.*, p. 79.
[467] *Ibid*., p. 127.
[468] *Ibid*., p. 128.
[469] *Ibid*., 2ème partie, ch. IV, p. 129.

l'esprit et le monde matériel, de la nature, telle qu'elle existe, avec ses défauts. Le monde de l'esprit est la nature corrigée par l'artiste, l'art en potentialité. L'imitation de la belle nature est l'acte de l'artiste qui consiste à rendre perceptible, palpable, la représentation de la nature modifiée dans son imagination.

Rappelons ici la fonction de l'art chez Batteux : « c'est de transporter les traits qui sont dans la nature et de les présenter dans des objets à qui ils ne sont point naturels […] ainsi […] le poète, par son invention et par l'harmonie de ses vers, remplit notre esprit d'images peintes et notre cœur de sentiments factices souvent plus charmants que s'ils étaient vrais et naturels. D'où je conclus que les arts, dans ce qui est proprement art, ne sont que des imitations, des ressemblances qui ne sont point la nature, mais qui paraissent l'être ; et qu'ainsi la matière des beaux-arts n'est point le vrai, mais seulement le vraisemblable […] la perfection ne dépend que de la ressemblance avec la réalité »[470]. L'art est un transport des caractères dans la limite du vraisemblable (le monstre est déconseillé dans la peinture, car il sort du domaine du vraisemblable) ; il va de la nature première vers une seconde nature, créée par l'artiste (l'art, ses objets tels qu'ils existent après la création).

À l'époque, plusieurs théories du **beau** se propagent. Batteux confirme la validité d'une théorie très présente en Angleterre : « […] la beauté consiste dans les rapports des moyens avec leur fin : qu'un corps qui est beau est celui dont les membres ont une juste configuration pour exécuter aisément tous les mouvements qui lui sont propres, et que la grâce de ces mouvements consiste dans la facilité jointe à la précision »[471]. Ici la beauté est définie en tant que conformation de l'objet avec son but, qui est celui d'accomplir sa destinée. Cette définition est adoptée par Crousaz aussi, comme nous avons pu le remarquer.

Batteux ajoute à la beauté appréciée par l'esprit la perfection de ses objets (qu'ils soient réguliers, élégants) ; la beauté appréciée par le cœur consiste dans la satisfaction de l'amour- propre.

Batteux va plus loin que Dubos dans la doctrine de l'imitation ; le concept de « belle nature » que Batteux s'approprie soutient la perfectibilité de l'œuvre d'art par l'artiste. L'imitation dépasse ainsi la copie mécanique de la Nature, l'œuvre d'art

[470] *Ibid*., p. 86.
[471] *Ibid*., p. 90.

devient une imitation de ce que l'artiste conçoit dans son esprit (de la belle nature). Dans son esprit, l'artiste perfectionne la Nature, l'idéalise.

L'ouvrage de Dubos s'étend sur une longueur supérieure à celle de Batteux. On peut affirmer que les *Beaux-arts réduits à un même principe* sont un résumé des *Réflexions*. Les deux philosophes partent des mêmes principes et arrivent aux mêmes conclusions.

3.9°.2°° Montesquieu

L'objet du goût : le plaisir (antécédent du jugement de goût : le plaisir en divers degrés). Démarche commune à Montesquieu et Dubos : étudier l'âme « dans ses plaisirs » (Montesquieu), « dans le moment où elle est attendrie » (Dubos). Le goût chez Montesquieu : le sentiment et les idées ; le goût chez Dubos : le sentiment.

Nous avons traité le beau et le goût chez des philosophes apparentés à Dubos. Nous allons rester sur le même territoire, français, pour explorer le goût chez Charles-Louis de Secondat Montesquieu, concept présenté dans *Essai sur le goût*. Cet ouvrage d'une vingtaine de pages a été publié en 1757, dans le tome VII de l'*Encyclopédie*, à l'article *Goût*. Montesquieu témoigne, dans cette œuvre, son grand intérêt pour le pays des arts, l'Italie, où il a fait un séjour de huit mois, période pendant laquelle, selon sa confession dans une *Lettre écrite de Florence* à Mme de Lambert, datée 1728, il s'est le plus enrichi culturellement. Cette *Lettre* est reproduite en partie par Jean Erhard dans *Montesquieu, critique d'art*[472]. Dubos aussi est en faveur de l'art italien.

Montesquieu choisit un titre pour son ouvrage ; il le nomme : *Réflexions sur les causes du plaisir qu'excitent en nous les ouvrages d'esprit et les productions des Beaux-arts*. Nous sommes bien ici dans le cadre de notre critique psychologique, qui étudie « le cœur humain dans l'instant où il est attendri »[473], selon l'expression de Dubos, ou encore les lois des phénomènes psychologiques chez le public. L'œuvre qui nous préoccupe maintenant est l'*Essai sur le goût.*

Dans *Essai sur le goût*, Montesquieu parle du **plaisir**, **objet du goût** ; le plaisir prend plusieurs formes, comme le plaisir pris au beau, au bon, à l'agréable, au naïf, au délicat, au tendre, au gracieux, au « je ne sais quoi », au noble, au grand, au sublime, au majestueux.

---

[472] Édition consultée: PUF, 1965.
[473] *R.C.*, tome I, § 4.

Le bon et le beau prennent des sens différents, l'un s'associe à l'utilité (le bon), alors que le beau ne contient aucune idée d'une utilité immédiate pour nous.

Le plaisir est inné. Montesquieu se propose d'examiner l'âme « dans ses plaisirs », les causes de notre plaisir qui vont nous aider à former le goût. Le plaisir a la source dans l'art aussi bien que dans la Nature. L'âme éprouve deux sortes de plaisir : celui qui se présente à lui par les sens, l'autre propre à lui, à l'âme donc, notamment la manipulation des idées (les comparer, les joindre, etc.) ; le premier est le plaisir naturel, le second est le plaisir acquis. A ces plaisirs, correspondent les goûts : ainsi on parle de goût naturel ou de goût acquis.

La recherche de la source des plaisirs, leur connaissance, a un **but** bien précis pour Montesquieu, celui de « rectifier » le goût, soit-il naturel ou acquis, afin de juger correctement des ouvrages.

Nos organes sont responsables du rapport qui se forme entre nous et les choses (voir Dubos : « Quand notre esprit change, ce n'est point parce qu'on nous aura persuadé d'en changer, mais c'est qu'il est arrivé en nous un changement physique »[474], ou encore : « Qu'on change les organes de ceux à qui l'on voudrait faire changer de sentiment sur les choses qui sont purement de goût »[475]) ; **l'art** nous présente les choses. Montesquieu parle de la perfection de l'art qui consiste dans son but : celui de nous présenter les choses telles qu'elles nous procurent le plus de plaisir possible. Montesquieu est en cela idéaliste.

Le goût, chez Montesquieu, est « ce qui nous attache par le sentiment »[476]. On a tendance à voir une utilité personnelle dans le goût, car il s'agit des passions personnelles, spécifiques pour chaque membre du public. Chez Dubos, le goût était tout simplement le sentiment. Dubos parlait aussi du goût naturel ou de goût de comparaison, qui s'acquiert par l'usage et qui « fait juger du tableau présent par le tableau absent »[477]. Le goût, chez Dubos, comme chez Montesquieu, varie chez les individus.

Montesquieu soutient que l'âme connaît aussi bien par ses idées que par ses sentiments. Dubos, avant Montesquieu, distingue le plaisir de s'occuper par les

---

[474] *Ibid.*, § 514.
[475] *Ibid.*, § 513.
[476] Montesquieu, *Essai sur le goût*, Genève, Droz, 1967, ch. II, *Des plaisirs de notre âme*, p. 66.
[477] *R.C.*, tome II, § 423.

réflexions du plaisir de subir directement les impressions des sens (esprit différent des sens) ; il distinguait l'âme du corps. Montesquieu parle de la connaissance de l'âme tout simplement, qui se fait par les idées ou par le sentiment. Il confond penser et apercevoir.

Notre auteur dit que nous aimons la variété, idée rencontrée déjà chez Crousaz (variété dans l'uniformité). Cette variété est spéciale, car elle est fabriquée par l'art, qui sélectionne de la nature les parties les plus belles : « L'art […] nous découvre la Nature qui se cache […] nous aimons l'art, et nous l'aimons mieux que la Nature […] c'est que la peinture ne prend la nature que là où elle est belle »[478]. On admire avec plaisir une pensée qui fait naître une suite d'autres pensées connexes, « et qu'on nous fait découvrir tout d'un coup ce que nous ne pouvions espérer qu'après une grande lecture »[479]. La curiosité nous fait sentir ce plaisir de la découverte. Ce plaisir exige que cette variété soit **ordonnée**, que la confusion s'éclaircit par différentes méthodes, par exemple dans la peinture, le groupement des figures.

« La beauté des ouvrages de l'art […] ne consistent que dans les plaisirs qu'elles nous font »[480], affirme Montesquieu, idées appartenant à Dubos, qui nous disait que la beauté était le plaisir. Partant de cette affirmation, Montesquieu bâtit son exigence de variété des œuvres d'art : « […] il faut varier ces plaisirs ; il faut faire voir à l'âme des choses qu'elle n'a pas vue ; il faut que le sentiment qu'on lui donne soit différent de celui qu'elle vient d'avoir »[481]. On voit clairement ici que la curiosité est une curiosité envers la variété, une soif de variété : « C'est donc le plaisir que nous donne un objet qui nous porte vers un autre ; c'est pour cela que l'âme cherche toujours les choses nouvelles, et ne se repose jamais »[482]. La variété doit être maîtrisée : « il faut qu'une chose soit assez simple pour être aperçue, et assez variée pour être aperçue avec plaisir »[483]. Le plaisir de l'âme consiste en la nouveauté, mais une nouveauté qui doit être comprise, bien intégrée.

On constate que cette doctrine de la beauté qui consiste dans la variété dans l'uniformité, tellement en vogue à l'époque, est absente de l'ouvrage de Dubos. Pourtant le concept de plaisir de l'art, le sentiment, a fait la révolution de tout un siècle,

---

[478] Montesquieu, *Essai sur le goût*, *op. cit*., ch. IV, *De la curiosité*, p. 69.
[479] *Ibid*.
[480] *Ibid*., ch. VI, *Des plaisirs de la variété*, p.72.
[481] *Ibid*.
[482] *Ibid*., ch., IV, *De la curiosité*, p. 68.
[483] *Ibid*., ch. VI, *Des plaisirs de la variété*, p. 73.

comme nous avons pu le constater chez les philosophes disciples de Dubos (Batteux, Montesquieu, etc.).

Pour que la variété n'encombre pas l'âme, elle doit inclure une espèce de symétrie, qui « coupe l'ouvrage par la moitié »[484], ce qui fait que l'ouvrage dans son intégralité est mieux aperçu.

Notre échappatoire est de sentir, affirme Montesquieu. L'absence de sentir apporte l'ennui et le néant. La surprise est un aiguillon vers le plaisir ; c'est un spectacle et un inattendu. L'art est un divertissement, disait Pascal et Dubos, auxquels s'ajoute Montesquieu : « C'est par là que les jeux de hasard nous piquent : ils nous font voir une suite continuelle d'événements non attendus ; c'est par là que les jeux de société nous plaisent : ils sont encore une suite d'événements imprévus »[485]. Chez Montesquieu c'est le plaisir avec comme cause l'amour de la surprise, surprise qui nous est procuré par l'art ; chez Dubos c'est un plaisir causé par le risque, le danger et pourquoi pas par l'inattendu (dans le théâtre, par exemple). On voit ici la même cause du plaisir, à savoir l'amour de l'homme d'être surpris, de varier ses passions (terme de Dubos, qui n'occupe pas une place centrale chez Montesquieu).

En décrivant la naissance de la surprise, Montesquieu affirme : « La surprise peut être produite par la chose, ou par la manière de l'apercevoir : car nous voyons une chose plus grande ou plus petite qu'elle n'est en effet, ou différente de ce qu'elle est ; ou bien nous voyons la chose même, mais avec une idée accessoire qui nous surprend »[486]. Les idées accessoires s'ajoutent, contribuant à l'idée actuelle, l'influant, pour procurer un plaisir : « […] une chose qui nous a plu nous plaît encore, par la seule raison qu'elle nous a plu, parce que nous joignons l'ancienne idée à la nouvelle. Ainsi une actrice qui nous a plu sur le théâtre nous plaît encore dans la chambre ; sa voix, sa déclamation, le souvenir de l'avoir vu admirer, que dis-je ? L'idée de la princesse, jointe à la sienne, tout cela fait une espèce de mélange qui forme et produit un plaisir »[487]. L'idée accessoire peut être une prévention. Montesquieu nomme l'homme délicat dans la mesure où celui-ci ajoute les idées accessoires, composant et décomposant ; il diffère de l'homme grossier, qui n'a qu'une seule sensation, qu'il accueille de la nature.

---

[484] *Ibid*., ch. VII, *Des plaisirs de la symétrie*, p. 75.
[485] *Ibid*., ch. IX, *Des plaisirs de la surprise*, p. 80.
[486] *Ibid*., p. 80-1.
[487] *Ibid*., ch. XI, *De la sensibilité*, p. 84.

La surprise est un changement brusque ; ce changement surprend, ébranle l'âme, qui aime cela pour échapper à l'ennui.

L'âme aime sentir plusieurs sensations en même temps, les organes étant excités plusieurs en même temps.

La forme du plaisir que Montesquieu nomme le « je ne sais quoi » est une sorte de grâce particulière, de liberté et de facilité. « L'éducation […] nous fait toujours perdre du naturel »[488], affirme Montesquieu, comme Dubos, qui dit que les ignorants jugent mieux sur les tableaux que les gens de métier qui ont la sensibilité usée. Montesquieu parle d'un travail nécessaire qu'on doit faire afin d'être naïf, gracieux : « Une des choses qui nous plaît le plus c'est le naïf, mais c'est aussi le style le plus difficile à attraper […] Les musiciens ont reconnu que la musique qui se chante le plus facilement est la plus difficile à composer »[489]. Car, il continue, le naïf est si près du bas, qu'il se passe qu'on y tombe sans le vouloir. Le bas est la forme de l'art qui convient au peuple. Le style naïf des idées est propre aux gens cultivés.

Le bon sens ou la raison doit fonder le plaisir ; ici Montesquieu sous-entend par raison le vraisemblable de notre abbé Dubos.

Le plaisir peut surgir par comparaison avec quelqu'un qui est en danger, ou dans une erreur où nous ne sommes pas ; c'est notre méchanceté, dit Montesquieu, qui en est la cause.

On va revenir à Montesquieu lorsque nous traiterons de la critique scientifique, plus précisément des conceptions sur le climat, si conformes à la théorie de Dubos, présentes dans l'ouvrage très connu de Montesquieu, l'*Esprit des lois*.

Revenons un moment à Dubos, afin de bien marquer les prémisses de notre réflexion sur les systèmes d'esthétique en France.

[488] *Ibid*., ch. XIII, *Du je ne sais quoi*, p. 89.
[489] *Ibid*., ch. XV, *Des beautés qui résultent d'un certain embarras de l'âme*, p. 95.

3.9°.3°° Dubos

Le jugement de goût émergeant de notre expérience intérieure appelée à la réaction face à l'œuvre d'art ; le temps en son écoulement : facteur contribuant à l'uniformité des jugements de goût. Le jugement de goût dogmatique (universel) et impressionniste (originaire du sentiment humain). Goût de comparaison : jeu des plaisirs.

Après Crousaz (1715), avant le Père André (1741) et Batteux (1746), Dubos fait apparaître son chef d'œuvre d'esthétique, qui est *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719).

Dubos n'est pas un cartésien, il dépasse le cartésianisme et se réclame de l'expérience, il donne crédit à « j'ai vu » plutôt qu'à « j'ai conclu ». Dubos ne croit pas aboutir à la vérité par un examen intérieur, la vérité est dans la nature, il le sous-entend dans son ouvrage.

Dubos est un explorateur, et pas un théoricien ; ainsi son but n'est pas de fonder un système, mais d'étudier les faits. C'est la raison pour laquelle l'ouvrage de Dubos est un peu épars.

Le plaisir et le besoin vont ensemble car là où il y a besoin en train de se satisfaire il y a du plaisir. L'homme a deux sortes de plaisir : l'un des sens et l'autre de l'âme. L'âme, pour être en paix, doit être impliquée dans une action, elle doit être « en train de… », en train de chercher dans l'œuvre d'art et dans la nature elle-même ce qui **l'intéresse,** ce qui lui ressemble en quelque façon. L'esthétique de Dubos est **subjective**, trait emprunté au XVIIe siècle, siècle de Descartes ; ou bien, on pourra interpréter cela comme un trait de l'impressionnisme moderne, l'individu étant le juge officiel, jugeant à partir de ce qu'il sent. Le sentiment est l'arbitre suprême.

La passion est une façon de vivre, pour Dubos elle est la seule qui fait que l'humain peut prouver son existence. Dubos dirait « je vis la passion, donc j'existe ». C'est pour cela qu'une manière descriptive de peindre n'intéresse pas Dubos. Le

paysage est un genre futile, Dubos préfère le mouvement : « Le plus beau paysage, fut-il du Titien et du Carrache, ne nous émeut pas plus que le ferait la vue d'un canton de pays affreux ou riant : il n'est rien dans un pareil tableau qui nous entretienne pour ainsi dire »[490]. L'art doit nous entretenir, l'art doit présenter à nos sens, surtout au sixième, ce que nous avons connu, ce que nous connaissons, il doit être notre miroir.

L'appréciation des œuvres d'art est déterminée par notre expérience intérieure. Cette expérience est le point de départ de nos **jugements** en matière d'art. Dubos affirme dans son deuxième tome des *Réflexions critiques…,* en parlant du **sixième sens** : « La réputation d'un poème s'établit par le plaisir qu'il fait à ceux qui le lisent. Elle s'établit par voie de sentiment. Ainsi comme l'opinion que ce poème est un ouvrage excellent, ne saurait prendre racine ni s'étendre qu'à l'aide de la conviction intérieure et émanée de la propre expérience de ceux qui la reçoivent »[491].

On peut aisément observer ici la dualité entre un jugement individuel et un jugement universel. En même temps un jugement peut être universel ou particulier. D'une part Dubos reconnaît la diversité des jugements sur les œuvres d'art, qui partent de la conviction la plus intérieure, et se font par sentiment, et d'une autre part, il admet une ressemblance entre les jugements du public, pour qui certains ouvrages relèvent de l'art véritable. Telle est la dualité de Dubos entre impressionnisme et dogmatisme. Dubos introduit un concept capable d'anéantir les divergences, c'est celui de « temps ». Le temps, nous dit-il, amène à l'uniformité des jugements ; c'est lui qui décide sur le sort des ouvrages de l'esprit. Il accorde deux ans au public, pour que l'opinion mûrisse et que le jugement soit unanime. Le temps est celui qui met en accord les jugements, étape qui est indispensable à l'universalisation. Ainsi, l'œuvre d'art est condamnée à l'oubli, ou, au contraire, reste parmi les œuvres de chevet de l'humanité. Une œuvre devient excellente d'après le public lorsqu'elle passe l'examen de l'unanimité. Un poème est considéré un bon poème s'il a plu à toutes les générations passées. On juge un poème d'après l'impression qu'il fait sur le public : « S'il peut avoir quelque question sur le mérite et sur l'excellence d'un poème, elle doit être décidée par l'impression qu'il a faite sur tous les hommes qui l'ont lu durant vingt siècles »[492].

---

[490] *R.C.*, tome I, § 54.
[491] *Ibid.*, tome II, § 516.
[492] *Ibid.*, § 528.

Dubos est en même temps impressionniste et dogmatique. Il est impressionniste et, par cela, révolutionnaire pour son époque, car il admet le jugement par sentiment sur les œuvres artistiques ; il est dogmatique car il prétend à l'universalité (qui est une unanimité empirique) et l'infaillibilité de ce jugement.

L'uniformité des jugements est due au fait que le public délibère par le sentiment ; l'appel à la raison est condamné, car cela est cause des divergences et des disputes. Quand Dubos parle de raison dans son œuvre, il en parle pour l'exclure des jugements sur les ouvrages artistiques, alors que Crousaz par exemple, lui accorde le rôle suprême. Le sentiment est seul capable de nous insérer dans le monde de l'art ; telle est l'idée révolutionnaire de Dubos.

L'art nous entretient, par les passions artificielles nous maintient en éveil, sans nous convaincre vraiment, car il reste un jeu, un mensonge dont nous avons conscience en permanence. L'idée de l'art comme jeu est très féconde, et inspirera Kant et les autres théories modernes.

Tous n'ont pas compris comment on peut juger par le sentiment. Les uns ont appelé le jugement par sentiment « une discussion prompte », en faisant la différence avec « une discussion approfondie » (le jugement par la raison), qui est bien supérieure. Il s'agit de l'une des réactions qui ne sont pas significatives pour notre travail, car ces discussions ne marquent pas un progrès. Bel (en 1726) essaye de comprendre le jugement par le sentiment et il ne réussit pas ; ainsi il avance la raison comme instance supérieure et unique pour juger en matière d'art. Il affirme : « […] ce sentiment n'est que l'impression produite dans leur esprit, par une comparaison subite et des idées qu'elles reçoivent de l'ouvrage, et de celles qu'elles ont acquises, soit par la réflexion, soit par la lecture, soit par le commerce du monde. Or, c'est là une discussion bien marquée »[493]. Juger par comparaison est vraiment une façon de délibérer, selon Dubos. Mais le goût de comparaison est un jeu entre les impressions, entre les degrés de plaisir, et non pas une discussion rationnelle. Car on n'en est pas conscients, donc la raison, la conscience, ne s'implique pas dans nos jugements de comparaison. Le sentiment seul délibère en art, par ses impressions.

[493] Jean-Jacques Bel, *Dissertation où l'on examine le système de M. l'abbé Dubos touchant la préférence que l'on doit donner au goût sur la discussion, pour en juger des ouvrages d'esprit*, Biblioth. franç & c., 1726, p. 22-23.

3.10° Les éléments d'une critique psychologique dans les théories des disciples de Dubos en Angleterre.

Essayons de voir l'influence de Dubos en Angleterre et l'écho de son esthétique dans l'œuvre du philosophe irlandais Edmund Burke et dans l'œuvre de Shaftesbury.

3.10°.1°° Edmund Burke

Analyse des trois concepts fondamentaux : goût, beau, sublime. Le goût en tant que sens ; le jugement de goût en tant que délibération du sens. Différence de goût provenant des degrés différents de connaissance (goût acquis) ou des degrés différents de sensibilité naturelle. Le beau, le sublime : concepts dépendant de la curiosité humaine se fondant sur le plaisir de la découverte, d'appropriation du nouveau, d'enrichissement personnel. Douleur, plaisir : des affections « délicieuses », sources d'émotion esthétique (sublime, beau). Les causes du sublime. Les causes du beau.

L'ouvrage d'esthétique de Burke, paru en 1757 est *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Cet ouvrage a été traduit en français par l'abbé Des François en 1765, sous le titre *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau.*

Les concepts véhiculés qui nous intéressent ici sont ceux de **goût**, **beau** et **sublime**.

Dans l'introduction à sa *Recherche,* Burke fait une approche analytique du concept de « goût ». L'esthéticien anglais avance dès le début l'idée que la différence

de jugement et de sentiment entre les hommes n'est qu'apparente, « les types de la raison et du goût étant les mêmes pour tout le genre humain »[494], rendant possibles les échanges parmi les hommes. Burke se propose d'examiner si le goût a des principes sur lesquels il s'établit, comme la raison. Le goût n'a pas des principes aussi solides que la raison car il manque des sujets qui l'exploitent, qui s'en servent. L'expérience passée est insuffisante pour que le goût puisse concourir avec la raison dans le domaine des principes sur lesquels il se bâtit.

Les sens du mot « goût » sont confus, une définition diminuera cette confusion ; mais cette définition couronnera une étude préalable. Une définition succincte sera : « une faculté » qui émet des jugements sur les productions des Beaux-arts. Les facultés de l'homme, sont, selon Burke, au nombre de trois : les sens, l'imagination et le jugement.

En ce qui concerne les sens, l'individu homme représente tous les autres hommes, l'humanité entière ; cela est dû au fait que les organes sont semblables chez tous les membres de la race humaine, leur « voix est universelle ». Le goût peut être naturel ou acquis par habitude, le goût peut être dans ce dernier cas altéré. C'est la seule raison (le goût acquis) pour que le principe du plaisir soit différent chez les hommes.

Tous les hommes goûtent avec plaisir ce qui plaît en général, car les organes sont semblables et fonctionnent selon le même principe. Burke affirme : « Car en jugeant de quelque objet nouveau, et même d'un goût analogue à celui que l'habitude lui a rendu agréable, il trouve son palais affecté de la manière naturelle, et d'après des principes communs. Ainsi le plaisir de tous les sens, de la vue, et même du goût, ce sens le plus équivoque de tous, est le même pour tous les hommes, grands et petits, doctes et ignorants »[495]. On observe ici, comme chez Dubos, que le goût est un sens (chez Dubos, c'est le sixième). Ici, même corrompu par l'habitude, le goût garde son identité, qui se présente pareillement chez toute l'humanité. A priori, le goût est identique, résultant de la même possession des organes ; il devient corrompu par habitude, comme chez les gens de métier de Dubos. Mais, retenons ici qu'avant tout contact avec un objet qui produit du plaisir, l'appareil humain (les sens) et le fonctionnement de cet appareil sont identiques. L'individu est capable de distinguer l'idée (production des sens) produite à

[494] Burke, *Recherche…*, Paris, Vrin, 1973, p. 21.
[495] *Ibid*., p. 33.

l'instant de l'ancienne, répétitive, héritant de l'habitude. Le jugement devient ainsi correct pour tous les hommes. Ils connaissent la vérité par les sens, c'est le goût naturel. Chez Burke, le sens n'est pas altéré, comme chez Dubos ; chez Dubos, le sixième sens des gens de métier, écrivains et critiques, est faux a priori, leur jugement devenant ainsi corrompu. L'expérience est intervenue dans le fonctionnement des organes, elle les a altérés, ou au moins modifié. La délibération du jugement de goût devient, chez Dubos, inconsciemment autre. Le public instruit, qui a un goût acquis, élabore d'autres jugements sur les œuvres d'art que le bas public.

Burke parle de l'imagination comme « pouvoir créateur » de manipuler les images des choses ; l'imagination ne crée pas, n'invente pas, elle ne travaille, ne contient et ne représente que les images reçues, appelés par Burke « idées reçues des sens ».

L'esprit produit de nouvelles images en trouvant des ressemblances entre les idées, comme par exemple les comparaisons, les métaphores, les allégories. Cette recherche des images nouvelles est l'observation, l'expérience. Trouver les ressemblances, affirme Burke, est un plaisir pour l'imagination ; alors que les distinctions sont neutres pour l'imagination. Seules les ressemblances l'enrichissent.

L'observation et l'expérience apportent une connaissance, cette connaissance est nécessaire pour former le goût. Selon le cas, chez les hommes le degré de connaissance est différent, ce qui fait résulter une différence de goût.

Les objets de la connaissance sont les ressemblances entre les représentations des choses dans l'imagination, qui devient de plus en plus riche, ce qui apporte le plaisir. L'enrichissement de l'imagination (l'accumulation des ressemblances), constituant un processus continuel d'augmentation du plaisir, est dû à la tendance des hommes à la crédulité, à la sympathie, qui peut être la cause du fait que « l'esprit humain a naturellement plus d'ardeur et de satisfaction à observer les ressemblances qu'à chercher les différences »[496].

Le degré de connaissance provient soit « d'un degré supérieur de sensibilité naturelle », soit « d'une attention plus longue et plus entière donné à l'objet »[497].

[496] *Ibid*., p. 36.
[497] *Ibid*., p. 42.

Le goût relève d'une capacité à saisir les ressemblances entre les représentations de l'imagination.

La sympathie naturelle nous enseigne la vérité sur les choses qui relèvent du cœur. Les passions affectent chaque individu d'après des principes fixes.

Les productions de l'imagination vont au-delà de la représentation des passions, des objets sensibles, elles représentent les mœurs, les caractères, ce qui relève du jugement. Ces derniers sont aussi des objets du goût, qu'on trouve soit dans le monde, soit dans la philosophie. La sensibilité et le jugement forment le goût. Les défauts de la sensibilité ou du jugement entrainent un défaut du goût (tels que l'ignorance, l'inattention, le préjugé). Le goût devient corrompu quand son genre, dont il est l'espèce la plus exquise, le jugement, est corrompu. Ces défauts entrainent des opinions différentes ; le bon goût se bâtit sur un jugement juste.

Les sens forts lors de l'enfance, quand l'âme est avide de nouveautés, ne vont pas de pair avec un jugement sain, qui se forme tout au long de la vie. Le jugement à cet âge-là est encore dans un stade primitif. Le goût est, lui aussi, grossier, l'appétit « est trop avide pour que son goût soit délicat »[498]. La quantité l'emporte sur la qualité.

Comme son genre (l'entendement), le goût se perfectionne par une attention à l'objet, par l'exercice. Il est, autrement dit, perfectible. Le goût ne délibère pas d'une façon soudaine, comme le sentiment chez Dubos. S'il le fait, c'est à cause d'un acquis, « par degrés et par habitude »[499]. Cet acquis est le chemin vers la perfection.

Burke voit l'origine des idées du sublime et du beau dans la curiosité, thème en vogue, chez Crousaz aussi, qui parle du beau en tant que variété au sein de l'uniformité. La variété fait notre plaisir car nous sentons l'enrichissement de notre esprit. Burke nous introduit dans la matière, dans la découverte des origines des deux idées mentionnées, par une définition simple de la curiosité : « La curiosité est le premier et le plus simple mouvement que nous découvrons dans l'esprit humain. J'entends par curiosité tout désir qu'excite en nous la nouveauté, ou tout plaisir qu'elle nous procure »[500].

---

[498] *Ibid*., p. 50.
[499] voir Bell, plus haut dans notre réflexion.
[500] Burke, *Recherche*…, *op. cit*, p. 55.

La curiosité est une affection superficielle, dont l'objet est toujours changeant ; la variété infinie des objets peut être parcourue rapidement par la curiosité. Toute démarche humaine est le fruit d'une curiosité innée, affirme Burke.

Les hommes épuisent trois façons d'être, trois états positifs, trois façons de sentir : le plaisir, la douleur, et l'indifférence (tranquillité). On remarque ici que l'homme, en état d'inaction n'est pas agité, tourmenté comme chez Pascal ou chez Dubos. L'état d'inaction est rempli de bien-être, dans la mesure où on peut qualifier la tranquillité un bien-être personnel. Il n'appelle pas à une solution immédiate, car ce n'est pas un état déplaisant, mais on n'éprouve non plus du plaisir positif. L'homme ne cherche pas la passion porteuse de divertissement (Pascal, Dubos) pour s'occuper, car toute inaction devenait dure à supporter.

Chez Burke, le plaisir et la douleur sont des états sans aucun rapport l'un avec l'autre, sans aucun lien mutuel.

L'état de tranquillité peut être empreint d'une douceur, s'il suit un plaisir positif, soit d'une tranquillité sombre, s'il suit l'échappement d'un danger éminent. L'état de tranquillité est nommé par Burke « état de suspension », car « lorsque nous avons souffert quelque émotion violente, l'âme demeure comme suspendue dans la même situation après même que la situation a cessé d'agir »[501]. L'état de tranquillité, d'indifférence, qui suit à l'éloignement d'un danger ou d'une douleur positive, cette tranquillité sombre est nommée **délice**. C'est une tranquillité voluptueuse qui garde l'empreinte d'une sorte de souffrance car elle suit une souffrance achevée. Ce n'est pas encore un plaisir positif, mais c'est une forme de jouissance. C'est un mélange d'une souffrance, qui s'hérite de l'affection antérieure, et d'une douce tranquillité, semblable à la joie, à cause que nous nous sentons libérés ou à cause des modifications de la douleur. C'est une analyse psychologique (critique psychologique) que Burke nous expose ici.

Cette souffrance mélangée à la joie, on la trouvait dans les tragédies, selon Dubos. L'art ne nous attriste pas vraiment, car nous sommes les spectateurs, en dehors du danger ; aussi nous sommes conscients du fait que nous sommes illusionnés par de l'art.

---

[501] *Ibid*., p. 62-63.

Rappelons ici le début des *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* : « On éprouve tous les jours que les vers et les tableaux causent un plaisir sensible ; mais il n'en est pas moins difficile d'expliquer en quoi consiste ce plaisir qui ressemble souvent à l'affliction, et dont les symptômes sont quelques fois les mêmes que ceux de la plus vive douleur »[502]. Chez Dubos, nous avons l'occasion de le constater, l'affliction est mélangée d'une sorte de jouissance, de joie ; mais chez Dubos elle n'a pas la même signification, la même source. Si chez Burke, la joie suit une modification de la douleur, chez Dubos la joie a une cause qui se prolonge au-delà du cœur humain, elle a son origine dans la réflexion : la joie existe car une secrète voix nous dit que nous devons lui laisser une place parmi nos sentiments : nous sommes à l'abri, nous ne courons aucun danger, aucunes conséquences néfastes ; la passion vécue n'affecte que l'âme sensitive et s'efface bientôt, sans laisser des suites durables. Les sens sont affectés chez Dubos par le biais de la raison, qui dirige notre appareil sensoriel, qui l'apaise dans ce cas. Nous prenons du recul devant une tragédie lorsque nous faisons la réflexion que « cela n'est que de l'art, que de l'imitation, qui n'est pas sérieuse ».

Chez Burke, le délice est au niveau des sens, nous le percevons par les sens, instinctivement.

La joie chez Dubos a une source dans la réflexion : « Enfin plus les actions que la poésie et la peinture nous dépeignent, auraient fait souffrir en nous l'humanité, si nous les avions vues véritablement, plus **les imitations** que ces arts nous en présentent ont de pouvoir sur nous pour nous attacher »[503]. Nous sommes conscients que les faits présentés sont de l'ordre de l'imitation, donc que nous sommes en dehors de la puissance du réel. Ou encore : « C'est sans nous attrister réellement, que la pièce de Racine fait couler les larmes de nos yeux : l'affliction n'est, pour ainsi dire, que sur la superficie de notre cœur, et nous sentons bien que nos pleurs finiront avec la représentation de la fiction ingénieuse qui les fait couler »[504]. L'art est une illusion, une imitation, une faible invention.

Chez Dubos, les émotions provoquées par l'art sont maîtrisables : « Notre âme, dit Dubos, demeure toujours la maîtresse de nos émotions superficielles »[505].

---

[502] *R.C.*, tome I, § 1.
[503] *Ibid*., § 2.
[504] *Ibid*., § 31.
[505] *Ibid*., § 33.

Qui est cette instance de notre âme qui s'érige en chef ? Cette question nous préoccupe. C'est la source des réflexions, c'est-à-dire la raison.

Revenons à Burke, et à sa description des **émotions** du **beau** et du **sublime**. Selon Burke, la douleur est une affection plus forte que le plaisir, elle produit le sublime. Burke précise : « Lorsque le danger et la douleur pressent de trop près, ils ne peuvent donner aucun délice ; ils sont simplement terribles : mais à certaines distances, et avec certains modifications, ces **affections »** (on nomme « affection » la douleur et le plaisir) « peuvent devenir et deviennent réellement délicieuses : c'est ce qui est confirmé par une expérience journalière »[506].

La joie avait sa source dans une modification de la douleur. Elle a sa place ici aussi (elle devient « délice »).

Le sublime est « la plus forte émotion que l'âme soit capable de sentir »[507].

La douleur ressentie dans la réalité devant certains objets devient, dans l'art (fiction) un plaisir. Cela a deux causes, deux formes d'idée : la première est « l'idée consolante » d'une pure fiction, l'autre est l'idée que « nous sommes à l'abri de tant de calamités ». Le plaisir surgit ainsi de l'intérieur humain, d'un retour sur soi ; la douleur extérieure est transformée en plaisir par la réflexion, comme nous avions l'occasion de le constater chez Dubos.

Si **le beau** est « est fondé sur le plaisir purement positif, et fait naître le sentiment d'**amour** »[508], **le sublime** fait naître l'émotion nommée « **étonnement** », et « a pour base la terreur, qui, étant modifiée, excite dans l'âme l'émotion nommée étonnement »[509]. Si le beau est fondé sur une émotion positive, le sublime a comme source une modification de l'émotion négative, la terreur. La terreur est une émotion puissante, très forte, qui surpasse de beaucoup le plaisir positif. Le sublime apparaît nécessairement d'une émotion à la base très violente, mais, adoucie par l'éloignement, elle devient une affection délicieuse, comme on l'avait souligné plus haut.

Le sublime et le beau sont causés par la douleur (une douleur adoucie), respectivement par le plaisir. En parlant de douleur et du plaisir, Burke, dans la section XI de la

---

[506] Burke, *Recherche…, op.cit.*, p. 70.
[507] *Ibid*., p. 69.
[508] *Ibid*., p. 287.
[509] *Ibid*.

première partie, affirme que la douleur positive est générée par le manque de société, par une « solitude absolue »[510], alors que le plaisir est causé par la société en général, même si cela n'est pas un plaisir positif : « La bonne compagnie, les conversations animées, les épanchements de l'amitié, remplissent l'âme d'un grand plaisir »[511]. Une solitude momentanée apporte du plaisir dans l'activité, mais en tant qu'absolue, elle est douloureuse.

En traitant de la beauté, plus particulièrement de la beauté des sexes, on trouve chez Burke une tendance de nommer l'homme un « animal social » ; il surpasse les animaux par cela qu'il attache à ses penchants vers l'autre sexe des préférences. Il a un penchant pour le sexe opposé comme tous les autres animaux, mais il cherche chez l'autre une qualité sociale, qui est la beauté : « Les hommes sont portés vers le sexe en général, parce que c'est le sexe, et par la loi commune de la nature ; mais ils sont attachés en particulier par la beauté personnelle. Je dis que la beauté est une qualité sociale : car lorsque des hommes et des femmes [...] nous causent par leur présence une sensation de plaisir, ils nous inspirent des sentiments de tendresse et d'affection pour leurs personnes »[512]. Voilà comment la beauté cause l'amour, ou, là où il y a l'amour, l'affection sociale, il y a la **beauté**.

Dans l'art, notamment dans la tragédie, la douleur réelle devient un délice, en tant qu'imitation (idée très présente chez les esthéticiens du début XVIIIe siècle). L'émotion faible de douleur devient, parce qu'elle est faible, une sorte de joie. Cette joie apparaît chez Burke sous le nom « délice » ; il est causé par le sublime. La douleur est amoindrie à cause du sentiment de sécurité qui nous domine lors des représentations théâtrales, des tragédies.

On doit créer de l'art, donc on crée aussi le sublime, le sublime étant une notion comprise dans la notion plus générale d'« art ». L'ingrédient nécessaire, pour rendre présent le sublime, est l'obscurité. Burke se demande si la superstition est celle qui a rendu la nuit effrayante, car les contes sur les démons et d'autres espèces d'êtres dangereuses sont toujours associés avec la nuit, le noir. L'obscur est l'invisible, le caché dans la religion, qui s'était servie de l'obscurité dans ses principes pour faire peur aux fidèles, afin d'imposer le respect.

---

[510] *Ibid*., p. 78.
[511] *Ibid*.
[512] *Ibid*., p. 76.

Burke, dans la section IV de la deuxième partie, invoque Dubos (on peut remarquer ici l'ampleur et l'influence considérable des œuvres de Dubos, qui dépasse le territoire français et pénètre l'Angleterre). Il reproche au philosophe français le primat de la peinture sur la poésie, accordant aux mots un pouvoir supplémentaire de clarté.

Rappelons ici que Dubos accordait à la peinture plus de clarté car il considérait la vue comme le sens le plus puissant chez l'homme.

Quintilien soutenait, avant Dubos, que la peinture a plus d'effet que les mots. Il appuyait son affirmation sur une habitude constante des orateurs, qui argumentaient devant les juges, en leur montrant des peintures. La cause de ce geste des orateurs consiste dans le fait que, parmi les cinq sens, la vue est le plus sensitif, donc le plus convaincant.

Chez Dubos, la peinture cause la plus puissante illusion ; cela se rencontre au théâtre, dans les représentations tragiques, à l'opéra, là où les images visuelles dominent, où les tableaux sont présents. L'illusion devant les tableaux n'affecte que l'âme sensitive, les sens, la raison reste forte, et ne se distrait pas, elle règne sur elle-même, elle est le maître. Les sens sont fortement sollicités lors du contact avec la peinture, au point qu'ils soient troublés, cela veut dire que l'illusion est presque totale. Les images de l'imagination peuvent abuser les lecteurs. Ainsi, ceux qui ont « le cœur si sensible et la tête si faible » peuvent être victimes de l'illusion totale, où la raison s'égare elle-aussi, et non pas seulement les sens. La raison ne peut plus se défendre, la volonté, la conscience sont brisés au point d'occasionner l'illusion totale. Tel est le cas des jeunes gens qui lisent des romains et qui s'identifient avec les héros ; Don Quichotte est devenu fou suite à la lecture des romans d'aventure. L'œuvre d'art, dans ces cas, peut favoriser une qualité innée, qui est la folie, soutient Dubos, mais elle n'est pas la cause de la folie : « Il est bien rare de trouver des hommes qui aient en même temps le cœur si sensible et la tête si faible. Supposé qu'il en soit de tels, leur petit nombre ne mérite pas qu'on fasse une exception à cette règle générale : que notre âme demeure toujours la maîtresse de ces émotions superficielles que les vers et les tableaux excitent en elle »[513].

L'illusion complète est occasionnée par un appel trop fort aux sens, causé uniquement par la peinture. L'art dramatique, spécialement la tragédie, consiste dans

[513] *R.C.*, tome I, § 33.

une série sans fin de tableaux. Ainsi, elle devient l'art le plus persuasif de tous les genres. Tant que la raison est maîtresse, l'illusion totale est impossible.

La poésie consiste aussi dans une succession de tableaux (dans l'imagination). On se rappelle ici de l'*ut pictura poesis* d'Horace. L'art devient ainsi un moyen de convaincre, elle a une utilité. Elle est mise au service des artistes, des gens de métier : « L'art d'émouvoir les hommes et de les amener où l'on veut, consiste principalement à savoir faire un bon usage de ces images »[514]. Cet art est la rhétorique ; la poésie est principalement destinée à nous émouvoir, elle ne cesse pas à servir à quelque chose, dans ce cas à nous porter vers elle. L'œuvre d'art dépasse le rôle d'objet sacré, si on peut se servir de cet épithète, elle n'est plus objet de vitrine, dont le but est en soi, sa fin est transporté en dehors d'elle.

Le génie consiste « dans une sensibilité de cœur, qui les fait entrer machinalement (les passions, les émotions), mais avec attention, dans les sentiments de leurs personnages. Il consiste dans une disposition mécanique à se prêter facilement à toutes les passions qu'on veut exprimer »[515].

On profite de l'occasion ici pour développer un peu le concept d'« illusion » que l'art provoque chez le spectateur (on reste dans le domaine de la critique psychologique). Ce concept est présent dans les *Réflexions critiques* de Dubos.

Au théâtre, **l'illusion** n'est pas totale, car il y a des indices permanents qui nous rappellent du lieu conventionnel où des copies de la Nature, par imitation nous sont représentées. L'expérience que nous faisons n'est pas du réel, du vrai, du naturel, elle est uniquement du vraisemblable. L'absence d'illusion, affirme Dubos, augmente le plaisir : « Le plaisir que les tableaux et les poèmes dramatiques excellents nous peuvent faire, est même plus grand, lorsque nous les voyons pour la seconde fois, et quand il n'y a plus lieu à l'illusion »[516].

Lors d'un premier contact avec l'œuvre d'art, l'illusion a lieu car on est sous le charme. La deuxième fois, la nouveauté devient connue, donc elle n'a plus un effet si frappant, si éblouissant. L'illusion apparaît là où l'appel aux sens est très fort, il peut atteindre la raison (quand l'illusion est totale). Le plaisir et l'illusion sont inversement

[514] *Ibid*.,, § 297.
[515] *Ibid*., § 436.
[516] *Ibid*., § 456.

proportionnels. Lorsque l'un s'accroît, l'autre baisse. C'est un postulat que Dubos avance ici : plus on connaît, plus on aime. Le plaisir esthétique est à distinguer de l'illusion, qui, pour un moment, distrait le spectateur. Ce plaisir esthétique s'accroît avec le degré d'intimité entre le spectateur et l'objet de son admiration.

L'illusion peut être diminuée non seulement par une intimité avec l'objet survenu après une connaissance meilleure, mais aussi par des indices qui nous montrent constamment l'irréalité de notre expérience, comme nous l'avons exprimé plus haut.

À partir de ce que nous avons invoqué ici sur l'illusion, on connaît implicitement ce que veut dire, chez Dubos, le mot « illusion ». Il signifie la confusion, chez le spectateur, entre le monde hypothétique et le monde réel ; la frontière entre les deux mondes est brisée. Un problème esthétique très présent à l'époque est traité par Dubos : la relation entre la réalité et l'art, en général, et, en particulier, chez le public, entre l'émotion purement esthétique (qui surgit au contact avec le beau) et l'émotion purement pratique.

On a déjà parlé de l'art comme imitation de la nature (le fait de transformer la nature en art). L'objet d'art émeut dans la mesure où il représente un objet réel qui fait un appel fort aux sens ; l'objet réel doit se reconnaître dans l'œuvre d'art. Si l'objet est bien représenté, l'émotion vitale se confond avec l'émotion esthétique. Dans ce cas, l'art et la réalité se confondent. C'est le cas de l'illusion totale.

Cette illusion totale ne se produit jamais dans l'art, sauf quelques exceptions insignifiantes.

Le concept d'illusion chez Dubos est analysé par Wladyslaw Folkierski, dans *Entre le classicisme et le romantisme* (1925), dans le premier chapitre de son ouvrage.

L'émotion de l'art se distingue de l'émotion vitale en ce qu'elle n'agit que sur nos sens et non pas sur la raison. Elle n'affecte, comme dit Dubos, que l'âme sensitive, et encore, elle n'est que superficielle : « L'affliction n'est, pour ainsi dire, que sur la superficie de notre cœur »[517].

Burke a beaucoup à dire sur les concepts d'« imitation » et d'« illusion ». Il suit Dubos en quelques points, en disant que plus l'illusion est totale, plus le plaisir est

[517] *Ibid.*, § 31.

grand. Le public, chez Burke, préfère le faux au réel. Cette affirmation de Burke l'éloigne un peu de l'esthétique.

Le jugement de goût, chez Dubos, suit l'émotion esthétique. Il se constitue dans une réponse, dans une réaction, du public ému devant l'art.

Dubos ne désire pas que l'œuvre d'art provoque l'illusion totale. Le poète ou le peintre doivent suivre les lois de la vraisemblance : la chose décrite peut être véritable, « sur cette supposition nous approuvons toutes les actions et les paroles qui pouvaient être faites et dites par ceux qui agissent et qui parlent »[518]. La vraisemblance est créer une émotion pas trop forte, la quantité de l'émotion ne doit pas surpasser l'émotion vitale, pratique. Le rôle de l'art, selon Dubos, est celui de produire cette sortes d'émotions, afin d'éviter l'ennui.

L'effet de l'art et l'effet du réel se distinguent du point de vue de la quantité : le premier est faible, superficiel, de courte durée, alors que le second est fort, profond, de longue durée.

On doit remarquer aussi que Dubos ne soutient pas que l'art de l'imitateur est celui qui a un effet décisif sur le public, ce qui est important est l'objet imité. Il doit susciter des émotions semblables à celles provoquées par l'objet artistique. L'objet réel doit susciter chez le public des passions, en faisant appel à son expérience affective, à son vécu. Les objets artistiques aussi doivent être le miroir des phénomènes du vécu.

Il résulte de nos affirmations ci-dessus, que l'art doit produire des objets dont les effets ne gagnent pas la raison : « Le peintre et le poète ne nous affligent qu'autant que nous le voulons, ils ne nous font aimer leurs héros et leurs héroïnes qu'autant qu'il nous plaît : au lieu que nous ne serions pas les maîtres de la mesure de nos sentiments ; nous ne serions pas les maîtres de leur vivacité comme de leur durée, si nous avions été frappés par les objets mêmes que ces notables artisans ont imités »[519].

Revenons à **Burke**, aux idées claires et aux idées obscures, au beau et au sublime. Les idées obscures influent l'âme plus fortement que les idées claires (par

[518] Il s'agit d'un critique de la pensée du XVIIIe siècle nommé d'Aubignac, et de son ouvrage *La pratique du théâtre* (1927).
[519] *R.C.*, tome I, § 31-2.

exemple les idées d'infini et d'éternité nous troublent profondément, car « c'est notre ignorance des choses qui cause notre admiration »[520]).

La poésie, par ses mots, dispose d'un pouvoir supplémentaire d'expression que la peinture. Ainsi, elle peut être plus claire, et, lorsqu'elle traite des idées obscures comme l'éternité par exemple, elle peut être source de sublime.

Le sublime produit une « horreur délicieuse »[521].

La beauté produit l'amour, « la satisfaction que l'âme éprouve en contemplant un bel objet »[522].

Parlons ensuite des causes du sublime.

Le sublime est toujours associé à l'idée de danger, d'une force extraordinaire de nuire (ex. le cheval, en tant qu'animal utile, n'a rien de destructeur, même si sa force est extraordinaire, il ne fait pas peur : « Quand la force n'est qu'utile, quand elle est employée pour notre avantage ou pour notre plaisir, elle ne saurait être sublime ; car aucun objet n'agit d'une manière agréable pour nous sans agir conformément à notre volonté, il doit nécessairement nous être soumis ; il ne peut donc être la cause d'une conception grande et puissante »[523]. La douleur produit le sublime ; elle se constitue en une émotion plus forte, plus puissante que le même degré de plaisir. La douleur provoquée par le terrible, par la crainte, est associée à toute sorte de privation, comme par exemple le vide, la solitude, le silence.

Autres causes du sublime sont les dimensions très grandes, l'infinité artificielle, dont la succession et l'uniformité sont les parties constitutives. Les colonnes qui se suivent dans les temples anciens sont uniformes et à distances égales, ainsi on se fait la même idée chaque fois qu'on regarde une nouvelle colonne. Cette succession de colonnes est à distances égales, et ainsi l'idée de colonne se répète avec chaque colonne concrète. Ces interruptions sont sources de sublime parce que la privation est suivie d'une présence. Cela dans le cas du son aussi (ex : les cloches des églises, par leur mélodie saccadée, sont sources de sublime, alors qu'un battement de cloche suivi d'un silence total ne peut pas être source de sublime). Burke en donne la cause dans la

[520] Burke, *Recherche…, op. cit.*, p. 110.
[521] *Ibid*., p. 131.
[522] *Ibid*., p. 160.
[523] *Ibid.*, p. 118.

section XIII de la 4ème partie : « Quand on regarde une muraille nue, l'œil glisse sur cette surface rase, et en atteint le terme en un instant ; rien ne l'arrête dans sa course rapide, mais aussi rien ne le fixe assez longtemps pour produire un effet grand et durable. La vue d'une longue et haute muraille excite sans doute une grande idée, mais ce n'est qu'une seule idée, et non une répétition d'idées semblables ; elle est donc sublime, moins sur le principe de l'infinité, que sur celui du vaste. Mais une seule impulsion, à moins qu'elle ne soit d'une force prodigieuse, ne nous affecte pas aussi puissamment qu'une succession d'impulsions semblables ; parce que les nerfs du sensorium ne contractent point l'habitude, qu'on me passe cette expression, de répéter la même sensation, habitude qui peut seule la prolonger au-delà de l'instant où sa cause cesse d'agir »[524].

L'illusion chez Burke a un rôle important surtout dans le sublime. Selon Folskierski[525], « nos sens incités longtemps dans une direction, jouent dans cette même direction après la cessation de l'incitation extérieure […] ; la monotonie et une successivité prolongée de la même impression nous amènent à l'impression de l'infini ».

La grandeur puise sa source aussi dans la **difficulté**. Stonehenge est grand, l'idée qu'on se forme sur lui est grande aussi, à cause de l'immensité de travail qu'il a exigé. Sa construction a demandé des efforts énormes.

Le désordre et **la multitude** sont sources de grandeur. Le sublime suppose une « forte impression »[526]. Les ténèbres, ainsi qu'une lumière éblouissante produisent le sublime, qui « abhorre la médiocrité »[527].

La succession de la lumière et des ténèbres, dans une grande vitesse, comme dans le cas de l'éclair, a comme effet le sublime. Elle produit sur l'âme un effet très puissant, troublant l'attention, ahurissant et déstabilisant, intimidant.

Les couleurs sublimes sont sévères, sombres. Ainsi, il est déconseillé d'utiliser les couleurs riantes (vert, jaune, bleu) quand on veut exprimer le sublime.

---

[524] *Ibid*., p. 253-4.
[525] Dans *Entre le classicisme et le romantisme*, Paris, Honoré Champion, 1969, p. 92.
[526] Burke, *Recherche…*, *op. cit*., p. 144.
[527] *Ibid*., p. 146.

Dans le soudain, l'inattendu, nous percevons un danger, un facteur alarmant ; « […] un seul son d'une certaine force, quoique d'une courte durée, étant répété par intervalles, produit un grand effet »[528].

Dans le cas des animaux, le désagréable des araignées par exemple, cause la crainte. Tout ce qui est terrible donne de grandes idées.

L'émotion ressentie quand quelque chose de sublime se présente à nos sens est la souffrance.

Le beau est à l'opposée du sublime, mais les deux qualités peuvent s'entremêler. Burke jette un aperçu chronologique sur les idées du beau, à partir desquelles il compose sa propre opinion sur le beau. Les objets qu'on aime, on les désigne sous des mots diminutifs, exprimant l'affection. Un de ces mots est, par exemple, le mot français « petit ». Ainsi, on apprécie comme beaux les objets que l'on nomme sous l'adjectif « petits » (Le beau est ce que l'on aime, affirme Burke. On rappelle l'affirmation de Burke : « Par beauté, j'entends cette qualité, ou ces qualités des corps au moyen desquelles ils causent l'amour »[529]). Cette phrase est présente dans toute l'œuvre de Dubos et marque profondément le XVIIIe siècle. Les choses qui suscitent l'amour sont de belles choses). L'amour, selon Burke, est « la satisfaction que l'âme éprouve en contemplant un bel objet »[530], distincte du désir des sens, qui nous pousse à la volonté de possession. L'amour chez Dubos consiste en une similitude entre nos passions et celles qu'on rencontre exprimées dans les objets d'art, l'amour étant ce qui plaît aux sens, particulièrement au sixième ; chez Burke c'est l'âme qui doit être impressionnée et non pas les sens. Ou peut-être on peut qualifier d'âme le sixième sens de Dubos, dont l'organe serait le cœur ?

Par contre, un objet grand, qui suscite l'admiration, est un objet sublime.

Le beau est délicat, fragile. Ainsi Burke donne l'exemple des fleurs, étendant le domaine du beau aux plantes et aux animaux.

Le beau s'exprime par des couleurs riantes et tendres.

L'amour causé par un bel objet est précédé d'un relâchement dans le corps. Ce relâchement est le plaisir positif.

---

[528] *Ibid.*, p. 151.
[529] *Ibid*., p. 160.
[530] *Ibid*.

Burke retient notre attention, notre intérêt, par son analyse détaillée du beau et du sublime. Cette analyse est une comparaison, qui vise à mettre en lumière les différences entre les deux émotions. Il a bien profité de la lecture des *Réflexions* de Dubos, et nous a fait profiter de son talent à se l'approprier, tout en créant, en exprimant son originalité.

Le sublime devient un concept mieux compris.

Les siècles suivants vont véhiculer un concept déjà très enrichi, tout en créant son avenir.

Burke n'a pas cherché à produire un système, il est plutôt un bon psychologue, d'où l'enrichissement de la critique psychologique que constitue notre actuel chapitre. Au lieu de créer un système esthétique, il a entrepris l'analyse de quelques phénomènes isolés, comme le sont par exemple le beau et le sublime.

En traitant du sublime, on a pu observer chez Burke l'excitation suprême que l'art produit ; elle a le foyer dans un désordre complet, dans un embarras sans issue. Le sublime est le transcendant complet, qui nous dépasse sans que nous ayons le pouvoir de le dominer selon notre volonté. C'est là où notre vitalité doit prendre essor, cette stimulation esthétique devant nous élever vers l'infini.

3.10°.2°° Anthony Ashley Cooper Shaftesbury et « Toute beauté est vérité ». Shaftesbury et les Lumières anglaises ; l'esthétique théorique.

Le beau en tant qu'émotion fondée sur la sensation d'adhésion, de confiance envers l'artiste. La vérité rendant possible la beauté, leurs lois communes ; la beauté siégeant dans la Raison, progéniture de l'intelligence universelle, du divin. Sens moral de la beauté : expression des passions humaines en proportion juste ; sens artistique de la beauté : le beau existant dans la forme formatrice (l'Esprit) animant la matière (« la forme morte »). L'esthétique idéaliste de Shaftesbury. Distinction du sens de l'art chez Dubos et Shaftesbury : utilité immédiate de l'art / initiation par la réflexion à un monde transcendant, à la forme formatrice, pensée pure.

Détaillons un peu la pensée esthétique de Shaftesbury sur le beau que nous avons considérée plus haut, essayant d'éclaircir la notion éthique du bien moral en ce qu'elle peut se confondre avec une notion esthétique. La réflexion sur le beau est présente chez Anthony Ashley Cooper Shaftesbury, dans l'ouvrage *Characteristicks of men, manners, opinions, times* (1711) qui regroupe plusieurs essais, avec des dates de publication différentes. Malheureusement, Shaftesbury est méconnu en France, à cause des traductions très tardives. Nous travaillerons ici sur les traductions d'Alain Gigandet, parues en 2002, aux éditions Honoré Champion.

Shaftesbury s'intègre dans le courant des Lumières anglaises. Ses disciples sont les grands talents de l'esthétique anglaise du XVIIIe siècle.

Le siècle des Lumières connaît un lien étroit entre les écrivains, « les grands esprits », et la critique, résultant en un dynamisme très productif. Ainsi, on trouve une

connivence à la rencontre des deux concepts, création et critique, plus précisément philosophie et art, d'une part, et critique d'autre part ; cette connivence est **l'esthétique théorique**, selon Ernst Cassirer[531]. Le XVIIIe siècle cherche à mettre de l'ordre dans les idées véhiculées au cours des siècles précédents, à dégager une vue synthétique sur le passé eidétique. Le mot qui caractérise cette période en esthétique est le mot « cohérence rationnelle ».

La connaissance doit embrasser la « sensation » et le « goût », termes qui dépassent le rationnel, sans dénaturer l'essence des deux mots, sans s'immerger dans leur contenu, qui doit rester intact, en tant qu'irrationnel. Ici, la volonté de connaître se heurte à une limite, « limite » de la raison étant le concept explicité au maximum dans l'œuvre de Kant.

Le XVIIIe siècle fait fusionner la pensée créatrice et la pensée critique.

L'œuvre esthétique de Shaftesbury s'inspire des antiques, en ce qu'elle est premièrement une question personnelle, de vie, avant de devenir une doctrine du beau.

Dans l'œuvre *Soliloque ou avis à un auteur*, Shaftesbury sépare les auteurs talentueux des médiocres, assez nombreux à l'époque. Ces derniers ont un sentiment de crainte vis-à-vis des Critiques. Ils fuient cette « race impitoyable, qui les examine de si près »[532]. Ils font appel à « ces esprits bornés qui font le grand nombre et qui sont les seuls juges compétents »[533] de leur travail. Ils invitent les sévères Critiques à s'éloigner : « pour vous autres adeptes, qui avez de l'oreille et du jugement, qui pouvez peser le sens, cadencer les syllabes et mesurer les sons ; vous, qui, par un certain art, distinguez une pensée fausse d'une vraie, la correction de la rudesse, le galimatias et le chaos de l'ordre et du sublime, loin d'ici ! »[534]. Cette séparation est faite par des artistes médiocres, qui « n'entendent rien aux règles de l'art, qui essayent de détourner l'attention du Lecteur par un clinquant et un faux éclat »[535]. Alors qu' « un habile musicien est au comble de ses vœux quand il exécute un morceau devant de vrais

---

[531] Ernst Cassirer, *Philosophie des Lumières*, Paris, Fayard, 1932.
[532] Extrait des *Œuvres de Mylord Comte de Shaftesbury contenant différents ouvrages de philosophie et de morale, traduites de l'anglais, Genève, 1769*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 282, de la partie intitulée *Soliloque ou avis à un auteur*.
[533] *Ibid*., p. 283.
[534] *Ibid*.
[535] *Ibid*., p. 284.

connaisseurs ; il ne s'adresse qu'à l'oreille délicate et critique […] de vrais critiques capables de saisir toutes les délicatesses de l'art »[536].

Cette peur des Critiques est vue comme une caractéristique de l'époque par Shaftesbury, qui se pose la question : pourquoi tant de haine contre la critique ? Il encourage la collaboration entre les critiques et les artistes : « J'ose […] condamner l'usage à la mode de crier contre les Critiques, et de les représenter comme les ennemis communs et les fléaux de la République des Lettres. Je soutiens au contraire qu'ils sont les colonnes du sanctuaire des Muses, et que si l'on n'encourage pas ces hommes utiles, nous bâtirons toujours d'une manière aussi Gothique que jamais »[537]. Cela était l'état des pays primitifs et barbares où l'art était apparu dans les discours des chefs, qui essayaient de plaire, d'émouvoir, afin de persuader. L'art était un moyen de persuader ; à cette fin, il fallait mettre de l'ordre dans ses pensées.

La persuasion était la façon d'introduire les arts, comme l'éloquence, chez les peuples libres. Plus on les persuadait, plus on les instruisait.

Afin de bien persuader, il fallait faire une étude préalable du cœur humain.

Chez Dubos, on a vu la même identification entre émouvoir et convaincre, en ce que l'artiste amène le public là où il veut par sa création, il le convainc par son enthousiasme, par la vraisemblance ou en faisant appel à son vécu, à ses passions qu'il reflétait dans l'œuvre d'art.

Les Beaux-arts, ou les arts « enchanteurs »[538], comme les nomme Shaftesbury, ont été étudiés par les Critiques qui instruisaient le public « à saisir le bon en chaque genre », à former « son oreille », à connaître avant d'agir. Les critiques sont devenus des Auteurs.

On remarque une identité d'essence entre la conception de Shaftesbury et celle de Dubos sur les Beaux-arts, en tant qu'arts qui ont pour but d'émouvoir, d'enchanter. L'écrivain peut transformer des mensonges en pures vérités, s'il est maître du vraisemblable : « des faits mal rendus, quoique avec la plus grande sincérité et la meilleure foi du monde, peuvent devenir une source dangereuse d'erreur ; et de purs mensonges, judicieusement arrangés, peuvent nous apprendre, plus que tout autre

[536] *Ibid*.
[537] *Ibid*., p. 285.
[538] *Ibid*., p. 286.

moyen, la vérité des choses. Mais s'amuser avec des Auteurs qui ne savent ni mentir ni dire la vérité, il me semble que c'est là un goût qui ne mérite pas d'être envié »[539]. Shaftesbury fait de l'éloquence un art, qui, selon lui, tient lieu de vérité. La conception du beau de Shaftesbury trouve sa clé dans l'affirmation antérieure : « Toute beauté est vérité » (1). La beauté se constitue en une harmonie universelle, et inversement.

Le principe du « beau » est présent successivement, il est compris dans toute création artistique véritable. Il reflète, chaque fois avec une autre force, la vérité.

Savoir mentir ou dire la vérité, c'est un art. Le mensonge tient lieu de vérité si la rédaction, l'élaboration, est de bonne qualité, si elle est belle, si elle plaît, si elle convainc.

Les artistes sont, d'après l'affirmation de Shaftesbury dans *Soliloque ou avis à un auteur*, des « copistes de la Nature »[540]. L'œuvre doit se conformer aux lois naturelles, et on n'a pas le droit de contrarier ces lois, sans quoi l'œuvre sera éphémère. Toute œuvre doit être construite sur des principes naturels. Il s'agit ici de ce que Dubos nomme « l'exigence de la vraisemblance », et d'un principe cher à Batteux, qui nous enseigne que l'art est une imitation de la Nature.

Shaftesbury ne privilégie pas les inspirations religieuses, car la religion a une mauvaise trace dans la mémoire collective, due aux massacres et aux disputes nombreuses que le Religion a causés tout au long de l'histoire. Cette mauvaise réputation de la religion dans l'imaginaire collectif est ignorée par Dubos, qui souligne l'importance de représenter des scènes connues, inspirées plutôt des Écritures.

Si l'art est destiné à produire l'agrément, il ne contentera pas le public par des scènes religieuses, plutôt sanglantes, affirme Shaftesbury. Souffrir n'est pas jouir, comme chez Dubos, pour qui l'affliction produite par les tragédies émeut et donne du plaisir.

En parlant du bonheur et de sa composante, le plaisir, Shaftesbury, dans *Recherches sur la vertu et le mérite*, cinquième partie, examine « le principal moyen d'être heureux qui consiste dans le fait d'avoir des affections sociales »[541]. Shaftesbury fait une différence, proprement chrétienne, entre le corps et l'esprit, distinguant entre les

[539] *Ibid.*, p.340-1.
[540] *Ibid*., p. 346.
[541] *Ibid.*, p. 417.

plaisirs du corps et ceux de l'esprit. Ces derniers sont, comme le soutient l'Église, et auparavant Platon, supérieurs aux premiers. Chez Shaftesbury, être supérieur signifie aussi produire plus de bonheur.

Le plaisir intellectuel (de l'esprit) résulte des affections sociales, comme le sont par exemple l'amitié, la reconnaissance, la bonté, la générosité. Elles produisent le bonheur le plus important chez les âmes honnêtes, par contre les méchants ne connaissent pas ces plaisirs, ils s'en privent par défaut de caractère. La méchanceté est ici semblable à une maladie des organes, comme l'aurait dit Dubos. Les méchants manquent de récepteurs, ils ne sont pas capables de saisir les plaisirs des affections sociales, le plaisir intellectuel. Par contre, comme ils font partie du « commun des mortels », ils saisissent les plaisirs des sens.

Les passions comme « l'amour de la vérité, la beauté de l'ordre et le charme des proportions » font partie du même genre que les affections sociales. Ce sont des plaisirs intellectuels chez les scientifiques, c'est l'aiguillon qui les pousse vers la découverte de l'Univers. Ce plaisir intellectuel des scientifiques est bien supérieur à celui des sens, supérieur en intensité et en valeur.

Étudions ensuite *Les Moralistes, rapsodie philosophique ; ou exposé de quelques conversations sur divers sujets de physique et de morale,* imprimé pour la première fois en l'année 1709[542]. C'est l'œuvre qui traite le plus longuement du beau. La méthode d'exposition est le dialogue, ce qui rapproche Shaftesbury des Anciens. Il a beaucoup d'admiration pour les Anciens, pour leur philosophie. Shaftesbury regrette le rôle de la philosophie à son époque, à laquelle on avait recours uniquement « secrètement et de nuit ». Dans son dialogue, Philoclès parle de la philosophie en ces termes à Palémon : « Souffrez, Palémon, que je la plaigne puisque vous m'avez engagé à elle dans un temps où elle a si peu de crédit. Elle n'a plus d'action, et elle ne peut guère se présenter sur le Théâtre. Nous l'avons confinée dans la poussière des Collèges, et autant avilie que les esclaves condamnés à travailler aux mines. Elle a pour principaux élèves des Empiriques et de pédants Sophistes […] Si un petit nombre de gens visitent encore son sanctuaire, c'est […] secrètement et de nuit »[543]. Il trouve nécessaire l'admiration des Anciens, nos modèles éternels : « […] tout écrit ou tout

[542] Dans *Œuvres de Mylord Comte de Shaftesbury contenant différents ouvrages de philosophie et de morale, traduites de l'anglais, Genève, 1769,* chez Honoré Champion, 2002.
[543] *Œuvres…, op. cit.,* p. 466.

discours […] ne peut paraître qu'énervé, lorsqu'on n'y trouve ni force de raisonnement, ni citations de l'Antiquité »[544]. Le Dialogue devient « la meilleure méthode d'écrire ».

Ensuite, la façon actuelle d'exprimer les choses essentielles d'une façon catégorique, avançant une hypothèse certaine, est critiquée par Shaftesbury, ici par la bouche de Philoclès : « Nous sommes trop indolents, trop efféminés et même un peu poltrons pour oser douter. Le ton décisif nous va mieux »[545]. Cela est mis en opposition avec la méthode antique, qui, sans système, « ne parle que de probabilités, de recherches, de précautions pour ne pas s'en laisser imposer »[546]. Les philosophes antiques étaient des véritables athlètes. Et Philoclès continue, en louant les Anciens : « La Raison et l'Esprit avaient leur Académie, et faisaient leurs preuves, non pas pour la forme et en secret, mais publiquement dans une auguste assemblée ; et c'était là un exercice qui heureusement était du bon ton. Les plus grands hommes ne dédaignaient pas d'y prendre part dans le loisir que leur laissaient les soins de l'administration, et jusqu'aux derniers moments de leur vie. De là cette méthode de Dialogue, et de patience avec laquelle on discutait les points controversés ; usage, dont il ne reste pas la moindre trace dans les entretiens modernes »[547].

Dans *Soliloque,* Shaftesbury parle en ces termes du dialogue, héritage des premiers poètes nommés « mimographes », parce qu'ils imitaient les hommes et les mœurs : « C'est dans ce genre que le grand Mimographe, le père et le Prince des Poètes (il s'agit d'Homère), a tellement excellé : ses caractères ont une vérité que les maîtres postérieurs n'ont pu saisir. Ses ouvrages, si pleins d'action, ne sont autre chose qu'un industrieux enchaînement de dialogues […] Il ne décrit point de qualités ni de vertus, il ne critique point les mœurs ; il ne fait point d'éloges ; il ne trace point de caractères ; mais il met toujours ses acteurs sur la scène : ce sont eux qui se montrent eux-mêmes. Ce sont eux qui parlent de manière qu'ils se distinguent en tout de tous les autres, et qu'ils ressemblent toujours à eux-mêmes. Le Poète, au lieu d'affecter ces airs impérieux de Sage et de pédagogue, se permet à peine de figurer un peu dans son poème, et à peine l'y découvre-t-on. Voilà la vraie manière d'un grand Maître »[548].

---

[544] *Ibid*., p. 467.
[545] *Ibid*., p. 469.
[546] *Ibid*.
[547] *Ibid*., p. 470.
[548] *Ibid*., p. 265.

Chez Dubos, le personnage doit toujours ressembler à soi-même, afin d'obéir à l'exigence de la vraisemblance. L'époque doit être révélée à partir des vêtements des personnages, leurs traits caractéristiques. Cela permet au public de reconnaître la scène du tableau ou de la poésie, ce qui fait appel à ses sentiments, à son passé, à ses passions actuelles. Chez Dubos, le poète est un bon imitateur, retrouvant ses objets-modèles dans la Nature, alors que, chez Shaftesbury, l'objet-modèle se trouve dans l'esprit.

Pourquoi le dialogue n'est plus, parmi les modernes, un genre fréquent ? Parce que, dit Shaftesbury, il présente un miroir de nous-mêmes, qui nous reflète. Mais nous n'osons plus nous regarder en face. Pourquoi encore ce refus, caractéristique des modernes ? Parce que l'estime de soi est très basse parmi les modernes ; alors que les Anciens avaient le courage de « se voir au naturel ».

Dans le dialogue, l'écrivain est absent. Dialogue/mémoire, le moderne choisit le dernier, qui permet au public de juger avec indifférence des réflexions, alors que dans le dialogue il prend la partie d'un des personnages. Shaftesbury ajoute : « Ainsi le dialogue n'est plus. Les Anciens pouvaient se voir ; mais nous n'en sommes pas capables […]. Et pourquoi cela ? [...] parce que nous n'avons pas si bon air, et que notre miroir nous l'apprendrait […] Ah ! le vilain instrument […] Voilà pourquoi il est hors d'usage »[549]. Pour Shaftesbury la philosophie, ici en occurrence, l'esthétique, suit la voix de la sagesse (le dialogue), elle n'est pas du tout un système de concepts.

Il nous a semblé ici nécessaire d'intégrer, dans le chapitre sur le beau, le rôle de la philosophie dans la société, qui, à elle seule, traite du beau, ainsi que de voir que Shaftesbury, comme notre philosophe Dubos, accordait aux Anciens beaucoup de crédit (voir *Querelle*, plus haut dans notre exposé).

Aussi, remontant dans l'œuvre de Shaftesbury, on trouve dans *Recherches sur la vertu ou le mérite*, la définition du **sentiment**, très importante pour notre propos : « Qu'est-ce que l'opinion d'un homme ? Celle qui lui est habituelle ; c'est l'hypothèse à laquelle il revient toujours, et non celle dont il n'est jamais sorti, que nous appellerons son sentiment »[550]. Ici, « sentiment », veut dire « jugement ». Observons ici que l'esthétique de Shaftesbury n'est pas seulement sensitive (qui a son fondement dans les sens), mais elle trouve ses bases dans le jugement. On a la définition du *sentiment* chez Dubos, qui

[549] *Œuvres…, op. cit.*, dont *Soliloque*, p. 269.
[550] *Œuvres…, op. cit.*, dont *Recherches sur la vertu ou le mérite*, p. 358.

s'énonce ainsi : « Le sentiment consiste dans les premières idées qui naissent dans l'âme lorsqu'elle reçoit une affection vive »[551]. Chez Dubos, les sentiments parlent le langage du cœur, alors que chez Shaftesbury le sentiment dépasse les sens et entre dans le domaine de la Raison, car une hypothèse n'existe que dans la raison.

La beauté chez Shaftesbury n'existe que « dans l'Âme et la Raison », la plus sublime partie de l'homme. La « patrie céleste », comme Shaftesbury nomme le siège de l'âme, de la raison, de l'ordre et de la perfection est aussi le siège de la « suprême beauté ». Par contre, le cœur humain est le siège de la difformité, digne d'être méprisé, car il « défigure » la Nature, création d'une Intelligence universelle. Cette Intelligence universelle tisse les liens entre les apparentes contrariétés de la Nature, ainsi que les espèces subalternes mêlent leurs intérêts avec des espèces supérieures, résultant en une harmonie générale. L'incompréhensible devient possible en reconnaissant la modestie de l'homme devant les mystères de la Nature, création d'une divinité, « cause bienfaisante qui s'intéresse à la prospérité de l'univers, qui l'établit sur de fermes fondements »[552]. La beauté de la Nature devient ainsi possible, dans l'Intelligence Universelle, qui constitue sa source.

L'âme, ou comme Shaftesbury la nomme, la « Forme intérieure », ou l'esprit, en d'autres termes, subit les défauts des organes. Ces derniers peuvent être suspendus dans leurs fonctions par diverses maladies. Comme Dubos, Shaftesbury introduit le déterminisme organes (corps) – âme. L'homme n'est pas un être libre, mais toute sa destinée est circonscrite par la fonction de ses organes.

Cette interdépendance est introduite et nommée par Shaftesbury afin de démontrer la perfection de la Nature et de ses lois. Rien n'échappe à sa fonctionnalité excellente et ordonnée : « voilà la cause de ces défauts apparents de la Nature : elle n'a rien d'ailleurs qui ne soit bon et dans l'ordre. C'est le Bien qui prédomine : tout être corruptible et mortel ne fait que céder par sa mort et sa corruption à un autre qui lui est supérieur ; et tous en commun cèdent à cette Nature excellente et sublime, qui est immortelle et incorruptible »[553].

---

[551] *R.C.*, tome I, § 291.
[552] *Œuvres…, Genève, 1769*, traduction par Alain Gigandet, chez Honoré Champion, 2002, p. 481.
[553] *Ibid.*, p. 483.

Cette liaison entre l'extérieur (le corps) et l'intérieur (l'âme) est nécessaire dans un monde vrai. La vérité constitue cette interdépendance : la forme externe est l'expression de la forme interne. Dans ce sens, la beauté est une vérité, une correspondance parfaite. L'art consiste en cette manifestation de l'esprit dans la forme externe, dans cette incarnation de la forme interne. La beauté devient le produit de l'art, qui crée la forme externe à partir de la forme interne, jusqu'à ce que cette dernière s'épuise, dans une correspondance parfaite. L'énergie créative de l'esprit qui permet aux deux formes de s'engendrer (unique sens : forme interne vers forme externe) est propre au beau. « Toute beauté est vérité » (2).

Le beau est-il une imitation ? Est-ce que la forme externe n'est qu'une Copie de la forme interne ? Non, répond Shaftesbury, pour qui l'art est l'expression de l'énergie du génie et non pas une retranscription du naturel. La copie n'existe qu'entre les phénomènes extérieures dans un sens égal, entre les choses d'une même substance ou nature, et non pas du dedans vers le dehors.

Imiter n'est pas copier, mais agir au-delà de l'expérience immédiate, à partir de la forme intérieure, et en cherchant l'harmonie dans l'agencement de la forme extérieure. Ainsi, le génie ne se contente pas de l'immédiat, mais il cherche verticalement sa source dans le divin. La nature du beau a ainsi un caractère mythique. Shaftesbury favorise l'art de l'Artiste qui procède de cette façon-ci : « […] Il y a cependant cette différence essentielle entre ces Artistes, que ceux qui ne dessinent qu'après les formes extérieures, ne peuvent jamais malgré toute leur exactitude, ou leur correction, se réformer eux-mêmes, ou rendre leurs figures plus avantageuses ; au lieu que ceux qui peignent les hommes au naturel, qui étudient les grâces et les perfections des Esprits, et qui possèdent à fond les règles de leur art, ceux-là, dis-je, ne peuvent manquer de faire des progrès, et de se perfectionner dans ce qui constitue l'essentiel de la nature humaine »[554]. L'Artiste « moral » est celui qui est privilégié, car il imite le créateur, « qui connaît la forme, et, pour ainsi dire, la structure intérieure de ses semblables, {il} ne manquera pas, à ce que je présume, de se bien connaître lui-même ; on le trouvera difficilement en défaut, lorsqu'il s'agira de marquer l'harmonie de l'esprit humain »[555].

[554] *Ibid.*, dont *Soliloque*, p. 270.
[555] *Ibid*., p. 271.

« Toute beauté est vérité » (3) a un sens moral : toute beauté est une vérité morale, ainsi il existe une vérité dans les traits d'un visage, dans la proportion de l'architecture, dans les mesures de l'harmonie musicale. La vérité signifie ici la forme interne. Toute œuvre est belle si elle se conforme à la vérité, c'est-à-dire à la forme interne. Le génie du peintre est de connaître la forme interne dans **l'unité du dessin** (voir plus bas).

L'Artiste doit prendre en compte la manifestation de son esprit créateur, et ne pas essayer de retranscrire le naturel[556]. L'Artiste doit connaître la forme interne des objets de la Nature ; ainsi il peut créer selon son modèle : « Les chefs-d'œuvre qui sortent de leurs mains offrent {démontrent} une observation judicieuse de ces règles naturelles de la proportion et du vrai […] Toute production de leur cerveau {des artistes} doit ressembler à quelque production formée par la Nature »[557]. (La forme formatrice de l'artiste doit reproduire en quelque sorte la forme divine, créatrice de l'Univers. L'esprit créateur est de nature divine, il est une partie de l'Esprit universel.) La forme interne de la Nature n'est ici autre chose que l'esprit de l'Artiste. Elle est circonscrite par des règles. Une de ces règles, lois naturelles, qui composent **la vérité morale**, est de « mettre dans sa pièce » une partie de la Nature, et non pas la Nature en entier, en respectant l'exigence de **l'unité du dessin** : « il faut que sa pièce, pour être belle et vraie, fasse par elle-même un Tout complet, indépendant, et en même temps aussi grand et aussi étendu qu'il peut le faire : de sorte que dans cette occasion les objets particuliers doivent être subordonnés au dessein général ; et toutes choses doivent servir de support et de lustre à la principale figure, pour que le tout ensemble puisse être parcouru de l'œil sans peine »[558].

La vérité morale (définition) est dans la forme interne. L'artiste doit posséder un sentiment du Beau moral, qui lui révèle l'ordre et la juste proportion dans les passions humaines. Les Artistes ainsi doués d'un sentiment moral sont honnêtes et soutiennent, tout au long de leurs ouvrages, constamment, la vertu. Chez Shaftesbury, ce sentiment moral inné à l'artiste est immanquable, car les méchants n'ont pas leur place dans le monde artistique.

---

[556] voir *Théorie de l'art et philosophie de la sociabilité selon Shaftesbury*, par Fabienne Brugère, Editions Honoré Champion, p. 147.
[557] *Œuvres…*, *op. cit.*, dont *Essai sur la Raillerie et l'Enjouement*, p. 237.
[558] *Ibid.*, p. 235.

« Toute beauté est vérité » dans la nature, ainsi que dans l'art. L'artiste recherche le souffle de vie qu'il va prêter à ses œuvres dans la forme naturelle, dans les lois naturelles (ici des modèles). La forme interne propre à l'art est une partie de la forme naturelle, divine. L'artiste, par son esprit, son pouvoir, devient le médiateur entre la vie universelle et la vie qu'il va donner à son œuvre. Il met un peu de soi dans chacune de ses productions.

La vérité dans la nature consiste dans sa forme divine, son âme. **La beauté concerne la forme.** La forme doit être correctement copiée (l'art est une copie de la nature), c'est-à-dire qu'il faut bien connaître la forme naturelle et ses lois ; « Tout écrivain, poète ou philosophe n'est dans le fond, que le copiste de la Nature. Il peut conformer son style au goût de don siècle ou de sa nation ; le ton, les ornements, le coloris de ses peintures peuvent varier. Mais si son pinceau est incorrect ou son dessin contraire à la Nature, on trouvera la pièce ridicule lorsqu'on l'examinera de près ; car on ne se joue pas de la Nature, et ceux qui la démentent ne triomphent pas longtemps »[559]. On voit ici que le talent de l'écrivain est de bien trouver en soi le sens que la nature contient, ses lois, tout comme la réponse est déjà annoncée dans la question.

La création a ses règles, qui sont celles de la Nature. Elles doivent être « au-dedans de nous-mêmes », (de l'artiste, de l'**être** tout court, en tant qu'esprit).

« Rien n'est beau que le vrai. Le vrai seul est aimable » : Shaftesbury n'est pas le premier à user de cette formule, qui remonte à Boileau[560] : « Rien n'est beau que le vrai. Le vrai seul est aimable. / Il doit régner partout, et même dans la fable. / De toute fiction l'adroite fausseté / Ne tend qu'à faire aux yeux briller la Vérité […] / Et que mon cœur, toujours conduisant mon esprit, / Ne dit rien aux lecteurs, qu'à soi-même il n'a dit. / Ma pensée au grand jour partout s'offre et s'expose / Et mon vers, bien ou mal, dit toujours quelque chose »[561]. Le poète doit exprimer ce qu'il ressent, qui est dans le cœur, il est conforme avec soi-même dans la pensée. « Dire quelque chose » c'est avoir du fond, de la substance, et non pas être seulement un emprunteur des formes futiles. On rencontre ici l'ancienne discussion entre la forme et le fond, qui a animé la querelle entre les Anciens et les Modernes. La beauté, c'est privilégier le fond, comme le soutenaient les Anciens.

---

[559] *Ibid.*, dont *Soliloque*, p. 346.
[560] Boileau, *Œuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1966, *Epître 9*, p.134.
[561] *Ibid.*

Il est important ici de bien faire la distinction entre forme interne et forme naturelle, d'une part, et forme du couple « forme/ fond » d'autre part. La forme interne et naturelle existe dans la pensée et la potentialité, alors que « la forme » chez Boileau est un phénomène extérieur, une manifestation. La forme interne existe dans l'esprit de l'artiste, aussi bien que la forme naturelle, divine, qu'il pénètre lors de sa création.

Shaftesbury se propose d'étudier le concept de « plaisir », qui est « le bien réel de l'homme ». Est-il justifié, est-il juste ? Quelle est la règle qui guide notre choix parmi les plaisirs qui provoquent notre bien ? Quel est notre bien ? Les plaisirs de l'âme, spirituels, doivent nous délecter exclusivement, car ils sont plus raffinés ; ils constituent l'essence du plaisir.

Le Bien absolu n'existe pas, car les plaisirs d'un individu peuvent nuire à l'autre. Le mal peut être pris pour un bien, par un autre sujet.

Le Bien consiste dans les actes d'amitié et de bonté envers autrui, il est constant. Dans une organisation sociale, l'amour d'autrui, de son concitoyen, est le Bien suprême. C'est l'amour envers l'homme, l'amour de l'humanité tout entière (l'amour du genre à partir de l'amour de l'individu particulier).

Le Beau et le Bien s'identifient.

Le principe de la beauté est l'Intelligence, une faculté qui forme l'objet, qui le remplit d'esprit. Le beau n'est jamais dans la matière, mais dans l'esprit, dans l'Art. La matière, étant ce qui est embelli, se laisse vivifier par ce qui embelli, qui est ici l'Art, l'artiste : « C'est l'esprit seul qui forme : tout ce qui est vide d'Esprit est horrible ; et la matière informe est la laideur même », affirme Shaftesbury[562]. Faculté qui « forme » (ici « forme » est un **verbe**, signifiant « animer »), ou « forme » en tant que **nom**, désignent chez Shaftesbury la règle, l'ordre qui sont l'âme de la matière. Le principe de la beauté étant l'âme, ce sont les formes qui doivent être belles. L'origine de toutes les formes est la forme supérieure à la « formatrice », qui produit d'autres formes ; elle est une forme qui est douée d'intelligence. La forme stérile, ou, comme elle est nommée, la « forme morte », ne produit pas d'autres formes.

En avançant la réflexion en se servant du personnage de Théoclès, Shaftesbury découvre une forme supérieure, qui donne naissance aux formes formatrices mêmes, qui

[562] *Œuvres…*, *op. cit.*, dont *Les Moralistes*, p. 580.

« façonne les Esprits mêmes », et dont le rôle dépasse donc celui rempli par l'Art de donner vie à des corps inertes, résultant en des formes mortes comme les médailles, par exemple.

Chez Shaftesbury, on peut tenir compte de **trois types de formes** : la forme supérieure, la forme formatrice ou la forme vivante, et la forme morte, comme sont les productions de l'art humain. Elles s'engendrent suivant l'ordre de l'énumération faite ici.

La forme supérieure est la Beauté Souveraine et l'Art supérieur (l'Art est la Beauté), divin.

Pour apercevoir la beauté, on a besoin d'un sens de la beauté, capable de saisir les vertus de l'Art ; pour apercevoir la beauté souveraine, on a besoin « d'acquérir le sentiment exquis qui la fait découvrir », processus qui se déroule dans le temps, et qui exige beaucoup d'application : « Il faut du travail, des peines et beaucoup de temps pour cultiver un génie naturel […] former la faculté ou le sens que la Nature donne »[563]. On observe ici la même conception du public que chez Dubos, qui exige du public une instruction, un goût acquis, afin de bien juger des œuvres d'art. Plus on progresse, plus on a accès à des beautés cachées, qui restent sinon obscures, et non comprises : « Il y a en Peinture des ombres et des coups de maître que le vulgaire n'entend pas », affirme à son tour Shaftesbury[564].

Ce sens de la beauté est le sentiment chez Dubos ; mais chez Shaftesbury il est dans l'esprit, acquis par l'Intelligence, et non pas dans les sens, comme chez Dubos, le sixième.

L'esthétique de Shaftesbury est idéaliste. Son apriori est social. L'idéal est ici la politesse esthétique. Le principe de l'art qui est de donner forme, âme, de vivifier, suppose une capacité supplémentaire chez le public, qui est celle de décrypter les marques d'une culture réservée uniquement aux initiés. Tous doivent apprendre un savoir standard, qui leur permet de s'inscrire dans la ligne des « connaisseurs ».

Avec Shaftesbury, comme on a vu plus haut, la politesse signifie aussi inclination vers ses semblables dans les affections sociales.

---

[563] *Ibid*., p.578.
[564] *Ibid.*

L'art est une force créatrice, elle engendre le beau, en informant la matière. Tout ce qui relève de l'existence de l'âme, est considérée, à différents degrés, beau. Le beau devient implicitement, principe de création.

La Beauté n'existe que dans l'âme. Elle est exclusivement connue par les humains doués d'Âme et de Raison : « C'est par l'Âme que l'homme est susceptible du Bien et du Bonheur »[565]. L'âme noble et saine, vertueuse est l'âme cultivée par la raison. Le sens de la beauté est équivalent chez l'homme à la Raison.

Shaftesbury admet chez l'homme, le vulgaire, une Âme esclave des sens, mais cette Âme ne peut pas goûter les corrélats de la Beauté qui sont le Bien et le Bonheur. Le plaisir du vulgaire n'est pas « du beau genre ». La beauté ne peut être sentie que par la Raison, qui est « la plus sublime partie » de l'homme.

Est-ce qu'on peut affirmer que la raison devient un sens chez l'homme ? Car la beauté est « sentie » par la raison, affirme Shaftesbury. L'âme est présente chez l'homme d'une façon plus puissante que chez les animaux. Si les animaux sont esclaves de leurs sens, l'homme dépasse cette misérable condition et devient divin, membre d'une communauté supérieure.

Est-ce que cette communauté est une communauté où les sens sont présents ? On doit d'abord définir les sens, comprenons ceux que les hommes et les animaux ont en commun. Shaftesbury doit nier totalement l'hypothèse d'une communauté humaine déterminée par les sens, car il n'admet pas la confusion entre la vertu et la méchanceté. Chez les méchants, la Raison est à un stade embryonnaire, elle n'a pas été cultivée par la culture. Ils manquent de politesse, ils manquent d'un « sens de la Beauté », qui est la raison. Ce sens de la Beauté n'est pas du même genre que le sens brutal, des brutes, leur sens de la beauté étant mélangé avec l'intérêt. Donc, le sens de la Beauté est différent du sens brutal, différent dans son essence, donc il n'y a pas de confusion. Dans la communauté supérieure, le sens de la beauté existe, mais c'est un mot qui a la même forme, mais pas le même sens. Seule la forme a été prêtée au mot « sens ».

Si les hommes honnêtes peuvent jouir de la Beauté supérieure, les méchants sont privés d'une Beauté intérieure, du plaisir de la société, d'« un cœur noble et généreux », qui leur permette de goûter au Bonheur.

---

[565] *Ibid.*, p. 591.

Selon Shaftesbury, la beauté est seule digne du travail des humains. Leurs seuls efforts doivent se diriger vers le culte de la beauté, qui doit tenir lieu de leur but primordial. Le culte de la beauté devient le culte de la faculté qui le promeut, la Raison. Elle est en pleine vigueur lorsqu'elle est affairée à des objets « qui lui conviennent »[566], les objets qui occupent l'âme, qui la font jouir, les objets beaux, comme les œuvres d'art.

La Beauté existe dans l'opinion, affirme Shaftesbury dans *Les Moralistes*. L'opinion est mesure de toute chose, elle fonde « le gracieux et le désagréable, le décent et son contraire, l'aimable et l'odieux, le vice, la vertu, l'honneur, la honte […] Tout est fondé sur l'opinion seule »[567]. Le même jugement est appliqué à l'art, qui est le pouvoir formant. C'est l'art qui informe la matière, tout comme l'opinion est principe de toute chose. L'art est l'opinion, le subjectif. Shaftesbury affirme : « Le beau, le joli, le gracieux n'ont jamais existé dans la matière, mais seulement dans l'art et le dessein, jamais dans le corps lui-même, mais dans le pouvoir formant […] C'est la pensée seule qui forme. Tout ce qui est vide de pensée, est horrible ; et la matière sans forme est la difformité même ». C'est la pensée, la Raison, le domaine du Beau et de l'Art. L'opinion - la subjectivité, la spécificité, la différence- appartient aux hommes, car elle a comme source la raison, alors que chez les animaux, l'instinct rend pareil, uniforme. Le comportement d'une espèce animale est déterminé par l'instinct, commun à tous les individus. Le Beau n'existe pas pour les animaux.

Le beau de la Nature, est-il du même genre que le beau de l'Art ? Une chose est sûre, ils ont une même source, la pensée. La pensée de l'homme, pour l'Art, une autre pensée pour la Nature. À qui appartient la pensée qui engendre la Nature ? Réponse de Shaftesbury : à Dieu. Cette réponse n'est pas totalement nouvelle pour nous car nous avons fait référence aux formes formatrices, qui sont seules capables de produire des formes vivantes, des formes qui « forment ». Ces formes formatrices sont la Beauté suprême, divine, et ont leur siège en Dieu même.

La pensée divine est supérieure à la pensée humaine, elles sont d'un genre différent et ne se contiennent pas. Le beau ne s'applique pas à la création divine, à la Nature ; il n'est que pensée pure. Pour que la Nature soit belle, c'est la pensée qui est

---

[566] *Ibid.*
[567] *Les Moralistes*, p. 587 des *Œuvres…, op. cit.*

derrière qui doit être saisie. « Il semble que le beau extérieur ne soit que le beau intérieur arrivé à une forme visible », affirme Wladislaw Folkierski[568].

La pensée détermine notre Bonheur. Cela est l'opinion que nous avons des choses qu'on veut obtenir qui nous dit s'il nous manque quelque chose. Le Bonheur d'un homme ne consiste pas dans un Bien réel, mais seulement dans ce qu'il s'imagine être son Bien. Donc, le Bien n'existe que dans l'imagination. L'homme peut se tromper et prendre pour son propre bien un mal, le tout est d'avoir « une bonne imagination ». Le Bonheur vient de l'intérieur de nous même et il est subjectif ; c'est l'intérieur qui détermine nos aspirations, nos désirs, c'est la pensée. Sur ce point, « tout est opinion et pure imagination », affirme conséquemment Shaftesbury[569]. Le goût est, par conséquent, partagé. Son siège est dans la pensée et non pas dans le sentiment. Il peut être formé, tout comme la pensée peut se cultiver.

Comme chez Dubos, chez Shaftesbury le Beau n'obéit pas à des règles établies. Il revient au génie le rôle de changer les lois, d'introduire un nouvel ordre selon son vouloir, les génies sont les maîtres des ouvrages de l'esprit et ils ont l'autorité de les créer. Même si Dubos a constitué un ensemble de règles dans la production des œuvres, comme par exemple le respect de la vraisemblance, le choix des sujets, ces règles restent des conseils et ne sont pas coercitives. Si elles délimitent un territoire, au-dedans de ces limites le génie peut jouer son rôle créatif en toute liberté, ou, tout aussi bien, le génie peut ne pas obéir aux règles, il peut transformer en substance propre les données. Ainsi, il s'approprie les exigences, qui, transformées, deviennent de nouveaux principes.

L'art et le beau perçu par le public sont d'une différente souche chez Shaftesbury et Dubos. Si Shaftesbury conçoit le beau comme une vérité, c'est-à-dire comme une entière actualisation de la pensée, de la forme interne, Dubos le situe dans le percevoir, dans les sens. Le plaisir esthétique provient chez Dubos d'une émotion que l'œuvre d'art fait naître chez le spectateur. Celui-ci devient ému et transporté car l'œuvre d'art lui fait vivre la passion. Le but de l'artiste étant d'émouvoir le spectateur, il est le mieux atteint dès lors que l'émotion suscitée est profonde et puissante. Dubos place le plaisir dans le mouvement « pour lui-même », ce mouvement est l'unique valeur esthétique de la poésie et de la peinture.

---

[568] W. Folkierski, *Entre le Classicisme et le Romantisme*, Paris, 1969, p. 75.
[569] *Les Moralistes*, dans *Œuvres…*, *op. cit.*, p. 596.

Dubos nie la valeur artistique de l'œuvre, ce qui importe pour lui c'est d'émouvoir le spectateur. Cela est compréhensible dans la mesure où le besoin d'être occupé, de vivre la passion, en mouvement, est le but de tout homme. La source de ce mouvement peut être aussi bien la réalité, comme par exemple le combat des gladiateurs. L'art remplace le réel, chez Dubos. Le but reste celui de sortir de l'inaction, de l'ennui.

Si pour **Shaftesbury la démarche artistique crée des formes**, des formes mortes dans l'art humain, respectivement des formes formatrices qui sont les pouvoirs humains dans l'art divin, pour Dubos l'art fait naître des passions. Le processus artistique chez Shaftesbury comprend une sorte d'**intuition** qui fait naître la forme. Cette intuition rend possible la correspondance entre la forme interne et, chez l'artiste humain, la forme morte, entre l'intérieur et l'extérieur, entre les forces créatrices et la réalité objective. Cela du côté du génie, de l'artiste. En ce qui concerne le public, sa démarche suit la route inverse, qui va du monde des créatures au monde de la création qui lui a donné naissance. Dans ce second cas, l'intuition appartient au public, lors du jugement esthétique sur le beau. Ce jugement de perception reste incomplet car il ne saisit pas le processus spontané de la création.

La forme interne doit être le modèle de toute œuvre d'art. L'artiste doit la créer, c'est en cela que consiste la spontanéité du créateur. Ce processus de création de la forme reste étranger au public, lors de sa réceptivité. L'homme devient semblable à Dieu en tant que créateur, il contemple la divinité, autrement dit. De la forme interne à la forme objective, voilà la deuxième étape du processus créateur (la première étant la naissance de la forme interne dans l'esprit de l'artiste). La forme objective, intelligible, devient animée du même souffle que celui que l'artiste possède en soi-même.

L'**intuition** est le concept central de l'esthétique shaftesburyenne. L'intuition est un processus, une force de création très originale chez les **génies**, qui va de l'universel vers le particulier ; il s'agit ici d'une imitation de l'acte de production, et non pas de l'imitation d'une forme qui se présente à l'artiste. C'est une reproduction de l'acte suprême par excellence, de l'engendrement, de la création. L'art consiste dans ce processus d'imitation de l'acte suprême d'engendrement, de l'acte démiurgique. L'artiste imite ce modèle divin, par sa propre intuition. Il s'agit donc de la création de la

forme interne, qui est une imitation, d'un processus, et non pas d'une forme objective, ainsi qu'on a pu le remarquer plus haut.

Par l'imitation du processus de création de la forme, l'artiste ressemble au divin, il suit intuitivement les démarches créatives. C'est la nature d'un **génie**, qui lui permet de se laisser pénétrer, et de participer activement, à la création universelle.

La doctrine de Dubos est bien en dehors de ces considérations shaftesburyennes. Si Shaftesbury met au centre du processus artistique l'intuition, propre à l'esprit du génie, pour Dubos, le pathétique est le secret d'une certaine réussite d'un ouvrage artistique. Ce que l'on attend du créateur d'un univers artistique n'est pas l'imitation intuitive et spirituelle de la forme formatrice (= forme crée par Dieu à partir de sa forme divine, qui, imitée dans sa création, devient la forme interne de l'homme, dans sa première étape de création de la forme morte, son objet d'art), mais c'est de pouvoir réveiller chez le public un trouble passionnel, capable de vivifier et d'entrainer toutes les facultés et ressources avec lui. Ce trouble artistique est bienfaisant et apaisant, qui trompe en créant l'illusion de la réalité ; le charme consiste dans cette ressemblance avec le réel. Le pathétique convainc dans la mesure où l'artiste lui-même est possédé par sa passion, et cette conviction personnelle se transmet chez les spectateurs, qui doivent être émus, impressionnés. L'œuvre d'art ne mérite pas son nom si elle n'a pas d'effet sur le spectateur. Tout est relatif au spectateur, c'est lui qui décide de la valeur d'une œuvre d'art. Si elle réussit à l'émouvoir, elle a assuré sa vie dans le monde de l'art. Le choix a son critère dans un fait : l'œuvre d'art réussit-elle à émouvoir ?

L'intuition esthétique est un jugement de goût chez Shaftesbury ; il y a peu de gens qui soient capables de juger sur les œuvres d'art parmi le public, car l'intuition appartient plutôt au génie. Mais, il faut bien distinguer ici une intuition du processus de création et une intuition qui s'élève de la forme morte vers la création de la forme interne. Si l'artiste est capable de remonter aux sources divines de la création de la forme formatrice, le public va juger sur la forme interne qui donne naissance, par l'intermède de l'artiste, à la forme morte, objective, objet palpable, œuvre d'art humaine. Ce qui distingue un créateur d'un récepteur de l'art, c'est **l'objet** de cette intuition.

La différence de goût est flagrante chez Shaftesbury et Dubos. Chez Dubos, à la différence de Shaftesbury, le goût s'établit par sentiment, et il est imitation de la

sensation réelle. La sensation face à l'art est moins forte que la réelle, mais il s'agit ici quand même d'une sensation imitée. Le goût est primitif, car il a ses racines dans l'activité sensorielle, ce qui cause la confusion entre « beau » et « agréable ». Si pour Shaftesbury « beau » et « agréable » sont des termes de sens bien distinct, le spirituel étant privilégié par rapport au corporel, chez Dubos, les deux mots sont confondus sans aucun souci, comme identiques. On dirait plutôt que Dubos anéantit toute différence entre la sensation réelle et le sentiment esthétique, car il privilégie le corporel, face au spirituel : il faut juger d'une œuvre d'art par voie de sentiment et non par voie de discussion. Dubos admet l'importance de l'instruction dans le jugement sur une œuvre d'art, donnant crédit au public instruit, mais il n'en fait pas une règle. Les beautés cachées n'étant pas nombreuses, il suffit pour une juste appréciation d'une œuvre d'art que l'organe du goût, le sixième sens, soit sain.

Si pour Dubos le plaisir est intéressé, car il faut que l'art suscite des passions qui existent déjà dans le sujet, et qui sont plus ou moins importantes ; l'art suscitant des passions réelles, mais moins fortes et sans danger, sans effets prolongés ; pour Shaftesbury, au contraire, l'art est totalement désintéressé, l'art est intuition pure. L'utilité, le rôle de l'art ne consiste plus, chez Shaftesbury, dans une vivification, mais dans l'ouverture, dans l'accès au monde des formes, à la contemplation esthétique. Cette dernière n'est pas une passion, mais une intuition active, qui, dans son agir, nous révèle la beauté.

L'art est utile chez Dubos, alors que chez Shaftesbury, l'art a une fonction supérieure, qui dépasse, transcende tout intérêt immédiat, comme par exemple, celui de se tenir occupé. Le rôle de l'art chez Shaftesbury est de nous initier à un monde capable de nous élever (utilité de l'art d'un autre ordre). Ce qui nous élève c'est ici la forme et non pas une sorte de sublime comme chez Burke, pour qui le phénomène du sublime crée l'exaltation, la liberté, dans une profonde stimulation.

L'intuition relève de la raison, alors que la passion relève du domaine sensoriel. La contemplation des formes pures est une activité de la réflexion. Elle est réservée aux êtres doués de raison, alors qu'elle est fermée aux êtres dirigés par leurs sens, et qui ne peuvent pas s'en échapper, comme c'est le cas des animaux. L'intuition du beau se distingue de la sensation de beau (les facultés impliquées sont différentes, considérées par les philosophes du XVIIIe siècle, au moins par Dubos et Shaftesbury, comme

opposées). L'intuition qui relève de la raison se retrouvera plus tard chez Kant, sous la forme de l'intuition intellectuelle.

L'art, comme la nature, est une force créatrice, et non pas une somme d'objets. Cette force créatrice donne naissance aux formes. La force créatrice, le génie la trouve en soi, et non pas en dehors de soi. L'esthétique shaftesburyenne est une esthétique de la subjectivité qui saisit le général, une subjectivité non empirique (formée d'un nombre de représentations, sensations particulières), au contraire, une subjectivité intuitive qui contemple spontanément l'esprit du suprême génie.

L'artiste essaye d'imiter le processus divin de création de la forme formatrice, mais il n'est pas encore capable de créer des formes formatrices. Ce qu'il peut créer est seulement la forme morte. Ce qu'il réussit à connaître en contemplant le processus divin de création c'est seulement le processus de création qui daigne se révéler, ce qui existe déjà dans l'esprit de l'artiste. « Subjectivité intuitive » concerne ainsi l'esprit du génie, qui est différent dans chaque sujet créateur.

L'artiste imite ce qu'il trouve à l'intérieur de soi, un modèle qui se présente à lui, comme la création de la forme formatrice, d'après laquelle il crée la forme interne : « L'artiste moral peut ainsi […] imiter le Créateur, et connaît de la sorte la structure interne et la forme intérieure de ses prochains ». En créant la forme interne, il la connaît comme son propre produit, chez ses semblables, ce qui témoigne d'une subjectivité dans le processus de création, d'une intuition particulière.

L'art et la nature sont des forces créatrices et non pas une sphère de phénomènes, comme chez Dubos, par exemple.

Il est vrai que Shaftesbury, comme Dubos, voient dans le **génie** un être exceptionnel, un Prométhée ; citons ici Dubos : « Un homme né avec génie voit la nature, que son art imite, avec d'autres yeux que les personnes qui n'ont pas de génie. Il découvre une différence infinie entre les objets, qui aux yeux des autres hommes paraissent les mêmes, et il sait si bien sentir cette différence dans son imitation, que le sujet le plus rabattu, devient un sujet neuf sous sa plume et son pinceau »[570]. Dubos conçoit l'art comme une imitation des phénomènes de la nature, et le génie comme un créateur dans le sens où il découvre dans la nature des objets jusqu'à lui non observés. Il

[570] *R.C.*, tome I, § 231-2.

est créateur non pas d'un processus de création, d'une façon d'agir semblable au divin, mais d'une découverte, d'une trouvaille, qui lui est révélée par les sens. Chez Dubos, l'artiste imite les phénomènes naturels, les objets qu'il peut percevoir. On peut observer une sorte de subjectivité, de singularité du génie chez Dubos, qui, par son œil intérieur bien aiguisé, ajoute à la Nature et l'enrichit, tout en l'imitant. L'art devient-il un doublon de la Nature ? Il contient une autre nuance de la réalité, que l'artiste trouve, une nuance, on doit le reconnaître, qui est saisie par les sens de l'artiste et qui est originale. L'artiste n'est pas seulement un imitateur, il est un Démiurge, car c'est sous son pinceau qu'un monde va naître. Il est un Démiurge par ses sens, et non pas par sa réflexion ou intuition (on fait ici référence surtout à la peinture). Être démiurge par ses sens, ce n'est pas s'éloigner trop du modèle naturel, le génie de Dubos reste en parfaite symbiose avec le monde des phénomènes, mais il reste toutefois libre dans ses associations, le pinceau à la main : « Il est pour un grand peintre une infinité de joies et de douleurs différentes qu'il sait varier encore par les âges, par les tempéraments, par les caractères des nations et des particuliers, et par mille autres moyens »[571]. Les traits différents que l'artiste veut incorporer dans ses tableaux, font partie de la nature, mais sont absents présentement ; l'artiste les découvre ailleurs parmi les objets et les fait actuells, afin de mieux répondre au message qu'il veut transmettre au public. Le peintre doit être capable « de discerner entre vingt ou trente choses que dit ou que fait un homme, trois ou quatre traits qui sont propres spécialement à son caractère particulier. Il faut ramasser ces traits, et continuant d'étudier son modèle, extraire, pour parler ainsi, de ses actions et de ses discours les traits les plus propres à faire reconnaître son portrait. Ce sont des traits qui, séparés des choses indifférentes que tous les hommes disent et font à peu près comme les autres, qui, rapprochés et réunis ensemble forment un caractère, en lui donnant, pour ainsi dire, sa rondeur théâtrale »[572]. Le talent du génie consiste dans la découverte des différences infinies avec lesquelles la nature a orné ses membres ; les sujets intacts font forte impression sur les génies, alors que l'ensemble du vulgaire ne s'en aperçoit même pas (le génie a bien les sens éveillés).

Concluons de ce paragraphe sur le génie, que Shaftesbury et Dubos ne comprennent pas la même chose par le même mot. Le statut du génie est plus respectable chez Shaftesbury car il ressemble au divin ; Dubos relie l'activité du génie à

[571] *Ibid*., § 232.
[572] *Ibid*., § 244.

la sensibilité avec laquelle il s'aperçoit de la différence infinie qui se trouve parmi les phénomènes naturels et au talent de subordonner cette différence au projet, au but qu'il a de suggérer une passion particulière ou un trait de caractère spécifique. Le génie est aussi bien respecté et loué par Dubos, qui, au centre de sa doctrine esthétique, met les sens sur un piédestal et inverse les valeurs.

3.10°.3°° Dominique Bouhours

Dubos et Bouhours : l'art occupe tout en produisant du plaisir ; la fin thérapeutique de l'art, chez Bouhours agissant sur l'esprit. L'art équivalent à un monde hypothétique, de la fiction, du vraisemblable. L'art se servant des pensées métaphoriques et des équivoques pour surprendre l'esprit agréablement. Le public ignorant en mesure de juger plus promptement sur les œuvres ; l'existence des savants pouvant juger de l'art justement. Pensée esthétique belle ou sublime consistant dans un détour surprenant, relevant du savoir acquis, perfectionné du génie. Les pensées belles ayant pour objet les choses « riantes », les pensées sublimes ou nobles partant des « grands sujets » ; les deux : produits de la raison exercée, sa délicatesse, son sens enveloppé (Bouhours). Chez Dubos, la beauté coïncidant avec l'émotion produite.

Le domaine de l'art : autonome. Le goût : instinct de la raison, l'instinct s'apparentant au sentiment de Dubos et la raison à la doctrine cartésienne. Bouhours aux confluences des deux époques.

Dubos et son prédécesseur, Dominique Bouhours, contribuent à dégager la philosophie de l'esprit rationnel (ex. introduction du concept du « je ne sais quoi » chez Bouhours), qui dominait la philosophie théorique depuis Descartes. Toute démarche esthétique du XVIIe siècle, préhistoire de l'esthétique, est digne d'être considérée comme une contribution à la cristallisation de la pensée du siècle des Lumières, même si elle était au début un pur tâtonnement, parfois dévié, vers l'édification d'une discipline indépendante, l'esthétique, la philosophie de l'art.

Dominique Bouhours, par son ouvrage *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* (1687), réalise une synthèse des œuvres contemporaines à lui.

Dubos trouve son inspiration largement dans cet ouvrage. Dans certains passages, Dubos imite Bouhours à la lettre (nous reviendrons là-dessus avec des exemples éclairants).

Par « ouvrages d'esprit », contenant des pensées qui vont être analysées, et qui constituent l'objet de cet ouvrage, Bouhours comprend « les histoires, les poèmes ; les pièces d'éloquence comme les harangues, les panégyriques, les oraisons funèbres ; enfin tout ce qui s'écrit avec soin et où il faut une certaine justesse ».[573] La forme que Bouhours donne à cette analyse est le dialogue, méthode choisie par Shaftesbury aussi, comme nous avons eu l'occasion de le constater plus haut. L'ouvrage se structure en quatre dialogues, dont les deux premiers nous intéressent plus particulièrement.

Cet ouvrage est fait pour occuper, tout en procurant du plaisir ; ainsi le lecteur est averti dès le début : « Les lecteurs pourront abréger le deuxième dialogue quand il leur plaira, en le quittant dès qu'ils sentiront de l'ennui »[574]. Nous sommes, dès le début, mis à l'aise, en suivant notre propre sentiment ; la lecture s'impose là où on sent du plaisir. Les ouvrages d'esprit, les œuvres d'art, sont destinés à nous occuper autant que nous le voulons, sans aucune autre prétention. L'art intervient pour nous occuper, tout en créant notre propre plaisir (c'est la pensée de Dubos, en ce qu'elle a d'essentiel).

L'ouvrage est « une synthèse des œuvres contemporaines à Bouhours » : « Ces quatre Dialogues contiennent peut-être ce qu'il y a de plus exquis dans les auteurs anciens et modernes ; ce qu'il y a même de vicieux en beau dans les auteurs anciens et modernes ; ce qu'il y a même de vicieux en beau dans les meilleurs écrivains ; de sorte qu'ils peuvent servir, si j'ose dire, non seulement à polir l'esprit, mais à le former »[575].

Bouhours éclaircit son propos par des exemples, qui sont plus près de nos sens que les principes.

Le dialogue de Bouhours illustre ses pensées à l'aide de deux personnages, Eudoxe et Philanthe. Ces deux hommes étudient la nature des pensées qui s'expriment en prose ou en vers, ou de quelle nature elles doivent être. Ainsi, leurs caractéristiques : « saines et vraies, surprenantes et si peu communes ; naturelles et éloignées de tout

---

[573] Dominique Bouhours, *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, Toulouse : Université de Toulouse- Le Mirail, 1988, ; reproduction de l'édition de 1705, Paris, chez Florentin Delaulne. *Avertissement*, p. B.
[574] *Ibid*., p. C.
[575] *Ibid.*

brillant »[576]. Afin d'atteindre ces attributs, comment doit-on s'y prendre ? Quelles sont les démarches de l'artiste ? D'abord, définissons ce que c'est qu'une pensée, puis une pensée vraie, etc.

Bouhours, par l'intermédiaire d'Eudoxe, définit la pensée de la manière suivante : « Les pensées sont les images des choses, comme les paroles sont les images des pensées ; penser, à parler en général, c'est former en soi la peinture d'un objet ou spirituel ou sensible »[577]. La pensée (l'image) devient véritable, du moment où elle ressemble à la chose, et qu'elle la représente fidèlement, qu'elle s'y conforme, « que rien ne s'y démente de quelque coté qu'on la prenne » (dans ce cas on affirme que « la pensée est juste »)[578]. Par contre, une pensée est fausse lorsqu'elle fait voir les choses autrement qu'elles ne sont en elles-mêmes. On constate, à partir de ces définitions, que Dubos a copié Bouhours, en ce qu'il définit l'art un monde qui gagne sa valeur à partir de la chose elle-même, telle qu'elle existe dans la nature, la réalité. Cela dans une représentation fidèle, afin de susciter des passions semblables à celles suscitées par les objets réels.

La pensée véritable peut se réclamer de la **fiction**, en ce que non seulement elle imite la nature, mais elle la perfectionne. (Cette idée de l'art comme apport bénéfique, qui collabore avec la nature, est déjà présente dans l'ouvrage d'esthétique de Dubos, qui affirme : « Depuis Raphaël, la Nature s'est embellie »[579] ou : « La Nature, dans les portefeuilles des Peintres, ira toujours en se perfectionnant »[580]. On trouve aussi chez Dubos que « Raphaël et ses contemporains n'étudiaient pas la Nature dans la Nature même, mais aussi dans les ouvrages des Anciens »[581].) Cet ajout qui transcende la nature appartient spécifiquement au **domaine artistique**. Au contraire, la pensée fausse non seulement n'ajoute pas à la nature, mais elle la modifie, en transformant son essence, la rendant monstrueuse.

Le territoire artistique est bien délimité par la présence de la fiction, résultat d'une imagination abondante. Entre la fiction et la réalité on remarque une séparation totale et prononcée, la première étant le monde pur des « agréables chimères », un

[576] *Ibid*., *Premier Dialogue*, p. 9.
[577] *Ibid*.
[578] *Ibid*., p. 40, 42.
[579] *R.C*., tome I, § 408.
[580] *Ibid*., § 413.
[581] *Ibid*., § 410.

monde hypothétique. L'imagination fertile du poète, qui donne naissance à la fiction, le fait mentir. Cette sorte de mensonge est désirable, car elle est « ingénieuse » ; elle ne blesse pas le vraisemblable, elle a « toute la vérité qu'elle peut avoir »[582]. L'art est fiction, il apparaît sous forme de mensonge bien construit, respectant les lois naturelles. L'art comme mensonge va créer une tradition dans la pensée philosophique, qui va se prolonger jusqu'à la conception kantienne (l'art comme jeu de sensations) et au-delà.

En étudiant les pensées véritables, Bouhours y inclut les pensées métaphoriques et les équivoques (qui ont également un sens propre et un sens figuré), comme des pensées véritables, qui respectent la vérité spécifique aux ouvrages d'esprit. Il affirme : « Ces idées métaphoriques ne trompent personne : on sait ce qu'elles signifient pour peu que l'on ait d'intelligence ; il faudrait être bien grossier pour prendre les choses à la lettre »[583]. La métaphore est un surplus de sens, charge pour l'entendement, mais aussi un plaisir pour le sens qui détecte la délicatesse. Bouhours avance l'affirmation que « rien ne flatte peut-être plus l'esprit que la représentation d'un objet sous une image étrangère »[584] ; le sens de la délicatesse est, en gros, l'esprit. Cette image étrangère prend naissance dans l'esprit subjectif du créateur, du poète, qui associe, met ensemble, soude, fait la synthèse de ce qui était séparé. Cette synthèse est donc totalement subjective. L'artiste saisit, comme chez Dubos, de nouvelles nuances, des traits presque imperceptibles, dans une démarche de quête permanente, d'interrogation.

Comment naissent ces expressions imagées dans l'esprit créateur ? Réponse hypothétique et vraisemblable : de l'irrationnel, de ce qu'on nomme « hasard », ainsi que d'un facteur tout à fait personnel, qui témoigne du génie. La pensée délicate renvoie au concept de « génie », que nous allons étudier dans la partie suivante, intitulée « La critique scientifique ».

Les pensées à double sens (les équivoques) ont un côté mystérieux, car on se donne de la peine pour saisir leur sens véritable. Les figures équivoques sont belles (elles plaisent en surprenant l'esprit, en le mettant dans un jeu spontané ; elles doivent être neuves, originales). L'art doit plaire, toucher par ses beautés. Il plaît à chacun différemment, en fonction de son cœur. Les ignorants sont loués, à cause qu'ils jugent nettement et distinctement ; au contraire, les érudits n'ont pas la « tête » « ni mieux

[582] Bouhours, *La Manière…*, *op. cit.*, *Premier Dialogue*, p. 12.
[583] *Ibid.*, p. 16.
[584] *Ibid*., *Second Dialogue*, p. 143.

réglée, ni plus sage », toute érudition ne fait qu'« augmenter la confusion et obscurcir la lumière »[585]. On reconnaît ici une idée que Dubos va copier à la lettre pour bâtir là-dessus toute sa conception du jugement de goût. Dubos ajoute tout de même le concept de « public instruit », qui saisit les beautés cachées ; mais il différencie d'abord les gens de métier qui ont le jugement usé, et le bas-public, qui a le jugement sain, non altéré par la discussion préalable. Le jugement sain est décisif et immédiat.

Le jugement sain peut se rencontrer parmi les érudits, tout dépend de la disposition des esprits, affirme Bouhours : « Tel savant que nous connaissons est un abîme de doctrine ; mais un abîme qu'on peut appeler un chaos où toutes les langues et toutes les sciences sont brouillées ensemble, parce que c'est l'esprit le moins méthodique et le moins clair qui fut jamais. D'autres savants d'un caractère opposé à celui-là, ont dans la tête une infinité d'espèces bien rangées et parlent nettement du tout »[586]. Cette distinction manque chez Dubos, mais seulement à première vue, car Dubos parle d'organes. Si on est doué d'organes sains, les perceptions sont justes, ainsi que le jugement de goût. La « disposition des esprits » équivaut au degré de santé des organes concernés ; la « tête bien faite et de bonne trempe » est nécessaire pour un discours clair, chez Bouhours. La « tête de bonne trempe » (terme de Bouhours) prend, dans la philosophie de Dubos, le sens d '« organe », mais Bouhours ne développe pas son idée, que Dubos fera fructifier et détaillera ensuite.

Si Dubos parle d'organes sains chez le public, Bouhours affirme que les écrivains, gens de métier, sont eux aussi concernés ; une séparation va s'imposer entre les génies et les auteurs médiocres, les non-artistes. Dubos parle des génies, et du public ; il n'y a pas d'autre catégorie, comme chez Bouhours. N'oublions pas ici que Dubos parle de « délicatesse de sentiment », de justesse, en définissant l'esprit. Un jugement de goût est juste dans la mesure où notre sentiment est délicat, ou, autrement dit, dans la mesure où nous avons de l'esprit : « Tous les hommes, à l'aide du sentiment intérieur qui est en eux, connaissent, sans savoir les règles, si les productions des arts sont de bons ou de mauvais ouvrages et si le raisonnement qu'ils entendent, conclut

[585] *Ibid*., *Premier Dialogue*, p. 47.
[586] *Ibid*., p. 48.

bien »[587]. Dubos pense qu'on juge des raisonnements aussi par sentiment, par le bon sens. Nos sens saisissent la vérité, qui « seule contente toujours » (Bouhours).

Pour Bouhours, l'art de penser véritablement est spécifique aux poètes, aux génies. Penser « juste », c'est « avoir l'esprit droit, le jugement sain, et quelque chose du génie d'Homère, qui, selon le sentiment d'Aristote, a toujours des pensées et des paroles proportionnées au sujet qu'il traite »[588]. On constate ici l'admiration et le respect profond pour les Anciens, qui ne sont en rien étrangers à l'œuvre de Dubos. Penser juste, c'est penser à la manière des Anciens. Pour cela, il faut être instruit au puits de l'Antiquité, et y emprunter (ou avoir déjà) un savoir faire dont seuls les poètes, les génies sont capables.

On trouve ensuite chez Bouhours une affirmation empruntée à l'identique par Dubos : « La vérité est l'âme de l'histoire »[589], Dubos ajoute « et le vraisemblable l'âme de toute poésie »[590].

Il est à propos ici de citer Bouhours discourant sur les pensées vraies, à travers les propos d'Eudoxe : « […] pour penser bien, suffit-il que les pensées n'aient rien de faux ? Non, […] les pensées à force d'être vraies, sont quelquefois triviales […] outre la vérité […], il faut quelque chose qui le frappe, et qui le surprenne (l'esprit), {par la nouveauté}. Je ne dis pas que toutes les pensées ingénieuses doivent être aussi nouvelles que l'étaient celles de Crassus ; il serait difficile de ne rien dire qui ne fût nouveau : c'est assez que les pensées qui entrent dans les ouvrages d'esprit ne soient point usées : que si l'invention n'en est pas tout à fait nouvelle, la manière dont on les tourne le soit au moins ; ou que si elles n'ont pas la grâce de la nouveauté, même dans le tour ; elles aient je ne sais quoi en elles-mêmes qui donnent de l'admiration et du plaisir »[591]. Les pensées doivent être enveloppées d'une forme qui, elle, soit nouvelle, autant que possible. La vérité ne doit pas être respectée à la lettre, elle doit être embellie, la tournure de l'expression doit contenir quelque chose de surprenant, qui éveille l'esprit, en lui présentant une surprise. Ce « je ne sais quoi », le charme de la surprise, de la nouveauté, est ce qui nous touche. Une pensée vraie est une pensée touchante. Telle est

---

[587] *R.C.*, tome II, § 348.
[588] D. Bouhours, *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, Toulouse-Le Mirail, 1988, *Premier Dialogue*, p. 42.
[589] *R.C.*, tome I, § 254.
[590] *Ibid*.
[591] Bouhours, *La Manière…, op. cit., Premier Dialogue*, p. 74-75.

la vérité dans l'art : elle se confond avec le plaisir de l'émotion. Bouhours nous amène sur le seuil de l'esthétique de Dubos. (Ce dernier parle du plaisir de la passion).

L'art qui est la nature perfectionnée est une idée présente à l'époque dans plusieurs ouvrages (voir plus haut dans ces miennes recherches).

Les pensées vraies sont des pensées ingénieuses, la vérité est aussi une capacité que le génie possède, elle se construit. Le savoir-faire de l'artiste est ce qu'on délimite dans les frontières de l'« art ».

Le faux est autorisé à se mélanger au vrai dans les pensées vraies, afin de créer une situation mystérieuse. La tournure de l'expression doit former un détour, qui constitue à lui seul la source de richesse d'une pensée esthétique (belle ou sublime). Le détour crée une multitude d'idées-surprises dans l'imagination du public. La vérité seule ne donne pas l'élan nécessaire à l'imagination pour créer le plaisir de l'art, car elle seule ne crée pas la surprise ; elle ne devient vivante qu'à côté de son contraire, le faux. Les contraires s'attirent ici et seule leur collaboration intime forme un objet artistique, l'expression de la pensée en l'occurrence. Cette expression résultante est fertile.

Et le dialogue se poursuit : « [...] je vous disais qu'en matière de pensées ingénieuses, le vrai ne suffisait pas et qu'il fallait ajouter quelque chose d'extraordinaire qui frappasse l'esprit. Nous l'avons dit et on ne saurait trop le dire : la vérité est à la pensée ce que les fondements sont aux édifices ; elle la soutient et la rend solide. Mais un bâtiment qui ne serait que solide n'aurait pas de quoi plaire à ceux qui se connaissent en architecture. Outre la solidité, on veut de la grandeur, de l'agrément, et même de la délicatesse dans les maisons bien bâties : c'est aussi ce que je voudrais dans les pensées dont nous parlons. La vérité qui plaît tant ailleurs sans nul ornement, en demande ici ; et cet ornement n'est quelquefois qu'un tour nouveau que l'on donne aux choses »[592].

L'art doit plaire, car on exige qu'une œuvre dépasse le besoin, l'utilité immédiate, nous délectant avec d'autres joies, plus recherchées. C'est la tâche de l'art, que de nous amener sur un territoire où règne le plaisir.

Entre « l'art est ce qui plaît » et « l'art doit plaire » il y a un chemin à parcourir ; entre Dubos et Bouhours ce chemin est très court, mais saisissons pourtant les nuances.

[592] Bouhours, *La Manière…, op.cit., Second Dialogue*, p. 77.

Bouhours parle aussi des « pensées délicates », élevées, « qui emportent et qui ravissent », des pensées sublimes. Ces pensées plaisent ou touchent l'esprit non pas parce qu'elles sont agréables, à cause des jolies choses qui sont leur objet, comme les belles pensées, mais elles « charment toujours l'esprit » parce qu'« elles ont du grand ». Elles ont du grand parce que les choses dont elles sont les images sont majestueuses. La différence entre les pensées belles et les pensées nobles (sublimes) consiste dans la chose-même, dans leur objet. Les deux sortes de pensées touchent, mais différemment, étant occasionnées par des causes différentes.

Les pensées belles ou jolies résultent de la contemplation des objets « riants » de la nature.

Bouhours ajoute pour mieux nous éclairer : « Les comparaisons tirées des sujets fleuris et délicieux sont des pensées agréables, de même que celles qu'on tire des grands sujets sont des pensées nobles »[593]. Arrêtons-nous sur le mot « comparaison » : il s'agit du figuré dont la littérature doit faire usage au maximum. La comparaison est l'art tout entier, dans la mesure où il regroupe des pensées ; ces pensées prennent vie à partir de la nature, miroitée dans l'imagination artistique, doublée par l'artiste. L'art devient ainsi pensée, qui a une source primaire, la nature, et une source secondaire, qui lui succède en tant qu'existant, que réalité, qui est l'imagination humaine (ou l'appareil humain à produire des pensées, que Bouhours nomme parfois tout simplement « raison »).

L'art est un mélange de propre et de figuré, de réel et de fiction.

Que fait l'artiste lorsqu'il crée ? Est-il pris par l'enthousiasme comme chez Shaftesbury ? En quoi consiste la démarche artistique ?

La démarche artistique est intellectuelle, car l'artiste exerce sa raison, le produit de cet exercice est la pensée. Prenons un exemple : « C'est […] penser joliment que de dire avec Balzac, d'une petite rivière : Cette belle eau aime tellement ce pays qu'elle se divise en mille branches, et fait une infinité d'îles et de tours, afin de s'y amuser davantage »[594].

La poésie est favorable à notre santé, car elle « nous amuse et nous réjouit », nous occupe sainement (comme chez Dubos pour qui l'art ne produit pas des suites

[593] *Ibid*., p. 137.
[594] *Ibid*.

fâcheuses, tout en nous faisant vivre des passions et nous tenant occupés). L'art a des fins thérapeutiques. Les fictions, résultant de la combinaison des pensées ingénieuses (pensées sublimes et pensées belles, jolies ou agréables) « sont pour l'esprit autant de spectacles divertissants »[595].

Les pensées ingénieuses tirent leur nom du tour accompli par l'artiste pour exprimer une pensée, ce tour doit être original et nouveau ; l'artiste sera ainsi qualifié de génie. Il invente ou fait naître de sa substance propre la fiction ; il met au service de l'art sa propre intelligence.

« La pensée est belle » : Bouhours attribue la beauté à la pensée. C'est le talent de l'artiste qu'on doit admirer dans la fiction, la poésie ou la prose. C'est le résultat de son intelligence qui est beau, c'est la concrétisation du travail de son cerveau. Ce n'est pas propre à un objet d'être beau, la beauté se trouve dans la raison objectivée du poète, dans sa pensée (formée d'un fond, un sens, et une forme ou « tour » ; la dernière nous intéresse ici plus particulièrement). La beauté ne s'attribue pas à un objet ; la beauté dans l'art, ce qui nous intéresse ici, est la beauté de la pensée, de l'esprit de l'artiste. **L'agréable, est-il dans la pensée exprimée par l'artiste ou dans le récepteur ?** Le beau suit une trajectoire qui unit, aux deux bouts du fil, l'esprit de l'artiste avec l'esprit du récepteur d'art, du lecteur ou public, etc., par le biais de la pensée objectivée, écrite. La trajectoire ne contient pas les extrêmes, les deux pôles. On peut ainsi affirmer que la pensée est belle. L'esprit de l'artiste produit le beau qui fait plaisir à l'esprit du public. Le beau chez Bouhours est indissociable de la pensée, ainsi on parle de la beauté de telle pensée, on dit d'une pensée qu'elle est belle.

Si Dubos conçoit le beau en tant qu'émotion chez le public qui le juge tel par le plaisir éprouvé, Bouhours met l'accent sur quelque chose d'extérieur aux sens du public, et d'antérieur. La pensée n'est pas belle parce qu'elle plaît, elle a une beauté antérieure, qui va créer ensuite le plaisir.

Une sorte de comparaison dont on parlait plus haut est la métaphore, qui est « une source d'agréments », « la représentation d'un objet sous une image étrangère »[596]. « Nous aimons, selon Bouhours, suivant la remarque d'Aristote, à voir

[595] *Ibid*., p. 139.
[596] Définition de la métaphore qu'on trouve à la page 143 de l'ouvrage de Bouhours, étudié ici.

une chose dans une autre : et ce qui ne frappe pas de soi-même, ni à face découverte, surprend dans un habit emprunté, et avec un masque »[597].

L'art charme par l'habileté de l'artiste, par son ingéniosité et son intelligence. L'art en général est art d'artiste, sa virtuosité, sa subtilité : « Comme les tempêtes, les batailles sanglantes, les bêtes farouches charment dans un tableau au lieu d'effrayer, si elles sont bien représentées et bien peintes : ainsi les objets les plus pitoyables ont de quoi plaire s'ils sont bien conçus et bien exprimés. Car, selon la doctrine d'Aristote, tout ce qui sera imité parfaitement sera agréable, quand même ce serait quelque chose d'affreux. Le plaisir qu'on a de voir une belle imitation, ne vient pas précisément de l'objet, mais de la réflexion que fait l'esprit qu'il n'y a rien en effet de plus ressemblant : de sorte qu'il arrive en ces rencontres qu'on apprend je ne sais quoi de nouveau qui pique et qui plaît »[598]. Ainsi, « les pensées qui représentent des choses fâcheuses peuvent plaire […] les Tristes d'Ovide plaisent tant […] pièces dramatiques anciennes et modernes qui nous divertissent en nous arrachant des pleurs […] les endroits de Virgile les plus douloureux et les plus funestes font tant de plaisir aux lecteurs »[599]. L'art et embellissement de la nature sont ici synonymes. Voilà pourquoi les œuvres d'art qui affligent font plaisir, selon Dubos, justement parce que l'artiste enveloppe sa pensée intelligemment, en lui donnant une tournure délicate.

Bouhours relance le concept de « pensée délicate », en essayant de le définir. Il analyse en décomposant les nuances du concept de « délicat » : « Une pensée où il y a de la délicatesse a cela de propre qu'elle est renfermée en peu de paroles, que le sens qu'elle contient n'est pas si visible ni si marqué : il semble d'abord qu'elle le cache en partie, afin qu'on le cherche et qu'on le devine ; ou du moins elle le laisse seulement entrevoir, pour nous donner le plaisir de le découvrir tout à fait quand nous avons de l'esprit »[600].

Le public instruit découvre les beautés cachées, souvent imperceptibles aux yeux du grand public, selon Dubos aussi. Et la « pensée délicate » est creusée plus en profondeur : « Car comme il faut avoir de bons yeux, et employer même ceux de l'art, je veux dire les lunettes et les microscopes, pour bien voir les chefs-d'œuvre de la

[597] Bouhours, *La Manière…, op.cit., Second Dialogue,* p. 143.
[598] *Ibid*., p. 154.
[599] *Ibid*., p. 155.
[600] *Ibid*., p. 160.

nature ; il n'appartient qu'aux personnes intelligentes et éclairées de pénétrer tout le sens d'une pensée délicate. Ce petit mystère est comme l'âme de la délicatesse des pensées, en sorte que celles qui n'ont rien de mystérieux ni dans le fonds, ni dans le tour, et qui se montrent toutes entières à la première vue, ne sont pas délicates proprement, quelque spirituelles qu'elles soient d'ailleurs. D'où l'on peut conclure que la délicatesse ajoute je ne sais quoi au sublime et à l'agréable »[601].

Les belles pensées, ainsi que les sublimes, doivent être aussi délicates, afin d'émerveiller ; c'est-à-dire qu'elles doivent être mystérieuses au moins au premier contact et, par la suite, plus ou moins mystérieuses pour les intelligences de différent degré. Elles doivent « laisser plus de choses à penser qu'elles n'en disent »[602], elles déclenchent l'imagination, la laissent vagabonder, chercher les lumières, le sens véritable. La nouveauté du sens ou, plus concrètement, de la forme, est nécessaire pour la beauté des pensées, et leur efficacité (« elles piquent », comme dit le philosophe Philante). Par contre, le manque d'inattendu, d'inhabituel, l'usé nuisent à l'art : « Les plus belles choses, à force d'être dites et redites, ne piquent plus et cessent presque d'être belles »[603].

Eudoxe conclut sur le mécanisme humain produit au contact d'une pensée délicate ; c'est en quelque sorte la psychologie des émotions, qui nous occupe au premier chef dans ce chapitre: « […] il y a des pensées délicates qui flattent l'esprit en le suspendant d'abord, et en le surprenant après : cette suspension, cette surprise fait toute leur délicatesse »[604]. Cette suspension suivie d'une surprise, ce fonctionnement, pour ainsi dire, est reconnaissable dans les pensées sublimes également ; le sublime bloque d'abord les facultés spirituelles, pour mieux les étonner ensuite. Les pensées délicates et les pensées sublimes sont ici des synonymes partiels, la délicatesse pouvant être attribuée aux pensées belles aussi.

Chez Bouhours, la beauté est indissociable de la pensée, dans l'art. Son objet d'étude est la pensée, expression de l'esprit artistique. N'oublions pas l'intitulé de l'ouvrage qui nous occupe : *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit.* Ce qui nous intéresse est le domaine de l'art et ses catégories.

---

[601] *Ibid*.
[602] *Ibid*., p. 162.
[603] *Ibid*., p. 171-2.
[604] *Ibid*., p. 188.

Afin de mieux comprendre le concept de « délicatesse », Bouhours décrit le sens de son contraire, la « grossièreté » : « J'entends par le mot de « grossière » {associé à la louange, comme espèce de pensée}, une louange directe et toute visible, qui n'a aucune enveloppe. C'est louer pour ainsi dire les gens en face, et d'une manière qui ne ménage point leur pudeur ; au contraire une louange délicate est une louange détournée, qui n'a pas même l'air de louange, et que les personnes les plus modestes peuvent entendre sans rougir […]. Les louanges fausses rendent ridicules ceux qu'on loue : les grossières leur font honte ; au lieu que les fines flattent leur amour propre, et contentent leur vanité sans blesser leur modestie »[605].

L'art a son utilité dans les démarches diplomatiques, il sous entend une habileté particulière. L'art est un savoir faire, une science qui apprend à se servir de ses capacités à un niveau supérieur, plus subtil, plus « délicat ». Il intervient finement auprès du caractère de chacun, en le polissant, en lui apprenant à penser d'une façon mobile et légère, nuancée, esthétique. L'esthétique cartésienne, avec son esprit rigoureux, est remplacée par une esthétique issue d'une souche nouvelle, qui a comme idéal l'esprit enrichi d'une multiplicité de nuances. Le « clair et distinct » devient l'indéterminé, en cours d'être pensé, ce qui fait que l'imagination prend son essor. L'éthique est bâtie sur une esthétique nouvelle. Elle préfère le détour, le fin, le subtil, à la place du direct, du découvert, voire du « grossier ».

Chez Bouhours, l'art est un domaine autonome. Il est séparé, pour ainsi dire, du milieu naturel. Ainsi, le domaine de l'art fonde seul sa vérité, et non par référence au « vrai » naturel. Sa vérité ne coïncide pas avec la vérité du monde réel. L'art est un terrain que la fiction fonde ; elle tient lieu de vérité, de même ce qu'on nomme « faux » dans le réel peut devenir, dans l'art, du « vrai ». L'art a ses propres lois, qui lui sont immanentes, c'est le monde où tout peut être « vérité »: « Le figuré n'est pas faux et la métaphore a sa vérité aussi bien que la fiction »[606].

Le devenir de la pensée a, chez Bouhours, un rôle primordial dans l'art. Cette richesse de pensées se développe successivement, elle jaillit comme dans une propulsion créative, formant donc une expression qui prend un contour perpétuellement

[605] *Ibid*., p. 198.
[606] Bouhours, *La Manière…, op. cit., Premier Dialogue*, p. 15.

différent. Ce qui intéresse ici essentiellement est le processus créatif de la forme ; il doit être visible, et le détour perceptible dans l'élan de l'esprit agréablement étonné.

L'art n'imite pas la nature, comme dans l'esthétique classique, il fonde son être propre et sa valeur consiste en cette originalité.

Le point de départ de l'esthétique de Dubos est bien souligné dès le début des *Réflexions critiques*. L'esthétique est subordonnée à un projet d'étude psychologique, qu'on s'est proposé d'étudier dans cette partie. Le but de Dubos est de plonger en soi, afin de découvrir tous les ressorts qui nous portent vers l'art. L'art répond à un besoin d'être affligé, occupé, l'esthétique sert l'humain à cause de sa constitution. Un principe psychologique, l'analyse de soi, devient le centre d'intérêt d'un corpus esthétique : « Je ne saurais espérer d'être approuvé, si je ne parviens pas à faire reconnaître au lecteur dans mon livre ce qui se passe en lui-même, en un mot les mouvements les plus intimes de son cœur »[607].

On a besoin de délicatesse, de détour, de subtilité, de finesse afin d'éviter la grossièreté, nous met en garde Bouhours. L'art nous l'apprend et en fait usage dans les pensées esthétiques. Chez Dubos, le rôle de l'art est aussi de nous sortir de la grossièreté, et de nous apprendre à vivre des passions moins intenses et sans suites fâcheuses. L'art est ce qui forme le public, afin qu'il devienne « instruit ». Le public instruit comprend les subtilités, cachées aux yeux du vulgaire. L'idée est déjà présente chez Bouhours : « Il n'appartient qu'aux personnes intelligentes et éclairées de pénétrer tout le sens d'une pensée délicate »[608].

Dubos veut que l'art soit le miroir de la vie intérieure ; pour que l'art puisse plaire, il faut que le spectateur ressente chez l'artiste la même passion, qu'ils partagent à peu près le même vécu : « On n'hésite guère à rejeter comme un miroir infidèle le miroir où l'on ne se reconnaît pas »[609].

Le goût est une notion centrale de l'esthétique ; même les tâtonnements antérieurs recherchent son essence, sa définition. Bouhours le définit ainsi : « Le bon goût est le premier mouvement ou, pour ainsi dire, une espèce d'instinct de la droite raison, qui l'entraîne avec rapidité, et qui la conduit plus sûrement que tous les

[607] *R.C.*, tome I, § 3.
[608] Bouhours, *La Manière…, op. cit., Second Dialogue*, p. 160.
[609] *R.C.*, tome I, § 3.

raisonnements qu'elle pourrait faire »[610]. L'instinct, l'immédiateté, annoncent les décisions de la raison, mais ne la laissent pas agir seule, ils la devancent, car « qui dit raison dit lenteur, temps, règles, conséquence », alors que l'instinct ne trompe pas et tombe juste, avant tout mélange rationnel. La raison vient ici confirmer l'instinct. La décision de la raison est toujours postérieure au verdict instinctif, mais va dans le même sens. « L'instinct », fait partie du même groupe conceptuel que « l'intuition ». On peut donc avancer ici que là où l'intuition délibère, l'esthétique commence à sortir des ténèbres, de l'informe ; elle prend contour. Le rationalisme cartésien reste latent chez Bouhours (au moins dans le tour rationnel de la pensée, ainsi que dans l'importance qu'il accorde encore aux facultés rationnelles, comme l'entendement), ainsi que chez les philosophes qui se sont formés des lectures de leurs devanciers, comme par exemple de Descartes, et qui les ont dépassées dans certains de leurs principes, ou idées véhiculées. À ce rationalisme vient s'opposer l'irrationalisme, qui rend possibles d'autres contenus de concepts comme ici, par exemple, ceux de « délicatesse » et de « génie ».

Le goût chez Bouhours est d'abord un jugement avant d'être une faculté qui permette la connaissance (il ne reçoit pas les informations du dehors passivement, en se laissant impressionner, il a une réaction face à l'objet).

Le concept central de l'œuvre de Bouhours est la **délicatesse**, comme on a pu le constater des réflexions précédentes. Autour de ce concept principal se forme un noyau de concepts secondaires, comme le « je ne sais quoi », « le bel esprit », le « sentiment », et le « génie ». Bouhours a bien accompli son rôle d'esthéticien de la « délicatesse ».

Dubos creuse dans le livre de Bouhours et fait naître dans les *Réflexions* les fondements de l'esthétique du début du XVIIIe siècle. Ces deux philosophes ont senti que leur époque exigeait une approche différente de celle de Descartes. Il fallait donner des assises philosophiques à de nouvelles hypothèses, qui comprenaient l'élément sensible, non- rationnel.

[610] Bouhours, *La Manière…*, *op. cit.*, *Quatrième dialogue*, p. 380.

PARTIE 4.

LA CRITIQUE SCIENTIFIQUE

Référence adressée au créateur de l'art, sa psychologie.

Dubos : le concept de « génie » et ses multiples définitions, sa tâche d'émouvoir ; les éléments influant sur le génie, sur son pouvoir : causes physiques, causes morales, climat. La réussite du génie dépendant largement des qualités innées (dont la délicatesse des organes) et moins des qualités acquises.

L'œuvre d'art est au centre de la critique ; nous avons proposé, au long de nos recherches, une double étude sur les ouvrages de l'art. Premièrement, une étude qui s'appuie sur le public, récepteur de l'art, secondairement, une autre, qui part du créateur de l'œuvre d'art. Nos réflexions philosophiques sur l'art procèdent de ces deux perspectives, qui se complètent réciproquement en formant un tout, la sphère dans son intégralité.

L'analyse qui concerne le créateur, le génie, a été baptisée dans les ouvrages de critique d'art « critique scientifique ». Nous allons à présent nous focaliser sur la psychologie de l'artiste, et sortir de profondeurs plus ou moins vierges après avoir éclairé de nos modestes lumières, la psychologie du spectateur de l'art. Les concepts de Dubos qui tournent autour de ce centre de notre étude sont, approximativement : causes physiques et morales, raison : pratique ou spéculative, traduction / original, poème / système de philosophie, climat, génie, tragédie / comédie, merveilleux, talent / enthousiasme poétique, invention, artisan, nouveaux sujets, choix des sujets, etc. Nous

allons créer des contextes pour ces concepts, afin de nous les approprier, sans pourtant dépasser ou s'éloigner de notre point de départ, la philosophie de Dubos. Les références auxiliaires tourneront autour de notre intérêt, l'approfondissement de nos connaissances sur l'Abbé Dubos. Il est indispensable de créer pour notre abbé une ambiance eidétique, afin de pouvoir pénétrer d'un regard pluridimensionnel les concepts et leur mise en relation dans les *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719).

Une précision tout d'abord : la philosophie de Dubos est une philosophie du sentiment. Ce concept de « sentiment » va imprégner tous les autres concepts de base dont Dubos se sert dans sa théorie de l'art, selon les uns, un « système »[611]. Le concept de « génie », par exemple, est mis en relation avec la sensibilité, la capacité de remuer le cœur, de toucher : « De tous les talents qui donnent de l'empire sur les autres hommes, le plus puissant n'est pas la supériorité d'esprit et des lumières ; c'est le talent de les émouvoir à son gré »[612]. Une autre définition du génie, qui le caractérise d'une autre façon, plus neutre à l'égard de la sensibilité, et plus générale, ainsi que plus simple, plus facilement énonçable par le bon sens est la suivante : « On appelle génie l'aptitude qu'un homme a reçue de la nature pour bien faire et facilement certaines choses que les autres ne sauraient faire que très mal, même en prenant beaucoup de peine »[613].

Émouvoir le public est ainsi le but de l'artiste, son point fort, son génie. Il arrive à le faire mieux que le reste du monde, et quand il le veut. Ayant ce but, il réussit à trouver les moyens justes, les plus efficaces. Il emploie donc son savoir faire, et non pas son intelligence, capacité à raisonner, l'art devenant ici le terrain où l'action, la relation cause - effet a un rôle primordial. Trouver les moyens pratiquement concluants est une démarche de sa sensibilité, de son esprit pratique, de son commerce avec les hommes ou les livres. Sa sensibilité est exercée, et agit promptement. Il est vrai aussi que sa sensibilité lui permet d'émouvoir, grâce à une naissance heureuse, et ici on rencontre le problème de l'influence des causes physiques, morales, ou celle du climat.

Dubos affirme, à propos des **causes physiques** : « Je conçois que le génie consiste dans un arrangement heureux des organes du cerveau, dans la bonne

---

[611] Voir T.M. Mustoxidi, *Histoire de l'esthétique française 1700-1900*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1920, Première partie, intitulée *Les systèmes esthétiques en France pendant le XVIIIe siècle (1700-1800)*. Mustoxidi considère quatre grands systèmes : J.-P. De Crousaz, L'Abbé Dubos, Le Père André, L'Abbé Batteux.
[612] *R.C.*, tome I, § 41.
[613] *Ibid.*, tome II, § 7.

conformation de chacun de ces organes, comme dans la qualité du sang, laquelle le dispose à fermenter durant le travail »[614]. Le sang qui « fermente » est-il l'enthousiasme poétique, une sorte d'état bachique ? « Fermenter » veut-il dire ici faire travailler, chercher énergiquement, une sorte de curiosité de connaître, d'explorer, de sonder les abimes, de les faire parler, en laissant actionner la sensibilité de génie, qui seule fait parler ces abimes ? Dubos répond : « Les poètes entrent dans une espèce d'enthousiasme lorsqu'ils produisent leurs idées ». Ou, plus loin : « C'est l'enthousiasme qui possède les Poètes quand ils voient les Grâces danser sur une prairie, où le commun des hommes n'aperçoit que des troupeaux »[615].

Une question se pose : est-ce que ces abimes se situent dans une nature extérieure ou dans la nature intérieure du génie ? (le génie est membre de la nature en même temps que créature de la nature, parmi toutes les autres, matière vive). La réflexion de Dubos ne considère pas cet aspect, un peu métaphysique, et qui probablement dépasse ses intentions.

Ce talent pour créer est une conséquence des organes et de la qualité du sang. Le génie est doué dès la naissance, son talent n'est point un acquis, l'état actuel coïncide avec l'état à la naissance, mais avec un décalage temporel (« c'est la nature et non pas l'éducation, qui fait les poètes »[616]).

De la définition antérieure, on lit précisément que cette capacité de réussir là où les autres échouent, est reçue « de la nature ». Cette réduction du génie à un produit de la nature, qui suit des lois et qui a des instincts comme les autres animaux, met l'homme à côté des animaux, eux aussi fruits de la nature. Il n'y a plus cette supériorité de la création divine, où l'homme est désigné pour régner sur les animaux. La raison n'est plus ici un trait distinctif. Cette raison s'est éteinte, elle cède en faveur du sentiment, de la sensibilité, qui unit les créatures, au lieu de les séparer.

Le génie est construit physiquement, ainsi que « moralement » (il s'agit des causes dites « morales ») ; aucune construction ne dépend de lui. Car l'organisme est créé, le génie est prédestiné en quelque sorte à inventer ; ses créations seront appréciées ou pas en fonction des causes morales. Il subit des influences du dedans et du dehors,

[614] *Ibid.*, § 14.
[615] *Ibid.*, § 18.
[616] *Ibid.*, § 31.

sans qu'il puisse les modifier ou les arrêter. Il est entièrement passif, les interactions de ces deux causes décident pour lui. La passivité est réelle, car même dans ses inventions actives, il hérite de cette activité potentielle à sa naissance, cela relève de son caractère reçu. Les **causes morales** vont décider si cette activité potentielle va devenir acte, objectivité. Ainsi, on peut définir les causes morales de la façon suivante, en faisant appel à Dubos : « celles qui opèrent en faveur des arts »[617], qui « rendent le travail des artisans plus facile »[618], un état heureux où se trouvent les artistes à cause de l'inclination de leur souverain et de leurs concitoyens pour les Beaux-arts, qui aident les arts à se développer, en leur prêtant l'attention qui encourage les artistes. Les causes morales sont la tranquillité du siècle, qui signifie l'absence de guerres, d'inquiétudes, les récompenses, les soins de l'Académie, l'intérêt du souverain, qui favorisent l'attention aux plaisirs.

L'interaction des deux causes donne « la supériorité de certains siècles sur les autres siècles »[619], si elles collaborent et sont favorables, les peintres seront « de premier ordre », ils sont « divins » d'après Dubos, car ils sont des « artisans qui se jouent de mon cœur »[620], qui remuent le cœur en le persuadant. Comment procèdent-ils, y arrivent-ils ? Les génies inventent des raisonnements concluants ou des images pathétiques ou des agréments du langage, respectant toujours les règles de la vraisemblance.

Le deuxième tome des *Réflexions critiques* traite du génie. Le but du génie, ou son rôle primordial consiste à employer ces moyens justes pour persuader, pour « amener à son sentiment »[621] le public. Persuader signifie donc uniformiser le sentiment général dans l'unique sens souhaité par l'artiste. Pour cela, les hommes doivent être « semblables par le cœur »[622], ce qui signifie qu'ils doivent avoir les mêmes capacités de sentir, les mêmes conformations des organes. Ces organes se développent jusqu'à l'âge de trente ans, pense Dubos, à force de s'appliquer à l'observation de la nature, et de ses devanciers. Le moral forme le physique, tout changement passe par le

[617] *Ibid*., § 136.
[618] *Ibid*.
[619] *Ibid*., § 134.
[620] *Ibid*., § 3.
[621] En original, « amener où l'on veut », en parlant de l'effet de l'artisan sur les hommes, *R.C.*, *op. cit*., tome I, § 297.
[622] *R.C.*, tome II, § 516.

corps, en modifiant la structure des organes du cerveau, et le corps dans sa présentation extérieure.

Ce que le génie s'approprie en étudiant est la nature, il se l'approprie par l'expérience. L'expérience est ce qui lui apprend à appliquer les règles de l'art, qui lui enseignent à être pathétique ; il n'arrive pas à être pathétique s'il manque de talent, d'invention. Le génie doit inventer, « et l'on ne parvient même qu'à l'aide d'une longue étude à bien inventer »[623].

Le génie sait découvrir la nature, en contribuant à sa propre richesse ; il découvre dans la nature des traits nouveaux, qui partent de son imagination abondante, de son invention. Il supplée au naturel dans la vraisemblance, il ne doit pas être vrai, il lui suffit d'être vraisemblable.

L'étude vient s'ajouter au talent présent dès la naissance, talent qui rend possible un « jugement sain, une imagination prompte, […] ce bouillonnement de sang »[624]. L'étude développe encore plus les traits du génie, mais il ne les fait pas naître. Les causes morales et l'étude sont favorables à l'augmentation en puissance des causes physiques, mais cette connexion n'est pas nécessaire. Il y a des siècles (composés de soixante-dix ans chez Dubos) où les causes morales sont favorables, mais les causes physiques sont insuffisantes pour l'existence des grands maîtres. Par contre, les qualités naturelles peuvent s'imposer, prendre essor, en l'absence de causes morales favorables. Et cela, parce que les causes physiques l'emportent sur les causes morales, « la naissance physique l'emporte toujours sur la naissance morale […] : L'éducation, qui ne saurait donner un certain génie ni de certaines inclinations aux enfants qui ne l'ont point, ne saurait aussi priver de ce génie ni dépouiller de ces inclinations les enfants qui les ont apportés en naissant. Les enfants ne sont contraints, ils ne sont gênés que durant un temps par l'éducation qu'ils reçoivent en conséquence de leur naissance morale ; mais les inclinations qu'ils ont en conséquence de leur naissance physique durent, plus ou moins vives, aussi longtemps que l'homme même. Elles sont l'effet de la construction et de l'arrangement de ses organes, et sans cesse elles le poussent au penchant où est la pente […] Il arrive encore que ces inclinations sont dans toute leur

[623] *Ibid.*, § 5.
[624] *Ibid*., § 7.

impétuosité, précisément dans l'âge où cesse la contrainte de l'éducation »[625]. On observe ici que les causes physiques sont perpétuelles, alors que, sur l'axe du temps, les causes morales occupent un ou plusieurs segments. Si l'éducation qui vient à l'encontre du talent lui est contraire, cela n'est que pour une portion de temps, car un temps va arriver où les qualités innées vont s'affirmer, en dépit d'une éducation contraire à la vocation du futur artiste : « Des emplois, ou trop élevés ou trop bas, une éducation qui semble éloigner l'homme de génie de s'appliquer aux choses pour lesquelles il est né, rien ne saurait l'empêcher de montrer du moins quelle était sa destinée, quand même il ne la remplit pas. Ce qu'on lui propose pour être l'objet de son application, ne saurait le fixer, si cet objet n'est pas celui que la nature veut qu'il suive. Il ne s'en laisse jamais écarter pour longtemps, et il y revient toujours malgré les autres, et, quelquefois malgré lui-même. De toutes les impulsions, celle de la nature, dont il tient son penchant, est la plus forte »[626].

L'extrême indigence nuit aux poètes et aux peintres, car ils doivent créer pour satisfaire la demande et ainsi ils ne dévoilent pas leur vrai talent : « Cette extrême indigence, qui force à travailler pour avoir du pain, n'est propre qu'à égarer un homme de génie, qui, sans consulter ses talents, s'attache, pressé par le besoin, aux genres de poésie qui sont plus lucratifs que les autres ». Ou encore : « L'extrême besoin dégrade l'esprit ; et le génie réduit par la misère à composer, perd la moitié de sa vigueur »[627].

Le génie est capable de se produire sans être toujours dans les meilleures mains et sous les meilleurs auspices de la richesse matérielle, car **les causes physiques l'emportent sur les causes morales** : « Les élèves trouvent encore partout des maîtres qui leur abrègent le chemin. Que ces Maîtres soient de grands hommes ou des ouvriers médiocres, il n'importe, l'élève qui aura du génie profitera toujours de leurs enseignements. Il lui suffit que ces maîtres lui puissent enseigner une pratique, qu'on ne saurait ignorer quand on a professé cet art durant dix ou douze années. Un élève qui a du génie apprend à bien faire, en voyant son maître faire mal. La force du génie change en bonne nourriture les préceptes les plus mal digérés. Ce qu'un homme né avec du génie fait de mieux, est ce que personne ne lui a montré à faire »[628].

---

[625] *Ibid.*, § 35-6.
[626] *Ibid.*, § 26.
[627] *Ibid.*, § 107.
[628] *Ibid*., § 22.

Le génie a tellement d'esprit, qu'il lui suffit pour avancer dans la profession pour laquelle il est fait. Son esprit est bouillonnant, tellement mis en activité, qu'il arrive à transcender le réel, le divin se dévoilant devant lui morceau par morceau. Cette élévation lui est caractéristique. Il prend son envol et apporte dans le réel ses découvertes, sa mission est de savoir partager les secrets du monde divin. Le talent d'un grand homme est celui de savoir donner au public une matière digérée, une expression convenable, car la pensée et l'expression naissent en même temps (voir plus bas, **l'enthousiasme**).

La fortune peut être aussi nuisible si on en fait un mauvais usage, notamment pour se divertir ; alors que seul un travail constant forme le cerveau. Tout apport moral a une conséquence sur la constitution corporelle, celle-ci change, se développe jusqu'à l'âge de trente ans, affirme Dubos. Il ne faut pas « laisser passer le temps de former ses organes sans les former »[629].

Former ses organes, c'est une démarche qui opère sur la sensibilité, les sens. L'éducation agit, par le biais du sentiment, à modifier et développer la constitution du cerveau, pour lui imprimer une activité fertile, produisant de nouvelles créations artistiques.

Les enfants vont dévoiler leur propre talent plus ou moins tard, s'ils sont nés peintres ou poètes, malgré leur difficulté temporaire due à des causes morales défavorables. Suivons la pensée de Dubos : « La plupart des hommes, appliqués dès l'enfance à de vils métiers, vieillissent donc sans avoir eu l'occasion d'apprendre ce qu'il était nécessaire qu'ils sussent, afin que leur génie put prendre son essor […] les génies […] ne peuvent se manifester qu'ils ne soient secondés par la fortune, et servis par les conjonctures […] Leurs talents restent enfouis, parce que la fortune ne les déterre pas »[630]. A ces hommes s'opposent les futurs peintres et poètes, les « génies puissants » qui « trouvent enfin le moyen d'aborder au rivage »[631]. Les enfants de génie trouvent, finalement, des gens qui viennent à leur aide, parce que leur génie leur parle, comme autrefois dans les villages, où les prêtres des églises recevaient des enfants pour servir à la messe, bonne occasion pour faire des lectures, et entreprendre des études. Les génies sont plus forts que les talents médiocres, car, « cet enfant là cherche de lui-même

[629] *Ibid*., §104.
[630] *Ibid.*, § 38.
[631] *Ibid*.

avec tant d'ardeur, qu'enfin le hasard la lui fournit » (l'éducation nécessaire)[632]. Mais n'oublions pas, nous avertit Dubos : les qualités innées sont indispensables et ont le rôle primordial, les qualités acquises sont importantes, mais elles sont toujours conditionnées et n'ont aucune valeur à elles seules : « Tous ces grands hommes ont montré que c'est la nature, et non pas l'éducation, qui fait les Poètes »[633].

Au début du second tome, Dubos donne plusieurs **définitions au génie**, qui expriment ses tableaux mentaux concernant ces génies, tableaux subordonnés à l'esthétique du sentiment, qui a son début dans la conformation des organes et de la composition du sang. Il commence par opposer au génie le faux génie. On prend en considération ces préliminaires : « La fermentation du sang la plus heureuse ne produira que des chimères bizarres dans un cerveau composé d'organes, ou vicieux ou mal disposés, et par conséquent, incapable de représenter au poète la nature telle qu'elle paraît aux autres hommes. Les copies qu'il fait de la nature, ne ressemblent point, parce que son miroir n'est pas fidèle, pour ainsi dire. Tantôt rampant et tantôt dans les nuées, il n'est dans le vrai que durant quelques instants parce qu'il n'y est que par hasard »[634].

On peut tirer de ce fragment plusieurs conclusions.

Premièrement, le génie doit faire partie de la masse, les membres du public sont ses égaux, car similaires par le sentiment (il doit représenter la nature « telle qu'elle apparaît aux autres hommes » - il ne doit pas se transposer à la place du public, il est déjà son premier membre, donc il représente la nature telle qu'elle lui apparaît). Cette nature double du génie (créateur et récepteur) se rencontre chez Dubos et chez d'autres philosophes du sentiment et constitue leur originalité. Le génie crée l'œuvre et il est son premier spectateur. Il peut juger par soi-même comment s'y prendre pour émouvoir, car il teste les effets de la peinture ou de la poésie sur lui-même, ces effets sont l'écho de l'émotion de son âme. Il doit être d'abord ému pour ensuite émouvoir (comme il faut être persuadé afin de persuader). Le génie fait ressentir par le public la passion qui l'habite ; ensuite cela émeut si elle était ou est présente dans son âme. La nature apparaît chez le génie telle qu'elle apparaît chez les autres, grâce à la même conformation des organes qui sont sains. Ses semblables doivent, afin d'être émus, trouver dans ses œuvres la vérité universelle, valable pour tous les hommes et dans tous les temps. Cette

[632] *Ibid*., § 39.
[633] *Ibid*., § 31.
[634] *Ibid*., § 15-6.

« maladie heureuse », qui est le génie, et qui consiste en la délicatesse des organes, est un degré de perfection supérieur, une qualité supérieure, et non pas « une maladie » dans le propre sens du mot. Les organes sont plus fins, mais non pas déformés.

Deuxièmement, le génie imite la nature, telle qu'elle apparaît à tous les gens ; son imitation doit, comme on l'a déjà affirmé, rester dans le vraisemblable, c'est-à–dire, correspondre à une vérité établie. Au sein de cette vérité le génie peut créer, hors d'elle s'installe le siège de la folie et de l'égarement, de la fausseté. Le génie doit se conformer aux lois naturelles, ces lois sont les principes de sa création. Copier la nature suppose une observation attentive de ses règles, afin de les découvrir ; une fois découvertes, le génie s'y installe et ne doit jamais quitter ce terrain (de la vraisemblance). Il les emploie en sa faveur (pour convaincre), tel est son talent !

Tous les hommes, affirme Dubos, sont doués d'un génie, ils remplissent une vocation : « La nature a fait un partage inégal de ses biens entre ses enfants, mais elle n'a voulu déshériter personne, et l'homme entièrement dépourvu de toute espèce de talent est aussi rare qu'un génie universel[635]. Des hommes sans aucun esprit, sont aussi rares que les monstres »[636]. Il semble ainsi que la providence a crée les particuliers de cette façon afin de dépendre réciproquement l'un de l'autre ; ils « se joignent ensemble » pour créer la société. Cette dépendance entre « les particuliers » s'étend aussi parmi les Nations, à une échelle plus grande : « Les besoins qui engagent les particuliers d'entrer en société les uns avec les autres, engagent aussi les Nations à lier entre elles une société. La Providence a donc voulu que les Nations fussent obligées de faire les unes avec les autres un échange de talent et d'industrie, comme elles font échange des fruits différents de leurs pays, afin qu'elles se recherchassent réciproquement, par le même motif qui fait que les particuliers se joignent ensemble pour composer un même peuple : le désir d'être bien, ou l'envie d'être mieux »[637].

Être doué dans un certain domaine constitue l'essence de chaque individu ; le génie particulier est répandu sans réserve parmi le peuple d'où le besoin de société, d'entraide. Les hommes occupent différents emplois car ils ont l'aptitude pour faire avec facilité une chose qui est refusée aux autres.

---

[635] Homme sans talent veut dire homme médiocre en toutes matières ; homme de talent veut dire génie doué pour une seule discipline et au-dessous de la moyenne en tout les autres disciplines.
[636] *R.C.*, tome II, § 10.
[637] *Ibid*., § 11.

Le génie poétique ou pittoresque est formé du concours de la qualité du sang avec une heureuse disposition des organes. De cette composition résulte la fureur divine, **l'enthousiasme**, unique chez le génie, « ce feu qui élève les peintres au dessus d'eux-mêmes, qui leur fait mettre de l'âme dans leurs figures, et du mouvement dans leurs compositions. C'est l'enthousiasme qui possède les poètes, quand ils voient les grâces danser sur une prairie, où le commun des hommes n'aperçoit que des troupeaux […] leur esprit semble les abandonner quelquefois, et quelquefois, les tirer par l'oreille, suivant la phrase d'Horace, pour les obliger d'écrire ou de peindre »[638]. L'enthousiasme est un feu, une fureur, une force immense de la nature, qui déstabilise l'être et le transporte sur des terrains étrangers, souvent dangereux : « Heureux les peintres et les poètes qui ont plus d'empire sur le génie que les autres, qui sortent de leur enthousiasme en quittant le travail, et qui n'apportent point dans la société l'ivresse du Parnasse »[639]. Cette fureur bachique est un état d'âme propre au génie, une disposition de l'esprit que l'on reçoit à la naissance et qui n'est point acquise. Cette impétuosité est caractéristique des gens qui témoignent d'une noblesse d'âme, d'un esprit délicat. Seuls ceux dont l'âme est sensible, fine, peuvent entrer dans cette transe. La joie immense de créer, le bonheur les domine. Mais une prudence s'impose : leur esprit en fureur ne coïncide pas avec l'état naturel de ses concitoyens. Afin d'éviter d'être considéré différent, il doit s'imposer d'adopter un état d'esprit sain, qui le lie à ses semblables. Cet état d'âme est propre à **l'invention** : « On voit dans leurs ouvrages des idées et des expressions qu'on n'a point vu encore. On y voit des pensées nouvelles […] de nouveaux caractères, […] ce qu'on n'a jamais lu, des tours et des expressions qu'on n'a point vu ailleurs »[640]. Le génie lui inspire le moyen de « donner l'être à de nouvelles idées », il pense et exprime sa pensée d'une façon révolutionnaire, pour ainsi dire. Cette mobilité dans la pensée, ce dynamisme créateur permettent au génie « d'avancer à pas de géant dans la profession à laquelle la nature les a destinés entièrement »[641]. L'activité du génie est très intense, le temps devient une coordonnée qui reçoit une signification nouvelle dans le cas du génie. C'est un temps subjectif, devenu compressé. Dans l'enthousiasme, le génie habite un monde modifié, un monde adapté à soi uniquement parce que ce monde, c'est lui seul

[638] *Ibid*., § 18-9.
[639] *Ibid*., § 19.
[640] *Ibid*., § 57.
[641] *Ibid*., § 59.

qui l'habite. C'est le monde de la vivacité et de la délicatesse du sentiment, un monde où tout devient « un assemblage d'objets propre à être imités avec des couleurs »[642].

Le génie, grâce à ses capacités de s'instruire facilement et rapidement, peut se dispenser de maître. Il peut, sans difficulté, trouver les principes qui ont donné naissance aux règles de l'art ; de ce fait, il peut même créer ses propres principes, et ses propres règles, à condition qu'elles ne s'écartent pas de la vraisemblance, des lois naturelles que tout le monde connaît. Ses règles peuvent être des dérivées, des « variations sur un thème », si on peut emprunter ces termes à la musique. Le génie crée pour les autres, et non pas pour soi ; c'est la cause pour laquelle il doit descendre à l'étage de chaque condition ; les génies incompris ne sont pas de vrais génies, selon Dubos. Bien entendu, on considère ici les ouvrages présentés au public deux années auparavant, pour qu'il ait le temps nécessaire de s'approprier l'ouvrage.

Le génie est prédestiné à créer, son impulsion de manifester ses capacités est plus forte que tout autre instinct. Le génie né poète est amené à écrire ses pensées, à faire communiquer deux sphères entre elles : son propre monde et le monde des autres. Il est impropre à séparer le génie poétique du reste du monde ; cette distinction est seulement rationnelle, afin de pouvoir travailler avec des concepts, afin de nous faire une image dotée de contours bien délimités. Cela parce que tout le monde possède un génie particulier ; le génie poétique n'est rien d'autre que le génie des artisans, qui produit de l'art. Les autres génies produisent, chacun dans sa profession, des œuvres géniales ; chacun travaille en dévoilant un génie particulier. Ce qui nous intéresse ici, par contre, est le génie qui crée des poètes et des peintres.

L'inclination naturelle qui mène à une certaine profession est une qualité constante chez le génie, et personne ne peut l'en détourner, son penchant vaincra toute opposition. Illustrons cela par un court exemple que Dubos nous fait partager : « Sans sortir de notre temps, jetons un coup d'œil sur l'histoire des autres professions qui demandent un génie particulier. Nous verrons que la plupart de ceux qui se sont rendus illustres en exerçant ces professions, n'y ont pas été engagés par les conseils et par l'impulsion de leurs parents ; mais par une inclination naturelle qui venait de leur génie. Les parents de Nanteuil firent les mêmes efforts pour l'empêcher d'être graveur, que les parents font ordinairement pour obliger les enfants à s'instruire dans quelque

[642] *Ibid*., § 60.

profession. Nanteuil était obligé de monter sur un arbre, et de s'y cacher pour dessiner »[643]. Cette loi de manifester son talent en dépit de tout obstacle est la loi du génie.

En revanche, pour ce qu'il est des autres professions, pour lesquelles le génie n'est pas du tout doué, le génie leur voue une véritable aversion, il sent bien qu'il y est « hors de sa place ». « Ses égaux » ont déjà leur place et ce que le génie naissant cherche, est aussi une place bien déterminée dans la société, mais que lui seul est capable de trouver : « Ce ne sont pas les lettres qu'on enseigne à un homme qui le rendent poète ; c'est le génie poétique, que la nature lui donne en naissant, qui les lui fait apprendre, en le forçant de chercher des moyens d'acquérir les connaissances propres à perfectionner son talent »[644]. Cultiver son talent par l'éducation personnelle, voilà en quoi consiste la profession du génie, sa tâche journalière. En créant, l'activité du génie l'apprend à découvrir de nouvelles pensées, de nouvelles expressions. Il apprend lui seul, par sa volonté sans limites de pénétrer le sphinx, les mystères de la nature, son modèle. Les connaissances du génie ne viennent pas entièrement de l'extérieur, mais de son propre esprit, de son âme riche. Il crée ce qui n'existait pas, justement parce qu'il fait appel à soi, territoire vierge, nécessitant d'être exploré et cultivé. C'est lui, membre de la nature, qui doit servir de modèle, afin d'être imité. La nature a le siège dans le génie, et le génie s'écoute lui-même, en créant de nouveaux prolongements naturels. Ces prolongements naturels qui naissent de son esprit, qui est nature, est ce qu'on comprend par le mot « art ». Savoir les découvrir est ce qui constitue le talent du poète ; la manière de les présenter selon leurs lois internes, selon la vraisemblance, est un savoir faire qui se perfectionne par l'expérience continuelle. Cela s'apprend en observant la nature et la société, avec son histoire, ses époques, des coordonnées qui cadrent la création, qui lui donnent une existence aussi bien conventionnelle, qui la rend conforme au goût de chaque époque et de chaque nation. Ici encore, Dubos souligne le fait que la naissance physique l'emporte sur la naissance morale.

Chez le génie, l'impulsion à créer est très puissante, tellement puissante qu'il trouve facilement son chemin, sa vocation, par soi-même, aidé par ce puissant souffle de vie ; au contraire, « les génies qui demeurent ensevelis toute leur vie, […] sont des

[643] *Ibid.*, § 31-2.
[644] *Ibid.*, § 43.

génies faibles ; ce sont de ces hommes qui n'auraient jamais songé à peindre ni à composer, si l'on ne leur avait pas dit de travailler ; de ces hommes qui d'eux-mêmes ne chercheraient jamais l'art, mais auxquels il faut l'indiquer. Leur perte n'est pas grande ; ils n'étaient pas nés pour être d'illustres artisans »[645].

Le génie est défini par une expression métaphorique, en le comparant à « une plante qui pousse d'elle-même »[646], tellement il est immergé dans le milieu naturel, qui constitue son essence. Et Dubos continue : « mais la qualité, comme la quantité de ses fruits, dépend beaucoup de la culture qu'elle reçoit »[647]. Le destin du génie importe aussi bien que sa naissance, les causes morales viennent s'ajouter aux causes physiques. Son existence sociale lui donne l'occasion d'une observation de la nature et d'une réflexion sur les ouvrages des grands maîtres. Le talent est nécessaire à l'artiste, ainsi que son application. Car il a une double existence, en tant que membre de la nature (« plante qui pousse d'elle-même »), et en tant que membre de la société. Il a besoin d'étendre sa connaissance, en communiquant perpétuellement avec son milieu, naturel et social. Il se consulte soi-même à chaque contact avec l'extérieur ; sa propre nature interagit avec la nature des autres, qui le dépassent. La société n'est qu'une interaction entre différentes natures, qui sont en communication permanente. Ce que le génie apprend, c'est de bien communiquer, c'est le langage social, le langage des passions. Son être doit se métamorphoser (« se former » dans le langage de Dubos) dans le cadre social (la société est formée surtout par les grands maîtres), dans un membre d'une communauté (ici la communauté artistique), il doit en faire partie.

Dubos présente ces génies-apprentis de la façon suivante : « […] des jeunes gens qui sont nés poètes ; les beautés qui sont dans les ouvrages faits avant eux, les frappent vivement. Ils se rendent propre, avec facilité, la façon de tourner les vers et la mécanique des auteurs de ces ouvrages […] L'imagination de Virgile s'échauffa et s'enrichit lorsqu'il lut l'*Iliade* pour la première fois. Les ouvrages des grands maîtres ont encore un autre attrait pour les jeunes gens qui ont du génie ; c'est de flatter leur amour propre. Un jeune homme qui a du génie, découvre dans ces ouvrages des beautés et des grâces, dont il avait déjà une idée confuse, mises dans toute la perfection dont

[645] *Ibid*., § 44.
[646] *Ibid*., § 45.
[647] *Ibid*.

elles sont susceptibles. Il croit reconnaître ses idées propres dans la beauté d'un chef-d'œuvre consacré par l'approbation publique »[648].

Le génie est en potentialité le grand artiste ; ce qui lui reste à faire pour actualiser cette potentialité, est de s'imprégner de l'esprit des ouvrages des grands maîtres, et, suite à la fermentation de son sang, de produire, de son propre fond ainsi enrichi, des ouvrages dignes de le mener sur les hauteurs du Parnasse. Le génie ne peut pas profiter de la lecture des ouvrages de ses devanciers, qu'à « proportion des lumières de son génie »[649]. L'art perfectionne seulement le talent, il le forme, mais il ne le fait pas naître. L'art est un travail sur soi : « L'émulation et l'étude ne sauraient donner à un génie la force de franchir les limites que la nature a prescrites à son activité. Le travail peut bien le perfectionner, mais je doute, affirme Dubos, qu'il puisse lui donner réellement plus d'étendue qu'il n'en a »[650]. Ce que Dubos suggère ici, c'est que le talent spécifique, dans une seule matière, ne peut pas devenir, même en travaillant, talent universel, pour plusieurs matières. Le génie a un talent spécifique, et il doit travailler dans ce domaine précis, afin de perfectionner ce talent que la nature lui a donné. Le génie universel, affirme Dubos, n'existe pas.

L'art « développe les organes »[651], leur conformation, leur fonctionnalité. « Former » veut dire perfectionner les organes, le support matériel de l'esprit, de l'âme. L'esprit dépend du corps. Dubos est un matérialiste, vu que la richesse de l'âme est à la base richesse de la matière. L'âme humaine devient expression des organes du corps. Tout changement provient à la base d'une modification des organes.

Le génie doit s'élever au dessus de la nature qu'il a comme modèle, et de ses devanciers, par l'invention. Cela constitue son apport au monde artistique, marque de son identité, sa carte d'entrée dans le monde artistique, son originalité.

Le génie doit doubler son talent par un travail assidu. Il doit faire siennes, s'approprier, par ce travail, les beautés qu'il découvre dans les ouvrages des antiques ou dans la nature, ingénieuse elle aussi. L'artiste ne doit pas copier « ce qu'il a sous les yeux », mais d'abord regarder avec attention pour trouver ce qu'il peut avoir en commun avec les singularités des autres auteurs ; et, au cas où il pourra « convertir en sa

---

[648] *R.C.*, tome II, § 53.
[649] *Ibid*., § 69.
[650] *Ibid*., p. 78.
[651] *Ibid*., § 79.

propre substance »[652], « ce qu'il y a de grand », il pourra ensuite donner naissance à des beautés nouvelles, surgissant de son propre esprit. Ce qu'il observe, ce sont les principes généraux de création. En les appliquant, il « traite dans le même goût une figure qui sera de son invention »[653]. Le génie « devine comment l'ouvrier a fait. Il le voit travailler, en regardant son ouvrage, et saisissant sa manière, c'est dans l'imagination qu'il remporte son butin »[654]. L'homme de génie doit être un métaphysicien.

L'art s'apprend, le butin n'est pas donné, il se découvre dans le travail : « Les génies les plus heureux ne naissent pas de grands artisans. Ils naissent seulement capables de le devenir. Ce n'est qu'à force de travail qu'ils s'élèvent au point de perfection qu'ils peuvent atteindre »[655]. Les génies « deviennent » jusqu'à l'âge de trente ans (âge au-delà duquel les organes ne se développent plus), affirme Dubos. Est-ce vrai ? Est-il vrai que le génie ne peut pas découvrir son talent après trente ans ? Dubos consent que le talent va se manifester plus tôt ou plus tard, avec tant de puissance, qu'il vaincra tout obstacle qui freine son affirmation. L'âge est-il un obstacle positif pour le génie ? Ce problème né dans un esprit curieux se pose, même s'il est de moindre importance, mais Dubos ne le traite pas dans son ouvrage. Apparemment, Dubos consent que le génie croît tout au long de sa vie, sans dépasser le niveau qu'il peut atteindre : « Chaque jour ajoute ainsi de nouvelles lumières à celles qu'il avait acquises précédemment. Il ne fait pas une élégie ni un tableau, sans devenir meilleur peintre ou meilleur poète, et il surpasse enfin ceux qui peuvent avoir été plus heureux que lui en maîtres et en modèles. Tout est pour lui l'occasion de quelque réflexion utile ; dans le milieu d'une plaine, il étudie avec autant de profit que s'il était dans son cabinet. Enfin, son mérite parvenu où il peut atteindre, se soutient toujours, jusques à ce que la vieillesse affaiblissant les organes, sa main tremblante se refuse à l'imagination encore vigoureuse. Le génie est dans les hommes, ce qui vieillit le dernier »[656].

On trouve un autre paragraphe sur l'âge, mais qui n'apporte pas davantage de réponse à notre question : « Quoique notre langue soit un organe bien plus souple que notre main ;

---

[652] *Ibid*., § 89.
[653] *Ibid*., § 89.
[654] *Ibid*.
[655] *Ibid*., § 91.
[656] *R.C*., tome II, § 95.

cependant nous prononçons toujours mal une langue étrangère, que nous apprenons après 30 (trente) ans »[657].

Dubos fixe l'âge où le génie est formé, « où les génies parviennent au mérite dont ils sont capables » à trente ans, ou aux alentours. Ce qui importe ici est une limite (ici en occurrence l'âge en tant que donné, cause physique dans le développement) que Dubos attribue au progrès du génie : « Je crois donc, affirme Dubos, que l'âge de trente ans est l'âge, où communément parlant, les Peintres et les Poètes se trouvent être parvenus au plus haut degré du Parnasse, où leur génie leur permette de monter »[658].

L'âge de trente ans n'est pas fatal, dans le sens où la précision mathématique est dépassée ici par l'irrégularité naturelle, par l'exception, l'original, que la nature produit : « Comme les esprits sont plus tardifs les uns que les autres, comme leur progrès peuvent être retardés par tous les obstacles dont on vient de parler, nous n'avons pas prétendu marquer l'âge de trente ans, comme une année fatale, avant laquelle et après laquelle on ne dût rien attendre. Il peut se trouver cinq ou six années de différence, dans l'âge auquel deux grands peintres ou deux grands poètes sont parvenus à leur perfection »[659].

Dubos parle dans les termes suivants du temps que le génie a besoin pour se former : « Plus un Artisan doué du génie, met de temps à se former, plus il lui faut d'expérience pour devenir modéré dans ses saillies, retenu dans ses inventions et sage dans ses productions, plus il va loin ordinairement […] La nature n'a pas voulu, dit Quintilien, que rien de considérable fût achevé en peu de temps »[660]. Plus le génie est grand, « élevé et étendu », plus il a besoin de temps pour se former, pour développer ses qualités d'être fertile, pathétique et sublime, dont le génie est doué à un degré supérieur. « Les grands génies ont plus de choses à faire que les autres », affirme laconiquement Dubos, ainsi « ils atteignent le point de leur perfection un peu plus tard » que les moindres génies. Après l'âge de perfection, les génies deviennent plus sages, mais jamais plus sublimes, ou plus pathétiques.

L'intuition de Dubos est extraordinaire, car il prédit les théories du XXe siècle, quand il parle des « fibres » du cerveau, en langage contemporain les « connexions entre

[657] *Ibid*., § 100.
[658] *Ibid*., § 116.
[659] *Ibid*., § 117.
[660] *Ibid*., § 123.

les neurones ». Chez les génies, ces fibres sont nombreuses : « Plus les fibres d'un cerveau doivent avoir de ressorts, plus ces fibres sont en grand nombre, plus il leur faut de temps pour acquérir toutes les qualités dont ils sont capables. Les grands maîtres font donc des études plus longues que les artisans ordinaires. Ils sont, si l'on veut, apprentis durant un peu plus longtemps, parce qu'ils apprennent encore à un âge où les artisans ordinaires savent déjà le peu qu'ils sont capables de savoir. Que le titre d'apprenti n'épouvante personne, car il est des apprentis qui valent déjà mieux que des maîtres, bien que ces maîtres fassent moins de fautes qu'eux »[661].

Dans les paragraphes suivants, Dubos profite pour souligner le fait que plus le génie est étendu, plus il exige du temps pour atteindre sa perfection, son accomplissement : « Plus les hommes sont capables de s'élever, plus ils ont de degrés à monter pour arriver au faîte de leur élévation »[662].

L'invention est propre au génie. Son esprit est inimitable. Les faiseurs de pastiches, les imitateurs, se bornent à imiter l'extérieur, mais ils ne découvriront jamais les principes du génie, ils n'approfondiront jamais l'œuvre du génie, car ils n'ont pas un talent semblable, qui leur permettra de se miroiter dans l'ouvre-modèle. Ce qu'ils réussissent à imiter, c'est l'extérieur, la surface, « la main du génie ».

On peut se permettre ici de faire une analogie artisan-imitateur et maître-élève : tout comme l'imitateur du talent est capable de découvrir les principes de l'artisan dans l'œuvre-modèle, ainsi le maître doué de génie découvre le talent dans son élève car il se découvre soi à un âge d'apprenti dans les questions, les remarques que l'élève doué pose : « […] si le maître lui-même a du génie, il discernera l'élève de dix-huit ans qui en aura. Il le reconnaîtra d'abord à la manière dont on lui verra diriger ses leçons, et aux objections qu'il formera. Enfin il le reconnaîtra, parce qu'il lui verra faire tout ce qu'il faisait lui-même, quand il était élève »[663].

Une autre analogie se glisse entre d'une part le public et l'artisan, et d'autre part, l'imitateur médiocre et son modèle, ici le génie (et non pas un autre artisan médiocre, pris comme modèle). Si le public est touché par l'œuvre de l'artisan, il est nécessaire qu'il se miroite dans l'ouvrage, en reconnaissant ses propres passions. En conséquence,

---

[661] *R.C.*, tome II, § 124.
[662] *Ibid.*, § 126.
[663] *Ibid*., 120.

le public qui est ému par les œuvres d'art doit ressembler en quelque sorte au génie ; le point de ressemblance est, chez Dubos, le sixième sens, le sentiment et ce qui s'ensuit, partager les mêmes états d'âme, les passions. L'imitateur médiocre ne pourra jamais pénétrer le modèle s'il ne partage pas le même talent.

4.1° Les causes formatrices du génie : causes morales, causes physiques, climat

4.1°.1°° Les causes morales

Le concept de « siècle », l'acception particulière de ce terme chez Dubos. Les « causes morales » : motivation supplémentaire pour l'artiste à l'œuvre.

Les siècles illustres produisent de grands artisans, s'ils sont doublés par les causes physiques, une bonne constitution des organes et le « bouillonnement » du sang.

Tous les siècles ne sont pas illustres, c'est-à-dire « fertiles en grands artisans », les uns surpassent les autres.

Le mot « **siècle** » a un sens banal, ainsi on peut se passer de lui associer une définition. Mais Dubos ne le comprend pas comme tout le monde, il lui réserve une signification originale. Il associe au mot « siècle » un autre sens que celui de « cent ans », emprunté à la chronologie. Comme j'ai mentionné plus haut dans ces réflexions, le siècle de Dubos couvre la durée de soixante dix ans. Pour lui, la durée d'un siècle est hasardeuse ; par convention, il a été établi que le siècle durait cent ans, afin de faciliter les calculs : « Il ne s'achève point aucune révolution physique dans la nature en l'espace de cent ans, ainsi qu'il se fait une révolution physique dans la nature dans le terme d'une année, qui est cette révolution du Soleil qu'on nomme annuelle. Le mot d'âge signifie un temps trop court pour m'en servir ici, d'ailleurs le monde est dans l'habitude de se servir du mot de « **siècle** » quand il parle de **ces temps heureux, où les Arts et les Sciences ont fleuri extraordinairement**. On est dans l'habitude de dire et d'entendre dire dans cette occasion, le siècle d'Auguste, le siècle d'Alexandre, et le siècle de Louis le Grand »[664]. Les siècles sont des époques, des périodes, qui se distinguent par une effervescence de l'art hors du commun. Les causes morales ont leur part d'influence, de

[664] *R.C.*, tome II, § 135-6.

contribution au succès des arts, et donc à l'existence de ces siècles distingués. Ces causes morales ne peuvent pas remplacer les causes physiques, elles existent en s'ajoutant à des causes physiques favorables, afin de permettre leur affirmation, elles « ne donnent pas plus d'esprit aux artisans », elles ne font pas « de la nature aucun changement physique »[665]. Elles sont seulement « une occasion » pour les artisans, celle « de perfectionner leur génie, parce que ces causes leur rendent le travail plus facile, et parce qu'elles les excitent par l'émulation et par les récompenses, à l'étude et à l'application »[666].

Dubos tente de présenter une définition des causes morales de la façon suivante : « J'appelle donc des causes morales de la perfection des Arts, l'état heureux où se trouve la patrie des peintres et des poètes, lorsqu'ils fournissent leur carrière ; l'inclination de leur souverain et de leurs concitoyens pour les beaux-arts ; enfin des excellents maîtres qui vivent de leur temps, dont les enseignements abrègent les études, et en assurent le fruit »[667]. Le génie doit se trouver à une époque qui seconde, qui encourage ses élans, ses penchants envers la création ; que le public soutient la démarche des artistes pour produire le plaisir général de leurs concitoyens, et qu'il goûte en liberté les plaisirs esthétiques.

Les concitoyens de l'artisan doivent jouir d'une période pendant laquelle la société est soudée et dont les membres sont sollicités à exprimer leur goût pour les œuvres d'art, étant en contact permanent avec les producteurs de leur loisir. Le souverain lui-même est appelé à encourager la création artistique, en contribuant par de vives encouragements, « faveurs », distinctions, qu'il adresse au peintre ou au poète : « Les récompenses des Souverains viennent à la suite de l'attention des contemporains »[668]. Tout cet effort commun contribue à la motivation des artisans pour l'accomplissement de leur destin, motivation qui les fait travailler pour le bien de tous, pour le plaisir et le bonheur général de la société dont ils font partie, qui les accueille. En l'absence de cette stimulation, le génie manifeste plus ou moins son talent ; il a besoin de plus de force pour s'affirmer, pour vaincre les causes morales défavorables.

---

[665] *Ibid*., § 136.
[666] *Ibid*.
[667] *Ibid*.
[668] *Ibid*., § 138.

4.1°.2°° Les causes physiques

L'importance puissante, supérieure à celle des causes morales seulement contingentes.

Le progrès des Arts et des Lettres est favorisé, comme nous l'avons montré plus haut, par les causes morales : l'attention que le souverain accorde aux arts, les périodes exemptes de guerre, la sécurité des citoyens, le temps libre qu'ils peuvent consacrer aux plaisirs procurés par l'art, une certaine richesse et stabilité du pays.

Les causes physiques ont une importance décisive dans le progrès des Arts, elles sont le moteur des causes morales, comme l'affirme Dubos dans la section XIII du second tome : « Ne sont-ce pas les causes physiques qui mettent les causes morales en mouvement »[669] ? « Ne contribuent-elles pas à la différence prodigieuse qui se remarque entre l'état des Arts et des Lettres dans deux siècles voisins ? »[670], s'interroge Dubos. Dans cette section et dans les suivantes, Dubos essaye de répondre à ces questions rhétoriques, et de montrer en quoi consistent les causes physiques, en quoi elles constituent un apport important dans le perfectionnement des Arts.

Les faveurs des souverains n'ont jamais suffi pour créer des Artisans, des génies. Il est absurde de soutenir que la « magnificence » des souverains « eût formé dans les climats hyperborées des Raphaëls, des Bembes et des Machiavels »[671]. Car ces climats n'ont jamais produit de génies de leurs terroirs. Aussi, il y a des siècles stériles dans des régions fertiles, comme il y a des régions stériles dans des siècles de prospérité.

---

[669] *Ibid*., § 151.
[670] *Ibid*.
[671] *Ibid*., § 152.

4.1°.2°°.1°°° L’effet des causes physiques sur l’homme en général et son comportement

Dubos conçoit l’homme comme « une machine », c'est-à-dire un mécanisme qui fonctionne selon des règles, lui associant la relation de cause à effet. Ainsi, le climat peut nous perturber, ou nous rendre tristes, alors que nous imputons cet effet à une autre cause, souvent morale. Il ne faut pas aller trop loin dans la recherche de la cause juste. Le rôle joué par les causes physiques, en ne cherchant pas plus loin que notre comportement, est évident, cela est fondée sur l’observation et l’expérience : « Si l’air avait été plus serein, peut-être aurions-nous vu avec indifférence une chose qui vient de nous désespérer »[672]. Notre comportement change dans des climats différents.

[672] *Ibid.*, § 153.

4.1°.2°°.2°°° L'effet des causes physiques sur l'homme-génie et sur ses productions

Les trois réflexions démontrant le progrès des arts dû principalement aux causes physiques.

L'existence des causes physiques influant sur l'art, aussi, est une hypothèse certaine, qui a sa source dans la réflexion, et qui est démontrée par l'observation de la nature et de ses lois. Dubos part dans sa démonstration, bâtie sur des faits certains, de deux réflexions : « Ma **première réflexion**, c'est qu'il est des pays et des temps où les Arts et les Lettres ne fleurissent pas, quoique les causes morales travaillent à leur avancement avec activité. Les Achilles qui paraissent dans ces temps-là ne trouvent point un Homère digne de chanter leurs belles actions »[673]. Dubos se propose de montrer que les causes morales ont une importance secondaire dans l'avancement des Arts.

« La **seconde réflexion**, [constatation] continue Dubos, c'est que les Arts et les Lettres ne parviennent pas à leur perfection par un progrès lent et proportionné avec le temps qu'on a employé à leur culture, mais bien par un progrès subit […] Les Arts et les Lettres retombent encore, quand les causes morales font des efforts redoublés pour les soutenir dans le point d'élévation où ils étaient montés comme d'eux-mêmes. Enfin les grands Peintres furent toujours contemporains des grandes Poètes, les uns et les autres vécurent toujours dans le même temps que les plus grands hommes leurs compatriotes. Il a paru que, de leurs jours, je ne sais quel esprit de perfection se répandait sur le genre humain, dans leur patrie »[674].

Une **troisième réflexion**, qui vient compléter les deux précédentes, est la conclusion que « les grands peintres furent toujours les contemporains des grands poètes leurs compatriotes »[675]. Dubos soutient que des vagues d'esprit viennent

[673] *Ibid.*, § 154.
[674] *Ibid.*, § 154-5.
[675] *Ibid.*, § 233.

s’installer dans certains pays, à certaines époques, favorisant la perfection de quelques générations (ex. : le siècle de Platon, celui d’Auguste).

Quelle explication est fournie par Dubos à l’appui de ces constatations ? Comment Dubos prouve-t-il ses réflexions ? En quoi est-il l’héritier de ses devanciers ? Sous quelle forme sa pensée est-elle présente chez ses contemporains ? Tel est le problème qui va nous occuper à présent.

4.1°.2°°.3°°° Explication, illustration, par des faits concrets, analyse ponctuelle des trois réflexions. Le système historique de Dubos.

Première réflexion : le climat (l'air, la terre, le sol) déterminant le fonctionnement du cerveau ; l'existence des climats responsables pour la naissance des génies.

Seconde réflexion reflétant le progrès subit et cyclique des Arts dû aux causes physiques ; le génie naissant par une force intérieure en affirmation puissante.

Troisième réflexion : les siècles florissants dus à un amas de génies coexistants et jamais à un seul.

Première réflexion :

Dubos précise : « Les faits que j'explique sont certains ; et ces faits, quoique nous n'en concevions pas bien la raison, suffisent pour appuyer mon système »[676].

Dubos commence sa démonstration, par laquelle nous ne comprenons pas un raisonnement, un enchaînement logique, mais un appel au sentiment, au consentement général, au bon sens, à l'expérience commune en affirmant que tout le monde est d'accord que certains pays ne produisent pas de peintres et de poètes illustres, ce sont notamment les pays du Nord, les pays qui s'approchent du pôle, et qui dépassent les Pays-Bas, les zones glaciales. Pareillement, les pays torrides n'ont pas un climat propice aux arts.

[676] *R.C.*, tome II, § 17.

« On s'est aperçu, continue Dubos, que la gloire de l'esprit était réservée à certaines contrées »[677], que l'esprit, le talent, le génie, était distribué d'une façon aléatoire par dame Nature : « La nature capricieuse n'y fait naître ces grands artisans, que lorsqu'il lui plaît »[678], en dépit des causes morales favorables.

Ainsi que les plantes, les idées sont différentes dans les **climats** peu semblables. Les peuples raisonnent différemment du fait que les particularités des climats « s'étendent jusqu'aux cerveaux », écrit un auteur loué par Dubos pour le degré de clarté avec lequel il énonce les connaissances les plus abstraites (Wotton), auteur qui pour nous reste toutefois obscur (ces affirmations sont peu à notre portée). Dubos va expliquer plus longuement le sens très concret de cette pensée. Selon lui, l'auteur veut dire que l'air et la terre, les émanations du sol influent les organes de notre corps, et, parmi eux, le cerveau et le sang. Ou, « les conditions extérieures jouent un rôle considérable dans notre vie mentale », comme le soutient T.M. Mustoxidi[679]. Le cerveau fonctionne différemment dans des univers mentaux différents, comme les Égyptiens ont d'autres lois de raisonner que les Européens. Aux climats différents correspondent différentes façons d'envisager le monde, de se l'approprier.

On constate que l'Angleterre n'a pas donné de peintres célèbres : « S'ils sont admirables, c'est par l'exécution, c'est par la main de l'ouvrier, et non par le dessin de l'Artisan »[680]. Ainsi, les peintres anglais ne sont pas doués du génie qui naît d'une bonne terre, ils sont copistes, ils excellent dans l'exécution et n'ont pas digéré leurs modèles, ne les ont pas convertis en leur propre substance. Les principes de leurs modèles leur restent inconnus. Ils n'ont pas le « génie pour inventer », ils manquent de talent dans l'imitation de la nature.

Les Européens ont dû transporter leurs arts en Asie et en Afrique, là où il n'y avait pas de production propre : « les Arts paraissent même souffrir, dès qu'on les éloigne trop de l'Europe »[681], « s'il se rencontre quelque Sphinx d'une beauté merveilleuse, on peut

[677] *Ibid*., § 156.
[678] *Ibid*., § 171.
[679] Voir T.M. Mustoxidi, *Histoire de l'Esthétique Française*, Librairie Honoré Champion, 1920, page 24.
[680] *R.C.*, tome II, § 161.
[681] *Ibid*., § 164.

croire qu'il soit l'ouvrage de quelque Sculpteur grec qui se sera diverti à faire des figures Égyptiennes »[682], affirme Dubos par un tour d'imagination.

Malgré le fait que les grâces, la familiarité du roi protégeaient les artisans (causes morales favorables), en l'absence de causes physiques (l'organisation corporelle, le sol et le climat) les Arts sont en décadence. Le sol et le climat influent l'art indirectement, par le biais du corps ; ils agissent directement sur l'organisation corporelle. Si le prince favorise les artisans, cette cause morale n'enfante pas de bonnes productions ; lorsque les causes physiques « dénient leur concours aux causes morales », les artisans habiles manquent.

Dubos apporte un argument convaincant: « Les Arts et les Lettres retombent, quand les causes morales font les derniers efforts pour les soutenir sur le point d'élévation où ils avaient atteint d'eux-mêmes […] enfin le génie des Arts et des Sciences disparaît, jusqu'à ce que la révolution des siècles le vienne encore tirer une autre fois du tombeau, où il semble qu'il s'ensevelisse pour plusieurs siècles, après s'être montré durant quelques années »[683]. On peut joindre à ce constat un exemple illustratif : « Si nous remontons au siècle d'Auguste, nous verrons que les Lettres, les Arts et principalement la Poésie, tombèrent en décadence, quand tout conspirait à les soutenir. Ils dégénérèrent durant les plus belles années de l'Empire Romain »[684]. « On remarquera encore que les Lettres et les Arts commencèrent à déchoir sous des Empereurs magnifiques, qui les cultivaient eux-mêmes »[685].

Les causes morales défavorables ne savent pas bloquer l'action favorable des causes physiques : « La guerre […] n'empêchait pas les Artisans et les Savants de Rome de travailler, non plus que les révolutions subites »[686]. En résumant, « il arrive bien des désordres, mais ils ne sont pas tels qu'ils ensevelissent les Arts et le Sciences. Toutes les guerres n'empêchent pas leur progrès »[687].

On conclut de cette incursion dans l'histoire et la géographie que les causes morales ne s'allient aux causes physiques que d'une manière accidentelle, et qu'elles ne sont pas les causes directes des grands siècles des arts. Ces causes directes sont les

[682] *Ibid*., § 165.
[683] *Ibid*., § 194.
[684] *Ibid*., § 201.
[685] *Ibid*., § 211.
[686] *Ibid*., § 214.
[687] *Ibid*., § 216.

causes physiques. Dubos a montré, par des faits concrets, qui tombent sous les sens, que « les causes morales ne font que concourir avec une autre cause seconde, encore plus efficace qu'elles, au progrès surprenant que les Arts et les Lettres font en certains siècles »[688].

La **seconde réflexion** concerne le progrès des arts, notion en vogue, surtout véhiculée dans la Querelle des Anciens et des Modernes. Chez Dubos, le progrès se fait en vagues, qui s'élancent et se retirent périodiquement, il est cyclique et non pas linéaire, comme chez les modernes.

Ce que Dubos se propose d'expliquer, part de la constatation : « les hommes ne naissent pas avec autant de génie dans un pays que dans un autre, et que dans le même pays ils ne naissent pas avec autant de génie dans un temps que dans un autre temps »[689], aussi qu'« il arrive des temps où les hommes portent en peu d'années jusqu'à un point de perfection surprenant, les arts et les professions qu'ils cultivaient presque sans fruit depuis plusieurs siècles. Ce prodige survient, sans que les causes morales fassent rien de nouveau, à quoi l'on puisse attribuer un progrès si miraculeux. Au contraire, les Arts et les Sciences retombent, quand les causes morales font des efforts redoublés pour les soutenir sur le point d'élévation, où il semble qu'une influence secrète les eût portés »[690].

L'explication de ce fait Dubos la situe dans les causes physiques donnant naissance à ce progrès subit des arts, avec lequel ils « parviennent à leur élévation », s'élèvent à la perfection « par leur propres forces » et non pas par l'intermédiaire des causes morales.

Les génies savent faire usage de leurs modèles, en ce qu'ils prouvent qu'ils étaient « des hommes sans précurseur, qui étaient les élèves de leur propre génie »[691], « des grands artisans sans ancêtres »[692], car ils dépassaient leurs maîtres au siècle de Léon X, où se réalisa un progrès subit et incompréhensible. L'Allemagne subit cette influence aussi, par ses peintres, Durer, Holbein. Si les peintres et les poètes étaient groupés tous dans le même siècle, voilà un fait qui demande une explication.

---

[688] *Ibid*., § 194.
[689] *Ibid*., § 182.
[690] *Ibid*.
[691] *Ibid*., § 187.
[692] *Ibid*., § 195-6.

Pareillement, on constate que les siècles stériles succèdent aux siècles florissants dans un même pays, malgré la prospérité du pays.

Le progrès subit des Arts se fait lorsque le temps est fertile en génies : « Le génie des Arts et des Sciences disparaît, jusqu'à ce que la révolution des siècles le vienne encore tirer une autre fois du tombeau, où il semble qu'il s'ensevelisse pour plusieurs siècles, après s'être montré durant quelques années »[693]. Le progrès subit a lieu même dans des conditions morales défavorables : « Rome vit plus d'une fois des troupes ennemies ou suspectes dans ses murailles, et cette capitale des Beaux-arts fut saccagée par les armes de l'Empereur Charles-Quint, avec autant de barbarie que le serait une ville prise d'assaut par les turcs. Ce fut précisément durant ces trente-quatre années que les Lettres et les Arts firent en Italie ces progrès qui semblent encore prodigieux aujourd'hui »[694]. Le progrès subit est de courte durée ; les causes physiques, qui concernent les données matérielles comme l'organisme et l'influence du climat doivent concourir afin de permettre une floraison de l'art ; les causes morales peuvent être éludées, être hors de nos comptes, on peut s'en passer.

Les décadences de l'art ont leur source dans les causes physiques défavorables.

S'appuyant sur ces faits concrets, constatés et concluants, Dubos affirme que le progrès subit est le progrès des arts. Citons Dubos qui formule notre conclusion à sa façon, à partir des faits montrés pour appuyer ses deux premières réflexions: « Après ce que je viens d'exposer, il est clair que les Arts et les Lettres arrivent au plus haut point de leur splendeur par un progrès subit, qu'on ne saurait attribuer aux causes morales, et il paraît encore que les Arts et les Lettres retombent, quand ces causes font les derniers efforts pour se soutenir »[695].

La troisième réflexion prouve que les artisans progressent toujours en groupes, que les causes physiques (le génie) favorisent les artisans en masse. Certaines contrées sont fertiles en génies, alors que d'autres, comme les zones géographiques situées aux extrémités de la terre ne produisent pas de vrais génies, mais seulement « des génies froids », comme les nomme Dubos, des artisans qui, malgré leur éducation, ne disposent pas des causes physiques favorables, créatrices de génies. Pour appuyer ce fait, Dubos

[693] *Ibid*., § 195.
[694] *Ibid*., § 198.
[695] *Ibid*., § 233.

fournit une chaîne d’exemples, de nature plutôt historique que philosophique ; nous n’allons donc pas ici retarder notre exposé avec ce catalogue de faits si particuliers, si peu universels.

4.1°.3°° Le climat.

4.1°.3°°.1°°° La théorie du climat chez les devanciers de Dubos. Le climat dans l'acception du siècle, en quoi consiste « le climat ». Les effets du climat sur l'humeur humaine, en particulier sur le génie.

Dominique Bouhours : la théorie du climat ayant pour objet le génie. Les qualités du génie ; l'âme dépendant du corps et le corps dépendant du climat. Le génie et l'enthousiasme : inséparables ; le génie : habilité particulière dans un unique domaine. La mission du génie : « polir sa nation ».

Fontenelle : dépendance climat-cerveau-idées ; dépendance climat-caractère. Source d'inspiration dubossienne pour les zones stériles/fertiles en génies.

Fénelon : climats différents produisant des génies différents. Le génie s'imprégnant du milieu, obéissant aux lois physiques, en tant qu'élément de la nature.

Après avoir vu l'importance des causes physiques dans le progrès subit des arts, nous allons faire une incursion dans **la théorie du climat chez les devanciers de Dubos**, qui va précéder l'exposition de la théorie du climat chez Dubos.

Le climat consiste en une série de facteurs environnants qui interagissent et qui s'influencent, dans une perpétuelle variation : la température, l'air, les émanations de la terre. Dubos expose sa théorie par des exemples, tirés d'une observation plus ou moins personnelle sur le milieu. Ce qui tombe sous les sens, l'expérience, c'est, pour Dubos, la vérité universelle, que tout le monde approuve. Dubos cite dans son ouvrage[696] les

[696] *R.C.*, tome II, section XVI, § 302.

« chevaliers » William Temple[697] et Jean Chardin[698], qui ont eu une grande influence sur les idées concernant le climat de notre abbé. On va montrer à l'occasion sur quels objets portent ces citations, faisant référence à l'influence du climat sur les artisans, les inventeurs d'art.

Arrêtons-nous ici sur la théorie du climat chez Dominique Bouhours, présente dans son dialogue *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671), celle de Fontenelle, exprimée dans *Digression sur les Anciens et les Modernes* (1688) et sur l'ouvrage de Fénelon, *Lettre à l'Académie* (1714), que Dubos connaissait sans doute lors de la création des *Réflexions critiques*, publiées en1719.

Examinons d'abord le concept de **génie**, qui obéit aux causes physiques et aux lois du climat. On aura l'occasion d'observer une similitude, qui ne doit pas surprendre, avec les théories de Dubos.

Le climat et le génie forment un tandem de concepts, qui apparaissent ensemble, et qu'on ne peut pas séparer.

Le « bel esprit », chez Bouhours, est le génie. En quoi consiste cette qualité qui caractérise le génie ? Bouhours détaille, par son personnage Ariste qui prend la parole, en montrant « d'où viennent toutes ces qualités qui font le bel esprit »[699] : « Elles viennent d'un tempérament heureux et d'une certaine disposition des organes : ce sont des effets d'une tête bien faite et bien proportionnée ; d'un cerveau bien tempéré et rempli d'une substance délicate ; d'une bile ardente et lumineuse, fixée par la mélancolie et adoucie par le sang. La bile donne le brillant et la pénétration ; la mélancolie donne le bon sens et la solidité ; le sang donne l'agrément et la délicatesse »[700]. Afin de mieux comprendre, Bouhours met dans l'esprit d'Eugène de la curiosité, exprimée par des questions, des remarques, des doutes, comme la suivante : « Je ne vois pas comment les humeurs qui croupissent dans le corps, peuvent être le principe des plus nobles opérations de l'âme »[701].

---

[697] Essayiste anglais (1628-1699).
[698] Jean Chardin dit le « Chevalier Chardin », écrivain français (1643-1713).
[699] Dominique Bouhours, *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Paris, chez Sebastien Mabre-Cramoisy, 1671 ; l'édition consultée : *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2003. Ici la citation est extraite du *Quatrième entretien*, pag. 250.
[700] *Ibid.*
[701] *Ibid*., page 251.

Le déterminisme, ainsi que le matérialisme est déjà présent chez Bouhours ; l'âme, comme résultant du corps, des organes et des substances internes, l'esprit humain devient l'analogue de l'âme animale, car ils fonctionnent selon le même principe. La nature n'établit pas de hiérarchie, elle devient un organisme réglé et uni, cohérent, où tout varie en fonction de l'héritage, des données empiriques. Le fatalisme est au rendez-vous, car les organes déterminent l'activité de l'esprit. Le cerveau est-il modifiable, comme chez Dubos ? Même avec cet espoir, l'organisme obéit à la même loi ; la modification du cerveau entraîne des modifications dans l'âme, son expression, chez Dubos aussi. La loi de la nature dépasse le choix humain, impuissant dans ce contexte.

Ariste cite Plotin, qui a traité de l'âme dans les *Ennéades* : « J'ai lu dans je ne sais quel Philosophe Platonicien, que ces humeurs toutes matérielles qu'elles sont, font les beaux-génies ; de même à peu près que les vapeurs de la terre font les foudres et les éclairs. La pensée de ce philosophe est subtile et ingénieuse. Il veut dire, à mon avis, que les esprits du sang et de la bile s'allument dans le cerveau, ainsi qu'une exhalation chaude s'enflamme dans une nuée froide et humide : que les esprits allumés répandent dans la tête cette splendeur sèche, qui rend l'âme sage et intelligente, selon Héraclite : que comme entre les choses corporelles il n'y a rien qui ait moins de matière et plus de vertu ; qui soit plus pur et plus animé que ces esprits, la flamme qui en sort est la plus subtile, la plus vive et la plus ardente qui soit dans la nature : que cette flamme qui éclaire la raison, qui échauffe l'imagination en même temps ; que c'est elle qui rend visibles à l'âme les espèces des choses, et qui lui fait voir tous les objets dans leur jour : en un mot, que c'est à la lueur de ce beau feu, que l'entendement découvre et contemple les vérités les plus obscures ; et c'est peut-être ce feu qui brille dans les yeux des personnes spirituelles, et qui les distinguent des gens stupides, dont les yeux mornes et sombres marquent assez qu'ils n'ont dans la tête qu'un feu noir et obscur, plus propre à offusquer l'âme qu'à l'éclairer »[702].

La dépendance humeur - génie est ancienne et cela remonte à l'époque platonicienne. C'est l'humeur, l'état d'âme, qui mène à la création, dans l'enthousiasme (ici « échauffement de l'imagination », « esprit allumé », « exhalation chaude qui s'enflamme », « splendeur qui rend l'âme sage et intelligente »). Le lien entre la création et le génie devient palpable, perceptible, par l'intermédiaire d'une flamme qui

[702] *Ibid*.

révèle, rend visibles à la raison du génie les choses, les objets, les vérités. Cette flamme, « beau feu », appartient exclusivement aux initiés, aux génies, qui sont des « personnes spirituelles » en exercice de leurs propres facultés.

La dépendance corps - esprit suit cette trajectoire dans le sens direct ; le sens inverse n'existe pas : c'est toujours « les âmes qui empruntent toutes leurs lumières du corps », et non pas « la perfection du corps dépend de celle de l'esprit »[703].

Progressant dans l'analyse du génie avec Bouhours, on trouve une autre définition du génie, d'un autre point de vue, que Dubos a empruntée presque à la lettre : « le génie est une habileté particulière et un talent que la nature donne à quelques hommes pour de certaines choses »[704]. Rappelons ici que la définition de Dubos était la suivante : « On appelle génie l'aptitude qu'un homme a reçue de la nature pour faire bien et facilement certaines choses que les autres ne sauraient faire que très mal, même en prenant beaucoup de peine »[705].

Continuons nos observations sur le climat, qui détermine si un humain se verra ou non attribuer le caractère de génie.

Dès sa naissance, l'homme emprunte les caractères que le climat lui réserve : dans le Nord, les tempéraments sont « grossiers et les corps massifs »[706], ainsi les membres de ces peuples ne sauraient être des génies (subtils, polis et délicats) ; « la nature y est plus languissante et plus morne »[707]. Un facteur décisif est la température de l'air.

Les génies naissent dans tous les pays, les uns sont plus fertiles que d'autres : « […] il y a des pays plus spirituels que d'autres »[708], aussi bien que certains siècles sont plus spirituels que d'autres, mais, « il n'est pas des esprits comme de l'or et des pierreries, que la nature n'a formés qu'en certains endroits de la terre ; il s'en trouve sous les climats froids et chauds ; parmi les nations barbares, comme parmi les nations plus polis »[709]. Les génies qui ont leur racine dans les pays du Nord, s'ils reçoivent une bonne éducation, peuvent devenir polis et subtils, ils peuvent donc bénéficier des

[703] Bouhours, *Les entretiens…, op. cit.*, page 252.
[704] *Ibid*., p. 257.
[705] *R.C*., tome II, § 7.
[706] Bouhours, *Les entretiens…, op. cit.*, p. 260.
[707] *Ibid.*
[708] *Ibid*., p. 261.
[709] *Ibid.*

conditions qui forment les génies. L'action exercée par le génie, qui le définit, est celle de polir sa nation, qui, de grossière, devient subtile. Les nations grossières manquent de génies. Une même nation peut être polie pendant un temps, et grossière en un autre temps (« En un temps une nation est grossière, en un autre, elle est ingénieuse »[710]). Une fois polie, la nation peut paraître grossière par comparaison avec d'autres pays ou d'autres siècles dans un même pays (« Tous les autres peuples étaient barbares en comparaison des Français »[711]). Les nations polies tirent cette qualité de l'effervescence de l'art.

Les pays chauds ou froids peuvent abriter des génies. La nature est donc capricieuse, car elle produit des génies sporadiquement, d'une façon irrégulière et non prédictible, qu'on ne peut ni maîtriser, ni fixer par la pensée en principes, en lois ; d'une façon hasardeuse ou qui témoigne des choix de la providence : « La nature fait des efforts de temps en temps pour produire des génies extraordinaires ; elle demeure ensuite stérile durant quelques siècles, comme si ces dernières productions l'avaient épuisée, et elle eut besoin de repos après un si grand travail »[712].

Les beaux-esprits se rencontrent rarement chez les femmes, qui ont une « complexion froide et humide »[713], incompatible avec le feu, l'enthousiasme nécessaire à la création. Ce sont les causes physiques, la constitution des organes qui mettent les femmes à l'écart de l'art vrai : « Cette froideur et humidité rendent les femmes faibles, timides, indiscrètes, légères, impatientes, babillardes, ce qui les empêche d'avoir le jugement, la solidité, la force, la justesse que le bel esprit demande […] ; en un mot, il n'y a rien de plus mince, ni de plus borné que l'esprit des femmes »[714]. Les humeurs des femmes ne sont pas celles d'un génie : la vivacité d'esprit, le fait d'être raisonnable, le jugement, la solidité, la justesse etc. Cette règle générale admet des exceptions, comme on a pu le constater tout le long de l'histoire ; ainsi il y a eu des femmes que la nature a privilégiées par rapport aux autres : intelligentes et habiles, femmes destinées aux grandes affaires (« sages Princesses qui ont gouverné les Empires »[715]).

---

[710] *Ibid*., p. 263.
[711] *Ibid*., p. 264.
[712] *Ibid*., p. 263.
[713] *Ibid*., p. 265.
[714] Bouhours, *Les entretiens*…, *op. cit*., p. 265-6.
[715] *Ibid*., p. 267.

Les idées de Bouhours (1628-1702, *Les entretiens* ont été publiés, comme on l'a précisé, en 1671) ont été développés ultérieurement, l'époque abonde d'ailleurs en écrits sur les conditions extérieures, les causes physiques, dont le climat, décisifs pour le destin des artisans-génies ou médiocres-, ainsi que pour le destin de l'homme en général, en tant que sujet déterminé par le milieu.

Bernard Le Bovier de Fontenelle est cité par Dubos dans les *Réflexions*, lorsqu'il parle du climat, en lui associant une conception matérialiste et déterministe du monde en général, et de l'homme en particulier, dans sa relation avec le milieu, duquel il dépend. Dans l'ouvrage intitulé *Digression sur les Anciens et les Modernes* (1688), on trouve le passage suivant, cité par Dubos pour appuyer sa théorie, qui soutient que « la gloire de l'esprit était réservée à certaines contrées […] l'expérience avait accoutumée à voir sans surprise cette distribution inégale de l'esprit entre des contrées voisines » : « Les différentes idées, dit un auteur moderne [ici Fontenelle], sont comme des plantes et des fleurs qui ne viennent pas également bien en toutes sortes de climats. Peut-être notre terroir de France n'est-il pas propre pour les raisonnements que font les Égyptiens, non plus que pour leur Palmiers : sans aller si loin, peut-être que les Orangers, qui ne viennent pas ici aussi facilement qu'en Italie, marquent-ils qu'on a en Italie un certain tour d'esprit que l'on n'a pas tout à fait semblable en France. Il est toujours sûr que par l'enchainement et la dépendance réciproque qui est entre toutes les parties du monde matériel, les différences des climats qui se font sentir dans les plantes, doivent s'étendre jusques aux cerveaux, et y faire quelque effet »[716]. Le climat détermine l'activité de notre cerveau, selon cette activité, les idées sont plus ou moins solides, plus ou moins vivaces.

Dubos reproche à Fontenelle de ne pas avoir développé ces vrais principes, qui soutiennent que les hommes vivant en certains climats en empruntent certains traits de caractère.

Fontenelle, dans *Digression sur les Anciens et les Modernes* fait un parallèle entre les conditions climatiques d'aujourd'hui et les conditions climatiques d'autrefois, pour expliquer respectivement les caractères des hommes d'aujourd'hui, et ceux des hommes d'autrefois. Il suppose cette correspondance climat - caractère, il l'admet comme principe vrai, comme prémisse, afin de montrer le caractère constant, les

[716] *R.C.*, tome II, § 156-7.

qualités perpétuées des hommes : « Toute la question de la prééminence entre les Anciens et les Modernes étant une fois bien entendue, se réduit à savoir si les arbres qui étaient autrefois dans nos campagnes, étaient plus grands que ceux d'aujourd'hui. En cas qu'ils l'aient été, Homère, Platon, Démosthène ne peuvent être égalés dans ces derniers siècles ; mais si nos arbres sont aussi grands que ceux d'autrefois, nous pouvons égaler Homère, Platon et Démosthène. Éclaircissons ce paradoxe. Si les Anciens avaient plus d'esprit que nous, c'est donc que les cerveaux de ce temps-là étaient mieux disposés, formés de fibres plus fermes ou plus délicates, remplis de plus d'esprits animaux ; mais en vertu de quoi les cerveaux de ce temps-là aurait-ils été mieux disposés ? Les arbres auraient donc été aussi plus grands et plus beaux ; car si la nature était alors plus jeune et plus vigoureuse, les arbres aussi bien que les cerveaux des hommes auraient dû se sentir de cette vigueur et de cette jeunesse »[717] (Paragraphe dont le début est cité par Dubos dans les *Réflexions critiques* ; le reste est contenu dans *Digression sur les Anciens et les Modernes*, dans Fontenelle, *Textes choisis*, Paris, Éditions Sociales, 1966).

« Les Lapons et les Nègres, comme pour Dubos, sont des peuples exclus du commerce de l'esprit, ils ne sont pas « également cultivés » et dépendent, à un degré plus élevé, du climat », nous avons affirmé plus haut, lorsque nous avons fait référence à la Querelle des Anciens et des Modernes : « La petite différence de climat qui est entre deux nations voisines peut donc fort aisément être effacée à l'égard des esprits, par le commerce de livres qu'elles auront ensemble ; il n'en irait pas de même entre deux peuples fort éloignés. Il y a de l'apparence que les Nègres et les Lapons liraient les livres grecs sans prendre beaucoup de l'esprit grec »[718]. Les esprits des extrêmes géographiques sont plus imperméables, si on peut s'exprimer ainsi, ils sont moins disponibles à pénétrer les secrets de la science car leur esprit est moins délicat, moins sensible et plus grossier, leur esprit n'a pas l'habitude du contact avec la science, à cause de leur isolement.

Faisons ici une petite incursion dans la théorie des climats. Dubos affirmait, dans les *Réflexions critiques* : « Tout le monde ne convient-il pas d'attribuer à l'excès

[717] Fontenelle, *Textes choisis*, Paris, Éditions Sociales, 1966, p. 244, *Digression sur les Anciens et les Modernes*.
[718] *Ibid.*, p. 246-7.

du froid, comme à l'excès du chaud, la stupidité des Nègres et celle des Lapons »[719]. La stupidité de ces peuples qui habitent « au-delà du cinquante-deuxième degré de latitude boréale, ni plus près de la ligne que le vingt-cinquième degré », est due au fait que les Arts « n'ont pas été transportés sous la Zone ardente, ni sous les zones glacées »[720]. Si les Arts ne naissent pas dans ces pays isolés, et ne sont pas, non plus, transportés des pays où le climat est propre aux arts, ces contrées restent sauvages, non polies. Fontenelle est, avant Dubos, au fait de cette théorie : « Pour moi, j'ai de l'inclination à croire que la zone torride et les deux glaciales ne sont pas propres pour les sciences. Jusqu'à présent elles n'ont point passé l'Égypte et la Mauritanie d'un côté, et de l'autre la Suède ; peut-être n'a-ce pas été par hasard qu'elles se sont tenues entre le mont Atlas et la mer Baltique ; je ne sais si ce ne sont point là des bornes que la nature leur a posées, et si l'on ne doit pas désespérer de voir jamais de grands auteurs Lapons ou Nègres »[721].

Fontenelle met la théorie du climat au service de sa position, dans la Querelle des Anciens et des Modernes (voir notre chapitre sur la Querelle).

Poursuivons notre bref périple dans l'histoire des idées sur le climat avant Dubos (en respectant l'ordre chronologique, mais surtout en essayant de révéler l'importance des idées avancées) avec un court aperçu sur François de Salignac de la Mothe-Fénelon, dit **Fénelon**, qui a publié en 1714 *Réflexions sur la Grammaire, la Rhétorique, la Poétique et l'Histoire,* autrement appelées *Lettre à l'Académie.* L'édition consultée date de 1970, parue à Genève, Librairie Droz.

On remarque universellement que les climats différents produisent des talents différents, tout comme la terre produit certains légumes dans des régions bien précises. Toutes les semences ne sont pas fertiles selon les régions. L'homme est membre de la nature et subit ses lois, comme toutes les créatures vivantes, les plantes, par exemple. Cette idée est présente aussi chez Fénelon, sous la forme suivante : « […] certains climats sont plus heureux que d'autres pour certains talents comme pour certains fruits. Par exemple le Languedoc et la Provence produisent des raisins et des figues d'un meilleur goût que la Normandie et les Pays-Bas. De même les Arcadiens étaient d'un naturel plus propre aux Beaux-arts que les Scythes. Les Siciliens sont encore plus

[719] *R.C.*, tome II, § 303.
[720] *Ibid.*, § 158.
[721] Fontenelle, *Textes Choisis, op. cit., Digression*, p. 247.

propres à la musique que les Lapons. On voit même que les Athéniens avaient un esprit plus vif et plus subtil que les Béotiens »[722].

Dubos a ainsi eu l'occasion de se familiariser avec ces idées, de les adopter et de les enrichir. Le mérite de Dubos est d'avoir transporté ces idées, de les avoir utilisées pour construire la théorie du génie, partie de la théorie de l'art, champ théorique plus vaste. Dubos a enrichi la théorie du climat avec des faits, des exemples tirés de l'expérience commune, qui tombent sous les sens de tout un chacun.

[722] Fénelon, *Lettre à l'Académie*, Genève, Droz, 1970, partie IV, *Projet de Rhétorique*, p. 38.

4.1°.3°°.2°°° Dubos et sa théorie du climat. La théorie explicative du génie par les conditions climatiques.

Théorie s'appuyant sur l'expérience comme critère de vérité. Théorie de la dépendance entre le physique (le climat) et le moral (l'esprit, le caractère, les mœurs) ; corps différents dévoilant des esprits différents. La dépendance climat-corps : nécessité naturelle, déterminisme. La théorie du climat de Dubos : un pas en avant dans la réflexion sur l'art.

Aux faits, Dubos a associé une théorie explicative et, avec elle, a annoncé une nouvelle méthode. Même si la théorie explicative est rudimentaire, les faits sont certains et la méthode est sans précédent (la méthode de Dubos est l'analyse, le système historique). Il n'est pas facile d'expliquer les faits physiques, « une science où il faut presque toujours deviner »[723], car cette science n'en est qu'à ses débuts, même si son objet est palpable, concret et tombe sous les sens : « Les faits que j'explique sont certains ; et ces faits, quoique nous n'en concevions pas bien la raison, suffisent pour appuyer mon système »[724]. Le critère de la vérité est ici l'expérience, les faits sont les seuls qui tiennent debout, car les sens ne nous trompent pas. Expliquer ces faits, est une démarche difficile, car elle implique la spéculation, la participation de la raison, générant la discussion, où le risque de confusion est grand. Seuls les faits, qui sont perçus par la vue, ou par des sens associés à celui de la vue, sont vrais et détiennent l'autorité suprême.

Après avoir constaté que la température de l'air et les émanations de la terre sont des facteurs formateurs des peuples, qui sont aussi divers que ces différentes qualités climatiques, Dubos affirme : « Discutons les raisons dont on peut se servir pour appuyer ce paradoxe, après avoir averti le lecteur de mettre une grande différence entre les faits que j'ai rapportés et les explications de ces faits que je vais hasarder. Quand les

[723] *R.C.*, tome II, § 17.
[724] *Ibid.*

explications physiques de ces faits ne seraient point bonnes, mon erreur sur ce point là n'empêcherait pas que les faits ne fussent véritables, et qu'ils ne prouvassent toujours que les causes morales ne décident pas seules de la destinée des Lettres et des Arts. L'effet n'en serait moins certain, parce qu'on en aurait mal expliqué la cause »[725].

Si Dominique Bouhours doutait de l'action du corps sur l'esprit, comme on l'a constaté plus haut, dans *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, (« Je ne vois pas comment les humeurs qui croupissent dans le corps peuvent être le principe de nobles opérations de l'âme »), Dubos accomplit le pas vers la certitude, en créant la théorie de l'influence du climat sur le corps humain et en montrant comment cette influence « monte » ensuite « au cerveau ». Le doute, que Dubos considère comme un pas en arrière dans ce domaine, est évacué par l'entière confiance que Dubos accorde aux faits : « Nous avons établi sur des faits constants, qu'il est des pays où les hommes n'apportent point en naissant les dispositions nécessaires pour exceller en certaines professions, ainsi qu'il est des pays où certaines plantes ne peuvent réussir »[726]. L'homme est similaire à une plante, voilà ici le point de départ de la théorie des conditions climatiques influant sur le génie. Celui-ci est une interaction entre les dons naturels et le terrain qui leur est favorable. Les qualités se découvrent seulement lorsqu'elles peuvent se dévoiler, bénéficier des conditions pour éclore, sans quoi elles restent en germe. « La machine humaine, affirme Dubos, n'est guères moins dépendante des qualités de l'air d'un pays […], de tous les changements qui peuvent embarrasser ou favoriser, ce qu'on appelle les opérations de la nature, que le sont les fruits mêmes »[727]. Tout comme les plantes, dont la même graine est semée dans des terres différentes, ou dans la même terre en des temps différents, les hommes, doués chacun de cerveaux similaires, sont différents s'ils grandissent dans des pays différents : ils empruntent l'esprit et les inclinations spécifiques au pays où ils ont été élevés. Cela parce que, explique Dubos, notre sang, qui alimente nos organes, prend, lui aussi, une consistance différente en fonction de l'air qu'on respire ; nos organes, à leur tour, prennent la conformation générée par la composition du sang, plus ou moins aérée. « Voilà pourquoi, explique Dubos, les

[725] *Ibid.*, § 252-3.
[726] *Ibid.*, § 249.
[727] *Ibid.*, § 250.

Nations qui habitent sous des climats différents, sont si différents par l'esprit comme par les inclinations »[728].

La diversité des peuples, des ethnies, s'explique par l'influence du climat, qui, hormis la qualité de l'air, dont notre milieu naturel est empreint, comprend la qualité des émanations de la terre. Ces émanations de la terre pénètrent l'air ; la composition de l'air est donc différente en fonction de ce « corps mixte dans lequel il se fait des fermentations continuelles »[729]. La température de l'air, ainsi que sa composition, dépend en partie de ces émanations terrestres.

Les émanations terrestres qui pénètrent l'air, pénètrent aussi, par l'intermédiaire de ce dernier, le sang, qui donne consistance à notre esprit, à « notre machine ». De par sa composition, l'air est sujet à une infinité d'altérations (froid, chaud, sécheresse, humidité), altérations qui se propagent sur toute la nature ; c'est surtout notre humeur, notre esprit qui est en cause : « Suivant que l'air est sec et humide, suivant qu'il est chaud, froid ou tempéré, nous sommes gais ou tristes machinalement, nous sommes contents ou chagrins sans sujet »[730]. Plus loin, Dubos fait dépendre la production du génie, sa fertilité et la qualité de son travail, des conditions météorologiques : « Vida qui était poète, avait éprouvé lui-même plusieurs fois ces moments où le travail d'imagination devient ingrat, et il les attribue à l'action de l'air sur notre machine ; on peut dire en effet que notre esprit marque l'état présent de l'air avec une exactitude approchante de celle des Baromètres et des Thermomètres »[731].

Dubos décrit plusieurs faits, qui ensemble soutiennent son hypothèse et la rendent certaine. (L'hypothèse de départ était que l'air a une action importante sur notre humeur et notre esprit, sur notre « machine » ; que le climat met en cause l'existence des génies, et ainsi la production artistique).

Le climat défavorable a comme conséquence l'absence de génies : « Les peuples, chez qui les arts n'ont pas fleuri, sont des peuples qui habitent un climat qui n'est point propre aux arts. Ils y seraient nés d'eux-mêmes sans cela, ou du moins ils y seraient passés à la faveur du commerce »[732].

---

[728] *Ibid.*, § 251.
[729] *Ibid.*, § 251-2.
[730] *Ibid.*, § 256.
[731] *Ibid.*, § 257.
[732] *Ibid.*, § 158.

L'apparition du génie est inégale selon les pays et les temps : « Les hommes ne naissent pas avec autant de génie dans un pays que dans un autre, et dans le même pays ils ne naissent pas avec autant de génie dans un temps que dans un autre temps »[733] ; ou dans la section XIV, Dubos ajoute : « Comme les grains qu'on sème et les arbres qui sont dans leur force ne donnent pas un fruit également parfait dans les pays où ils se plaisent davantage, de même les enfants élevés sous des climats les plus heureux ne deviennent pas dans tous les temps des hommes également parfaits »[734].

Cette précision du moment et de l'espace, du pays, Dubos la relie au climat, qui devient spécifique pour chaque peuple et chaque siècle (ou laps de temps déterminé). Ainsi, le climat n'est pas universel, il est bien déterminé et particulier ; dans les diverses contrées, à certains moments, la production artistique peut être déterminée, évaluée. On peut faire une analyse de l'art, des artisans, à partir des conditions climatiques.

Parmi les exemples qui démontrent l'influence de l'air sur notre machine, citons-en un qui nous semble convaincant, (nous limitons la palette des exemples pour rester au niveau de l'universel, des idées) : « Une autre preuve sensible du pouvoir que les qualités de l'air ont sur nous, est ce qui nous arrive en voyageant. Comme nous changeons d'air en voyageant, à peu près comme nous en changerions, si l'air du pays où nous vivons, s'altérait, l'air d'une contrée nous ôte une partie de notre appétit ordinaire, et l'air d'une autre contrée l'augmente. Un Français réfugié en Hollande, se plaint du moins trois fois par jour, que sa gaieté et son feu d'esprit l'ont abandonné. L'air natal est un remède pour nous. Cette maladie qu'on appelle le Hemvé [Heimweh] en quelques pays, et qui donne au malade un violent désir de rentrer chez lui, est un instinct qui nous avertit que l'air où nous nous trouvons n'est pas aussi convenable à notre constitution que celui pour lequel un secret instinct nous fait soupirer. Le Hemvé ne devient une peine de l'esprit que parce qu'il est réellement une peine du corps. Un air trop différent de celui auquel on est habitué est une source d'indispositions et de maladies. Cet air, quoique très sain pour les naturels du pays, est un poison lent pour certains étrangers »[735].

Dubos **pose** à nouveau **le problème de l'influence du climat sur le corps humain**, fournissant cette fois-ci des exemples tirés du « **caractère des Nations** » :

[733] *Ibid.*, § 182.
[734] *Ibid*., § 249.
[735] *R.C*., tome II, § 261-2.

« Pourquoi toutes les Nations sont-elles si différentes entre elles de corsage, de stature, d'inclinations et d'esprit, quoiqu'elles descendent d'un même père ? Pourquoi les nouveaux habitants d'un pays deviennent-ils semblables, après quelques générations, à ceux qui habitaient le même pays avant eux, mais dont ils ne descendent pas ? Pourquoi des peuples qui demeurent à une même distance de la ligne, sont-ils si différents l'un de l'autre »[736]. La différence entre les diverses nations « ne peut venir que de la différence de l'air » qu'ils respirent : « La différence devient encore plus sensible, en examinant la nature dans des pays fort éloignés l'un de l'autre. Elle est prodigieuse entre un Nègre et un Moscovite. Cependant cette différence ne peut venir que de la différence de l'air dans les pays où les ancêtres des Nègres et des Moscovites d'aujourd'hui, lesquels descendaient tous d'Adam, sont allés s'habituer […] Dix siècles ont pu suffire pour rendre les descendants du même père et de la même mère aussi différents que le sont aujourd'hui les Nègres et les Suédois […] Les cheveux des Portugais Africains se sont frisés et raccourcis, leurs nez se sont écrasés, et leurs lèvres se sont grossies comme celles des Nègres dont ils habitaient le pays. Il y a déjà longtemps qu'ils ont le teint des Nègres, bien qu'ils s'honorent toujours du titre d'hommes blancs. D'un autre côté les Nègres ne conservent pas dans les pays froids la noirceur qu'on leur voit en Afrique. Leur peau y devient blanchâtre, et l'on peut croire qu'une colonie des Nègres établie en Angleterre, y perdrait enfin la couleur naturelle aux Nègres, comme les Portugais du Cap-Vert ont perdu la leur dans les pays voisins de la Ligne »[737].

Le climat non seulement influe sur le physique, mais il prolonge ses effets jusqu'à l'esprit, qui dépend de la constitution corporelle (conception déterministe) : « Or si la diversité des climats peut mettre tant de variété et tant de différence dans le teint, dans la stature, dans le corsage des hommes, et même dans le son de leur voix, elle doit mettre une différence encore plus grande entre le génie, les inclinations et les mœurs des nations »[738]. Les organes du cerveau décident de l'esprit et des inclinations des hommes, le climat est responsable par son effet direct (sur le cerveau), ainsi que par son effet indirect, qui va, par le biais du corps, jusqu'à l'esprit : « Il est peu de cerveaux qui soient assez mal conformés pour ne pas faire un homme d'esprit, ou du moins un

[736] *Ibid*., § 264.
[737] *Ibid*., § 266-7.
[738] *Ibid*., § 267.

homme d'imagination sous un certain ciel : c'est le contraire sous un autre climat »[739]. Lorsque la différence des aspects physiques est grande, la différence des esprits devient immense ; à titre d'exemple, on peut comparer les Chinois et les Européens, qui n'emploient pas la raison de la même façon, qui concluent autrement.

Le climat est le plus fort facteur d'influence sur la créature, plus fort encore que les origines raciales et les organes qui nous sont donnés à la naissance, non encore formés : « C'est de tout temps qu'on a remarqué que le climat était plus puissant que le sang et l'origine. Les Gallogrecs descendus des Gaulois qui s'établirent en Asie, devinrent en cinq ou six générations aussi mous et aussi efféminés que les Asiatiques, quoiqu'ils descendissent d'ancêtres belliqueux, qui s'étaient établis dans un pays où ils ne pouvaient attendre du secours que de leurs valeurs et de leurs armes […] Tous les peuples illustres par les armes sont devenus mous et pusillanimes dès qu'ils ont été transplantés en des contrées où le climat amollissait les naturels du pays. Les Macédoniens établis en Syrie et en Égypte y devinrent au bout de quelques années des Syriens et des Égyptiens ; dégénérant de leurs ancêtres, ils n'en conservèrent que la langue et les étendards »[740].

Dubos attribue le même mécanisme du corps aux plantes, aux animaux et aux hommes, pour lui habitant la même terre et fonctionnant d'une manière semblable, selon les mêmes lois naturelles : « il en est des hommes comme des plantes et des animaux. Or les qualités des plantes ne dépendent pas autant du lieu d'où l'on a tiré la graine, que du terroir où on l'a semée : les qualités des animaux dépendent moins de leur origine que du pays où ils naissent et où ils deviennent grands […] les graines qui réussissent excellemment dans un certain pays, dégénèrent, quand on les sème dans un autre »[741].

Dubos accorde plus de poids à la formation des organes, qu'aux facteurs liés à l'origine. Car l'homme est le résultat des actions subies pendant son évolution et non une donnée immuable et définitive.

Après avoir consulté l'expérience où il trouve une matière riche en exemples, l'abbé fait la remarque suivante : « Il est plus que vraisemblable que le génie particulier à chaque peuple dépend des qualités de l'air qu'il respire. On a donc raison d'accuser le

[739] *Ibid*., § 270.
[740] *Ibid*., § 281.
[741] *Ibid*., § 282-3.

climat de la disette de génies et d'esprits propres à certaines choses, laquelle se fait remarquer chez certaines nations »[742]. Dubos appuie sa conclusion sur l'autorité du chevalier Jean Chardin[743], dont il cite un fragment traitant du climat : « La température des climats chauds énerve l'esprit comme le corps, et dissipe ce feu d'imagination nécessaire pour l'invention. On n'est pas capable en ces climats-là de longues veilles et de cette sorte d'application qui enfante les ouvrages des Arts libéraux et des Arts mécaniques. C'est seulement vers le Septentrion qu'il faut chercher les Arts et les Métiers dans leurs plus hautes perfections »[744]. Plus loin, Dubos laisse Chardin conclure : « Le climat de chaque peuple est toujours, à ce que je crois, la principale cause des inclinations et des coutumes des hommes, qui ne sont pas plus diverses entre elles que la constitution de l'air est différente d'un lieu à un autre »[745].

Une autre conclusion, qui pose des prémisses sous forme d'exemples, et procède à une universalisation (partant des faits, du particulier au général) est proposée par Dubos même : « Je conclus de ce que j'ai exposé, qu'ainsi que les qualités de la terre décident de la saveur particulière aux fruits dans plusieurs contrées, de même ces qualités de la terre décident de la nature de l'air de chaque pays. Les qualités et les propriétés de la terre sont également la cause de la différence qui est entre l'air de ces deux contrées, ainsi qu'elle est la cause de la différente saveur des vins qui sont crus dans deux contrées limitrophes »[746]. Les émanations de la terre décident aussi de la température de l'air, et non seulement de sa nature, de sa composition : « La variation de la température des années est telle qu'on ne saurait l'attribuer au soleil. Il faut l'imputer à une cause particulière à chaque pays, c'est-à-dire, à la différence qui survient dans les émanations de la terre »[747]. Les émanations de la terre sont responsables de certaines maladies épidémiques, « qui sortent de la terre insensiblement »[748]. Dubos expose d'une manière très poétique le processus d'émanation de la terre, qui a une certaine vraisemblance mais n'est pas du tout scientifique. Il est intéressant de pénétrer cette pensée située aux tout débuts de la science, car Dubos est avant tout un poète-philosophe, plutôt qu'un scientifique. Dubos

[742] *Ibid*., § 302.
[743] Jean Chardin, dit le « Chevalier Chardin » (Paris, 1643-Londres, 1713), écrivain français et voyageur.
[744] *R.C.*, tome II, § 303.
[745] *Ibid*., § 308-9.
[746] *Ibid*., § 312.
[747] *Ibid*., § 314.
[748] *Ibid*., § 318.

remplace, sans le vouloir, une explication scientifique par une explication empruntée au domaine de l'imagination, sortie de son imagination abondante : « Il est des maladies épidémiques qui sortent de la terre insensiblement, mais il en est qu'on en voit sortir, pour ainsi dire. Telles sont les maladies qui surviennent dans les lieux où l'on a fait de grands remuements de terre, et qui étaient très sains avant ces remuements. La première enveloppe de la terre est composée de terres communes, de pierres, de cailloux et de sables. La nature prudente s'en est servie pour couvrir la seconde enveloppe composée de minéraux et de terres grasses dont les sucs contribuent à la fertilité du sol extérieur. Ou ces sucs montent dans les tuyaux des plantes, ou bien ils s'élèvent dans l'air, après s'être exténués et filtrés à travers la première enveloppe de la terre, ils y forment ce nitre aérien, qui retombant ensuite sur la terre dont il est sorti, aide tant à sa fertilité. Or quand on fait de grands remuements de terre, on met à découvert plusieurs endroits de cette seconde enveloppe, et on les expose à l'action immédiate de l'air et du soleil, laquelle ne trouvant plus rien d'interposé, en détache des molécules en trop grande quantité. D'ailleurs ces molécules encore trop grossières, n'auraient dû s'élever dans l'air, qu'après s'être exténuées en passant à travers de la première enveloppe comme à travers un tamis. Ainsi l'air de la contrée se corrompt, et il demeure corrompu jusqu'à ce que la terre découverte soit épuisée d'une partie de ces sucs, ou jusqu'à ce que la poussière charriée sans cesse par les vents, l'ait enduit d'une nouvelle croute »[749].

La cause des maladies consiste dans le fait que les liquides et les minéraux dont la terre abonde, et qui forment la « seconde enveloppe » de la terre, ne sont pas filtrés par la « première enveloppe », les cailloux et les sables, une fois la terre remuée. La seconde couche de la terre, la plus profonde, est mise à découvert, ce qui cause les maladies épidémiques, dont la peste.

En résumant, Dubos cite Chardin dans la section XIX, dans un paragraphe qu'on retrouve dans *Voyages de Perse*, que Dubos, grand érudit, connaissait. Il essaye de démontrer que « le physique donne la loi au moral » : « J'ai observé, dans mes voyages, dit Chardin, que comme les mœurs suivent le tempérament du corps, selon la remarque de Galien, le tempérament du corps suit la qualité du climat ; de sorte que les coutumes ou habitudes des peuples ne sont point l'effet du pur caprice, mais de quelque cause ou

[749] *Ibid*., § 318-9.

nécessité naturelle qu'on ne découvre qu'après une exacte recherche »[750]. Le climat influe sur le corps et ce dernier influe sur les mœurs, ainsi, le climat influe sur les mœurs par le biais du corps. Selon Dubos et Chardin, cette interdépendance est « une nécessité naturelle », à laquelle l'homme ne peut se soustraire. Cette chaîne peut être assimilée à une loi. La question se pose : l'homme, est-il libre ? Dans la nature, il doit se sentir libre, car il subit ses lois volontairement, il les adopte et se les approprie, comme le soutiendra Kant. Il observe la nature et se sert des lois qu'il découvre, pour l'accomplissement de ses buts. Il n'y a pas de liberté en dehors des lois, sinon tout devient chaotique et incontrôlable, l'homme devient la proie du désordre. Au contraire, l'homme est un être rationnel, qui cherche à comprendre et dont la raison fonctionne selon des lois. Dans un état de santé favorable, tout le monde respecte, instinctivement, certaines lois.

Une différence existe entre les lois des peuples divers ; ce qui nous intéresse ici, est l'état de « légifération » et non la comparaison entre les lois particulières de chaque pays. L'homme fonctionne selon des lois, voilà notre prémisse qui nous permet de conclure que l'homme est, de par sa nature, un être libre, car il est bâti sur des lois (par le Père de la nature), et il bâtit lui-même selon des lois qu'il observe en lui et dans le milieu où il naît et grandit. L'homme « hors loi » n'existe pas, semble suggérer Dubos ; la « nécessité » est « naturelle ».

« Pourquoi ne pas croire que c'est le physique[751] qui donne la loi au moral (dont les mœurs) », se demande Dubos. Il répond de façon affirmative, en écartant l'interrogation et le doute : « Non seulement il est des pays où les causes morales n'ont jamais fait éclore de grands peintres ni de grands poètes ; mais ce qui prouve encore davantage, il y a eu des temps où les causes morales n'ont pas pu former de grands artisans, même dans les pays, qui en d'autres temps ont en produit avec facilité, et pour ainsi dire gratuitement »[752]. Par contre, les conditions physiques peuvent, à elles seules, en dépit de causes morales défavorables, faire naître des génies : « Il arrive des temps où les hommes portent en peu d'années jusqu'à un point de perfection surprenant les arts et les professions qu'ils cultivaient presque sans aucun fruit depuis plusieurs siècles.

[750] *Ibid*., § 326-7.
[751] Le physique comprend aussi le climat, qui agit directement sur le corps.
[752] *R.C*., tome II, § 170-1.

Ce prodige survient, sans que les causes morales fassent rien de nouveau, à quoi l'on puisse attribuer un progrès si miraculeux »[753].

Cette **théorie du rapport entre le physique et le moral** qui a été esquissée, est d'un intérêt particulier, en raison de la nouveauté de la façon de l'expliquer. La façon de décrire la théorie des émanations de la terre est un peu téméraire du point de vue scientifique ; mais Dubos n'a jamais prétendu au titre de « scientifique », et reconnaît la modestie de ses recherches, étant donné que la science physique était encore à ses débuts, à un état embryonnaire : « on se défie des explications physiques, attendu l'imperfection de cette science dans laquelle il faut presque toujours deviner »[754]. Ce qu'il a apporté à la philosophie dépasse l'intérêt purement scientifique. Cet apport consiste dans l'avancement de la réflexion sur l'art, sur le génie et sa détermination climatique. Dubos se veut premièrement philosophe de l'art et non pas scientifique. Mais on ne peut nier l'incursion timide qu'il a effectuée dans la pensée scientifique, par le développement plus complet qu'il a fourni à la théorie du climat, par le contenu qu'il a donné à ce concept, par son analyse ponctuelle, historique, par des faits concrets.

L'influence du climat sur le physique, sur l'esprit, sur le caractère, les mœurs des hommes est une pensée qui a été beaucoup véhiculée, surtout au cours de la Querelle entre les Anciens et les Modernes (nous avons consultés les ouvrages de Fontenelle et de Fénelon). Elle était ainsi très connue et Dubos ne fait que la mettre à jour.

Dubos apporte son originalité en lui donnant une tournure différente, en l'amplifiant dans ses conséquences, en en développant le contenu. L'influence du climat sur la production artistique est une idée dont Dubos a saisi l'importance ; le développement de Dubos constitue l'acquis sur lequel se fonde toute la critique scientifique ultérieure[755].

---

[753] *Ibid*., § 182-3.
[754] *Ibid*., § 17.
[755] Voir Montesquieu, qui s'est approprié l'ouvrage de Dubos, comme témoigne l'œuvre *De l'Esprit des lois* (1748).

4.1°.3°°.3°°° Le climat dans les théories esthétiques ultérieures à Dubos. Dubos et ses disciples.

Montesquieu et son hypothèse : les lois établies en fonction de la nature du caractère et des passions des citoyens ; leur diversité. Rapport climat-organes-esprit.

Dans le livre quatorzième de la troisième partie, intitulé *Des lois dans le rapport qu'elles ont avec la nature du climat,* Montesquieu pose comme point de départ une hypothèse (encore incertaine, mais à démontrer dans son ouvrage), une condition pour concevoir les lois civiques d'une façon naturelle : « S'il est vrai que le caractère de l'esprit et les passions du cœur soient extrêmement différents dans les divers climats, les lois doivent être relatives et à la différence des passions, et à la différence des caractères »[756].

Les lois doivent se plier à la nature humaine, qui est relative au climat de son habitat. On étudie d'abord le caractère de l'homme et ses passions, afin d'extraire de ces observations les principes des lois.

Ce qui nous intéresse ici est seulement la première étape, qui concerne l'étude des caractères différents des hommes, qui dérivent des conditions climatériques différentes. Le travail que Montesquieu se propose de faire ici est l'élaboration des lois ; ce sont au contraire, ses préliminaires qui sont pour nous d'une importance majeure dans le cadre de notre étude sur les effets du climat sur le génie, qui ressortent de la critique scientifique.

Le climat a des conséquences sur le caractère humain : l'homme a plus de vigueur dans les climats froids ; de cette force physique résultent « la confiance en soi-même, le courage, la connaissance de sa supériorité, donc moins de désir de vengeance, plus d'opinion de sa sûreté, donc plus de franchise, moins de soupçons, de politique et de ruse »[757]. Comment le climat froid agit-il sur l'homme ? Montesquieu se représente

[756] Montesquieu, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1951, tome II, *De l'esprit des lois*, p. 474.
[757] *Ibid*., p. 475.

ce déterminisme de la façon suivante : « L'air froid resserre les extrémités des fibres extérieures de notre corps ; cela augmente leur ressort, et favorise le retour du sang des extrémités vers le cœur. Il diminue la longueur de ces mêmes fibres ; il augmente donc par là leur force. L'air chaud, au contraire, relâche les extrémités des fibres, et les allonge ; il diminue donc leur force et leur ressort […] (dans les climats froids) l'action du cœur et la réaction des extrémités des fibres se font mieux, les liqueurs sont mieux en équilibre, le sang est plus déterminé vers le cœur, et réciproquement le cœur a plus de puissance »[758]. Au contraire, la chaleur nuit à la force, et l'homme soumis aux grandes chaleurs devient faible, « sa faiblesse […] mettra un découragement dans son âme » lors d'un appel à une action courageuse. « Les peuples des pays chauds sont timides comme les vieillards le sont ; ceux des pays froids sont courageux comme le sont les jeunes gens »[759].

Si Dubos était d'opinion que les températures extrêmes rendent les esprits bêtes, et amollis, Montesquieu accorde un privilège, une supériorité absolue en ce qui concerne la force physique, aux habitants des zones froides.

On peut découvrir chez Montesquieu et Dubos une identité de pensée sur un point central : le dépaysement rend malade car nous sommes habitués à respirer un certain air, celui de notre contrée ; expatriés, nous devenons malades, amollis, impuissants : « […] les peuples du nord, transportés dans les pays du midi, n'y ont pas fait d'aussi belles actions que leurs compatriotes, qui, combattant dans leur propre climat, y jouissent de tout leur courage »[760]. Dubos s'exprimait ainsi, en considérant l'homme semblable aux animaux: « […] Enfin la plupart des animaux n'engendrent plus, dès qu'ils sont transportés sous un climat trop différent du leur. Les tigres, les singes, les chameaux, les éléphants et plusieurs espèces d'oiseaux ne multiplient point dans nos régions »[761].

Montesquieu généralise à partir d'une observation personnelle qu'on va décrire plus bas selon laquelle dans les pays chauds « le tissu de la peau est relâché, les bouts des nerfs sont épanouis et exposés à la plus petite action des objets les plus faibles »[762], par contre, dans les pays froids, « le tissu de la peau est resserré, et les mamelons

[758] *Ibid*., p. 474-5.
[759] *Ibid*., p. 475.
[760] *Ibid*.
[761] *R.C*., tome II, § 289-90.
[762] Montesquieu, *Œuvres complètes, op. cit*., tome II, p. 475.

comprimés ; les petites houppes sont, en quelque façon, paralytiques ; la sensation ne passe guère au cerveau que lorsqu'elle est extrêmement forte, et qu'elle est de tout le nerf ensemble. Mais c'est d'un nombre infini de petites sensations que dépendent l'imagination, le goût, la sensibilité, la vivacité »[763]. Ainsi, la création est propre aux génies qui naissent dans les pays chauds, affirme Montesquieu, car l'art signifie saisir les nuances, les particularités de la nature, selon Dubos. Ici aussi, Montesquieu confond sa pensée avec celle de Dubos, en ce que l'art signifie nuances, sensations petites et très diversifiées, que seul le génie est capable de distinguer, par sa sensibilité, inspiré par la nature, modèle primordial. Par contre, Dubos pense que les Nègres, habitants des pays d'un air chaud, sont incapables, de par leur caractère infligé par le climat, de produire quoi que ce soit de grand.

Afin de démontrer le fait que « dans les pays froids, les houppes nerveuses sont moins épanouies : elles s'enfoncent dans leurs gaines, où elles sont à couvert de l'action des objets extérieurs. Les sensations sont donc moins vives »[764], Montesquieu s'appuie sur une observation personnelle : « J'ai observé le tissu extérieur d'une langue de mouton, dans l'endroit où elle paraît, à la simple vue, couverte de mamelons. J'ai vu avec un microscope, sur ces mamelons, de petits poils ou une espèce de duvet ; entre les mamelons étaient des pyramides, qui formaient par le bout comme de petits pinceaux. Il y a grande apparence que ces pyramides soient le principal organe du goût. J'ai fait geler la moitié de cette langue, et j'ai trouvé, à la simple vue, les mamelons considérablement diminués ; quelques rangs même de mamelons s'étaient enfoncés dans leur gaine. J'en ai examiné le tissu avec le microscope, je n'ai plus vu de pyramides. A mesure que la langue s'est dégelée, les mamelons, à la simple vue, ont paru se relever ; et, au microscope, les petites houppes ont commencé à reparaître »[765]. Cette observation va dans le même sens que les affirmations et les hypothèses antérieures, en les appuyant fortement, ayant à la base des expérimentations scientifiques. Il manque à Montesquieu un langage scientifique, mais les faits apportent la preuve de ses hypothèses.

Montesquieu envisage une sorte d'échelle de sensibilité entre les pays (ou régions) aux climats différents, favorisant le plus les pays chauds, où la sensibilité est

[763] *Ibid*., p. 475-6.
[764] *Ibid*., p. 476.
[765] *Ibid*.

extrême, ensuite les pays tempérés, doués d'une sensibilité moyenne, la dernière place étant réservée aux pays froids, qui ont peu de sensibilité pour les plaisirs. Dans les pays chauds, les organes sont délicats, l'âme se laisse facilement émouvoir, alors que dans les pays froids, comme par exemple la Russie, l'âme est moins sensible : « Il faut écorcher un Moscovite pour lui donner du sentiment » ; celui-ci étant membre des peuples du nord, doués d'un grand corps et des fibres grossières, « moins capables de dérangement que les fibres délicates des peuples des pays chauds »[766].

Concernant le stade de sensibilité différent qui sert à distinguer les peuples plus artistiques des autres moins créatifs, fait dû à la délicatesse d'organes, conséquence du climat (« Comme on distingue les climats par les degrés de latitude, on pourrait les distinguer, pour ainsi dire, par les degrés de sensibilité »[767]), Montesquieu fait la remarque qui suit : « J'ai vu les opéras d'Angleterre et d'Italie ; ce sont les mêmes pièces et les mêmes acteurs : mais la même musique produit des effets si différents sur les deux nations, l'une est si calme, et l'autre si transportée, que cela paraît inconcevable »[768].

Du corps, l'effet passe à l'esprit, qui n'est qu'un prolongement du corps, chez Dubos comme chez Montesquieu, les organes sont responsables des états d'âme : « La chaleur du climat peut être excessive que le corps y sera absolument sans force. Pour lors l'abattement passera à l'esprit même ; aucune curiosité, aucune noble entreprise, aucun sentiment généreux ; les inclinations y seront toutes passives ; la paresse y fera le bonheur ; la plupart des châtiments y seront moins difficiles à soutenir que l'action de l'âme, et la servitude moins insupportable que la force d'esprit qui est nécessaire pour se conduire soi-même »[769].

L'influence du climat sur les organes et leur conformation est bien une idée que Montesquieu emprunte à Dubos et ses contemporains. L'idée existait déjà, Montesquieu ajoute, afin de lui donner plus de vérité, ses propres expériences et ses propres observations, ses propres façons d'exprimer le rapport climat-corps-esprit. L'expérience qu'il a réalisée avec l'organe de l'animal s'ajoute à d'autres qui ont fait évoluer la science physique, dont les débuts sont souvent flottants et accompagnés d'erreurs ; des

[766] *Ibid*., p. 476-7.
[767] *Ibid*., p. 476.
[768] *Ibid*.
[769] Montesquieu, *Œuvres complètes, op. cit*., tome II, *De l'esprit des lois*, p. 477.

pistes ont été ouvertes avec ces réflexions et observations des philosophes. Montesquieu fait progresser le côté pratique, la mise en application de la théorie (plus ou moins scientifique), des principes qu'il admet comme de vraies prémisses. Mais il ajoute des éléments nouveaux, en s'écartant de Dubos et de ses contemporains, dans un sens positif, qui conduit au progrès des Arts et des Sciences. Est-ce qu'on peut affirmer que Montesquieu est intervenu, historiquement et d'un point de vue chronologique, dans l'avancement des réflexions sur le climat ; est-ce que ce progrès est linéaire ou cyclique ? La vérité est que Montesquieu réalise un pas de plus vers la « dernière perfection », si on peut s'exprimer ainsi, en faisant appel aux termes préférés des Modernes.

La poésie et la peinture sont les branches de l'art qui imitent la nature pour nous donner du plaisir. Avant de présenter une étude comparée de ces deux arts principaux, on se propose de les étudier séparément, afin de mieux s'approprier leur essence.

La finalité de ces deux arts est de « flatter les sens et l'imagination », selon Dubos. On va étudier ici quels moyens ils emploient, comment les artistes parviennent à mettre la nature au service du pur plaisir.

Le plaisir pur est, chez Dubos, le plaisir de l'art, qui n'entraîne aucun inconvénient, aucun effet négatif sur notre âme.

4.2° L'art et sa forme particulière : la « peinture parlante » comprenant le théâtre (forme de poésie déclamatoire) à l'époque de Dubos. La tragédie et la comédie.

4.2°.1°° La poésie chez les adeptes de la raison fondatrice de la nature humaine et de l'art.

Période : le fin du XVIIe siècle, début XVIIIe siècle : la philosophie se créant une place importante au sein des disciplines du début XVIIIe siècle. La poésie revalorisée par son adhérence à la philosophie.

Fontenelle : talent équivalent à un instinct machinal, opposé à l'esprit, qualité des philosophes ; les images des philosophes, intellectuelles, supérieures aux images matérielles et spirituelles des poètes car produites par la raison.

La fin du XVIIe siècle et le début du XVIIIe sont, en matière de poésie, une période de subtile décadence. La poésie moderne relève de cet échec, car le mérite des modernes réside avant tout dans les sciences, bien développées à cette époque, alors que s'élève tout un débat sur l'infériorité de la poésie des modernes à celle des anciens.

La poésie pouvait être sauvée de la décadence et remise sur la voie du progrès une fois rattachée à la philosophie, qui promeut l'ordre et la justesse. La philosophie, à cette époque, pénètre tous les domaines scientifiques et artistiques, donc la poésie en est elle aussi imprégnée. Fontenelle remarque l'étendue grandissante de la philosophie : « Il n'est pas douteux que la Philosophie n'ait acquis aujourd'hui quelques nouveaux degrés de perfection. De là se répand une lumière qui ne se referme pas dans la région philosophique, mais qui gagne toujours comme de proche en proche, et s'étend enfin sur

tout l'empire des Lettres »[770]. Fontenelle, dans *Œuvres complètes*, Fayard, 1993, tome V, dans le traité intitulé *Sur la poésie en général*, affirme : « Quand les poètes modernes seraient plus philosophes que poètes, on pourra dire que chacun a son tour ». Quelles sont, donc, les qualités qui font le poète et quelles sont celles qui font le philosophe ? Quels sont leurs traits distinctifs ?

Le philosophe crée la poésie par des images intellectuelles ou métaphysiques, traitant de l'Univers, de l'Espace, du Temps, il met en vers ses connaissances de l'universel, ayant plus d'esprit. Les Poètes qui ne sont pas philosophes ont plus de talent que d'esprit ; ils créent des images matérielles ou spirituelles (« pensées »), car ils ne peuvent s'élancer, s'élever vers « la région de l'esprit » la plus distinguée et digne de louange, qu'avec beaucoup de peine. Au contraire, les philosophes, en exerçant leur art, créent une poésie philosophique que très peu de lecteurs comprendront et dont très peu pourront s'élever à son sens abstrait. Éclaircissons ces concepts.

Premièrement il est utile ici d'éclaircir les concepts de « talent » et d'« esprit ». Par talent, Fontenelle ne comprend pas une capacité particulière, mais simplement l'instinct. Cet instinct est universel et atemporel, il appartient aux animaux aussi ; les abeilles produisent les ruches grâce à leur talent depuis l'antiquité de la même façon. Les poètes doués de talent, de cette « disposition naturelle et machinale » agissent de la même façon que les animaux, c'est à dire, « ils font bien ce qu'ils font, mais ils ne le font que de la même manière ; ils sont renfermés dans de certaines bornes bien marquées, d'où absolument ils ne peuvent sortir ; ils ne se perfectionnent jamais ». Le domaine des gens de talent est « la superficie des choses », à laquelle ils apportent de l'ornement, ils la décorent, « ils sont renfermés dans un genre où ils brilleront dès leurs premiers commencements, et ne feront pas dans la suite de grands progrès »[771].

La qualité contraire au talent est l'esprit, les lumières. Les poètes doués d'esprit, les Poètes-Philosophes, peuvent créer en étant dispensés de talent, ils « sont plus lents dans leurs productions, et plus faibles dans les commencements : mais ils acquerront toujours et plus de facilité, et plus de perfection ; ils sauront vaincre leurs défauts, et se rendre maîtres d'eux-mêmes ; ils verront clair à ce qu'ils feront et pourront communiquer les industries qui leur auront réussi ; ils sortiront à leur gré de leur genre

[770] Fontenelle, *Œuvres complètes*, Fayard, 1993, tome V, *Sur la poésie en général*, p. 556-7.
[771] Fontenelle, *Œuvres complètes, op. cit.* , tome V, *Sur la poésie en général*, p. 558.

principal, et feront ailleurs des courses heureuses »[772]. Les poètes de la seconde espèce peuvent facilement passer sur d'autres voies, ils sont capables de changer de genre, d'évoluer, de progresser par leurs propres moyens, par le travail, par leur clairvoyance, car « l'esprit sait quelles sont les sources où la poésie prend ses beautés ; il sait reconnaître les vraies d'avec les fausses : il ira chercher les vraies, et les trouvera peut-être seulement avec plus de travail et plus lentement ; le talent trouvera sans chercher, si l'on veut, trouvera encore, si l'on veut, les vraies, mais par hasard, et se contentera assez souvent des fausses »[773].

Ensuite, chaque genre d'artistes emploie des images différentes pour représenter des sentiments et des passions ; les poètes tout simplement, grâce à leur talent, créent avec facilité les images réelles (autrement dit, matérielles) ou spirituelles (autrement dit, pensées), les Philosophes créent des images plus vives, des images intellectuelles (ou métaphysiques).

Fontenelle définit avec rigueur ces images. Premièrement, « les images matérielles n'offrent aux yeux que ce qu'ils ont vu ; et si elles le leur rendent plus agréable, ce n'est pas à eux proprement, c'est à l'esprit, qui vient alors prendre part au Spectacle »[774]. Le champ de la vue est restreint, car « on a tout vu depuis longtemps »[775], les images matérielles « ne nous apprennent rien d'utile à savoir, […] ils n'amusent guère que les yeux »[776]. Ces images sont les plus anciennes, elles abondent dans le genre épique.

Au contraire, les images spirituelles, ou pensées, « peuvent n'offrir à l'esprit que ce qu'il aura déjà pensé, et elles le lui rendront aussi plus agréable, ce qui leur sera commun avec les matérielles ; mais elles peuvent aussi lui offrir ce qu'il n'aura pas encore pensé »[777]. On a tout vu, on a tout pensé : la nouveauté de nos jours n'est possible que par une combinaison nouvelle de pensées. Ces images spirituelles sont ainsi des combinaisons nouvelles, capables d'élargir le domaine du savoir, d'amuser l'esprit. Les images spirituelles sont plus difficiles à créer que les images matérielles, car elles sont plus élevées ; il y a moins de poètes capables de donner naissance à de

[772] *Ibid*., p. 559.
[773] *Ibid*.
[774] *Ibid*., p. 550.
[775] *Ibid*.
[776] *Ibid*., p. 551.
[777] *Ibid*., p. 550.

nouvelles connexions entre les pensées. Les images spirituelles s'adressent aussi bien à l'esprit, qu'au cœur, en l'émouvant ; ainsi elles abondent dans le genre dramatique. Chaque espèce d'image excelle en beauté, chacune dans son genre.

La poésie des philosophes est plus abstraite, étant forcée, par son sujet, à exprimer l'universel. Ce dernier est difficile à être exprimé en vers, mais, depuis l'Antiquité, cet exercice d'allier la philosophie à la poésie a été couronné de succès : par exemple, Socrate a « rappelé du ciel la philosophie, pour l'occuper ici-bas à régler les mœurs des hommes »[778] ; aujourd'hui les poètes philosophes « font monter jusqu'au ciel la poésie, uniquement occupée auparavant d'objets terrestres ou sensibles »[779]. Les poèmes philosophiques, plus abstraits, utiles à la morale dans les époques anciennes, deviennent aujourd'hui une source d'agrément, en élevant l'âme vers le « Souverain Être », « le plus inaccessible de tous », vers une connaissance supérieure, plus approfondie, métaphysique. (Le besoin de connaissance satisfait, le poème des philosophes, métaphysique, devient une source de plaisir). Le public capable de goûter les poèmes abstraits est plus restreint que celui qui apprécie les beautés matérielles ou spirituelles, tout simplement car la raison est distribuée avec égard.

Telle était la situation de la poésie à la fin du XVIIe siècle, que nous avons préféré illustrer à travers la réflexion de Fontenelle[780], telle qu'elle l'a perçue et enregistrée.

[778] *Ibid*., p. 554.
[779] *Ibid.*
[780] Vie de Fontenelle se déroulant durant 100 ans : 1657-1757.

4.2°.2°° La poésie chez les adeptes du sentiment fondateur de la nature humaine et de l'art

Période : le XVIIIe siècle. Dubos : la poésie responsable du plaisir le plus délicat, art supérieur ; la philosophie – moyen au service de l'homme doué de sens. Poésie du style / mécanique de la poésie mobilisant l'imagination par des tableaux mentaux (images), les organes des sens par des sons, suscitant des affections. La poésie parlant aux sens : celui de la vue et celui de l'ouïe : *ut pictura poesis*. But de l'art, dont la poésie : le divertissement et non pas la rectitude des règles ; le seul critère de vérité : le plaisir ressenti.

Vers la moitié du XVIIIe siècle, la situation change : le sentiment vient remplacer le rôle de la raison dans l'art, raison qui n'est plus dominante. La philosophie s'humanise ; elle sert l'homme, doué d'un corps qui le commande et le dirige, des organes dont la conformation est décisive pour l'activité de l'esprit. Il est temps donc, d'entrer dans la description de la poésie, telle que Dubos l'entreprend au début du XVIIIe siècle, dans les *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), soulignant le rôle du sentiment dans toute délibération esthétique.

La poésie a un rôle central dans l'esthétique de Dubos ; de tous les arts, elle est le plus noble, car le plaisir produit par la poésie est le plus exquis. La peinture devient ce qu'elle est dans un rapport entretenu avec la poésie, dont elle est « la sœur ». Cette relation de parenté entre les deux arts a déjà été remarquée et soulignée par Horace, dans l'expression « ut pictura poesis ». On va s'arrêter plus longuement sur cette expression dans le parallélisme poésie / peinture et dans notre étude sur l'esthétique de Batteux, où cet adage est le mieux dévoilé.

Dubos consacre quelques sections de son ouvrage exclusivement à prôner la sublimité de la poésie, qui émeut « par la peinture des choses ». L'abbé sépare théoriquement la poésie du style de la mécanique de la poésie ; je dis ici

« théoriquement » parce qu'on rencontre dans les vers le mélange des deux, et un poème n'est jamais purement poésie du style ou purement mécanique, mais un alliage des deux.

La poésie du style est définie dans les termes suivants : « La poésie du style consiste à prêter des sentiments intéressants à tout ce qu'on fait parler, comme à exprimer par des figures, et à représenter sous des images capables de nous émouvoir, ce que ne nous toucherait pas, s'il était dit simplement en style prosaïque »[781]. Le rôle des poètes consiste ainsi à transmettre aux choses une nature humaine, à les intégrer, par des figures et images, dans une sphère supérieure, celle des êtres animés, des contributeurs à l'intelligence universelle, car les sentiments que ces choses suscitent sont des « **idées** qui naissent dans l'âme, lorsqu'elle reçoit une affection vive »[782].

Les sentiments sont des « idées », c'est-à-dire que, chez Dubos, l'âme est le siège du sentiment aussi bien que celui de la raison. La raison n'est qu'un prolongement du sentiment, puisque ce qu'ils ont en commun est l'origine (l'âme) ; la raison exprime le corps par le biais du sentiment. Si on raisonne mal, c'est que notre corps, nos organes, sont malades. Il y a ici un grand apport à la physiologie et à la psychologie en tant que sciences cognitives. Dubos les avance de beaucoup.

Si la poésie du style consiste dans « le choix et dans l'arrangement des mots, considérés en tant que les signes des idées », la mécanique de la poésie consiste dans « le choix et dans l'arrangement des mots, considérés en tant que de simples sons, auxquels il n'y aurait point une signification attachée »[783]. Et Dubos continue à séparer les deux modalités de plaire au public, qui ont des buts différents, et qui agissent sur des organes ou des facultés différents : la poésie du style doit plaire à l'imagination, en créant des images, alors que la mécanique de la poésie doit plaire à l'oreille, par des vers harmonieux.

La mission que le poète se propose d'accomplir est de concilier les deux. Ceux qui réussissent à mener au bout cette démarche sont vraiment les génies, qui, seuls, ont la facilité de créer une osmose, une fusion parfaite en vers, la Poésie.

---

[781] *R.C.*, tome I, §291.
[782] *Ibid.*
[783] *Ibid.*, § 312.

Le poète prête des sentiments aux images qu'il crée dans la poésie, afin qu'elle les suscite chez le public. La poésie véhicule des sentiments, le sentiment a, chez Dubos, un rôle central dans l'art.

L'imagination, au contraire du sentiment et de la raison qui opèrent avec des idées (voir plus haut), fabrique des tableaux, exprimés en vers. La poésie du style doit faire entendre, par des figures « qui peignent si bien les objets décrits dans les vers »[784], des tableaux qui « se succèdent les uns aux autres à mesure que les périodes du discours se succèdent les unes aux autres »[785]. Afin de plaire au public, et d'éviter tout étonnement qui pourrait interrompre ce plaisir, le poète doit créer des tableaux par un langage simple et dans la vraisemblance. À chaque genre de poème correspondent certaines images et une poésie de style adaptée : « La plupart des images, dont il convient que le style de la Tragédie soit nourri sont trop graves pour le style de la Comédie […] Il faut donc que nous croyons voir, en écoutant des vers : UT PICTURA POESIS, dit Horace »[786].

Les images existent, une fois créées ; le rôle du poète est de bien et intelligemment s'en servir afin d'émouvoir les hommes, pour les convaincre. Afin d'émouvoir, la raison seule n'est pas suffisante, la poésie doit obligatoirement contenir de ces images, afin d'enflammer l'imagination et de stimuler favorablement les sens: « L'écrivain le plus austère, celui qui fait la profession la plus sérieuse de ne mettre en œuvre, pour nous persuader, que la raison toute nue, sent bientôt que, pour nous convaincre, il nous faut émouvoir ; et qu'il faut, pour nous émouvoir, mettre sous nos yeux par des peintures les objets dont il nous parle »[787]. L'homme est, avec prédilection, non pas « un roseau pensant », comme affirmait Pascal au XVIIe siècle, mais un être doué d'un corps, dont les sens font sa noblesse. La vue est le sens principal chez l'homme, en stimulant son regard, celui plus subtil, interne, qui se cache dans l'imagination, l'homme devient ému, par conséquence, convaincu. Ce n'est pas la raison qui doit céder devant la poésie et tout autre œuvre d'art, c'est le sentiment, par l'émotion ressentie. La poésie communique avec les sens, « par la peinture des choses ».

---

[784] *Ibid*., § 293.
[785] *Ibid.*
[786] *Ibid.*, § 294.
[787] *Ibid*., § 297.

La poésie du style est la composante de la poésie la plus difficile à créer ; seul le génie peut « soutenir les vers par des fictions continuelles, et par des images renaissantes à chaque période […] inventer des images qui peignent bien ce que le Poète veut dire, trouver les expressions propres à leur donner l'être »[788]. Au contraire, le talent médiocre est insuffisant pour ce genre de poèmes : « Un homme sans génie tombe bientôt dans la froideur qui naît des figures qui manquent de justesse, et qui ne peignent point nettement leur objet, ou dans le ridicule qui naît des figures, lesquelles ne sont point convenables au sujet »[789]. La poésie du style décide de la vie d'un poème, de son succès. Dubos affirme, en relevant le rôle du style : « L'important, c'est le style, parce que c'est du style d'un poème que dépend le plaisir de son lecteur. Si la poésie du style du Roman de Télémaque eût été languissante, peu de personnes auraient achevé la lecture de l'ouvrage, quoiqu'il n'en eût pas été moins rempli d'instructions profitables. C'est donc suivant que la lecture d'un poème nous plaît que nous le louons »[790]. Ce que nous recherchons dans un poème est le plaisir qu'il nous procure, et non pas l'instruction.

Autant que le poème procure du plaisir, les fautes commises contre les règles ne comptent plus. Si la lecture du poème divertit, l'effort de réflexion sur la rectitude du poème est superflu, le but étant déjà atteint : « Lorsque cet endroit les occupe agréablement, ils ne s'avisent guères de suspendre leur plaisir, pour faire réflexion s'il n'y a point de fautes contre les règles »[791].

Le poème divertit par la poésie du style et non pas par sa régularité ou par la « décence des mœurs »[792]. Au lieu de faire des raisonnements, le public préfère se laisser conduit par le plaisir. Il n'y a pas ici de vérité, ou bien, le plaisir est juge suprême.

Le plaisir est universel, les choses plaisent de la même façon, car les organes sont semblables, selon le dogmatisme de Dubos ; donc il peut être critère de jugement. Est-ce que le plaisir est la vérité même ou il se bâtit sur une autre vérité ? La question de vérité qui se réduit à une question d'universalité n'est pas un problème soulevé par Dubos, mais il s'impose. Le plaisir face à l'œuvre d'art peut-il être un fondement de

[788] *R.C.*, tome I, § 299.
[789] *Ibid*.
[790] *Ibid*., § 304.
[791] *Ibid*., § 305.
[792] *Ibid*., § 308.

vérité ? Car il a le siège dans l'organisme humain, une autre entité, et non pas dans l'œuvre d'art. L'œuvre d'art n'est vraie que si elle est considérée ainsi par l'homme et ses sens. La vérité de l'œuvre d'art peut être confondue avec le plaisir qu'elle procure.

Ailleurs, Dubos associe les passions personnelles et le vécu propre au plaisir devant l'œuvre d'art, à son intensité. Il est donc fort probable que le plaisir soit subjectif, que les hommes éprouvent, selon leur caractère, un plaisir d'une autre nature. Par exemple, les peuples grossiers trouvent leur plaisir en observant les combats des gladiateurs, alors que les peuples polis éprouvent des plaisirs moins violents et plus doux ; ils s'administrent autrement les plaisirs, en admirant des tableaux, des représentations plus subtiles, et non pas des hommes vivants sanglant comme les Romains avant le progrès des Arts et des Lettres. L'universalité dans le plaisir devient dans ce cas problématique, le plaisir étant plutôt subjectif et relatif. La vérité, qui est plaisir, devient relative.

Nous ne faisons pas référence ici à la notion de « vérité » dans le sens où elle est employée par Dubos en parlant de « vérité historique » et de « vraisemblance dans la poésie ou dans la peinture ». La différence de sens qu'on emploie ici consiste en une nuance : on ne cherche pas la vérité, qui se trouve dans l'histoire, mais notre vérité, telle qu'elle se trouve intériorisée, dans l'homme. L'homme est dominé et se laisse dominer pendant toute son existence concrète, par le plaisir ; c'est le moteur de sa vie. Est-ce qu'il cherche une vérité dans sa vie terrestre ? Pas plus de ce qu'il trouve, pas plus de ce qui s'offre, pas le transcendant, pas le métaphysique. Il éprouve le plaisir de contempler une œuvre d'art, il cherche le plaisir sensible, les beautés qui touchent les sens. L'homme de Dubos se trouve bien dans son corps, en faisant pleine confiance à ses sens.

Est-ce que le plaisir est seulement celui du public, ou bien le génie éprouve, lors de la création, un plaisir, qu'il ne recherche pas ? L'enthousiasme est un autre genre de plaisir, spécifique au génie (ex. lorsque la difficulté est dépassée par la découverte d'une image, d'une figure juste, plaisir ressenti par le public, lors de sa lecture).

La vérité se porte, chez le public tel que Dubos nous le présente, déguisée en plaisir. Le public de Dubos cherche le plaisir artistique, et, avec lui, il trouve la vérité.

Ce qui plaît est beau ; on peut ainsi affirmer avec Dubos, comme avec Shaftesbury, que « toute beauté est vérité » ; on a traité cette assertion dans le chapitre sur la beauté chez Shaftesbury.

Ce que nous sentons a valeur de vérité, et non pas ce que nous croyons : « Les raisonnements des autres peuvent bien nous persuader le contraire de ce que nous croyons, mais non pas le contraire de ce que nous sentons. Or nous sentons bien quel est celui des deux poèmes qui nous fait le plus grand plaisir »[793]. Les sens l'emportent sur la raison, affirmation que Dubos défend tout au long de ses réflexions.

[793] *R.C.*, tome I, § 311.

4.2°.3°° La poésie latine / la poésie française.

Expression entraînant des degrés différents de puissance de l'écho des images et des sons chez le public. Chez le poète, différente application.

Dubos fait, dans la section XXXV des *Réflexions*, tome I, une distinction plus appuyée et résumant les caractéristiques de la poésie du style et de la mécanique de la poésie, afin de préparer **un parallèle** entre les poèmes français et les poèmes latins. Nous avons déjà abordé cette distinction ; nous allons tâcher ensuite de montrer, en suivant Dubos, les avantages incontestables du **Latin sur le Français dans la mécanique de la Poésie et dans la Poésie du style**.

La brièveté est un avantage du Latin (les mots latins sont plus courts que les mots français, en termes d'étendue), ce qui donne aux expressions plus d'énergie, plus de vivacité : « Une image terminée en six mots frappe plus vivement et fait plutôt son effet, que celle qui n'est achevée qu'au bout de dix mots »[794].

L'avantage du Latin en ce qui concerne la mécanique de la poésie et la Poésie du style consiste principalement en quatre points.

[794] *Ibid*., § 318.

4.2°.3°°.1°°° « Les mots latins sont plus beaux que les mots français à tous égards »[795].

Les mots supposent deux emplois différents : soit en tant que porteurs d'idées, soit comme porteurs de sons.

Concernant la première fonction, les mots sont beaux pour deux raisons : premièrement car ils réveillent en nous une belle idée, deuxièmement, car ils entretiennent un rapport avec l'idée dont ils sont les symboles, surtout lorsqu'ils imitent un certain bruit naturel ou des animaux.

Les sons artificiels, institués par un langage conventionné, et qui existent pour un peuple et pas pour un autre, n'ont un sens que parmi ce peuple. Ces sons n'éveillent des idées que chez un certain peuple, qui parle une certaine langue. « Ils ne réveillent aucune idée, quand on ne la sait pas »[796]. Le mot « collègue » est plus beau, par rapport à la signification qu'il a reçue, que le mot « compagnon » : « Les simples soldats, les ouvriers même ont des compagnons ; mais les Magistrats seuls ont des collègues »[797].

Aux mots qui entretiennent un rapport avec l'idée qu'ils signifient correspondent des sons imitatifs ; ils ont été créés afin de transmettre des « expressions inarticulées de nos sentiments et de nos passions ». Ces mots imitent des sons naturels, expressions des passions et sentiments, des cris d'animaux, par exemple. Ce langage imitatif est similaire chez les peuples différents, ainsi, il est « une monnaie frappée au coin de la Nature, et qui a cours parmi tout le genre humain ». Ces mots qui signifient des idées et qui ont une relation de connivence avec ces idées sont « plus énergiques que les mots qui n'ont d'autre rapport avec la chose signifiée, que celui que l'usage y a mis »[798], il réveille l'idée « plus vivement ».

Les langues mères sont supérieures en beauté aux langues instituées, car elles gardent intacts ces mots imitatifs, alors que, dans les langues instituées, les mots imitatifs sont altérés : « Quand les langues dérivées se forment, le hasard, la condition des organes de ceux qui les composent, laquelle est différente suivant l'air et la

[795] *Ibid*., § 318-9.
[796] *Ibid*., § 320.
[797] *Ibid*., § 325.
[798] *Ibid*., § 322.

température de chaque contrée, la manière dont se fait le mélange de la langue qu'ils parlaient auparavant avec celle qui entre dans la composition de la nouvelle langue ; enfin le génie qui préside à sa naissance, sont cause qu'on altère la prononciation de la plupart des mots imitatifs. Ils perdent ainsi l'énergie que leur donnait le rapport naturel de leur son avec la chose dont ils étaient les signes institués […] Les mots français ne sont pas aussi énergiques que les mots latins dont ils furent empruntés »[799].

La langue latine est une langue mère par rapport au français, donc elle est plus belle que la langue française, car plus énergique.

En étudiant les mots en tant que signes des idées, les latins sont plus beaux que les français.

Concernant la seconde fonction, les mots, en tant que supports de sons, qui ne débouchent pas sur une certaine signification, doivent plaire à l'oreille. La façon de combiner les sons de ces mots est différente ; les mots plaisent à des degrés différents, en conséquence ils sont beaux à différentes échelles.

Prenons comme exemples les mots « collègue » et « compagnon », comme on l'a fait plus haut quand on considérait leur signification. Ici, ce qui nous intéresse, c'est le simple son, sans aucun renvoi à la signification instituée conventionnellement. Ce qui compte ici est l'harmonie, et non pas le sens, celui-ci étant neutre, vide. Dubos raconte l'histoire d'un poète qui a préféré employer le mot « compagnon » à la place du « collègue », même si le mot qui convenait mieux au sens était le second. Il a eu comme but le charme de l'harmonie et non pas l'élévation du sens. Le mot « compagnon » est plus beau, car il sonne mieux, il est plus agréable à l'oreille. En ce qui regarde les mots latins, sans offrir d'exemples, Dubos universalise et veut constater que « généralement parlant, les mots latins sonnent mieux dans la prononciation que les mots français. Les syllabes finales des mots qui se font mieux sentir que les autres, à cause du repos dont elles sont ordinairement suivies, sont, généralement parlant, plus sonores et plus variées en latin qu'en français. Un trop grand nombre de mots français est terminé par ce « e » que nous appelons féminin »[800].

[799] *Ibid*., § 323.
[800] *Ibid*., § 326.

En concluant sur ce premier point, Dubos affirme que les mots latins sont plus beaux que les mots français, et que « la langue latine est plus avantageuse à la poésie que la langue française »[801].

[801] *Ibid*., § 327.

4.2°.3°°.2°°° « Il est plus aisé de composer harmonieusement en latin qu'en français »[802].

Cela constitue la deuxième vérité que Dubos se propose d'analyser. Elle concerne la syntaxe des deux langues : « La construction latine permet de renverser l'ordre naturel des mots, de les transposer jusqu'à ce qu'on ait rencontré un arrangement dans lequel ils se prononcent sans peine et rendent même une mélodie agréable »[803]. En parlant des français, la situation change : « Nous sommes astreints, sous peine d'être inintelligibles, à mettre le mot qui doit être reconnu pour le nominatif du verbe, le premier, ensuite le verbe et puis le nom qui est à l'accusatif. Ainsi ce sont les règles de la construction et non pas les principes de l'harmonie qui décident de l'arrangement des mots dans une phrase française »[804]. En latin, chaque mot peut être transposé. Si « l'inversion et les transpositions sont des licences en français », en latin ce sont « l'arrangement ordinaire des mots ». L'inversion en latin évite la collision, ce hiatus qui se forme lors des « rencontres de sons désagréables dans la prononciation », et qui « rompent la continuité », en faisant défaut à l'harmonie. En français, les règles défendent la combinaison des mots qui commencent et qui finissent par des voyelles qui s'entrechoquent. Le latin peut se dispenser de ces règles, qui sont, indubitablement, un obstacle à l'expression harmonieuse et au sens.

Le poète doit arranger les sons de façon qu'ils ne blessent pas l'oreille, tâche plus difficile pour le poète français que pour le latin, car il doit respecter un certain ordre entre les mots. Sans aucun doute, le problème du manque d'harmonie a une explication physique, la constitution des organes de l'humain : « Il arrive encore à quelques sons de blesser l'oreille, lorsqu'ils viennent la frapper immédiatement après de certains sons, qui feraient plaisir à l'oreille, s'ils se présentaient après d'autres sons. Cela vient de ce que les plis que les organes qui servent à la prononciation , sont obligés de prendre pour articuler certaines syllabes, ne permettent pas à ces organes de se replier aisément, ainsi qu'il faudrait qu'ils se pliassent pour articuler sans peine les

[802] *R.C.*, tome I, § 318.
[803] *Ibid.*, § 327.
[804] *Ibid*., § 327-8.

syllabes suivantes »[805]. Ces organes ne sont pas défectueux, donc le poète doit prendre soin que les vers soit faits pour l'homme, donc qu'ils répondent à sa constitution et à ses possibilités.

[805] *Ibid*., § 330-1.

4.2°.3°°.3°°° [La troisième assertion de Dubos concernant la facilité de créer en latin par rapport à l'effort soutenu du poète français étant] « les règles de la poésie latine gênent moins le poète que les règles de la poésie française »[806].

Quel est le fil principal de l'exposition de Dubos pour soutenir cette vérité?

Les règles ont pris naissance après la création des poèmes ; elles ne sont que des observations des meilleurs poètes et leur mode de travail, « de s'y prendre », s'il nous est permis d'employer ces termes, qui ont été érigés en modèles : « Les hommes ont commencé de faire des vers, avant qu'il y eût des règles pour en bien faire. Ils ont travaillé d'abord, sans consulter d'autres règles que l'oreille. Leurs réflexions sur les vers, dont le nombre et l'harmonie plaisaient, et sur ceux dont la cadence était désagréable, ont produit les lois de la versification »[807].

Les règles de la poésie latine nous permettent de transposer les mots selon notre vouloir ; elles ne nous contraignent pas en ce point, alors que la poésie française dispose de nombreuses règles concernant la construction de la phrase. On ne va pas entrer dans plus de détail ici ; par contre, Dubos revient sur la notion d'« imitation » dans la poésie, par des mots et des phrases imitatifs. Ces mots sont un expédient facile pour exprimer des choses, qu'on n'arrive pas à les décrire brièvement et qui resteront confuses, malgré notre effort et notre peine.

Les latins ont réussi à créer des phrases imitatives et des mots imitatifs très facilement, donc ils ont imité la nature en poésie bien plus facilement que les français, dont la langue est moins malléable et se plie plus difficilement à la volonté du poète : « Les écrivains latins, particulièrement les poètes latins qui n'ont pas été gênés autant que les nôtres, ont pu tirer de leur langue des agréments et des beautés qu'il est presque impossible aux nôtres de tirer de la langue française. Les latins ont pu parvenir à faire

[806] *Ibid.*, § 318.
[807] *Ibid*., § 333.

des phrases, que j'appellerai des phrases imitatives, ainsi qu'il est des mots imitatifs »[808].

Que sont donc, ces phrases imitatives ? Il est facile de deviner leur définition car on a déjà parlé de mots imitatifs, qui rendent des sons naturels des animaux, etc. Ce sont des performances de la langue latine : « J'appellerai donc des phrases imitatives celles qui font dans la prononciation un bruit, lequel imite en quelque manière le bruit inarticulé dont nous nous servirons par instinct naturel, pour donner l'idée de la chose que la phrase exprime avec des mots articulés. Les auteurs latins sont remplis de ces phrases imitatives, qui ont été admirées et citées avec éloge par les Ecrivains du bon temps »[809]. Ces phrases imitatives doivent être placées au bon endroit dans la construction, afin de ne pas altérer le sens. Les latins ont réussi mieux cela que les français, explique Dubos par une métaphore : « Les anciens avaient cultivé avec soin leur terrain. Ils étaient encouragés par sa fertilité »[810].

[808] *R.C*, tome I, § 337.
[809] *Ibid*., 338.
[810] *Ibid*., § 342.

4.2°.3°°.4°°° La quatrième raison appuyant le fait que le latin est plus favorable à la mécanique de la poésie que le français étant la suivante : « L'observation des règles de la poésie latine jette plus de beauté dans des vers, que n'y jette l'observation des règles de la poésie française »[811].

Les règles, on les a déjà définies : « les observations et la pratique des meilleurs poètes »[812].

« L'observation des règles de la poésie française ne rend les vers ni nombreux, ni mélodieux. Des vers français très conformes aux règles, peuvent être sans rythme et sans harmonie dans la prononciation […] Le rythme ou la cadence d'un vers consiste dans une alternative de syllabes longues et de syllabes brèves, variées suivant une certaine proportion […] l'oreille juge de la cadence des vers »[813]. À l'égard des vers, Dubos constate que « les vers hexamètres Latins sont égaux dans la prononciation, nonobstant la variété de leur progression ; au lieu que nos vers Alexandrins sont très souvent inégaux, quoiqu'ils aient presque tous une progression uniforme »[814]. Le poète français fait des efforts supplémentaires, par rapport à la facilité du poète latin dans la création : « Il faut que les poètes français, après avoir observé les règles de notre poésie, déjà plus contraignantes que les règles de la poésie latine, cherchent encore avec le seul secours de l'oreille la cadence et l'harmonie. On peut juger de la difficulté de ce travail, en faisant réflexion que l'inversion des mots n'est pas permise à nos poètes dans la vingtième partie des occasions où elle était permise aux poètes latins. Après cela je suis bien éloigné de penser qu'il soit impossible aux poètes français de faire des vers harmonieux et nombreux. J'ai seulement prétendu soutenir que les poètes français ne pourraient pas mettre autant de cadence et d'harmonie dans leurs vers que les poètes latins ; que ce peu qu'ils ont peuvent introduire dans leurs vers, leur coûte plus, que

[811] *Ibid*., § 318.
[812] *Ibid*., § 343.
[813] *Ibid*., § 345-6.
[814] *Ibid*., § 348.

toutes les beautés que les poètes latins ont su mettre dans les leurs, n'ont coûté à leurs auteurs »[815].

Avec cette citation, on achève presque, l'étude comparée de la poésie latine et la poésie française, de leurs beautés particulières, de leur composition. La poésie reste toujours un domaine à découvrir, prochainement lors d'une autre étude comparé ; cette fois-ci l'autre pôle de la comparaison sera la peinture ; étude très important à l'époque de Dubos, incluant le concept fameux d'UT PICTURA POESIS.

On va s'arrêter encore sur la langue dans laquelle on crée la poésie. La langue est un domaine important car elle favorise ou empêche l'expression. La poésie ne peut exister qu'au sein d'une langue, son genre supérieur.

[815] *Ibid*., § 353.

4.2°.4°° Le projet d'enrichir la langue française réservé aux Académiciens. Le but : le français – langue poétique. Fénelon et la *Lettre à l'Académie*.

Nous avons déjà connu les pensées de Dubos sur les possibilités de création de poèmes dans la langue française et latine. Nous allons nous insérer dans les travaux de Fénelon, qui nous dévoile d'autres spécificités de la langue française, langue dont on veut exploiter toutes les potentialités en matière de poésie. Les études de Fénelon, précèdent, et en même temps suppléent, viennent s'ajouter aux observations de Dubos.

Dans *Lettre à l'Académie,* Fénelon veut faire progresser la langue française, l'enrichir, la rendre poétique. Il étudie l'état actuel de la langue, celui des autres langues, comme l'Anglais, et pense à des remèdes pour une langue dont l'appauvrissement fait défaut : « Notre langue manque d'un grand nombre de mots et de phrases. Il me semble même qu'on l'a gênée et appauvrie depuis environ cent ans, en voulant la purifier […] Le vieux langage se fait regretter […] Il avait je ne sais quoi de court, de naïf, de hardi, de vif et de passionné. On a retranché, si je ne me trompe, plus de mots qu'on n'en a introduits. D'ailleurs je voudrais n'en perdre aucun, et en acquérir de nouveaux. Je voudrais autoriser tout terme qui nous manque, et qui a un son doux, sans danger d'équivoque »[816]. La langue française est devenue, avec le temps, pauvre, alors qu'elle était riche ; cette pauvreté actuelle est due au purisme, action d'élucidation des termes étrangers du vocabulaire.

Dubos emprunte de Fénelon l'idée que la brièveté des termes rend la langue plus énergique. Une langue riche en mots - abondante en synonymes- serait une langue propre à être mise en vers : « Quand on examine de près la signification des termes, on remarque qu'il n'y en a presque point, qui soient entièrement synonymes entre eux. On en trouve un grand nombre, qui ne peuvent désigner suffisamment un objet, à moins qu'on n'y ajoute un second mot. De là vient le fréquent usage des circonlocutions. La circonlocution est une « manière d'exprimer sa pensée d'une façon indirecte, par des

[816] Fénelon, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, vol. I paru en 1983, vol. II paru en 1997. Ici la citation est extraite du vol. II, p. 1139, [*Projet d'enrichir la langue*].

détours prudents (périphrase) »[817]. « Il faudrait abréger en donnant un terme simple et propre pour exprimer chaque objet, chaque sentiment, chaque action. Je voudrais même plusieurs synonymes pour un seul objet. C'est le moyen d'éviter toute équivoque, de varier les phrases, et de faciliter l'harmonie, en choisissant celui de plusieurs synonymes, qui sonnerait le mieux avec le reste d'un discours »[818].

Fénelon conseille aux français de suivre l'exemple des autres peuples afin de dépasser les étroites limites de la langue française contemporaine, limites qui signifient autant d'obstacles à l'expression : « Les Grecs avaient fait un grand nombre de mots composés […] Les Latins, quoique moins libres en ce genre, avaient un peu imité les Grecs […] Cette composition servait à abréger et à faciliter la magnificence des vers. De plus ils rassemblaient sans scrupule plusieurs dialectes dans le même poème, pour rendre la versification plus variée et plus facile »[819].

Suivons l'exemple des Latins ou des Anglais, moins fiers que les français. « Les Anglais ne se refusent aucun des mots qui leur sont commodes. Ils les prennent partout où ils les trouvent chez leurs voisins. De telles usurpations sont permises »[820]. Les Latins ont précédé les Anglais, ils ont fait de même, en accord avec l'époque à laquelle ils vivaient : « Par exemple ils manquaient de termes propres pour la philosophie, qui commença si tard à Rome.

En apprenant le grec, ils en empruntèrent les termes, pour raisonner sur les sciences. Cicéron, quoique très scrupuleux sur la pureté de sa langue, emploie librement les mots grecs dont il a besoin. D'abord le mot grec ne passait que comme étranger ; on demandait permission de s'en servir, puis la permission se tournait en possession, et en droit »[821].

En essence, la fierté de ne prononcer que des sons français est puérile : « Les paroles ne sont que des sons, dont on fait arbitrairement les signes de nos pensées. Ces sons n'ont en eux-mêmes aucun prix. Ils sont autant au peuple qui les emprunte, qu'à celui qui les a prêtés. Qu'importe qu'un mot soit né dans notre pays, ou qu'il nous

[817] *Le Petit Robert, Dictionnaire de la Langue Française*, 2000.
[818] Fénelon, *Œuvres complètes, op. cit., Projet d'enrichir la langue*, vol. II, p. 1139-40.
[819] *Ibid*., p. 1140.
[820] *Ibid*.
[821] Fénelon, *Œuvres complètes, op. cit*., vol. II, *Projet d'enrichir la langue*, p. 1140.

vienne d'un pays étranger ? La jalousie serait puérile, quand il ne s'agit que de la manière de mouvoir ses lèvres, et de frapper l'air »[822].

La langue française, afin d'être en bonne santé, si on peut lui emprunter ces termes, propre à donner des fruits (des poèmes et des œuvres littéraires), ne doit pas reculer à accepter des termes des langues étrangères ; les français doivent être fiers de leur langue, mais cette fierté doit avoir des limites, n'étant pas tout à fait fondée, vu que le français est, à la base, un mélange des termes étrangers : « Notre langue n'est qu'un mélange de grec, et de latin, et de tudesque, avec quelques restes confus du gaulois. Puisque nous ne vivons que sur ces emprunts, qui sont devenus notre fonds propre, pourquoi aurions-nous une mauvaise honte sur la liberté d'emprunter, par laquelle nous pouvons achever de nous enrichir »[823] ? Et Fénelon continue par un conseil impératif : « Prenons de tous côtés tout ce qu'il nous faut, pour rendre notre langue plus précise, plus courte, et plus harmonieuse »[824]. Voilà le but des Académiciens, et leur tâche, car ce sont eux qui ont l'habilitation d'introduire dans la langue des termes nouveaux : « Il est vrai qu'il faudrait que des personnes d'un goût et d'un discernement éprouvé choisissent les termes que nous devrions autoriser […] quand on abandonne au hasard ou au vulgaire ignorant, ou à la mode des femmes l'introduction des termes, il en vient plusieurs, qui n'ont ni la clarté, ni la douceur, qu'il faudrait désirer […] On me dira peut-être que l'Académie n'a pas le pouvoir de faire un édit avec une affiche, en faveur d'un terme nouveau ; le public pourrait se révolter […] Mais je crois que le public ne manquerait point de complaisance pour l'Académie, quand elle le ménagerait […] Notre langue deviendrait bientôt abondante, si les personnes qui ont la plus grande réputation de politesse s'appliquaient à introduire les expressions ou simples, ou figurées, dont nous avons été privés jusqu'ici »[825]. Ainsi, pas tout un chacun peut accomplir cette action difficile, d'enrichissement de la langue française. Il y a un nombre fini de personnes auxquelles on peut faire confiance sur ce point. Ce sont les académiciens, « les personnes qui ont la plus grande réputation de politesse », les plus instruits.

Rappelons que Fénelon veut que la langue française soit une langue poétique, en état d'inspirer et de permettre de créer facilement des poèmes, d'où toutes ces considérations. La trop grande régularité de la langue française fait résulter une

[822] *Ibid.*
[823] *Ibid*., p. 1140-1.
[824] *Ibid.*, p. 1141.
[825] *Ibid*., p. 1141-2.

monotonie ennemie de la variété et de la surprise, nécessaires dans un poème. Les inversions sont beaucoup moins possibles en français qu'en latin, d'où une uniformité assez accentuée. Dubos a remarqué aussi les possibilités très restreintes d'inversion dans la langue française, ce qui nuit à la diversité des images.

4.2°.5°° La poésie : rappel de son rôle dans la formation du citoyen.

Fénelon : le génie au service du vulgaire, veillant à sa commodité intellectuelle, privilégiant donc une plus vaste influence sur la délicatesse des sentiments et penchants en société.

On était d'accord, avec Fénelon, que la langue dans laquelle on compose des vers est l'espace vital de la poésie, son propre terrain d'où elle surgit. Maintenant on va s'arrêter sur la poésie elle-même, en essayant de lui donner un contour et de la voir insérée dans les utilités d'une société.

Le rôle de la poésie dans la vie de l'homme, tout au long de l'histoire, est déterminant, ayant de fortes conséquences. Au commencement, elle avait la forme d'un set de lois. Ces lois, prenant racines dans une société, ont contribué à policer les hommes alors sauvages. Dans son *Projet de poétique* de la *Lettre à l'Académie*[826], Fénelon, jetant un regard en arrière, constate cela : « La poésie a donné au monde les premières lois. C'est elle qui a adouci les hommes farouches et sauvages, qui les a rassemblés des forêts où ils étaient épars et errants, qui les a policés, qui a réglé les mœurs, qui a formé les familles et les nations, qui a fait sentir les douceurs de la société, qui a rappelé l'usage de la raison, cultivé la vertu, et inventé les beaux-arts. C'est elle qui a élevé les courages pour la guerre, et qui les a modérés pour la paix »[827]. La poésie a été un aiguillon pour les passions nécessaires à la conservation et à la prospérité d'une société. Chaque membre de la société, par ses sens, est amené à agir d'une certaine façon ; cette façon est dictée par la poésie chez les peuples polis, en les touchant d'une façon suivie, voulue. La poésie adoucit, elle transforme les hommes sauvages, en travaillant leur nature brute ; en leur administrant des impulsions délicates, l'homme apprendra à manifester des extériorations, et ensuite, par répétition, des traits de caractère délicats. En connaissant la nature humaine, l'artiste réalise un traitement à

[826] Fénelon, *Œuvres complètes*, vol. II, Pléiade, Gallimard, 1997, *Projet de poétique*, p. 1155.
[827] Voir la note précédente.

long terme, qui agit sur le comportement et ses modifications. L'art, c'est vivre les passions, sans se mettre en danger, comme l'affirmait Dubos ; chez Fénelon, ces passions ne sont pas aléatoires, la passion vécue est orientée vers le bien commun, elle porte « en faveur de la sagesse, de la vertu, et de la religion »[828]. L'art, chez Fénelon, et la poésie en spécial, existe dans une société qui a pour but l'harmonie générale.

L'art ne veut pas amuser seulement, il veut polir en passant par l'amusement, qui devient un moyen pour Fénelon, et non pas un but en soi, comme pour Dubos. Fénelon exprime clairement cela : « […] un grand poète ne fait pas de la poésie un jeu d'esprit, pour s'attirer une vaine gloire, mais l'emploie à transporter les hommes en faveur de la sagesse, de la vertu, et de la religion »[829]. Par où passe-t-il, ce poète ? Par les sens ; l'esprit n'est qu'un intermédiaire.

Fénelon nie l'importance du jeu d'esprit, crypté souvent, promouvant la clarté et la transparence de l'expression. Le poète doit être accessible et écrire en s'adressant à tous, au simple vulgaire aussi : « Un auteur, qui a trop d'esprit, et qui en veut toujours avoir, lasse et épuise le mien. Je n'en veux point avoir tant ; s'il en montrait moins, il me laisserait respirer, et me ferait plus de plaisir. Il me tient trop tendu ; la lecture de ses vers me devient une étude. Tant d'éclairs m'éblouissent : je cherche une lumière douce, qui soulage mes faibles yeux. Je demande un poète aimable, proportionné au commun des hommes, qui fasse tout pour eux, et rien pour lui. Je veux un sublime si familier, si doux, et si simple, que chacun soit d'abord tenté de croire qu'il l'aurait trouvé sans peine, quoique peu d'hommes soient capables de le trouver. Je préfère l'aimable au surprenant et au merveilleux. Je veux un homme qui me fasse oublier qu'il est auteur, et qui se mette comme de plain-pied en conversation avec moi […] Ô qu'il y a de grandeur à se rabaisser ainsi, pour se proportionner à tout ce qu'on peint, et pour atteindre à tous les divers caractères ! Combien un homme est-il au-dessus de ce qu'on nomme esprit, quand il ne craint point d'en cacher une partie »[830] !

La beauté consiste en cet abaissement, en cet oubli de soi en faveur de son lecteur, qui se laisse aller en pleine liberté, en oubliant l'auteur, l'artificialité. La lecture

[828] *Ibid*., p. 1155.
[829] *Ibid.*
[830] *Ibid*., p. 1160-1.

d'un poème « n'est pas une étude », « on s'y repose, on s'y délasse » ; « le beau ne perdrait rien de son prix, quand il serait commun à tout le genre humain »[831].

Fénelon regrette que la langue française ne permette pas les inversions ; les lois de la versification rendent difficile le fait d'atteindre à un certain degré de clarté désirée, voire parfaite. Le souci d'être conforme à des règles devient plus fort que le souci de transparence ; les deux sont souvent incompatibles, l'un exclut l'autre. La clarté est la beauté d'un poème dont l'auteur ne laisse rien à chercher dans sa pensée, il doit soulager le lecteur de tout effort de compréhension. Il « ne doit jamais faire deux pas à la fois, et il faut s'arrêter, dès qu'on ne se voit pas suivi de la multitude »[832]. Le poète doit épuiser le sens de ses paroles, il ne doit pas s'abstenir de répéter, si nécessaire, plutôt que de « laisser quelque péril d'obscurité dans le discours »[833].

Fénelon est adepte de la simplicité, du sens commun; le poète doit s'adresser à tout le monde ; les raretés, les originalités sont pour lui « des pauvretés », des manquements de la nature ; tout ce qui sort du naturel empêche et gâte le charme, l'émotion, le plaisir produit par le poème : « Ce n'est ni le difficile, ni le rare, ni le merveilleux que je cherche. C'est le beau simple, aimable, et commode que je goûte […] La rareté est un défaut et une pauvreté de la nature. Les rayons du soleil ne sont pas moins un grand trésor, quoiqu'ils éclairent tout l'univers. Je veux un beau si naturel, qu'il n'ait aucun besoin de me surprendre par sa nouveauté »[834].

Pour conclure, Fénelon appuie nos propos préliminaires : l'art ne doit pas seulement nous aider à vivre les passions en somme toutes, mais à vivre certaines passions, celles que le poète pense convenables pour mener à son but, par le plaisir qu'on éprouve à se sentir dans sa bonne compagnie. Afin d'être vertueux, l'étude n'est pas le moyen le plus approprié ; le plaisir en fait l'office. Par le « langage des dieux » (la poésie, « la parole animée par les vives images, par les grandes figures, par le transport des passions, et par le charme de l'harmonie »[835]), on stimule certains sens, de façon à promouvoir la délicatesse, les douceurs de la société, etc. « Le beau, qui n'est que beau, c'est-à-dire, brillant, n'est beau qu'à demi ; il faut qu'il exprime les passions pour les inspirer ; il faut qu'il s'empare du cœur, pour le tourner vers le but légitime

[831] Fénelon, *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. II, *Projet de poétique,* p. 1162.
[832] *Ibid*., p. 1159.
[833] *Ibid*.
[834] *Ibid*., p. 1162.
[835] *Ibid*., p. 1155.

d'un poème »[836]. L'art atteint le beau seulement quand il accomplit le désir du poète. Le poète doit convaincre, doit émouvoir de façon que le lecteur soit amené à sentir et à être porté par la vague transmise. Le cœur, siège du sentiment, des sens, doit être le récepteur des passions transmises par le poème.

La poésie lyrique commençait à prendre essor dès le XVIIe siècle, comme un courant qui contrariait un trop puissant empire de l'intellectuel. Si le siècle de Descartes était le siècle de la raison, une réaction contraire était nécessaire pour réaliser l'équilibre. Ainsi vit le jour la poésie lyrique de sentiment, avec un fort penchant donc, vers la sensibilité.

Fénelon promeut la simplicité de la poésie pastorale et son air constant, connu, qui exclut toute surprise occasionnée par la nouveauté. La complaisance dans le connu, le manque d'aventure, de risque, de futur (imprévisible) contrarie l'esprit curieux qui doit animer tout poète, dont le destin est de nous introduire dans un monde nouveau, tout en gardant la vraisemblance. Le public qui lit la poésie pastorale a l'esprit rassasié, car il lit non pas pour découvrir l'altérité, mais pour se découvrir, s'y retrouver soi-même. Les jeux d'esprit trop originaux sont des défauts majeurs dans les poèmes. Ainsi, le poème ne l'instruit pas, ne l'avance pas, mais lui procure un plaisir de la suffisance, du contentement avec ce qui l'entoure. C'est une poésie des paresseux, une poésie qui s'éloigne infiniment de l'agitation de la vie citadine. La vie à la campagne, avec ses loisirs, avec « le peu de soins dont on en est chargé », « l'oisiveté dont on y jouit, le peu qu'il coûte pour y être heureux » est une vie chronologiquement antérieure à celle des villes, villes où les besoins deviennent plus nombreux, se multiplient à cause du progrès des arts mécaniques, auxquels suivent les Beaux-arts et les Lettres. La satisfaction de ces nouveaux besoins postulait une poésie plus riche, pouvant y répondre.

Le romantisme, vers la fin du XVIIIe siècle, va contrecarrer la simplicité dans les poèmes, favorisant plutôt l'expression originale, la rareté dans le discours poétique. Ce courant littéraire prenant essor, le progrès des arts était certain, à cause de la faveur envers le génie, qui devient un concept central. L'esprit pouvait progresser, et les beautés des jeux d'esprit subtils habituait le public à les entendre, et, par instruction, à les comprendre. Fénelon niait le génie, en lui ôtant son talent, ses dons supérieurs, qui le

[836] *Ibid*., p. 1168.

séparent du commun des hommes ; le respect des principes était tout son art ; il se confondait dans la masse, il créait à son niveau, il s'abaissait à un niveau inférieur de compréhension. Si Dubos louait les beautés cachées dans les poèmes, il le faisait parce qu'il savait qu'une partie du public, le public instruit, pouvait les goûter. Fénelon ne pense pas à ce public, et oblige le poète à renoncer à son ingéniosité afin de ne pas incommoder le lecteur qui ne pouvait pas suivre ; il devait retourner sur ses pas, afin de mener le public avec lui. Quel était le but du poète ? Transmettre son sentiment, par des moyens trop contraignants pour lui, ne lui laissant pas la liberté de se sentir « soi-même », de braver l'inconnu et d'oser toujours sonder la nature et les puissances infinies de l'esprit humain. La force du poète était amoindrie par cet effort pénible de descendre toujours l'échelle de la valeur ; la valeur du poème étant la parfaite transparence, la parfaite accessibilité, la parfaite vulgarisation. La valeur future sera introduite par le romantisme, et cela sera le plein épanouissement du génie, qui mène la foule avec lui, mais qui, cette fois-ci, devient beaucoup plus exigeant, plus demandeur d'effort. Cette fois-ci c'est le public qui doit faire l'effort, et non pas le génie.

4.2°.6°° La poésie : production du génie. Les espèces de poésie les plus en vogue à l'époque de Dubos.

4.2°.6°°.1°°° L'églogue

Fontenelle / Dubos.

Fontenelle : genre de poésie pastorale ; personnage principal : le berger ; cadre : la nature. L'expression enrichie par la réflexion, supérieure à l'expression du sentiment pur : apanage du génie ; le public pouvant s'élever à l'art du génie progressivement. L'églogue : description subjective de la vie paisible à la campagne ; ce qui plaît dans l'églogue : cette subjectivité embellissante ; justification de l'existence de l'églogue : le besoin humain de tranquillité.

Dubos : personnage principal : le berger ancestral porté vers l'astronomie. Le conseil aux poètes : se tourner vers la Nature dans son état contemporain et non pas vers la Nature des anciens (par souci de vraisemblance). Condition du berger français changée : plus soucieux faute d'un climat favorable et des causes morales positives. Églogue altérée en son essence.

L'églogue est un genre de la poésie pastorale. Elle apparaît à la fin du XVIIe siècle et prend toute son ampleur au XVIIIe siècle. Le sentiment esthétique a comme point de départ la nature ; elle devient le thème principal de la poésie car elle inspire. L'imitation de la nature ajoutée à des réflexions est l'œuvre des esprits fins, dont l'expression est supérieure aux auteurs médiocres, capables de restituer seulement le sentiment nu. Tout le monde, affirme Fontenelle dans *Discours sur la nature de l'églogue*, sent, tout le monde a des sentiments. Selon lui, ce qui sépare les poètes en excellents et médiocres est l'expression : « Les hommes qui ont le plus d'esprit, et ceux

qui n'en ont que médiocrement, ne différent pas tant par les choses qu'ils sentent, que par la manière dont ils les expriment »[837] ; « Ceux qui ont l'esprit plus fin, plus étendu, plus cultivé, en exprimant ce qu'ils sentent, y ajoutent je ne sais quoi qui a l'air de réflexion, et que la passion seule n'inspire point »[838]. Les personnages des églogues, les bergers notamment, doivent s'exprimer d'une façon simple, sinon ils dépassent leur condition et la vraisemblance est brisée. Comme chez Fénelon, chez Fontenelle on retrouve la même admiration pour le style simple : « On ne prend pas moins de plaisir à voir un sentiment exprimé d'une manière simple que d'une manière plus pensée, pourvu qu'il soit toujours également fin : au contraire, la manière simple de l'exprimer doit plaire davantage, parce qu'elle cause une espèce de surprise douce et une petite admiration »[839]. Dans l'églogue, la pensée des bergers doit se limiter à exprimer des faits, du naturel tel qu'il s'offre aux sens. Les réflexions, les pensées générales témoignent d'un esprit supérieur, « qui a travaillé sur ses sentiments et sur ses expériences ; ce qu'il a vu l'a conduit à ce qu'il n'a pas vu : au lieu que ceux qui sont d'un ordre inférieur ne poussent pas leurs vues au-delà de ce qu'ils sentent »[840]. Si le génie saisit dans les choses le général, l'abstrait, l'essentiel, l'homme simple d'esprit, le berger saisit le fait particulier, l'événement, le détail, les circonstances, l'accessoire. La délicatesse d'esprit est une élévation au dessus des objets, afin de saisir leur profonde origine, leur substance commune : « Encore une chose qui convient au style des bergers ; c'est de ne parler que par faits, et presque point par réflexions. Les gens qui ont médiocrement de l'esprit, ou l'esprit médiocrement cultivé, ont un langage qui ne roule que sur les choses particulières qu'ils ont senties ; et les autres s'élevant plus haut, réduisent tout en idées générales »[841]. C'est un passage vers l'immuable, l'universel, qui ne doit pas être présent en entier dans l'églogue, mais seulement comme ingrédient du fait concret, du particulier, comme dans les œuvres de Virgile, loué ici par Fontenelle : « […] rien n'est plus agréable que des faits exposés de manière qu'ils portent leur réflexion avec eux »[842], car « l'esprit aime les idées sensibles, parce qu'il les saisit facilement : et il aime à pénétrer, pourvu que ce soit sans effort […] Il a le

[837] Bernard Le Bouyer de Fontenelle (1657-1757), *Œuvres complètes*, Paris, Fayard, 1991, vol II, dont *Discours sur la nature de l'églogue*, p. 402.
[838] *Ibid.*
[839] Fontenelle, *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. II dont *De la nature de l'églogue*, p. 403.
[840] *Ibid*., p. 403-4.
[841] *Ibid*., p. 403.
[842] *Ibid*., p. 404.

double plaisir et d'embrasser une idée facile, et de pénétrer lorsqu'on lui présente des faits »[843].

Le berger, de par sa condition ancienne, aime le concret, car ses sens sont vifs ; son activité spirituelle se résume à assembler les données immédiates, à décrire des circonstances, à raconter des faits, et non pas à réfléchir pour extraire l'universel. La puissance de son cerveau est réduite, car son esprit n'est pas cultivé. Son occupation est déterminante pour sa manière de vivre et d'agir (j'inclus ici l'action spirituelle, la démarche d'approfondir la pensée) : « La Poésie pastorale est apparemment la plus ancienne de toutes les poésies, parce que la condition de Berger est la plus ancienne de toutes les conditions. Il est assez vraisemblable que ces premiers Pasteurs n'avisèrent, dans la tranquillité et l'oisiveté dont ils jouissaient, de chanter leurs plaisirs et leurs amours ; et il était naturel qu'ils fissent souvent entrer dans leurs chansons leurs troupeaux, les bois, les fontaines et tous les objets qui leur étaient les plus familiers. Ils vivaient à leur manière dans une grande opulence, ils n'avaient personne au-dessus de leur tête, ils étaient pour ainsi dire les rois de leurs troupeaux ; et je ne doute pas qu'une certaine joie qui suit l'abondance et la liberté, ne les portât encore au chant et à la poésie »[844]. La passion qui domine chez le berger est l'amour. Fontenelle nous en révèle la cause : « Ce n'est pas que les hommes pussent s'accommoder d'une paresse et d'une oisiveté entière ; il leur faut quelque mouvement, quelque agitation, mais un mouvement et une agitation qui s'ajuste, s'il se peut, avec la sorte de paresse qui les possède ; et c'est ce qui se trouve le plus heureusement du monde dans l'amour […] Cette sorte de vie-là (en parlant de la vie du berger), par son oisiveté et par sa tranquillité, fait naître l'amour plus facilement qu'aucune autre, ou du moins le favorise davantage, et quel amour ? Un amour plus simple, parce qu'on n'a pas l'esprit si dangereusement raffiné ; plus appliqué, parce qu'on est occupé d'aucune autre passion ; plus discret, parce qu'on ne connaît presque pas la vanité ; plus fidèle, parce qu'avec une vivacité d'imagination moins exercée, on a aussi moins d'inquiétudes, moins de dégoûts, moins de caprices ; c'est-à-dire, en un mot, l'amour purgé de tout ce que les excès des fantaisies humaines y ont mêlé d'étranger et de mauvais »[845]. La vie citadine

[843] *Ibid.*
[844] *Ibid*., p. 384.
[845] *Ibid*., p. 390-2.

est corrompue car l'homme apparaît déterminé par des intérêts, des soucis l'agitent tellement que l'amour devient lui aussi, corrompu.

Le plaisir que le public prend à lire la poésie pastorale vient non seulement du poème même, mais le besoin humain d'assister à la description d'une vie légère, tranquille, harmonieuse, pleine de charmes y concourt. Le lecteur est en quête d'un plaisir simple, qui survient à l'idée que la vie à la campagne permet une certaine oisiveté, peu de soins, et un bonheur facile. Le public cherche cette vie simple, il la retrouve à la campagne, une campagne des poèmes : « La poésie pastorale n'a pas de grands charmes, si elle est aussi grossière que le naturel, ou si elle ne roule précisément que sur les choses de la campagne. Entendre parler des brebis et de chèvres, des soins qu'il faut prendre de ces animaux, cela n'a rien par soi-même qui puisse plaire : ce qui plaît, c'est l'idée de tranquillité attachée à la vie de ceux qui prennent soin des brebis et des chèvres »[846].

Le plaisir est psychologique, il tire ses origines dans la nature de l'homme et non pas en dehors de lui, dans son environnement. L'homme ressent le plaisir réel, en son effectivité, ou le plaisir imaginaire, qui promet seulement une potentielle réalité. Le plaisir éprouvé lors de la lecture des poèmes est un plaisir imaginaire, car il a son foyer dans l'imagination. Le plaisir est seulement dans l'attente d'une réalité, il n'est pas encore effectif. Le monde imaginaire vient remplacer le monde réel et le plaisir est plus doux, délicat. Ce qu'on pense est ce qui est, la pensée a une réalité, les sens sont stimulés par les événements qui ont lieu dans l'imagination. Les brebis et les chèvres, leur milieu naturel dans l'imagination du poète s'imprègnent d'une douceur créée par le poète, et qu'on ne retrouve guère dans la nature grossière. La délicatesse n'est pas un trait de la nature, mais un trait du poète, qui offre sa réalité imaginaire. Ce qu'on aime, c'est le poète ; les objets dont il se sert pour soutenir les qualités imaginaires, tels qu'ils sont dans la nature, nous laissent froids[847]. L'esprit du poète est celui qui nous communique ses sentiments, pour que, à notre tour, nous soyons charmés. Le poète seul est en extase devant la nature, car ses yeux sont poétiques, tous ses sens sont « poétiques » ; il veut nous faire sentir cette poésie, qui passe par nos sens et les élève, car le sentir est acheminé. Nos sens vont se nuancer, se multiplier, ils vont créer de nouvelles connexions. Rappelons ce que nous dit Fontenelle : tout le monde sent, mais

[846] Fontenelle, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. II, *De la nature de l'églogue*, p. 389.
[847] Voir la citation précédente, p. 389.

pas tout le monde est capable de s'élever à la réflexion, « au-delà de ce qu'ils sentent », pour être conduits « à ce qu'ils n'ont pas vu ». La nouveauté est donc dans la réflexion qui est la source du poème. La réflexion de l'homme doit être charmée premièrement, le charme se situe « au-delà de ce qu'on sent », ensuite ce charme se propage aux sens, il est goûté, par exemple, par la vue par de nouveaux tableaux mentaux qu'on forme dans notre imagination lors de la lecture de cette poésie pastorale.

La façon de sentir est développée au fur et à mesure au sein du monde imaginaire que le poète nous fait connaître. La nature peut être ensuite redécouverte avec de « nouveaux yeux », ces yeux empruntés au poète, qu'il nous prête pour un moment, afin de prendre connaissance d'une « nouvelle réalité », une réalité renouvelée. Cet exercice proposé par le poète devient un enrichissement personnel, qui peut se refléter sur la nature. La nature n'est donc plus une nature grossière et informe, elle devient, vue avec des yeux plus parfaits, la « belle nature ». Tel est, donc, le fonctionnement de l'homme, en tant que membre du monde des Arts, soit comme public, soit comme, devenu, à son tour, poète.

Dubos situe lui aussi, et après Fontenelle, l'art dans un besoin humain, qui relève de la psychologie, le besoin d'éprouver des passions. L'art prend forme dans l'homme et dans son esprit, l'homme crée la nature selon le modèle réel, une nature capable de répondre à ses besoins. Par contre, ici le besoin est différent de celui qui incite à lire des églogues : le plaisir est de vivre les passions, d'être toujours en mouvement afin d'éviter l'ennui, alors que chez Fontenelle, comme on a pu le constater, le plaisir résulte de la satisfaction d'un besoin de tranquillité. Il n'est pas exclu que la passion chez Dubos puisse prendre la forme d'une passion douce, celle de la tranquillité ; mais l'homme de Dubos n'est pas paresseux comme celui de Fontenelle, il est plutôt actif et en quête de mouvement. En partant de la définition de l'homme, l'art, répondant à des besoins différents, a des fonctions, des utilités différentes.

Si l'art élève chez Fontenelle, chez Dubos, il tient occupé ; dans les deux cas le premier signe de la présence de l'art est le plaisir. Il peut s'immerger dans la vie de l'homme par son attrait, son effet positif, le plaisir. Qu'est-ce que le plaisir ? Peut-être est-ce la médication nécessaire dans la vie, qui remplit un manque et qui rend la vie agréable.

L'art est présent là où on trouve un excès de temps libre, et où les gens se sont civilisés par une vie plus sociale ; c'est dans ces circonstances que l'art a pris naissance, selon Fontenelle. Il ne nous fournit pas seulement un agréable passe-temps, comme chez Dubos, mais il nous élève au-dessus de la vie courante, habituelle, concrète, terre-à-terre, nous créant une autre vie, spirituelle, existant en parallèle et comme option, qui vient s'y ajouter : « Les agréments demandent des esprits qui soient en état de s'élever au-dessus des besoins pressants de la vie, et qui se soient polis par un long usage de la Société ; il a toujours manqué aux Bergers l'une ou l'autre de ces conditions. Les premiers Pasteurs étaient dans une assez grande abondance ; mais de leur temps le monde n'avait pas encore eu le loisir de se polir. Il eût pu y avoir quelque politesse dans les siècles suivants ; mais les pasteurs de ces siècles-là étaient trop misérables. Ainsi, et la vie de la campagne et la Poésie des Pasteurs ont toujours dû être fort grossiers »[848]. Et Fontenelle illustre cela en évoquant Théocrite, qui composait des églogues fort grossières en son temps : « Je ne sais pas pourquoi Théocrite, ayant quelquefois élevé ses Bergers d'une manière si agréable au-dessus de leur génie naturel, les y a laissé retomber très souvent. Je ne sais comment il n'a pas senti qu'il fallait leur ôter une certaine grossièreté qui sied toujours mal »[849] ; « Il y a encore dans Théocrite des choses qui n'ont pas tant de bassesse, mais qui n'ont guère d'agrément, parce qu'elles ne sont simplement que rustiques […] Ces discours ne sentent-ils point trop la campagne, et ne conviennent-ils point à de vrais Paysans, plutôt qu'à des Bergers d'Eglogues ? »[850] L'agrément ne se limite pas à des faits particuliers, il suit un adoucissement, une certaine humanisation de ces faits, qui est l'action du poète qui décide de la forme dont la réalité doit être enveloppée.

La critique sur Théocrite s'approfondit, car Fontenelle s'est proposé de dépasser les Anciens, tombés dans le piège de l'ignorance, spécifique aux débutants, qui tâchaient de respecter la vérité, telle qu'elle peut gêner, si elle apparaît toute nue dans une églogue. Il est conseillé également que l'imagination ne prenne pas de fausses routes, car elle, ainsi partie, subit un choc, un étonnement, par un merveilleux trop outré : « Il faut du vrai pour plaire à l'imagination : mais elle n'est pas difficile à contenter ; il ne lui faut souvent qu'un demi-vrai. Ne lui montrez que la moitié d'une chose, mais

[848] Fontenelle, *Œuvres complètes, op. cit.* vol. II, p. 385.
[849] *Ibid*., p. 386.
[850] *Ibid*., p. 387-8.

montrez-la-lui vivement ; elle ne s'avisera pas que vous lui en cachez l'autre, et vous la mènerez aussi loin que vous voudrez sur le pied que cette seule moitié qu'elle voit est la chose toute entière. L'illusion et en même temps l'agrément des bergeries consistent donc à n'offrir aux yeux que la tranquillité de la vie pastorale, dont on dissimule la bassesse : on ne laisse voir la simplicité, mais on en cache la misère ; et je ne comprends pas pourquoi Théocrite s'est plu à nous montrer si souvent et la misère et la bassesse »[851].

Il faut garder en vue le fait que les choses présentées dans une églogue doivent plaire, il ne leur suffit pas d'être présentes, elles doivent être présentes d'une certaine façon, voulue par le poète. Il fait sa mission, celle de remuer le cœur, et, plus spécifiquement, celle de produire du plaisir : « Il ne s'agit pas simplement de peindre, il faut peindre des objets qui fassent plaisir à voir »[852].

L'art élève, chez Fontenelle ; cette élévation est limitée dans les églogues, dont les personnages sont des bergers, car leurs paroles portent sur peu de matières : « Il n'appartient point aux Bergers de parler de toutes sortes de matières, et quand on veut s'élever, il est permis de prendre d'autres personnages »[853]. « Quand les Bergers louent un héros, il faudrait qu'ils le louassent en Bergers ; et je ne doute pas que cela ne pût avoir beaucoup de finesse et d'agrément : mais il serait besoin d'un peu d'art »[854].

Le rôle de l'art est d'embellir la réalité ; ainsi le rustique doit être le plus possible métamorphosé en un réel qui charme, qui détend par la tranquillité d'une vie champêtre. Ce réel n'est pas le véritable, c'est l'imagination du poète qui le fait naître : « Il faut que les sentiments dont on fait la matière des églogues soient plus fins et plus délicats que ceux des vrais Bergers ; mais il faut leur donner la forme la plus simple et la plus champêtre qu'il soit possible »[855]. Le poète doit perfectionner et le contenu de ses églogues, et la forme sous laquelle il présente le contenu, ici le sentiment. La mise en forme doit obéir au vraisemblable, alors que le contenu, le sentiment, doit avoir une nature, une essence plus élevée que celle qui est réellement naturelle aux Bergers. La forme doit contenir, doit prendre le contour du sentiment sans l'étouffer, lui permettant autant de pouvoir d'expression que pour ne pas décevoir, mais aussi pour rester dans la

[851] *Ibid*., p. 394.
[852] *Ibid*., p. 395.
[853] *Ibid*., p. 396.
[854] *Ibid*., p. 399.
[855] *Ibid*., p. 407.

vraisemblance. Fontenelle ajoute en ce sens : « Ce n'est pas qu'on ne doive mettre de la simplicité et de la naïveté jusque dans les sentiments : mais on doit prendre garde aussi que cette naïveté et cette simplicité n'excluent que les raffinements excessifs, tels que sont ceux des Gens du grand monde, et non pas des lumières que la nature et les passions fournissent d'elles-mêmes »[856]. Les sentiments doivent être dignes et libres, en tant qu'éléments de la passion ; cette passion doit être modérée, et doit être exprimée en des termes simples, convenables à une vie modeste.

L'églogue est considérée par Lamotte comme étant le genre le plus sérieux de la poésie lyrique, car elle rend possible l'expression des sentiments. Le domaine des sentiments est son domaine de prédilection. Lamotte, dans *Œuvres*, et plus exactement dans *Ode à Virgile. Sur la poésie champêtre*, relève la grande importance du sentiment dans l'art : « Qu'on y prenne garde, rien n'est souvent si ingénieux que le sentiment, non pas qu'il soit jamais recherché, mais parce qu'il supprime tout raisonnement, et qu'il allie quelquefois des choses qui paraissent contraires »[857]. Le sentiment, suggère ici Lamotte, est plus puissant que la raison, raison dont le sentiment se moque.

Dubos aussi, en qualité de philosophe de l'art en général et de la poésie en particulier, met en lumière les traits qu'il découvre dans la poésie pastorale, dans l'églogue, dans la section XXII du premier tome des *Réflexions critiques,* qui s'intitule *Quelques remarques sur la Poésie Pastorale et sur les Bergers des Églogues.* N'oublions pas que l'églogue a eu le premier rang en tant que genre de poésie au XVIIIe siècle ; les contemporains de Dubos en ont étalé leurs réflexions, comme nous l'avions constaté dans le cas de Fontenelle. Fontenelle s'arrête davantage sur l'églogue, alors que chez Dubos, la description est bien courte, seulement de passage.

Les poèmes bucoliques nous représentent la vie à la campagne, ses paysages, ses prés, animés et peuplés « des bois, des arbres, des animaux ». Le sujet des églogues doit être bien choisi, car il est différent de celui des tragédies, des « actions violentes et sanguinaires » aussi bien que leurs personnages : les hommes « agités par des passions furieuses et tragiques » ne sauraient trouver leur place dans la paisible ambiance et les mœurs douces des paysans et des bergers. La beauté des églogues résulte des tableaux rustiques. Les personnages sont sensibles aux beautés rustiques car ils sont facilement

[856] *Ibid*., p. 407-8.
[857] Houdar de La Motte, *Œuvres*, Paris, Chez Prault l'aîné, 1754, vol. III, p. 309.

impressionnés, alors que les héros des tragédies, tels qu'elles les représentent, ont besoin d'un fort stimulant pour sentir quelque émotion. La même chose est facilement remarquée chez les spectateurs de ces différents genres poétiques : le public des églogues goûte leur tranquillité et l'absence d'un fort stimulant, respectivement, le public des tragédies goûte les passions déchaînées, puissantes, les âmes troublées, en proie à l'agitation. Le public se laisse emporter par les personnages présents sur scène, ainsi le mécanisme de l'âme des personnages s'identifie avec celui des spectateurs, dans une osmose parfaite.

Les personnages des églogues en général sont empruntés aux campagnes, ils ne sont jamais des citadins exilés. Les bergers sont imprégnés par leur milieu, qu'une longue succession d'années a permis de développer une relation à vie et une parfaite symbiose. Les bergers ont vécu à côté des animaux, leurs troupeaux, depuis toujours ; rien ne change leur occupation ancestrale, rien ne les convainc d'y renoncer. Ils vivent en amour avec l'espace environnant, les près et les moutons. (En ce qui concerne l'amour comme passion déterminante, caractéristique pour le berger, on a connu la remarque de Fontenelle). Au contraire, le thème de l'églogue, selon Dubos, doit tourner non seulement autour de l'amour, mais aussi autour de l'astronomie : « Je ne crois pas qu'il soit de l'essence de l'églogue de ne faire parler que des amoureux. Puisque les Bergers d'Égypte et d'Assyrie sont les premiers Astronomes, pourquoi ce qui se trouve de plus facile et de plus curieux dans l'Astronomie ne serait-il pas un sujet propre pour la poésie bucolique ? Nous avons vu des Auteurs qui ont traité cette matière en forme d'églogue avec un succès auquel toute l'Europe a donné son applaudissement. Le premier livre de la *Pluralité des Mondes* traduite en tant de langues, est la meilleure églogue qu'on nous ait donnée depuis cinquante ans. Les descriptions et les images que font ses interlocuteurs sont très convenables au caractère de la poésie pastorale, et il y a plusieurs de ces images que Virgile aurait employées volontiers »[858].

Dubos fait référence ici au livre connu de Fontenelle, paru en 1686 et intitulé *Entretiens sur la pluralité des mondes,* dont le thème est emprunté à l'astronomie.

Si l'amour n'est pas le thème fondamental de l'églogue, les personnages ne sont pas non plus essentiellement les bergers, « porte-houlettes doucereux »[859], « qui disent

[858] *R.C.*, tome I, § 179-80.
[859] *Ibid*., § 181.

tant de choses merveilleuses en tendresse et sublimes en fadeur »[860], et qui sont « pétris de métaphysique amoureuse »[861] : « Un jeune Prince qui s'égare à la chasse, et qui seul, ou bien avec un confident parle de sa passion, et qui emprunte ses images et ses comparaisons des beautés rustiques est un excellent personnage pour une idylle »[862]. Le trait de l'idylle consiste en ces images empruntées à la campagne, les « beautés rustiques » et non pas dans le thème de l'amour. Elles font l'essence de l'églogue ; il est important qu'elles soient prises de ce qu' « on a sous les yeux », donc vraisemblables, « copiés d'après Nature », et non pas chimériques, « inventés à plaisir par des Poètes qui ne consultèrent jamais que leur imagination pour les forger »[863].

Dubos reproche aux poètes leur manque de collaboration avec la vraie Nature, qu'ils négligent totalement. Si les Bergers réels sont grossiers et dans le besoin, indigents, ainsi que leur famille, qu'ils essayent de nourrir par des labeurs pénibles, les Bergers, personnages des églogues, apparaissent langoureux : « leur genre de vie, dans lequel ils font entrer les plaisirs les plus délicats entremêlés des soins de la vie champêtre, et surtout de l'attention à bien faire paître leur cher troupeau, n'est pas , selon Dubos, le genre de vie d'aucun de nos concitoyens »[864].

Dubos exprime l'estime qu'il éprouve pour les Anciens, qui ont créé d'après nature ; mais on doit reconnaître dans leur nature une différente de la nôtre (par **Nature** on comprend ici les causes morales et le climat) : « Les Bergers et les Pasteurs d'alors étaient libres de ces soins qui dévorent les nôtres. La plupart de ces habitants de la campagne étaient des esclaves que leurs maîtres avaient autant d'attention à bien nourrir […] Aussi tranquilles donc sur leur subsistance qu'un religieux d'une riche Abbaye, ils avaient la liberté d'esprit nécessaire pour se livrer aux goûts que la douceur du climat, dans les contrées qu'ils habitaient, faisaient naître en eux. L'air vif et presque toujours serein de ces régions subtilisait leur sang, et les disposait à la Musique, à la Poésie et aux plaisirs les moins grossiers »[865].

Les Poètes doivent être justes : la nature est ici critère de vérité. Le travail pénible ne doit pas devenir dans les églogues de la « métaphysique amoureuse », le

[860] *Ibid*., § 181-2.
[861] *Ibid*., § 185.
[862] *Ibid*., §181.
[863] *Ibid*., § 182.
[864] *Ibid*., § 182.
[865] *Ibid*., § 183.

Berger doit être peint tel qu'il est. Il ne doit pas devenir un « fantôme », support des « niaiseries […] sophistiquées qui ne ressemblent en rien à la Nature »[866].

Aujourd'hui, on considère que l'églogue ne reflète plus la réalité, elle n'a plus valeur de vérité, comme dans les temps anciens. Elle est restée la même, alors que la Nature a changé ; nos poètes n'ont pas tenu le pas, ils n'ont pas enregistré le changement. Serait-ce à cause d'un trop fort penchant à imiter les Anciens, (faisant « des personnages plus subtils que ceux de Virgile ») ou bien, les voisins (italiens) ?

Les poètes français doivent respecter la nature, la vérité de leur pays. Les héritiers des Anciens, habitants des mêmes contrées (ancienne Italie et Grèce), sont toujours « sensibles à des plaisirs fort au dessus de la portée de nos Paysans »[867], « quoique l'état politique de ces contrées n'y laisse point les habitants de la campagne dans la même aisance où ils étaient autrefois, quoiqu'ils ne reçoivent plus la même éducation »[868] : de nos jours, affirme Dubos, on voit les paysans italiens la guitare au dos, gardant leurs troupeaux, ou travaillant la terre, sachant chanter l'amour dans des vers qu'ils composent sur le champ, en improvisant.

L'état des Bergers français est totalement différent, « nos Paysans sont infiniment plus grossiers que ceux de la Sicile et d'une partie du Royaume de Naples […] ils ne connaissent ni vers ni guitare »[869], mais ils sont tellement audacieux, qu'ils ont la témérité de faire « des personnages plus subtils en tendresse que ceux de Virgile »[870]. Dubos leur lance des aigres critiques : « On sent dans tous leurs vers un Poème plus glacé qu'un vieil Eunuque »[871].

La France contemporaine à Dubos n'est pas favorable, de par des causes morales, et peut être climatiques, à des compositions telles que l'églogue. Les esclaves anciens jouissaient et des causes morales favorables, et du climat bénéfique : « Aussi tranquilles donc sur leur subsistance qu'un religieux d'une riche Abbaye, ils avaient la liberté nécessaire pour se livrer aux goûts que la douceur du climat, dans les contrées qu'ils habitaient, faisait naître en eux. L'air vif et presque toujours serein de ces régions subtilisait leur sang, et les disposait à la Musique, à la Poésie et aux plaisirs les moins

[866] *Ibid*., § 186.
[867] *Ibid*., § 184.
[868] *Ibid.*
[869] *Ibid*., § 185.
[870] *Ibid*.
[871] *Ibid.*, § 186.

grossiers »[872]. Peut-être le climat a-t-il changé, ainsi que les causes morales ? Dubos semble confirmer cette supposition.

[872] *Ibid*., § 183.

4.2°.6°°.2°°° La poésie dogmatique

Son but : instruire ; moyen : le plaisir de l'âme, touchée par des images et non pas directement par des préceptes, propres à l'esprit. L'homme : essentiellement doué de sens ; secondairement un être spirituel (Dubos).

Le dessein des poèmes dogmatiques est d'instruire sur certaines matières, en général il s'agit de la vertu et des actions vertueuses, mais aussi de l'agriculture et des « occupations de la vie champêtre », comme dans les *Géorgiques* de Virgile. Ces poèmes, afin d'atteindre leur but, doivent émouvoir, le cœur devant mobiliser les autres parties du corps, en les faisant agir. Tout action a, selon Dubos, le principe actif dans l'âme, qui, conduit par le biais de l'émotion, entraîne tout le corps, ses sens et ses passions (ou les passions de l'âme, selon leur siège).

Il est nécessaire ici de bien distinguer l'âme et l'esprit par la force qu'ils ont d'amener tout le corps à agir de la façon voulue. Ce n'est pas, précise Dubos, l'esprit qui domine, mais l'âme ; ainsi l'homme n'est pas dirigé par des préceptes froids mais par des images touchantes, « capables de nous attendrir ». Ainsi, la poésie dogmatique réussit à avoir un rôle dans la vie humaine non pas par les préceptes qu'elle veut transmettre, mais surtout par les images semées, qui constituent son agrément. Ainsi elle instruit tout en divertissant. Le but de la poésie dogmatique n'est pas de plaire, mais elle ne peut pas se passer de cet effet pour aboutir à ce qu'elle s'est proposé, car on n'ouvre pas le livre pour être instruit, mais pour être agréablement ému. Ce principe est valable en tout temps et en tout lieu, et pour tout le monde, il est universel.

Le rôle du poète est de composer un poème dogmatique dont le sujet intéresse, c'est-à-dire, attire le lecteur. Comment faut-il s'y prendre ? Le poète doit connaître et donc anticiper le fonctionnement de l'âme humaine ; il doit obéir à des lois générales, issues du domaine de la psychologie, ou plutôt de la philosophie de Dubos, qui s'est proposé d'« étudier l'âme humaine dans le moment où elle est attendrie ». Cette étude est faite pour servir aux artistes dans leur création adressée à l'homme.

Les instructions du poème dogmatique, ou « didactique » selon Lombard, dans *L'abbé Dubos*, ne procurent pas le même plaisir à une deuxième lecture, car l'esprit s'ennuie facilement en apprenant deux fois la même chose, alors que le cœur aime l'émotion deux fois ressentie : « L'esprit ne saurait jouir deux fois du plaisir d'apprendre la même chose ; mais le cœur peut jouir deux fois du plaisir de sentir la même émotion »[873].

Si les hommes cherchent le plaisir et non pas l'instruction, qui en elle-même ne contient rien d'agréable, ils aiment davantage Virgile que Lucrèce, car le premier orne son ouvrage de tableaux pathétiques, alors que le deuxième est plus pur, et « rempli de mauvais raisonnements »[874]. Si naturellement nous aimons Virgile, on ne peut pas aimer pareillement Lucrèce, car l'amour ne s'impose pas ; ce qui s'impose est le « propos délibéré ». On ne lit Lucrèce « que de propos délibéré »[875], la lecture de son poème *De natura rerum* est « une occupation sérieuse, et non pas un plaisir »[876]. Le plaisir, est-il une occupation sérieuse ou bien une futilité ? L'homme existe pour satisfaire ses besoins, d'où le plaisir qu'il éprouve chaque fois que son besoin est contenté. La façon de contenter son besoin, voilà l'endroit où l'art intervient.

On pourrait encore se demander si le plaisir est le but de l'homme. S'il ne l'est pas, il reste quand même essentiellement le moteur de toute action humaine, son principe. Quel serait donc le but de l'homme ? En tant qu'être esthétique, et selon l'esthétique de Dubos, l'homme recherche le plaisir immédiat, sensible. Il est un être dont les sens l'emportent sur l'esprit. Il trouve son plaisir dans les passions : l'homme recherche à vivre des passions, nous dit Dubos.

Nous allons continuer l'étude de la poésie à l'époque de Dubos, et de ses formes : le théâtre, l'opéra, la tragédie, la comédie, etc.

---

[873] *Ibid.*, § 67.
[874] *Ibid*., tome II, § 380.
[875] *Ibid.*, tome I, § 68.
[876] *Ibid*., § 67.

4.2°.6°°.3°°° La poésie déclamatoire : le théâtre.

Art de société, supposant une participation plurielle à l'émotion transmise ; art satisfaisant au besoin de communication.

Le théâtre ou l'art dramatique, son essor dans la deuxième moitié du XVIIe siècle et ensuite pendant tout le XVIIIe siècle est dû à l'importance accordée à la vie sociale. L'art de société par excellence devient le théâtre, car il existe au sein d'une communauté ; cette communauté partage le même plaisir pour le théâtre, alors que la poésie tout simplement, lue dans son cabinet, était un art solitaire, où l'émotion ressentie lors de sa lecture était personnelle. Au contraire, le théâtre devient lecture plurielle et interactive: Dubos affirmait : « Le théâtre est, pour ainsi dire, un livre destiné à être lu en public »[877]. L'ambiance au théâtre est formée des réactions des spectateurs, ils partagent leurs émotions, ils rient ou ils pleurent, ils participent tous au spectacle. Le théâtre devient ainsi une réunion, il rassemble les membres d'une communauté pour se partager leurs états d'âme. La pièce de théâtre est goûtée en commun lors de sa représentation.

La représentation devient une conversation, où le public peut participer, peut entretenir un dialogue entre soi, ses passions, et les passions représentées ; car le théâtre met l'homme sur scène, l'homme en proie à ses passions, surtout dans la tragédie. Ainsi, l'homme parvient à la connaissance de soi-même par le miroir offert sur scène. Ce retour sur soi par l'intermédiaire d'autrui est le dialogue, l'échange produit par le théâtre.

Le théâtre intervient dans la vie émotionnelle de l'homme d'une façon discrète, il émeut délicatement ; toute émotion violente doit être exclue, de sorte que l'homme ne soit pas affligé ou impressionné de façon durable ; l'émotion doit « s'effacer bientôt », comme le conseille notre abbé Dubos dans ses *Réflexions critiques*.

---

[877] *Ibid.*, § 157.

Le théâtre est ainsi le fruit d’un besoin : celui de perpétuelle communication, d’échange entre les membres d’une communauté paisible qui est devenue consciente du fait que le plaisir consiste dans le partage, dans la vie communautaire, sociale.

4.2°.6°°.3°°°.1°°°° Les objections de Platon contre la poésie en général et le théâtre en particulier, la réponse de Dubos.

Platon : la poésie véhiculant des passions troublantes ; plaidoyer pour l'équilibre de l'âme. Dubos : le poète maîtrisant son art, pouvant se plier à toute exigence.

La scène de théâtre est propre au déchaînement des passions. « Un stoïcien jouerait un rôle bien ennuyeux dans une tragédie », affirme Dubos. Quelles sont ou quelles devraient être les passions propres à la poésie dramatique ?

Platon craignait, pour le bien de sa République, la poésie ; en ce qu'elle nuit à l'équilibre psychique des citoyens de sa république, là où l'art a un rôle primordial dans la création d'un bon citoyen, avec des bonnes habitudes, vertueuses, la poésie nuit donc, à cause des impressions trop fortes qu'elle imprime sur l'âme. Cet effet n'agit pas seulement sur le public, les artistes tombent eux aussi victimes de l'imitation poétique qu'ils font. Il s'agit ici surtout de ce que les poètes choisissent comme modèles de leurs imitations des passions déchaînées, des tourments assez incontrôlables, alors que la raison doit régner toujours et se rendre maître du sensible : « Les poètes, dit Platon, ne se plaisent point à nous décrire la tranquillité de l'intérieur d'un homme sage, qui conserve toujours une égalité d'esprit à l'épreuve des peines et des plaisirs […] Ils n'introduisent pas sur les théâtres des personnages qui sachent faire taire les passions devant la raison »[878] ; les poètes veulent émouvoir à tout prix, ils s'emploient à cet effet avec tous leurs moyens, et donc ils ne sont pas raisonnables : « Les poètes introduisent dans leurs poèmes des hommes livrés à des désirs violents, des hommes en proie à toutes les agitations des passions […] En effet les poètes savent si bien que c'est l'agitation d'un acteur qui nous fait prendre plaisir à l'entendre parler »[879].

À force de se préoccuper des imitations des passions négatives, le poète acquiert un caractère négatif, passionnel, et non pas raisonnable. Le poète emprunte le caractère

[878] *Ibid*., § 44-5.
[879] *Ibid*., § 45.

qu'il forge pour ses personnages ; il devient, au fur et à mesure, son propre personnage : « Les Poètes, en se mettant aussi souvent qu'ils le font à la place des hommes vicieux dont ils veulent exprimer les sentiments, contractent à la fin les mœurs vicieuses dont ils font tous les jours des imitations »[880].

L'objection de Platon est due au souci de dégrader une nation autrement saine, et préoccupée par le bien. La versification produit du plaisir à l'oreille, sans endommager l'esprit ; la mécanique de la poésie doit être gardée. Ainsi, « les louanges des Dieux et celles des héros mises en vers en deviennent plus capables de plaire et de se faire retenir »[881].

La poésie doit être bannie de la République, disait catégoriquement Platon. La réponse de Dubos est raisonnable, et concilie la poésie avec la vertu ; elle est la suivante : il s'agit d'en faire un bon usage. L'art peut nuire, aussi bien qu'il peut élever, tout comme le vin peut plaire et favoriser la santé, il s'agit seulement ici de le prendre en bonne dose, ne pas en abuser.

Il est propre à la poésie de peindre des passions déchaînées, tout comme elle peut illustrer des actions vertueuses, dignes de la louange publique.

Il est vrai que Dubos assume à son tour la prudence de Platon, en étant d'accord que la poésie peut être un art utile en société seulement en gardant son côté positif, la peinture des tableaux vertueux, où les personnages soutiennent la vertu et ont un caractère vertueux.

En conséquence, la poésie n'est pas, en soi, un art nuisible, ce qui l'est est dû à l'artiste et à l'usage qu'il en fait. Les poètes, qui gèrent leurs pensées et leurs passions, peuvent être conseillés et dirigés. L'art sert la morale, tel est son rôle selon Platon. Dubos soutient cette opinion : « Un bon poète sait disposer de manière les peintures qu'il fait des vices et des passions, que ses Lecteurs en aiment davantage la sagesse et la vertu »[882].

Le biais par lequel la poésie incite aux actions vertueuses n'est pas la raison, comme le voulait Platon, mais le sentiment, selon la vérité de Dubos : « La peinture des actions vertueuses échauffe notre âme ; elle l'élève en quelque façon au-dessus d'elle-

[880] *Ibid*., § 46.
[881] *Ibid*., § 48.
[882] *Ibid*., § 50.

même, elle excite en nous des passions louables, telles que sont la l'amour de la patrie et de la gloire. L'habitude de ces passions nous rend capables de bien des efforts de vertu et de courage, que la raison seule ne pourrait pas nous faire tenter »[883].

Dubos semble soutenir Platon, mais toute sa théorie esthétique n'est pas un traité de morale, au contraire, elle est une théorie du pathétique. Il essaye seulement de soutenir les artistes, et de montrer leurs diverses capacités, leurs habilités à créer des poèmes vertueux, aussi bien qu'à exprimer des passions exagérées et des tourments.

Plus loin, Dubos affirme : « Qu'on ne me fasse point dire, après cela, que les poèmes dramatiques sont un remède souverain et universel en morale ; je suis trop éloigné de rien penser d'approchant. Je veux dire seulement que les poèmes dramatiques corrigent quelquefois les hommes […] La chose n'arrive pas toujours, mais elle arrive quelquefois »[884]. Le mérite du poème dramatique est d'émouvoir, son effet secondaire, contingent seulement, est d'inciter à des actions vertueuses.

Parler de morale n'est certainement pas l'habitude de Dubos ; il en parle accidentellement.

Au contraire, l'abbé D'Aubignac soutient l'intervention de Platon, il est l'adepte du sens moral de l'art. Revenons à l'abbé Dubos, et essayons de trouver des réponses, dans les *Réflexions critiques*, aux questions fondamentales concernant la poésie.

En quoi le théâtre est-il une poésie déclamatoire ? Qu'est-ce que la déclamation ? On trouve la réponse dans les *Réflexions critiques* de l'abbé Dubos, dans la section XLI du premier tome, section intitulée *De la simple récitation et de la déclamation.*

Commençons par la récitation, qui est la petite sœur de la déclamation, fait plus ample et complexe. Si la récitation équivaut à une lecture à haute voix des vers, la déclamation, mise à part la voix, sollicite aussi le mime du visage et « l'éloquence du corps », les gestes. Cette dernière est propre à la poésie dramatique (le théâtre, dont la tragédie et la comédie).

---

[883] *Ibid*., § 49.
[884] *Ibid*., § 460.

4.2°.6°°.3°°°.2°°°° La récitation

La poésie émeut surtout en plaisant à l'oreille, par l'harmonie que la récitation à haute voix produit. L'harmonie s'ajoute au sens des vers, afin d'émouvoir.

La récitation est une action « où le mot que nous entendons réveille immédiatement l'idée qui est liée avec ce mot »[885].

Le plaisir de lire des vers peut être dû aux effets de l'impression, lorsqu'on apprécie les caractères écrits sur le papier. C'est un plaisir pour les yeux, et non pas pour le cœur ; ce plaisir des yeux n'émeut pas. D'ailleurs, lire est une occupation agrémentée de peine, en tant que « travail pour nos yeux ».

Les poètes préfèrent réciter leurs vers devant l'auditoire, plutôt que les donner à lire, car l'oreille est flattée par l'harmonie ; ainsi l'auditoire est moins sévère dans son jugement, pendant qu'il est ému. « L'auditeur est plus indulgent que le lecteur, parce qu'il est plus flatté par les vers qu'il entend, que l'autre par ce qu'il lit […] le plaisir d'entendre la récitation en impose à notre jugement »[886], et « plus un ouvrage plaît, moins on est en état de reconnaître et de compter ses défauts »[887]. L'ouvrage lu ne plaît pas autant que le même ouvrage, récité. Ce plaisir chez le public est bien exploité par l'auteur, poète qui cherche à émouvoir et à être loué, car lire est une action froide, n'étant pas suivie d'un emportement ; alors que réciter est amener le public sur ses pas. Le poète n'aime pas être jugé, jugement sévère qui accompagne la lecture en cabinet, il veut seulement être applaudi ; il est applaudi lorsqu'il charme l'oreille, lorsqu'il génère ce plaisir trompeur.

---

[885] *Ibid*., § 429.
[886] *Ibid*.,§ 430.
[887] *Ibid*., § 431.

4.2°.6°°.3°°°.3°°°° La déclamation

La récitation ajoute aux vers de l'énergie, ainsi que les gestes du corps et les modulations de la voix. Le cadre de l'action théâtrale (l'appareil de la scène) introduit le public dans le domaine de l'art, qui promet de l'émotion. Entendre et voir, ce sont deux voies d'accès au cœur, par la vue et les sons. Dubos affirme : « L'instinct naturel nous l'apprend, en nous enseignant que ceux qui nous écoutent parler, sans nous voir, ne nous entendent qu'à demi »[888].

Une représentation théâtrale émeut plus que la simple lecture tacite d'un poème, car elle stimule plusieurs sens, agissant par des biais multiples.

Considérons maintenant, après cette introduction préalable, la déclamation proprement dite, telle qu'elle est propre au théâtre. Tout comme celui qui récite, le Déclamateur doit toucher. Comment y parvient-il? Comme partout chez Dubos, l'émotion passe du poète au public, cette loi est immuable. Sans que l'acteur soit lui-même ému, l'émotion ne se transmet pas, simplement, elle ne résonne pas, puisque vide. Selon l'adage d'Horace, « pour faire pleurer les autres, il faut être affligé »[889], ou, selon les mots propres à Dubos, « pour bien exprimer une passion, il faut que le cœur en ressente du moins quelque légère atteinte »[890]. Le génie déclamateur est un génie propre aux acteurs : il se caractérise par une certaine facilité à se laisser pénétrer par l'émotion. Selon son propre gré, l'appareil sensitif se plie aux exigences de la pensée : le génie déclamateur « consiste dans une disposition mécanique à se prêter facilement à toutes les passions qu'on veut exprimer »[891], « dans une sensibilité du cœur qui les fait entrer machinalement, mais avec affection, dans les sentiments de leur personnage »[892].

Dubos ne se montre pas très optimiste en ce qui concerne l'acquisition de ce talent, cette sensibilité : soit elle est présente dès la naissance, soit elle est absente, car « l'Art ne la donne point »[893]. Les acteurs sont des gens de talent, et non pas des gens instruits. Des deux genres, les femmes sont par nature, douées de ce talent, car leur

[888] *Ibid*., § 434.
[889] *R.C*., tome I, § 435.
[890] *Ibid*.
[891] *Ibid*., § 436.
[892] *Ibid*.
[893] *Ibid*., § 437.

sensibilité est plus souple, légère, plus « à disposition de leur volonté »[894] que celle des hommes, doués plutôt en matière d'attention, de passions longues et complexes.

[894] *Ibid.*

4.2°.6°°.3°°°.4°°°° La tragédie

Définition, personnages (principaux ou secondaires (dont les scélérats)), art du poète tragique : la tragédie en tant qu'art de susciter la pitié et la terreur. Les scélérats : de multiple nature, suscitant toujours l'horreur, les impies exclus de la scène tragique. Lois naturelles ou sociales, leur transgression. Scélérat : emporté ; personnage tragique noble : maître de ses passions.

La tragédie est l'œuvre de chevet du XVIIIe siècle. Le rôle de la tragédie dans le développement de l'art et dans l'expression des passions qu'on lui associe est déterminant pour l'ampleur qu'elle prend au siècle des Lumières et pour celle qu'elle a eue dans l'Antiquité.

Pour divers écrivains illustres, depuis l'Antiquité et jusqu'aux âges modernes, la tragédie a subit des métamorphoses - ce sont elles qui intéressent l'historien de l'art aussi bien que l'esthéticien. Dubos, en sa qualité de philosophe, a continué l'initiative de Saint-Evremond, qui, dans ses *Œuvres en prose*, a analysé les tragédies ; ces dernières sont dignes des maintes réflexions, en tant que forme d'art le plus prisé.

La tragédie est, depuis les Antiques et jusqu'à la contemporanéité, en passant par Dubos, et selon ce dernier, qui lui donne une conceptualisation dans l'instant où il la considère, « l'imitation de la vie et du discours des héros, ou des hommes sujets par leur élévation aux passions les plus violentes. Elle est l'imitation des crimes et des malheurs des grands hommes, comme des vertus les plus sublimes dont ils soient capables. Le Poète tragique nous fait voir les hommes en proie aux passions les plus emportées et dans les plus grandes agitations »[895].

La tragédie répond aux besoins de la majorité des hommes, elle « occupe », convient mieux que la comédie. Le public demande de l'émotion, il est en quête des passions des plus fortes. La tragédie stimule l'âme, qui, lors des représentations,

[895] *Ibid.*, § 62.

éprouve de la terreur et de la compassion. Quelles sont les causes de ces émotions ; autrement dit comment le poète tragique traite-t-il les sujets de sorte que le public soit fortement affecté ? Dubos décrit la démarche que le poète doit faire : « Il faut que le Poète Tragique nous fasse voir en premier lieu des personnages aimables et estimables, et qu'il nous les représente ensuite en un état véritablement malheureux »[896]. **Les personnages des tragédies** sont construits selon ce modèle : leur destin évolue d'une façon négative. S'ils jouissent de l'estime publique, cela ne durera pas longtemps ; car la hiérarchie existante va être renversée. Quelle doit être la cause de ce malheur, est-elle justifiée ? La faute des grands personnages doit être vraiment grande. Elle ne doit pas être des plus communes, au contraire, tout l'univers doit en sentir le tremblant écho. Cette faute est une injure aux lois naturelles, mais en même temps une non violation des lois de la société, les lois du pays du personnage. La tragédie monte sur scène des personnages différents des scélérats : ils ne commettent pas des lois doublement condamnées, et par la société, et par les dieux, mais seulement par les dieux. C'est pour cela que les actions propres aux sujets des tragédies, généralement des crimes, « irritent le ciel ». Ses concitoyens peuvent pardonner la faute, car elle n'est pas infirmée par les lois sociales ; le reste des peuples sont susceptibles, si leurs lois la défendent, de la considérer comme mortelle : « Ainsi quand Agamemnon veut sacrifier sa fille, il viole la loi naturelle sans être en Poésie un personnage scélérat ; il est excusé par sa résignation aux lois et à la religion de sa patrie qui autorisait de pareils meurtres »[897]. Les lois sociales deviennent, dans la tragédie, plus fortes que les lois naturelles ou elles se substituent réciproquement, ou sont complémentaires, les unes suppléent aux autres.

Le scélérat, en tragédie, est un personnage qui commet une action qui est condamnée et par les lois sociales, morales, éthiques de son pays, et par les lois héritées au long des siècles de ses ancêtres, et qui se sont perpétuées pour tout le genre humain et de toutes les époques. Dubos offre un exemple de personnage scélérat : « Un Romain contemporain de César, qui voudrait sacrifier sa propre fille, serait un scélérat ; il violerait un précepte sacré de la loi naturelle, sans être excusé par les lois de sa patrie : car il y avait longtemps dès lors que les romains avaient défendu de sacrifier des victimes humaines et qu'ils avaient même obligé les peuples libres qui vivaient sous leur protection à garder cette défense. Une erreur excusable peut donc réhabiliter, pour

[896] *Ibid*., § 115.
[897] *Ibid*., § 117.

ainsi dire, le personnage qui commet un grand crime contre la loi naturelle ; mais je me donnerai bien garde de donner aux emportements et aux premiers mouvements le droit d'excuser les grandes crimes, même sur le théâtre. Celui à qui les premiers mouvements peuvent faire commettre de grandes crimes, est toujours un scélérat. L'emportement n'excuse point le meurtre volontaire de sa femme, même suivant **la morale de la poésie** [une autre série de lois, la troisième], la seule dont il s'agit ici, et la plus indulgente de toutes »[898].

Le personnage scélérat est en proie à la passion, il n'a pas un pouvoir absolu sur lui-même, il ne se maîtrise pas, il perd le contrôle des faits. Ces emportements ne sont pas propres aux personnages tragiques, qui commettent des crimes en contrariant les lois naturelles, non pas par emportement, inexistant chez les personnages vertueux, mais par un manque de connaissance qui se glisse dans les données de leurs faits. Les vertueux tragiques, dignes de provoquer des larmes, ne connaissent pas l'emportement, car eux, instinctivement, ne sont pas portés vers de pareils excès ; ils sont toujours et en toute circonstance, maîtres d'eux-mêmes, capables de se contenir par leur réflexion.

Est-ce que les **personnages de scélérats** peuvent figurer parmi les personnages de tragédie ? On se propose d'apporter une réponse à cette question en ce qui suit.

Pas tous les personnages de la tragédie suscitent la terreur et la compassion, ce but de la tragédie est atteint seulement à l'aide de quelques caractères, envers lesquels nous éprouvons ces sentiments ; envers les autres personnages, secondaires, on nourrit d'autres passions, qui préparent et amplifient les deux principales. Envers les scélérats des tragédies nous n'éprouvons pas de la bienveillance comme envers les autres personnages principaux, mais de l'indignation, de l'horreur, etc. Éprouver de la bienveillance là où il y a lieu d'horreur signifie accepter l'horreur paisiblement. Cette attitude positive devant le négatif ne témoigne pas d'une réaction normale, humaine ; le poète doit condamner ce qui est mal. La tragédie arrive à son but, qui est celui de purger les passions, seulement par une hygiène de celles-ci, qui sépare bien les négatives des positives et les attitudes qu'elles doivent susciter : « Comme on blâmerait le Peintre qui dépeindrait aimables des hommes auxquels il fait faire une action odieuse, de même on blâmerait le Poète qui donnerait à des personnages scélérats des qualités capables de leur concilier la bienveillance du spectateur. Cette bienveillance pourrait aller jusqu'à

[898] *Ibid*., § 118-9.

faire plaindre le scélérat, et à diminuer l'horreur du crime par la compassion que donnerait le criminel. Voilà ce qui est entièrement opposé au grand but de la tragédie »[899].

Il est exclu que le Poète se donne la liberté de créer toute sorte de scélérats : il est dangereux que la société prenne exemple des scélérats, en tant qu'apparaissant devant les spectateurs, et avec lesquels le public se crée un rapport, une relation d'échange. Les « impies » sont les scélérats défendus, avec lesquels on ne doit établir aucun contact, même fictif, qui sont à bannir de la scène tragique : « J'appelle ici impiété tous les discours brutaux que fait tenir une audace insensée contre la Religion en général, ou contre celle qu'on professe, telle que puisse être cette Religion-là. Ainsi mon sentiment est qu'on ne doit point, par exemple, introduire jamais sur le Théâtre, un Romain encore Païen qui se moquerait du feu de Vesta, non plus qu'un Grec qui traiterait avec insolence l'Oracle de Delphes de fourberie inventée par les Prêtres d'Apollon »[900]. Les impies doivent être exclus de toute vie sociale, surtout du théâtre comme art de société, tenus à l'écart de toute possibilité de contravention aux normes publiques et aux mœurs établies par ce qui tiennent en leurs mains le pouvoir, qui gouvernent la République. N'oublions pas l'importance de la religion dans la vie publique pour ce qui était Dubos, c'est-à-dire abbé.

On conclut ainsi que les personnages de scélérats sont de plusieurs espèces ; selon leur rôle dans la tragédie, ils peuvent y apparaître ou non. Les impies sont le seul genre de scélérats que le poète tragique n'a pas le droit de destiner à la présence sur scène ; au contraire, la présence des autres scélérats en particulier peut apporter une touche positive au tableau présenté.

Ces conclusions sont tirées, en partant à l'analyse des tragédies grecques ; les recommandations étant destinées aux poètes tragiques français modernes.

L'essence de la tragédie, son pouvoir sur l'homme, consiste en ce qu'elle suscite la terreur et la pitié, en présentant nos prochains dans l'adversité et le malheur. La cause de l'état déplorable où se retrouve le personnage tragique dans son évolution au long du développement de l'action se situe en dehors de lui, souvent le destin ou les dieux dont la volonté est inscrite sur les oracles lui conditionnent la vie, la mènent dans une

[899] *Ibid*., § 121.
[900] *Ibid*., § 122.

direction contraire aux attentes du public. Ce malheur arrivé aux innocents se métamorphose en pitié chez le public, qui estime ces personnages dès le début de la pièce.

Ce malheur des personnages, causé par le destin ou par les Dieux, correspond à l'époque des oracles, où les grecs en étaient guidés. Cette cause extérieure est donc spécifique au théâtre grec. Au contraire, le théâtre moderne, plus évolué, dût s'adapter au progrès des univers mentaux du public, qui ne croyait plus ni dans le destin, ni n'adore les dieux de la même façon que les Anciens. La cause a déplacé son foyer, elle se situe désormais en dedans du personnage tragique, dans un défaut de personnalité, dans une passion destructrice, par exemple. Cette passion destructrice, cette force intérieure extraordinaire, amène tous les malheurs, voire le mal suprême, la mort.

On va soumettre à l'analyse les deux sortes de tragédies : ancienne et moderne.

4.2°.6°°.3°°°.4°°°°.1°°°°° La tragédie ancienne

-Étudiée pour que, par comparaison, on illustre mieux la tragédie moderne, qui, d'ailleurs, émerge de la première.

Les débuts de la tragédie en Grèce, dans le culte des grecs pour Bacchus, dieu des buveurs. Les tragédies modernes : l'emprunt des éléments principaux (sujets, mœurs) de la tragédie ancienne, mais ajout original et progressivement substitutif, causé par de nouveaux contextes. Tragédie ancienne : pathétique ou morale ; le moteur le plus fort de l'action tragique ancienne : la fatalité. La loi de la fatalité du point de vue de l'homme : le hasard, l'incompréhensible, l'opposé de la loi naturelle humaine ; motivation concrète de la présence de l'injustice divine dans les tragédies anciennes : accoutumer les citoyens à la vie, à souffrir les événements malheureux, les injustices sans plainte ou révolte.

Les origines de la tragédie sont à trouver en Grèce, territoire de la société polie par excellence, dans l'Antiquité. Dans les limites de ce pays, qui coïncidaient avec les limites des Beaux-arts, la poésie dramatique a émergé. Quel est le facteur déterminant cette émergence ? La première idée qui nous saisit, en l'exprimant, nous sommes amenés à dire que cela est soit le génie grec, soit le résultat des plusieurs tâtonnements des grecs voulant trouver « des choses extraordinaires ». Batteux nous contrarie et fait siéger cette émergence non pas dans la curiosité des grecs pour les choses de l'esprit, ni dans l'habilité des grecs à trouver ce qu'ils recherchent, mais dans les fêtes anciennes glorifiant le dieu Bacchus, dieu des fêtes du vin, de l'exubérance et de la joie de vivre. Les grecs étaient, plus que d'autres peuples, de magnifiques adorateurs de ce dieu, manifestant leur joie par des sacrifices de sang, accompagnés d'hymnes, dans un périple urbain folâtre qui gagnait tous les hommes, animés par le chant et la danse : « On

traînait un homme travesti en Silène, monté sur un âne : et on le suivait en chantant et en dansant. D'autres, barbouillés de lie, se perchaient sur des charrettes et fredonnaient les louanges du dieu des buveurs. Dans cette esquisse grossière, on voit une joie licencieuse, mêlée de culte et de religion : on y voit du sérieux et du folâtre, des chants religieux et des aires bachiques, des danses et des spectacles »[901].

Ce sont ces hymnes, mélange d'éléments païens et religieux, les ancêtres de la tragédie : « Ces hymnes n'était qu'un chant lyrique, tel qu'on le voit décrit dans l'Eneide, où Virgile a, selon toute apparence, peint les sacrifices du roi Evandre, d'après l'idée qu'on avait de son temps, des chœurs des anciens. Une portion du peuple, des vieillards, des jeunes gens, des femmes, des filles, selon la divinité dont on faisait la fête, se partageaient en deux rangs, pour chanter alternativement les différents couplets, jusqu'à ce que l'hymne fût fini. Il y avait de ces couplets qui étaient chantés par les deux rangs réunis, et même par tout le peuple : ce qui faisait quelque variété. Mais comme c'était toujours du chant, il y régnait une sorte de monotonie qui à la fin endormait les assistants »[902]. Afin de remédier à cette monotonie causant l'ennui, des génies vinrent apporter leurs moyens : Thefpis, qui introduit un acteur récitateur, et Eschyle, qui en introduit deux acteurs. Ainsi, la variété du spectacle était assurée, du monologue on passait au dialogue, au récit à tour de rôle. Eschyle développa une action épique, avec toutes les séquences nécessaires à un récit ; ce récit prit le dessus sur le chœur, qui devint complémentaire et non pas nécessaire, comme auparavant. Désormais, le chœur sert à l'action dramatique, et non pas inversement.

On se limite, pour l'instant, à cette **histoire des débuts de la tragédie**, et on va poursuivre par une critique de la tragédie, premièrement, de la tragédie ancienne.

Dans la tragédie ancienne, les causes du malheur des personnages principaux étaient doubles : il s'agit ici d'une double motivation du malheur tragique. Si la faute était personnelle, comme par exemple un genre de faiblesse, cette faiblesse était interprétée comme bâtie sur une punition des dieux, une fatalité ; ce malheur était jugé nécessaire. Cette double causalité s'est transmise aux tragédies modernes : une action plus complexe implique le combat entre passions contraires, la nature étant en jeu, ou entre la nature, moteur de l'action, et la fatalité, qui met un obstacle au cours de

[901] C. Batteux, *Principes de la Littérature*, Genève, Slatkine Reprints, 1967, Partie V, *Traité de la poésie dramatique*, p. 240.
[902] *Ibid.*

l'évolution de cette passion dominante et des autres secondaires, qui tournent autour de la première et qui peuvent animer le même personnage, le personnage principal.

Une autre interprétation de la double causalité de la malchance du personnage des pièces tragiques, plus primitive, s'il nous est permis de la donner ici, consiste dans l'affirmation que le malheur des personnages vient des cieux, alors que le moderne l'interprète comme étant causé par un élément intérieur au personnage, par sa faiblesse, ses vices, etc.

Les tragédies modernes sollicitent adhérence et non pas croyance ; elles prétendent présenter le vraisemblable, et non pas le vrai, et encore : elles viennent vers nous en nous touchant.

Le pouvoir de l'illusion de la tragédie grecque a été exploité de maintes façons par les poètes tragiques modernes, qui ont puisé des Anciens non seulement les sujets, mais aussi le culte, les mœurs, les usages ; ils ont transporté la tragédie grecque sur la scène française, contexte enrichissant, comme l'a remarqué Marmontel, dans *Eléments de littérature* : « Ainsi nous avons vu revivre l'ancienne tragédie avec tout ce qu'elle eut jamais de plus touchant, de plus terrible, mais avec une plénitude et une continuité d'action, une gradation d'intérêt, un enchaînement de situations, un développement des mœurs, de sentiments, de caractères, un art et des ressorts inconnus aux anciens »[903]. Si les principaux éléments du contenu des tragédies modernes sont avec prépondérance, anciens (comme les sujets empruntés à la mythologie ou les personnages principaux à la mythologie ou à l'histoire), la composition appartient aux modernes ; la tragédie a enregistré des progrès remarquables, jusqu'à la dernière perfection. Avec le temps, même les sujets des tragédies modernes ont commencé à être d'une autre souche qu'ancienne, vu les nouveaux contextes, les nouveaux horizons, les nouveaux intérêts. La société s'est transformée, elle est devenue, de grossière, délicate. Les modernes ont pris leurs aises, et ont triomphé de la Querelle des Anciens et des Modernes.

La tragédie grecque était pathétique ou avec le but de renforcer la vertu, comme dans la tragédie morale. Ces deux sortes de tragédies se distinguent par leur dénouement. Afin de motiver le choix de l'action morale, vertueuse, la tragédie morale aboutissait à la punition des méchants et la récompense des vertueux. Ce système de

[903] Jean-François Marmontel (1723-1799), *Eléments de littérature*, Paris, Editions Desjonquères, 2005, chapitre *Tragédie*, p. 1088.

récompense rendait souhaitable l'accomplissement des actions en faveur des lois publiques, sociales. Par l'intermédiaire de l'art, on instruisait le peuple à vivre en communauté ; l'art fondait, appuyait la loi communautaire, l'aidait à s'enraciner parmi le peuple.

La **tragédie pathétique** avait une autre finalité, celle de faire vivre les passions avant tout, de purger ainsi les passions, de guérir de cette pulsion destructive envers l'émotion forte à tout prix. À la fin, le personnage principal, celui qui a attiré toute l'attention sur lui au long de la pièce, subit un mauvais sort, malgré le fait qu'il ne le mérite pas, car il avait témoigné son bon caractère, son bon cœur. Aucun de ses faits n'est causé par une mauvaise intention, tout, en pensée comme en action, est pur chez lui. Il attire sur lui toute la compassion dont le public est capable.

L'événement dans la **tragédie morale** aboutit à la valorisation des qualités des personnages, incitant à la vertu, alors que dans la tragédie pathétique nous sommes émus et affligés, car le personnage que nous aimons pour ses qualités dès le début de la pièce subit un sort non mérité. L'événement, dans la tragédie pathétique, se termine, a une fin contraire à nos attentes et à nos bonnes volontés, ce qui nous afflige. Ces deux formes de tragédies anciennes se particularisent par l'évolution des personnages et de l'événement, et surtout par leur épilogue, dénouement.

Les meilleurs sujets de la tragédie, selon Dubos, sont les sujets dont la tragédie pathétique traite, car ils excitent les passions artificielles-comme l'amour pour l'art dramatique, la terreur et la compassion, par le fait que le héros se trouve dans le malheur sans aucune justification existante dans la pièce. Comme nous l'avons affirmé, cette justification existe et se trouve dans la transcendance, au-delà de la pièce, dans l'intention du poète, qui a pour but d'exciter des passions artistiques par le pathétique.

La tragédie pathétique doit se contenir dans la description suivante : « Non seulement il faut que le caractère des principaux personnages soit intéressant ; mais il est encore nécessaire que les accidents qui leur arrivent soient tels qu'ils puissent affliger tragiquement des personnes raisonnables, et jeter dans une crainte terrible un homme courageux »[904], ou, aussi, dans le paragraphe 129 : « Inspirez toujours de la vénération pour les personnages destinés à faire verser des larmes. Ne faites jamais chauffer le cothurne à des hommes inférieurs à plusieurs de ceux avec qui nous vivons :

[904] *R.C.*, tome I, § 125.

autrement vous serez aussi blâmable que si vous aviez fait ce que Quintilien appelle : Donner le rôle d'Hercule à jouer à un enfant ».

Dubos conseille aux poètes d'être dans la vraisemblance et de s'adresser à, de viser, non pas un public facile, délicat, qui se laisse impressionner, mais le public qui est armé le plus contre la subtilité ; Dubos veut que l'artisan travaille, crée, pour un public si non pas grossier, au moins très difficile à convaincre, dur de sentiment.

Ensuite on va faire référence au facteur divin dans la tragédie ancienne, il s'agit de la fatalité. Les Anciens ont eu recours à un pouvoir absolu, qui dépasse les possibilités humaines, et qui intervient et cause les actions de l'homme. L'homme, soumis à ce pouvoir qui lui enlève la liberté de décision et d'action, est hors de ses moyens, il n'a pas un pouvoir de contrôle sur les événements qui lui arrivent, il se voit submergé.

Pourquoi les Anciens ont-ils introduit dans la vie artistique ce pouvoir universel avec des effets désespérants, qu'est-ce qu'ils voulaient en retirer ?

Tout d'abord, la fatalité est ce qu'il y a de plus **fortement émouvant**, comme l'affirme Marmontel : « Quoi de plus capable en effet de frapper les esprits de compassion et de terreur, que de voir l'homme, esclave d'une volonté qui n'est pas la sienne, et jouet d'un pouvoir injuste, capricieux, inexorable, s'efforcer en vain d'éviter le crime qui l'attend ou le malheur qui le poursuit ? »[905]. Sénèque exprime très bien le principe de cette fatalité : « Les destins conduisent une volonté docile ; ils entraînent celle qui résiste »[906]. Il vaut mieux consentir au destin, l'opposition ne pourra jamais vaincre cette force surhumaine, qui emporte la faible force humaine avec violence.

L'essence du tragique se trouve dans la fatalité, car c'est dans la fatalité que la déchirure est la plus terrible, faisant frémir l'âme le plus insensible. L'homme voit sur scène son semblable en proie à la douleur la plus profonde : il compatit et il devient conscient que la même chose peut lui arriver, vu que les hommes sont tous esclaves d'une même loi. Il craint pour le personnage du monde fictif, mais dans le monde réel, duquel il fait partie, il ne peut pas transgresser son destin et ses lois. À l'époque des Anciens, l'oracle était le foyer de la vérité. L'innocent est puni. Quelle est la vérité

[905] Marmontel, *Eléments de Littérature*, *op. cit.*, chapitre *Tragédie*, p. 1090.
[906] Sénèque, *Lettres à Lucilius*, Paris, Les Belles Lettres, 1962, t. 4, p. 177.

selon laquelle le divin se conduit ? En tout cas, le divin relève d'un autre ordre de vérité, d'une justice d'une nature aliénée.

Puisqu'on parle d'une « nature aliénée », une question se pose : quel est le modèle, le critère de vérité, est-ce l'homme qui la détient, (cette vérité), ou bien le divin ? En tout cas, l'homme est bâti sur la vérité établie par des lois ancestrales, ce qui fait qu'il est homme. Ces lois l'ont construit, lui ont donné un corps déterminé et une âme ; il agit conformément à des lois, il a grandi dedans ces lois qu'il respecte instinctivement.

La loi selon laquelle la divinité agit est le hasard, la volonté capricieuse. Le hasard poussé à l'extrême brise tout essai de fixité, de limite. La volonté divine transgresse les lois humaines. Les lois divines sont obscures et hermétiques à l'intelligence humaine ; elles sont différentes des lois naturelles, sur lesquelles sont construits l'homme et la nature dans son ensemble, que l'on connaît.

La puissance du tragique est d'autant plus évidente dans ce thème de la fatalité, que le héros commet un crime auquel sa volonté n'a pas concouru.

Les lois divines sont hasardeuses selon l'homme, car elles ne se plient pas du tout au système humain ; une attitude humble face à la divinité peut les considérer nécessaires, si on reconnaît la supériorité des dieux grecs, et l'impuissance de la raison humaine face à l'ordre, à la raison divine. La conscience de l'impuissance humaine révèle un fort sens du tragique.

Face au malheur du personnage principal, nous nous trouvons indignés contre les dieux et compatissants pour ce personnage envers lequel nous sommes, dès le début de la pièce, admiratifs et cléments.

La fatalité présente dans la tragédie, ses dimensions qui touchent au céleste, à l'élément qui dépasse le monde sublunaire, postule un **cadre** selon sa mesure, c'est-à-dire **grandiose**. Les grecs disposaient de tels amphithéâtres, qui rassemblaient des spectateurs très nombreux, venus pour célébrer leurs fêtes en regardant des représentations dramatiques. Cet art était très prisé à l'époque.

L'action de la tragédie est ample et elle s'étend à plusieurs dimensions ; elle correspond à la grandeur de la scène grecque : « On sait les dépenses immenses des Romains pour élever des théâtres, des amphithéâtres et des cirques, même dans les

villes des Provinces. Quelques-uns de ces bâtiments qui subsistent encore dans leur entier, sont les monuments les plus précieux de l'Architecture antique. On admire même les ruines de ceux qui sont tombés »[907].

Les tragédies étaient des représentations majestueuses, très appréciées par le public ancien, qui comprenait par le mot « fête » représentation théâtrale, tellement, lors des fêtes, les représentations étaient présentes: « L'histoire romaine est encore remplie de faits qui prouvent la passion démesurée du peuple pour le spectacle, que les Princes et les particuliers faisaient des frais immenses pour la contenter. Je ne parlerai donc ici que du payement des acteurs »[908]; « La dépense immense que les Grecs et les Romains faisaient pour la représentation des pièces dramatiques nous est un bon garant de l'attention qu'ils y donnaient […] La représentation de trois tragédies de Sophocle, coûta plus aux Athéniens que la guerre du Péloponnèse »[909].

Dubos a tiré ces connaissances de l'œuvre de Tite-Live, où il souligne le développement extraordinaire de la tragédie, l'ampleur extraordinaire de cet art dans le monde antique : « un divertissement, dont les commencements avaient été peu de chose, était dégénéré en des spectacles si magnifiques et si somptueux, que les Royaumes les plus riches auraient eu peine à en soutenir la dépense »[910].

La fatalité (les causes en dehors de l'homme qui généreraient le malheur du personnage principal), se plie plus facilement au **système religieux et moral** qu'on forgeait pendant l'Antiquité. La nécessité de l'événement était inexorable, il était « l'accomplissement d'un décret qui décidait du sort de l'homme », n'importe la nature du personnage, bon ou mauvais, n'importe non plus ses actions : le malheur n'est pas la récompense d'un mal accompli, il ne suit pas à un crime, comme une conséquence nécessaire, une punition ; le malheur a sa source dans la volonté impénétrable, hermétique, des dieux. Les hommes sont impuissants devant un tel mystère ; ils ne peuvent pas prévoir, se guider selon certains indices qui tombent sous leur sentiment ou raison, se détourner du danger ; ils ne peuvent pas fonder une morale saine car il n'y a pas de règle. L'homme devient un être amoral.

---

[907] *R.C.*, tome III, § 271-2.
[908] *Ibid*., § 272.
[909] *Ibid*., § 271.
[910] *Ibid*., § 275.

Obéir aux dieux, c'est accepter une nécessité qu'on ne peut pas comprendre. L'homme n'est pas le maître des effets de ses actions.

Dans ces conditions, quelles sont les conséquences, dans la société, d'une telle conception de la nécessité et quel est donc le but de cette propagation d'idées parmi le peuple ? Quel est le bénéfice moral de cet art ? Qu'est-ce que les princes voulaient obtenir de leurs sujets ? La raison est dévoilée par Marc-Aurèle, dans ses *Confessions*, (ou *Pensées pour moi-même*) raison reproduite par Marmontel, au chapitre *Tragédie*, des *Eléments de littérature* : « Il est donc vrai […] que le but moral, religieux et politique de la tragédie ancienne, était de frapper les esprits de l'ascendant de la destinée, afin d'accoutumer les hommes aux événements de la vie, de les y résigner d'avance, et de les rendre patients, courageux et déterminés »[911]. Les hommes devaient se contenter de leur voie, de leur sort, comme l'annonçait Horace, dans *Satires :* « D'où vient, Mécène, que jamais l'homme, soit qu'un dessein raisonné lui ai fait choisir sa part, soit que le hasard l'ait jetée devant lui, ne vit content d'elle, que toujours il vante ceux dont la voie est différente »[912] ? « Cette habitude, continue Marmontel, donnée à un peuple, de tout voir sans étonnement et de tout souffrir sans faiblesse, était favorable aux mœurs publiques ; et quant à ce qui pouvait résulter, dans le détail des mœurs privées, du système de la nécessité, les poètes s'en inquiétaient peu : c'était aux lois à y pourvoir »[913].

Les princes voulaient former une république dont les citoyens étaient égaux « sous l'empire de la destinée ; que les plus élevés étaient sujets à l'imprudence et à l'erreur ; que les dieux se jouaient des rois ; que tout ce qui flatte l'orgueil était fragile et périssable ; et que les plus grandes calamités et les plus grands crimes étaient réservés aux souverains […] C'est ce qu'il était important d'inculquer à des peuples libres »[914].

[911] Marmontel, *Eléments de Littérature*, *op. cit.*, ch. *Tragédie*, p. 1093-4.
[912] Horace, *Satires*, I,I, 1-12.
[913] Marmontel, *Eléments de Littérature*, *op. cit.*, p. 1094.
[914] *Ibid*.

4.2°.6°°.3°°°.4°°°°.2°°°°° La tragédie moderne

Le malheur : du ressort de l'intérieur des personnages, de leurs passions et non plus de la fatalité. Nouvelle appréhension de la réalité donnant naissance à une nouvelle forme de représentation : l'homme : le seul maître de son destin ; nouvelle approche du génie : représenter l'homme moral et responsable, perfectible.

Les Anciens justifiaient le malheur des personnages principaux par une double causalité, comme nous l'avons affirmé plus haut, celle de la fatalité, des dieux, être supérieurs et surhumains, et celle de la nature, des passions humaines. Ils faisaient fusionner les deux, en faisant agir les dieux par des passions humaines. L'humain et le divin étaient des caractères toujours présents dans la tragédie ancienne. La fatalité divine rendait le théâtre plus pathétique ; les Anciens avaient comme intention d'émouvoir avant toute chose, la moralité étant plutôt voulue et réussie à l'époque moderne.

Au contraire, les modernes, plus raisonnables et plus avancés dans les sciences, renoncent à l'explication trop facile par la fatalité, et mettent l'accent sur les passions naturelles de l'homme, sur la nature, dont l'homme est une partie intégrante. Ainsi le maître ne se situe pas hors humanité, l'homme devient l'objet, l'esclave de ses propres passions, qu'il n'est pas en mesure de dominer et maîtriser. Le pathétique vient d'une déchirure dans l'homme et non pas suite à une confrontation avec les décrets divins, dont l'homme ne peut pas échapper. La tragédie se joue sur un terrain borné au for intérieur ; aussi il reste des intentions de mélanger le destin dans l'évolution des personnages, d'où l'existence des deux sortes de tragédies aux XVIIe et XVIIIe siècles.

Avec prédilection, les modernes font agir la passion tout au long de la pièce, c'est cette passion qui cause toute fluxion de la trame, tous les événements, toutes les chutes et les bouleversements. La nature devient le moteur de l'action tragique, alors que la fatalité entraîne un piège, un frein, un obstacle dans le cours de la manifestation de la passion. Bien entendu la passion dominante est celle du personnage principal, mais

autour de cette passion on trouve maintes d'autres qui appartiennent aux autres personnages et qui concourent au contour de la première et au développement de plusieurs trames, d'où une action à plusieurs ressorts, plus complexe. Il est d'ailleurs possible que plusieurs passions contraires déchirent le personnage principal. Plusieurs libertés ont été prises par les poètes modernes.

Rappelons ici que le malheur est une conséquence du dedans des personnages dans la pièce moderne, avec prépondérance ; par contre, dans les tragédies anciennes, la fatalité, le dehors du personnage, est responsable de cette chute, cette infortune. Les modernes exploitent désormais la cause interne, la passion intrinsèque car de nouvelles perspectives sont à explorer, les anciens sujets étant déjà dépassés. La Querelle des Anciens et des Modernes justifie les nouveaux chemins ; des tentatives de renaissance du théâtre grec subsistent encore, mais en silence et le nouveau contexte va les dépasser.

Pourquoi les modernes ont-ils opté pour la nouvelle causalité, celle des passions naturelles siégeant dans l'âme du personnage ? Plusieurs raisons vont justifier cette démarche qui suit le progrès des Lettres et des Arts.

Le poète tragique moderne Pierre Corneille a été qualifié de tragédien du siècle, ayant remplacé un système chaotique où on recherchait la cause véritable par des suppositions dignes d'occuper un homme naïf, les incidents étant fortuits, l'homme n'ayant « rien à conclure », par un système dont la tête pouvait être un dieu juste, dieu n'étant pas la cause des événements malheureux. La direction des choses était désormais, chez l'homme libre, dans ses passions ; se libérer du dehors opprimant était une action vers la liberté, l'homme comprenant qu'il peut se gouverner tout seul, qu'il a la force de créer son propre futur, dans les limites imposées par ses passions et celles de ses semblables, qui pourraient seules l'affliger. Est-ce que l'homme peut vaincre ses passions, subordonner les unes aux autres et ainsi les dominer ? La nouvelle forme de représentation devait illustrer cette situation.

La tragédie moderne observe le cœur dans les mouvements passionnels contraires ; les passions tumultueuses et opposées tourmentent la raison et la troublent ; des fluctuations se succèdent avec une vitesse étonnante avant que des raisons viennent balancer en faveur d'une passion dominante, en excluant une autre, moins intense, plus faible. Le cœur humain abrite un mélange des passions, leur démêlement varie à l'infini.

Il s'agit ici d'un **riche spectacle** qu'offre la nouvelle tragédie, et que l'ancienne, partant d'une dimension différente et d'une autre appréhension de la réalité, ne pouvait pas offrir.

Marmontel nous donne une très brillante description de la source du tragique moderne : « Quand l'homme agit par une impulsion étrangère et irrésistible, il n'y a pas à balancer ; mais quand il doit se décider par les mouvements de son cœur, et que ces mouvements, comme celui des flots, sont tumultueux et rapides, qu'il est tour à tour entraîné en sens contraires avec la même violence ; que presque au même instant que le désir l'emporte, la honte le repousse ; et qu'au moment où l'espérance commence à l'élever, il se sent abattu par la crainte et par la douleur ; c'est là qu'un naturel sensible, ardent, impétueux se montre sous toutes les faces et dans toutes les attitudes ; c'est là que le génie a de quoi s'exercer dans l'art d'imiter et de peindre. Le système moderne, osons le dire, est le seul où le cœur humain ait été pris par tous les côtés sensibles et savamment approfondi »[915].

Si le théâtre ancien avait comme fondement une réponse hypothétique face à la vie, à ses aspects négatifs (par l'intervention d'un être suprasensible), valable à une certaine époque et en un certain lieu, le théâtre moderne apporte une réponse désormais universelle, qui va mener à l'établissement des lois sociales : car les passions humaines deviennent la cause véritable des délibérations de l'homme. Thomas d'Aquin conseillait de chercher le mal au-dedans de nous et non pas en dehors, dans l'au-delà ou dans la nature qui nous entoure. Le pôle du tragique a changé d'habitat, désormais l'homme est lui-même responsable de ses actions et non plus la divinité, comme dans le système ancien. L'homme s'est libéré, il est autonome et indépendant, chargé de ses interventions, de ses bienfaits et de ses méfaits. Toute vie sociale est bâtie sur la responsabilité, la conscience des actes humains (la passion décisive doit se plier à la raison, à son choix).

La croyance en un dieu qui pouvait être juste, car il n'intervenait pas dans la conduite humaine, et en l'homme conditionné seulement par ses passions, introduisait une morale dans la tragédie. La tragédie était morale dans l'antiquité, car elle réglait le comportement, l'attitude face à la vie, habituant l'homme au malheur, fréquent dans une

[915] *Ibid.*, p. 1096.

société en guerre, en danger ; mais elle devenait, à l'époque moderne, une vraie **leçon de morale**.

Le malheur est le sentiment central dans une tragédie ; il est inhérent à cette espèce de poésie. Aussi, pendant l'Antiquité, le malheur était présent dans la vie de tous les jours, donc il fallait habituer l'homme à vivre le malheur calmement, à rentrer au dedans de lui-même pour se consoler, à s'abandonner au vouloir de la divinité. Ce repli sur soi faisait suite à une croyance dans une divinité supérieure, qui décidait du sort des humains, et qui souvent punissait les innocents et non pas les hommes victimes de leur passion destructrice ou qui menait au mal. Cette croyance en une divinité qui punissait l'innocent ne rendait pas l'homme responsable de ses actions ; il fallait craindre la passion qui est dans l'homme afin de se corriger, il fallait qu'il y ait dans la puissance humaine la possibilité d'éviter le malheur. Cette façon nouvelle de voir les choses, cette perspective, attribue une valeur à l'être humain et à ses actions, actions qui ont des conséquences certaines. L'homme devait connaître ces conséquences, et, en fonction de sa volonté, pouvoir les éviter ; selon les mots de l'orateur : « Si vous vous livrez à vos passions, vous en serez les victimes ; si vous calomniez le juste, si vous opprimez l'innocent ; le Ciel, qui les aime, les vengera »[916].

En quoi la tragédie moderne était-elle une leçon de morale ?

Afin de soigner l'homme de ses passions, montrer leurs résultats néfastes était l'exemple indispensable, selon la pensée d'Aristote : « L'orateur, pour imprimer la crainte à ses auditeurs, doit leur faire voir qu'ils sont en péril ; et pour cela mettre sous leurs yeux l'exemple de ceux qui sont tombés dans les malheurs dont il les menace »[917]. Le coupable doit aboutir à subir le malheur, alors que l'innocent triomphera la paix dans l'âme. Les exemples illustrant la présence du malheur suite à des méfaits, et du bonheur associé à la sagesse doivent influencer les hommes à agir de façon juste, doivent les mener à préférer toujours les actes qui apportent le Bien. L'orateur doit montrer l'exemple, il doit former l'homme moral, lui présentant les actes mauvais comme ceux qui sont suivis de peine, et les actes vertueux comme ceux qui sont suivis de contentement, de paix. L'homme choisit le Bien en évitant le mal car il désire son

[916] *Ibid*., p. 1097.
[917] Aristote, *Rhétorique*, II, 15 ; Marmontel cite Aristote dans *Eléments de Littérature, op. cit*., p. 1097.

bonheur, et craint son malheur. C'est l'orateur qui bâtit les fondements de la morale, qui propage dans la société le goût pour le bien.

La tragédie moderne illustre l'homme en devenir, dont le but à atteindre est l'homme moral. L'homme, par ses propres forces, peut **remédier** aux passions qui lui font défaut, il est perfectible. Comme on l'a affirmé plus haut, l'homme est perfectible dans le sens où il choisit son action, suivant une passion bénéfique, qui convient au modèle de l'orateur ou des lois établies. Dans la tragédie moderne, le poète se joint à l'orateur, ayant le même but, celui de perfectionner l'être humain, en donnant cours aux passions positives ; ainsi l'homme moderne, (par ailleurs membre d'une société stable et exempte de guerres, de révolutions), est capable de bonheur.

Dans le théâtre tragique grec, les Dieux étaient le moteur des actions jugées par les Modernes des plus effroyables, même abominables : ils postulaient des victimes humaines, comme c'est le cas d'Agamemnon qui fut obligé de sacrifier sa fille bien aimée pour calmer la colère divine. Dans la mentalité ancienne, ce fait n'était pas chargé d'épouvante, mais il était compris comme obéissance à la volonté divine, qui avait valeur de loi et donc devait être respectée et satisfaite. Les Dieux anciens étaient des dieux criminels, jugés ainsi par la postérité, mais parfaitement compris par les Anciens, dont la sensibilité était encore guerrière.

Ce dépassement de soi par la présence d'une entité plus forte, qui vient intervenir sur la volonté humaine, la faisant dévier, demandait un espace de représentation immense pour abriter la nation rassemblée pour l'accomplissement des décrets, qui ne sont autre chose que des caprices, divins.

La dimension qui correspond à la représentation théâtrale des anciens était donc large, étendue, alors que le théâtre moderne préfère le petit espace, la petite salle, le détail. Les spectacles anciens réunissaient toute la nation, c'étaient de véritables fêtes d'une ampleur colossale. Les amphithéâtres réunissaient toute la nation sous le ciel ouvert. Due à son caractère de spectacle de masse, la tragédie ancienne ne représentait pas une belle imitation, la scène ne pouvait pas être éclairée avec un spectacle des lumières, car il était le milieu de la journée ; ensuite elle touchait peu à cause des masques ridicules et dépassant les dimensions humaines que les acteurs portaient, étant ainsi peu conformes au vraisemblable, au naturel, plutôt difformes. D'abord le cadre, la scène antique, nuisait au naturel, à la vraisemblance ; supposons-la semblable à la scène

tragique moderne, c'est-à-dire aux « théâtres proportionnés à l'étendue de la voix, et à la portée de la vue », et la tragédie ne sera pas parfaite car l'acteur n'est pas à l'aise dans la représentation ancienne, il ne s'épanouit pas, il ne dévoile pas son talent ; car tout homme, ordinaire même et qui a grandi dans le milieu ancien, peut crier fort ou, en ce qui concerne les gestes, la déclamation, il peut être violent ou nerveux, il peut donc exceller dans les exigences du théâtre ancien. Au contraire, la tragédie moderne, art qui naît dans une société où le progrès est évident, exige une certaine expression, certaines capacités que seul un petit nombre d'acteurs peuvent s'approprier et représenter. L'art postule un regard délicat, une observation subtile du changement des nuances, du passage d'une passion à une autre, du dialogue entre les passions qui se remplacent les unes les autres. L'acteur doit imiter la progression d'un accident vers un autre, mille nuances qui résultent de l'agitation de l'âme. Si le théâtre grec est uniforme, stable et fort, la tragédie moderne est l'art dramatique par excellence : nuancée, variée, mouvementée, surprise dans l'instant où elle se transforme, car qu'est-ce la vie sinon une perpétuelle transformation, un perpétuel avancement, une métamorphose, une progression du temps qui s'écoule vers une fin jamais atteinte. Le détail est exploité et recherché dans la tragédie de Racine et Voltaire, alors que la force de l'uniformité apparait exprimée chez Euripide ou Sophocle.

Saint-Evremond, en faisant un parallèle entre la tragédie grecque et moderne, attaque la tragédie ancienne dans son essence : « Pour vous dire mon véritable sentiment, je crois que la Tragédie des Anciens aurait fait une perte heureuse, en perdant ses Dieux avec ses Oracles et ses Devins. C'était par ces Dieux, ces Oracles, ces Devins, qu'on voyait régner au Théâtre un Esprit de Superstition et de Terreur, capable d'infecter le genre humain de mille Erreurs, et de l'affliger encore de plus de maux »[918]. Pour Saint-Evremond, la tragédie était « un art de craindre et de se lamenter » : « Et à considérer les impressions ordinaires que faisait la Tragédie dans Athènes sur l'Âme des Spectateurs, on peut dire que Platon était mieux fondé pour en défendre l'usage, que ne fut Aristote pour le conseiller : car la Tragédie consistant […] aux mouvements excessifs de la crainte et de la pitié, n'était-ce pas faire du Théâtre une École de frayeur et de compassion, où l'on apprenait à s'épouvanter de tous les périls, et à se désoler de

[918] Saint-Evremond, *Œuvres mêlées*, Edizioni dell'Ateneo Roma, 1966, *De la Tragédie ancienne et moderne*, p. 288.

tous les malheurs ? »[919]. **Les personnages**, selon Saint-Evremond, représentaient « des exemples de la dernière misère et des sujets d'une médiocre vertu »[920]. Où est donc, la grandeur de la Scène tragique ancienne, si on se fie aux critiques de Saint-Evremond ?

Le sentiment de malheur étant présent, chez le public, comme sur scène, car « on aura de la peine à me persuader qu'une âme accoutumée à s'effrayer sur ce qui regarde les Maux d'autrui, puisse être dans une bonne assiette sur les Maux qui la regardent elle-même »[921], cette présence de crainte et d'affliction était de plus renforcée par des Chœurs d'Enfants, de Vierges, de Vieillards, qui accompagnaient les événements avec leurs frayeurs.

Détaillons ensuite le concept de « purgation » des passions, effet primordial de l'art sur l'âme humaine.

[919] *Ibid.*
[920] *Ibid.* p. 289.
[921] *Ibid*., p. 288.

4.2°.6°°.3°°°.4°°°°.2°°°°°.1°°°°°° La purgation des passions dans la tragédie

Saint-Evremond : la tragédie ancienne : lieu de plainte et de malheur et non pas de purgation. Batteux : le concept de « purgation » : adoucissement, amoindrissement de la puissance des passions, devenues ainsi purgées (terreur et pitié), équivalentes à des « passions artificielles » porteuses de plaisir. Terreur, pitié : définition. Les Beaux-arts, dont la musique, purgeant, corrigeant, éduquant et soignant l'âme, en lui faisant éprouver des émotions positives. Dubos : l'art dramatique montrant l'effet destructeur des passions, en nous dissuadant de nous plonger dedans, d'être leurs victimes ; cette opération de purgation des passions étant le but moral de la tragédie. Purgation chez Dubos : l'artisan faisant connaître les passions négatives aussi, mais en suscitant l'aversion envers elles. Chez Batteux, la purgation : l'art produisant des passions seulement positives, surgissant de l'esprit de l'artiste, qui opère le choix.

Saint-Evremond consent avec Platon à bannir les poètes tragiques de la république, et se défend contre Aristote, qui conseillait les représentations propageant et stimulant terreur et pitié, en considérant la purgation une grosse erreur, un concept hermétique : « Aristote connut bien le préjudice que cela pourrait faire aux Athéniens ; mais il crut y apporter assez de remède en établissant une certaine *Purgation* que personne jusqu'ici n'a entendue, et qu'il n'a pas bien comprise lui-même, à mon jugement : Car y a-t-il rien de si ridicule que de former une Science qui donne sûrement la Maladie, pour en établir une autre qui travaille à la guérison ? que de mettre la perturbation dans une âme, pour tâcher après de la calmer par les réflexions qu'on lui fait faire sur le honteux état où elle s'est trouvée […] Entre mille personnes qui

assisteront au théâtre, il y aura peut-être six Philosophes, qui seront capables d'un retour à la tranquillité, par ces sages et utiles méditations : mais la Multitude ne fera point ces réflexions judicieuses ; et on peut presque assurer que par l'habitude de ce qu'on voit au Théâtre, on s'en formera une de ces malheureux mouvements »[922]. Ou, selon Dubos, dans tome I des *Réflexions*, section XLIV, intitulée *Que les Poèmes dramatiques purgent les passions*, § 461 : « Il est des hommes trop fougueux pour être retenus par des exemples, et des passions trop allumées pour être éteintes par des réflexions philosophiques ». On va revenir à Dubos, explicitant le concept de purgation.

Nous allons nous arrêter maintenant sur le concept de **purgation** des passions (autrement, **catharsis**), introduit par Aristote dans sa *Poétique*. On va citer une partie de sa définition du concept : « La tragédie est l'imitation d'une action de caractère élevé et complète, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements d'une espèce particulière suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à pareilles émotions »[923]. Batteux, dans *Principes de la Littérature*, seconde partie, *De la tragédie*, p. 231, fait connaître une forme subtilement différente de la définition de la tragédie qu'on rencontre dans la *Poétique* d'Aristote. La définition de la tragédie nous aidera à extraire la définition du concept de **purgation**. Selon Batteux, Aristote formule ainsi sa définition de la tragédie : « Aristote définit la Tragédie, l'Imitation d'une action noble, étendue jusqu'à un certain point, par un discours revêtu des agréments de l'art, dramatique dans toutes ses parties, pour exciter en nous une terreur et une pitié purgées : ou, en moins de mots, la Tragédie est l'imitation dramatique d'une action noble et malheureuse, qui nous donne le plaisir de la terreur et de la pitié »[924].

Le malheur du personnage principal, du héros, dans la tragédie, fut une découverte capitale due plutôt au hasard, en recherchant la variété, qu'à une intention bien déterminée. Désormais, le peuple est touché par la tragédie et non seulement émerveillé ; aux actions héroïques s'ajoutent les actions souvent innocentes, qui apportent le malheur peu mérité ou non mérité. Ce malheur subi par des personnages innocents cause une émotion spécifique à la tragédie, la terreur mélangée à la pitié, ces

[922] *Ibid*., p. 289.
[923] Aristote, *Poétique*, Paris, Les Belles Lettres, 1990, 1449b.
[924] Batteux, *Principes de Littérature*, *op. cit*., seconde partie, *De la tragédie*, p. 231.

émotions surgissant à la base d'un amour pour le personnage principal, amour inculqué au début de la tragédie par le poète tragique, qui entoure son personnage d'une auréole de vertu. Cette découverte devait être retenue et explorée par des philosophes, qui mettent en principes, qui fassent l'analyse de cette passion du cœur, en examinant l'âme au moment ou elle est attendrie, et qui aident les poètes à lui donner expression dans leurs ouvrages tragiques. Cet exploit n'a pas attendu l'époque de Dubos, mais il a été réalisé aux commencements par Aristote, dans sa *Poétique*. Aristote a fait de cette expression du malheur tragique un art bien déterminé, avec des principes et des méthodes à suivre, méthodes qu'il a observées à l'analyse des poèmes tragiques existants à son époque.

Comme Dubos au XVIIIe siècle, Aristote avait déjà observé que l'objet réel produit une impression plus forte que son imitation, « l'effet de la Tragédie étant plus faible que celui de l'objet même qu'elle imite ». L'effet de l'image est plus faible que l'effet de l'objet réel, support de cette image.

Revenons au malheur comme passion tragique, à la terreur et à la pitié comme passions purgatoires. Ce malheur est indispensable dans la tragédie, qui n'est autre chose qu' « une imitation de grands malheurs arrivés à des personnages aimés »[925], un genre inventé pour servir à produire le plaisir, « émotion tendre et triste ». Ce plaisir est éprouvé chez le spectateur, concrètement, par des sentiments de terreur et de pitié. Le degré de la terreur et de la pitié, dans le plaisir, doit être inférieur dans la tragédie, au degré des passions réelles, c'est pour cela qu'on les nomme **purgées** : « c'est-à-dire**, adoucies, déchargées de ce qu'elles ont de trop, ou de fâcheux quand les malheurs sont réels** »[926]. Les passions purgées sont ainsi les passions artificielles (voir la théorie des passions artificielles chez Dubos), qui ne touchent que l'âme sensitive, et qui s'effacent bientôt, sans laisser d'effets durables. Trop de plaisir se transforme en peine, ainsi un degré déterminé de puissance des passions doit être calculé pour être respecté dans l'art ; l'art présente un réel affaibli, et pas seulement : un degré de transformation, d'embellissement est nécessaire à être opéré sur le réel pour en résulter de l'art. Cet affaiblissement du réel dans l'art ne résulte pas uniquement d'un degré inférieur de puissance, de réalité ; la cause est subjective, le spectateur éprouvant la passion représentée modifiée par son appareil sensitif propre ou par le sentiment de sécurité que

[925] *Ibid*., p. 233.
[926] *Ibid*.

lui donne son statut de spectateur hors du péril, ou bien par la futilité de l'art, qui n'apparaît que comme un mensonge voulant seulement plaire.

Le plaisir de la tragédie est dans la tristesse, sentiment attendrissant. La terreur et la pitié sont deux formes de la tristesse. On ne va pas aller plus en avant sur la nature des passions, qui relèvent de la psychologie. Batteux donne une définition assez suggestive à ces deux espèces de malheur : la tragédie « nous montre un homme malheureux, qui ne mérite point de l'être, ce qui produit **la pitié** ; un homme dont le malheur peut aisément tomber sur nous, ce qui inspire **la terreur** »[927].

Notre question est désormais de savoir en quoi la Tragédie purge la terreur et la pitié, comme l'affirme Aristote dans sa *Poétique*. D'abord, entrons plus profondément dans le sens du mot « **purger** ». Batteux nous aide à le comprendre : « Purger, c'est purifier, rendre pur, ou plus pur. Purger la terreur et la pitié, c'est donc rendre ces deux passions pures, ou plus pures qu'elles ne le sont ordinairement ou naturellement. Or on ne peut les rendre pures qu'en leur ôtant ou quelque excès, ou quelque accessoire, qui les rendrait ou vicieuses, ou désagréables »[928].

Le plaisir qui est éprouvé lors de la représentation tragique surgit de l'imitation des grands malheurs et non pas de ces malheurs mêmes, réels. Le plaisir consiste dans l'imitation, procédé artistique ; il résulte de la sensibilité du poète, qui emploie ses talents à extraire du réel des objets produisant terreur et pitié, ensuite à les métamorphoser dans sa substance propre et enfin à objectiver l'œuvre d'art en tant qu'objet du plaisir esthétique. Le poète est situé, plongé dans le réel et obligé d'en sortir l'essence artistique; cette essence est filtrée par la sensibilité du poète, qui se donne au public par son œuvre. Le plaisir n'est pas procuré par les objets réels, mais par la démarche créative du poète, qu'Aristote nomme « imitation ».

Les objets réels stimulent le poète, mais l'objet du plaisir est entièrement produit par son imagination (respectant bien sûr le vraisemblable), qui enlève ce qu'il y a de désagréable dans la nature réelle, ce qui s'appelle **purgation**. Cette démarche de filtration que le poète accomplit, en convertissant en beauté ce qui est nuisible, en prenant une voie nouvelle, et relevant méthodiquement ce qui potentiellement est de l'art, ce qu'il choisit de l'amas infini des données, qu'il transforme, est appelée

[927] *Ibid*., p. 234.
[928] *Ibid*., p. 236.

imitation ou **purgation.** Cela est une purgation, une purification, car le poète soigne la nature, et par cela, le spectateur, ne lui offrant que l'agréable, le positif. Ainsi, le public vit des émotions attendrissantes, terreur et pitié, et non pas nocives, mêlées de douleur, stimulées par un réel tel qu'il se donne, dans un mélange des contraires, chaotique et informe.

L'imitation n'est pas un degré de réalité, elle consiste en une réalité envers laquelle on opère une séparation entre l'agréable et le désagréable, retenant le premier, en une réalité adoucie. La terreur et la pitié deviennent, dans l'art, des émotions, des passions, artificielles, accompagnées uniquement de plaisir.

Selon Aristote, l'imitation dans la peinture, « nous fait aimer ce qui nous ferrait horreur dans la réalité »[929] ; la purgation de la terreur et de la pitié dans la tragédie consistant dans le fait d'ôter « à ces deux passions ce qu'elles peuvent avoir de trop, ou de fâcheux »[930]. Dans l'ouvrage *Les Quatre Poétiques*, on retrouve la remarque suivante de Batteux : « Si Phèdre dans son désespoir se poignardait réellement à nos yeux, si Hippolyte était traîné par ses chevaux et déchiré sur les rochers, la pitié et la terreur que nous éprouverions, portées à l'excès, et mêlées d'horreurs, seraient pour nous un supplice »[931].

Dans le livre VIII des *Politiques*, chapitre 7, Aristote tâche d'esquisser le concept de purgation, développé ensuite dans sa *Poétique*. Ce concept est appliqué à la musique, partie vénérable des Beaux-arts, et contenue dans la tragédie. Comment la musique produit-elle, dans l'homme qui se délecte de cet art, un plaisir pur, un plaisir purgé ?

La musique ayant trois composants : les paroles, le chant, le rythme, ces composants doivent concourir pour produire un même effet sur le public, une seule passion, par exemple la joie ou la tristesse ; il est exclu, par exemple, que le chant produise des sentiments de joie, alors que le rythme confine plutôt à la tristesse. Le public doit se laisser aller vers une direction bien précise et entièrement.

Aristote se sert du chiffre « trois » pour différencier les espèces de musique : il considère la musique morale, uniforme et constante, visant les mœurs, la musique

---

[929] Remarques de Batteux, (ici sur Aristote, qu'il cite) dans *Les Quatre Poétiques : d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despréaux, Avec les traductions et des Remarques*, par M. l'Abbé Batteux, tome premier, Paris, chez Saillant&Nyon, 1771, p. 236.
[930] *Ibid*., p. 236.
[931] *Ibid*., p. 236-7.

active, d'un ton vif, visant les passions, et la musique enthousiastique, qui emporte et qui secoue l'âme. Le critère de cette classification consiste dans la puissance et l'ampleur des effets.

La musique, en fonction de ses effets, a plusieurs usages : premièrement, elle repose l'âme mieux que l'inactivité, inactivité qui comporte des immixtions des pensées noires ; deuxièmement, elle occupe les honnêtes hommes dans leur loisir assorti à leur nature honnête ; troisièmement, elle forme l'âme et ses affections, d'abord factices, et ensuite réelles ; elle lui prescrit, imprime, une attitude face à la vie, qui est d'abord une attitude esthétique, et qui, devenant une sorte d'habitude et un trait de comportement, se concrétise en une réponse aux faits réels ; en quatrième lieu, elle **purge l'âme**. Ce dernier usage a propagé le tourment parmi les critiques, depuis Aristote jusqu'à Batteux et Dubos, pour nous limiter aux époques étudiées.

Le terme de **purgation** a une histoire qui remonte à Pythagore, et qui relevait de la médecine ; il a le sens de **correction**, correction du corps, devenue ensuite correction des affections de l'âme. La musique peut guérir des mauvaises affections, des passions dangereuses, en charmant ; elle peut soigner l'homme triste en lui présentant des rythmes joyeux. La musique n'est pas seulement une éducation de l'âme, tout d'abord elle a une finalité médicale, enlever et surpasser tout affect destructeur et déplaisant. La musique sacrée, prétend Aristote, a de l'effet sur les âmes qui s'emportent facilement comme suite à l'écoute de la musique enthousiastique ; ces âmes « se calment peu à peu, comme ayant reçu une sorte de purgation et de médecine […] ils sentent un allégement mêlé de plaisir »[932]. Les chants proprement **cathartiques** sont les chants moraux, « qui produisent une joie pure, sans mélange d'aucune peine »[933]. Batteux exprime cette idée concluante ainsi : « La purgation qui s'opère par la musique, consiste à modérer l'excès des mouvements passionnés, à alléger l'émotion qui serait trop vive, de manière que cette émotion soit accompagnée de plaisir, et que ce plaisir soit pur et sans mélange d'aucune peine »[934].

L'image, le tableau artistique, doit être éloigné, dans les limites du vraisemblable, en ce qui concerne et le degré de l'émotion, et sa pureté, de la réalité

[932] *Ibid*, *Remarques sur Aristote*, citation, p. 279.
[933] *Ibid*., p. 235.
[934] *Ibid*.

immédiate, constituant seulement une réalité artistique, le résultat chez le public devant être une impression allégée (émotion purgée).

La moralité de la tragédie consiste dans l'exercice de supporter et de s'habituer au malheur, elle est une école pour la vie, pour affronter ses mauvais coups. Elle est une épreuve artistique, qui prépare l'épreuve réelle. Éprouver la crainte et la pitié constitue le premier pas vers une vie morale, qui nous apprend respectivement à être prudents pour nous-mêmes et à venir en aide à notre semblable qui subit un malheur non mérité, étant innocent.

Le monde fictif de la tragédie est un doublon du monde réel, du point de vue moral ; l'homme apprend à supporter le réel, en supportant tout d'abord le tragique ; il répond au monde réel de la même façon qu'il a appris à le faire face à de faux stimules, artistiques, tout comme le jeu est, pour l'enfant, une préparation à la vie réelle. L'homme, ne l'oublions pas, est, comme tout être pensant, d'abord une fonctionnalité de la pensée, pensée qu'il met ensuite en action ; l'homme pense d'abord, il a une intentionnalité, qu'il dévoile au monde réel par son action.

L'action de l'homme a deux étapes, qu'on peut qualifier d'a priori et d'a posteriori (le point de division étant la délibération) : il envisage sa réaction ou son action en pensée, ensuite il la confronte au réel. Être moral, signifie apprendre à déjà penser moralement, à se former en tant que sensibilité, en tant que nature, en tant qu'essence. L'homme devient, comme le soutenait Sartre, en tant qu'essence, il se fabrique, par lui, ou par les autres, par une cause interne (la pensée) ou par une cause externe (le monde réel, de l'action, pensée rendue manifeste). Chez Aristote, cette cause interne est l'art, ici la tragédie, qui forme la pensée. L'art change l'intérieur de l'homme, il le forme, le transforme, alors que la vie réelle agit sur son comportement après sa délibération, a posteriori. L'homme devient le résultat de cette interaction. On étudie ici seulement l'âme de l'homme, et les influences de l'art sur la pensée, car l'art ne touche que l'âme sensitive, et l'impression s'efface bientôt, comme disait Dubos. L'art agit donc sur l'âme humaine.

La tragédie est un simulacre de la vie réelle, en tant qu'artificielle et fictive. L'imagination est le support de la tragédie. On peut agir sur l'homme en stimulant de façon voulue son imagination. Les actions sont d'abord des pensées. C'est là où l'art intervient, dans le point de départ, dans la pensée. Il faut bien agir sur les causes si on

veut corriger les effets. La tragédie opère une **correction**, dans la pensée, simulacre du monde réel : « Ce sera toujours un exercice de l'âme aux émotions tristes, une sorte d'apprentissage du malheur, qui nous prépare aux événements de la vie, comme le soldat qu'on aguerrit par les combats simulés. C'est le seul sens dans lequel la Tragédie puisse avoir un effet moral »[935]. Le mot « correction » est appliqué aussi bien à l'usage moral de la tragédie, « pour donner à l'âme un caractère convenable », « les affections qu'elle produit étant factices, il est vrai, mais ces affections factices ouvrent et fraient la voie aux affections produites par la réalité » qu'à l'usage de purger les passions. La tragédie est appelée à changer le destin de l'humanité, en le rendant non seulement plus agréable (par les passions purgées), mais aussi plus riche en délicatesse (usage moral, l'homme apprenant à éprouver face au réel, des émotions artistiques auxquelles il était habitué, et à agir en conséquence).

Dubos essaie d'expliciter en quoi les poèmes dramatiques, non seulement la tragédie, mais aussi la comédie, purgent les passions. Il est très vague sur ce point et n'a pas construit une théorie très développée, comme Batteux a fait.

Dubos pense que l'art dramatique purge toutes les passions, y compris l'amour (ivresse pleine d'inquiétude et de péril). La tragédie ou la comédie purgent les passions dans la mesure où elles nous les font connaître en leurs conséquences néfastes, en nous encourageant à essayer de les fuir, de les éviter, de ne pas s'en laisser dominer et subjuguer : « Les Poésies dramatiques, en mettant sous nos yeux les égarements où les passions nous conduisent, nous en font connaître les symptômes et la nature plus sensiblement qu'un livre ne saurait le faire. Voilà pourquoi l'on a dit dans tous les temps, que la Tragédie purgeait les passions »[936]. La tragédie, plus que d'autres formes de poésie, est destinée à purger les passions, le théâtre agissant avec plus de persuasion, par ses tableaux vivants, qui engagent, qui rendent communicatifs, plusieurs sens. Dubos affirme : « La peinture fidèle des passions suffit seule pour nous les faire craindre et pour nous engager à prendre la résolution de les éviter avec toute l'attention dont nous sommes capables »[937]. La sincérité, la transparence des acteurs est indispensable, dans le cas de la tragédie, aussi bien qu'en celui de la comédie, à rendre la purgation réelle : « Les personnages de Tragédie quittent le masque devant nous. Ils

[935] Batteux, *Quatre Poétiques*, *op. cit*., tome I, *Remarques sur Aristote*, p. 238.
[936] *R.C*., tome I, § 458.
[937] *Ibid*., § 459.

prennent tous les spectateurs pour confidents de leurs véritables projets et de leurs sentiments les plus cachés. Ils ne laissent rien à deviner aux spectateurs que ce qui peut être deviné sûrement et facilement. On peut dire la même chose des comédies »[938].

La moralité n'est pas le but à accomplir par la tragédie et la comédie ; elle est un but subjacent, qui arrive comme accessoire au but premier, celui de proposer au public la véritable connaissance des **passions nuisibles**, de **susciter aversion** menant à **la purgation**. La tragédie et la comédie corrigent les hommes, purgeant leurs passions, inspirant « l'amour de la vertu et la haine du vice », mais cela n'est pas une efficacité universelle, elle devient réelle d'une façon irrégulière. Le but de la tragédie est celui de purger les passions, ce but n'est pas toujours atteint : « Qu'on ne me fasse point dire après cela que les Poèmes dramatiques sont un remède souverain et universel en morale ; je suis trop éloigné de rien penser d'approchant : je veux dire seulement que les Poèmes dramatiques corrigent quelquefois les hommes, et que souvent ils leur donnent envie d'être meilleurs »[939] ; « La Tragédie purge donc les passions à peu près comme les remèdes guérissent […] La chose n'arrive pas toujours, mais elle arrive quelquefois »[940]. Les Poèmes dramatiques agissent en conseiller, et non pas en assertion impérative, ce qui fait la différence entre purgation des passions et moralité. Les poètes dramatiques proposent et font connaître, mais ils n'agissent pas sur le comportement directement. Le public est mené sur le bon chemin, mais parcourir ce chemin est une tâche nécessaire, que le poème dramatique ne sais pas accomplir à la place de l'homme (voir plus haut chez Batteux la relation entre purgation et mœurs, comportement, morale). La poésie dramatique a de l'efficacité sur la volonté, donc sa manifestation morale devient un effet nécessaire, selon nous ; chez Dubos la volonté n'est déterminée dans le sens proposé que d'une façon contingente.

On constate que Dubos, comme Batteux, associe au concept de « purgation » le concept de « correction » ; enlever, corriger les affects négatifs signifie chez Dubos enlever, corriger les mauvaises passions, et leurs effets négatifs. Cette correction s'applique aux passions « vicieuses et préjudiciables à la société », la tragédie donnant du dégoût pour ces passions. **Purger des mauvaises passions**, signifie **donner du dégoût** pour elles.

---

[938] *Ibid*.
[939] *Ibid*., § 460.
[940] *Ibid*., § 461.

Si chez Batteux le poète enlève, par la création, les passions négatives, ne proposant que les positives, chez Dubos, le poète propose, présente les passions négatives, mais toujours accompagnées d'un sentiment d'aversion pour elles. Chez Batteux, les passions tristes sont présentées pures, déjà purifiées par l'action du poète.

Dubos conseille aux peintres de noircir les mauvaises passions, de les présenter de telle façon qu'elles nous apparaissent odieuses, pour que nous les évitions ; elles « donnent ainsi lieu à une morale utile ».

L'usage moral de la purgation apparaît chez les deux philosophes, mais sous deux formes : chez Batteux, la moralité n'est pas seulement suggérée, le bien étant seul présent ; chez Dubos, les passions pénibles sont présentes dans la tragédie, mais elles sont indiquées comme mauvaises, le public les connaissant comme nocives. Dubos transmet la connaissance du bien et du mal, alors que Batteux, beaucoup plus efficace, oblige le public à n'accepter que le bien, le seul illustré ; la purgation étant potentiellement opérée. Le spectateur chez Batteux est déjà délivré du choix, la purgation a été faite déjà par l'artiste, qui ne lui offre que le positif, le purifié. La terreur et la pitié sont des émotions purifiées, corrigées de tout mal. L'art chez Dubos, par contre, permet de vivre toutes les passions, les négatives incluses. Le public de Dubos, comprenant que cela est « de l'art », donc appartenant à un domaine fictif, ressent une douleur apaisée, qui « s'efface bientôt », sans suites durables. Batteux n'est pas obligé d'introduire la réflexion après avoir vécu le mal des passions, parce que le mal est déjà absent de toute œuvre d'art. D'une façon irrégulière, les passions artificielles de Dubos peuvent être neutralisées par des réflexions philosophiques, comme le soutenait Saint-Evremond (déjà cité, comme Dubos aussi) : « Il est des hommes trop fougueux pour être retenus par des exemples, et des passions trop allumées pour être éteintes par des réflexions philosophiques »[941]. Si l'art incite aux passions, le même art devrait les rendre inoffensives, ce que Dubos reconnaît avec Saint-Evremond, dans un passage qu'on a cité de ce dernier : « Car y a-t-il rien de si ridicule que de former une Science qui donne surement la Maladie, pour en établir une autre qui travaille à la guérison ? que de mettre la perturbation dans une âme, pour tâcher après de la calmer par les réflexions qu'on lui fait faire sur le honteux état où elle s'est trouvée […] Entre mille personnes qui assisteront au théâtre, il y aura peut-être six Philosophes, qui seront

[941] *Ibid.*, § 461.

capables d'un retour à la tranquillité, par ces sages et utiles méditations : mais la Multitude ne fera point ces réflexions judicieuses ; et on peut presque assurer que par l'habitude de ce qu'on voit au Théâtre, on s'en formera une de ces malheureux mouvements »[942].

L'art n'atteint pas, d'une façon constante, son but, selon Dubos. Les passions artificielles, dont l'objet est une imitation, ne sont pas toujours plus faibles que les passions dont l'objet est réel.

[942] Saint-Evremond, *Œuvres mêlées, op. cit.*, p. 289.

4 .2°.6°°.3°°°.4°°°°.2°°°°°.2°°°°°° La représentation des passions dans la tragédie. De l'amour.

Passion réelle / passion artistique (degrés différents de puissance : vérité / image de la vérité, vie réelle / vie artistique) ; passions suscitées par le malheur du personnage vertueux (la tristesse, la compassion) propres au public de la tragédie.

Dubos : l'amour – sujet de représentation tragique en tant que passion malheureuse noble. L'amour représenté sur la scène moderne : une galanterie afin de plaire à un public devenu galant (changement de goût). Dubos appréciant plutôt la représentation de l'amour appartenant aux Anciens, avec valeur de vérité universelle.

Dubos affirme, dans la section XVII du tome I de ses *Réflexions critiques* : « L'homme sans passion est une chimère ; mais l'homme en proie à toutes les passions n'est pas un être moins chimérique »[943]. La passion est au centre de la vie affective de l'homme. Toute action a sa source dans la passion ; toute réalité et toute fiction est bâtie sur des ressorts passionnels. L'art a su exploiter ce moteur de toute l'humanité, ce principe vital, cette essence de vie. La tragédie est une conséquence d'un amas d'observations portées sur les passions ; on se propose ici d'étudier les passions réelles, qui deviennent ou non des passions artistiques, leur nature et leur rôle ; en quoi les passions artistiques ont une nature différente de celle des passions réelles.

Les passions qui ont comme point de départ le malheur du prochain sont, selon les observations d'Aristote, plus profondes que les passions qui nous l'envisagent dans le bonheur. L'état déplorable où notre prochain est dépeint agit sur notre âme d'une façon plus forte, plus réelle, qu'un état où celui-ci jouit du bonheur et du contentement. Ce phénomène a plusieurs explications possibles, une d'entre elles étant que notre

[943] *R.C.*, tome I, § 130.

compassion est l'un des sentiments humains les plus doux. À cause de ce mécanisme de l'âme humaine, dont les poètes ont bien pris connaissance, ils ont inventé une espèce de poème, la tragédie, poème par excellence excitant cette compassion chez le public, par le malheur du personnage le plus aimé. Cette démarche poétique a pour but d'émouvoir, de faire vivre des passions tendres, bienfaisantes.

Les passions peuvent être causées par la réalité ou par l'art, en ce deuxième cas elles sont artificielles, les objets de ces passions artificielles étant feints. Parmi les passions réelles la joie est la plus agréable, alors que parmi les artificielles, la tristesse est la plus agréable ; il reste les passions désagréables dans les deux cas : l'envie, la haine, l'horreur, etc., qui sont bannies si transmises telles qu'elles sont sur la scène tragique, car trop puissantes et générant une peine réelle.

Quelles émotions, passions, doit exploiter, employer, le poète tragique pour émouvoir ses spectateurs, pour leur donner du plaisir ? La joie n'est pas avantageuse au poète tragique, car une joie réelle est plus forte et donc cause plus de plaisir que la joie d'un bonheur irréel ; en ce cas l'émotion réelle est plus forte en plaisir, donc elle l'emporte sur l'émotion fictive. La joie mise en poésie n'est pas désirable.

Par contre, la passion opposée à la joie, on fait référence ici à la tristesse, produit plus de plaisir en tant qu'émotion artistique, qu'en tant que réelle. Cela est dû au phénomène suivant : la tristesse est dans l'art une émotion purgée, exempte de peine, purifiée de tout retour fâcheux. À cause de son existence fictive, la tristesse n'est associée ni au danger réel, ni au semblable malheureux.

Les passions se transmettent-elles intactes de la scène à l'auditoire ? Elles se transmettent dans leur espèce, mais perdent de leur degré de puissance, d'intensité, pour ce qui est de la tristesse et de la joie. Il y en a d'autres qui s'altèrent en étant transmises, qui dérivent dans d'autres et changent d'essence : ce sont par exemple l'orgueil, la haine, la fureur, le désespoir, par exemple. Suite à ces émotions éprouvées sur scène, le spectateur éprouve à son tour de la terreur et de la pitié. Le poète doit prendre garde à doser les passions des acteurs, à les employer avec art, afin de bien maîtriser leurs effets.

Les passions dans leurs effets sont plus fortes dans la réalité que dans la tragédie, « la vérité étant en tout genre plus forte que l'image ». Ainsi, la tragédie a le privilège de pouvoir traiter des sujets sans conséquences négatives, alors que ces sujets, en réalité,

ne peuvent pas être traités sans causer des effets non souhaités. L'image n'a pas le même effet que la réalité, son écho est plus subtil et dénoué de peine.

La Tragédie qui a gagné les spectateurs était celle qui exprimait la voix de la nature, qui illustrait la douleur profonde d'un père qui devait immoler sa fille pour accomplir les exigences d'une divinité avide de sacrifices. Ces actions étaient interprétées comme vertueuses. L'homme vertueux et sans aucune culpabilité est puni par les dieux, son malheur crie vers les cieux impitoyables et qui punissent les innocents.

La tragédie est un genre de poésie dramatique qui a un but : celui de procurer du plaisir en imitant les malheurs qui tombent à l'imprévu, sur des personnages innocents et dignes d'amour et d'estime. Ce plaisir est un des plus délicats et des plus tendres, c'est une imitation qui « devait aller le plus près qu'il est possible de la vérité, sans cependant y arriver ; […] si quelquefois elle y arrivait, l'illusion ne devait durer que des instants, comme pour nous donner le plaisir du réveil après un songe fâcheux […] les émotions de terreur et pitié qu'elle devait produire, n'étant que pour le plaisir, elles ne devaient être elles-mêmes que comme des images de la terreur et de la pitié réelle, ou elles ne devaient être que des passions purgées, c'est-à-dire, adoucies »[944].

La passion est le point central sur lequel la tragédie s'appuie ; celle-ci a de l'intérêt pour nous dans la mesure où elle traite des événements qui mettent en jeu nos propres émotions, nos propres passions : « Tous les discours qui nous ramènent à nous-mêmes, et qui nous entretiennent de nos propres sentiments, ont pour nous un attrait particulier. Il est donc naturel d'avoir de la prédilection pour les imitations qui dépeignent d'autres nous-mêmes, c'est-à-dire, des personnages livrés à des passions que nous ressentons actuellement, ou que nous avons ressenties autrefois »[945]. La tragédie doit être un miroir fidèle, qui, proche de nous-mêmes, est capable de nous décrire dans nos actions et nos sentiments. Les tragédies ont de l'attrait dans la mesure où elles établissent des liens de similitude entre les passions sur scène et les passions de l'auditoire : « Les hommes qui ne ressentent pas les mêmes passions que nous, en sont pas autant nos semblables que ceux qui les représentent ; ces derniers tiennent à nous

[944] Batteux, *Principes de la Littérature*, Genève, Slatkine Reprints, 1967, *De la poésie dramatique*, Seconde partie, *De la tragédie*, p. 233.
[945] *R.C.*, tome I, § 130.

par des liens particuliers »[946]. Cet état de choses a une explication psychologique : « L'esprit n'est guères piqué par la peinture d'une passion dont il ne connaît pas les symptômes »[947]. « Piqué » a ici le sens d'« intéressé » ; l'esprit est indifférent aux émotions étrangères au cœur, « que le cœur n'a pas senties ».

Les passions pour un objet réel doivent subsister au fond du cœur au moment de l'apparition de sa peinture, de son imitation, afin que cette imitation fasse impression sur l'âme : « Comment ceux qui n'ont pas de dispositions à sentir une passion, comment un homme qui n'est point agité par l'objet même, pourrait-il être vivement touché par sa peinture »[948] ?

La passion est distribuée différemment chez les gens, dans la vie réelle ; ne l'oublions pas, la passion est l'élément réel qui rend possible le vécu de seconde main, qui est la vie artistique. L'homme vit de l'art, l'art lui procure des sentiments réels, même si moins vifs. Cette vie artistique chez le public diffère selon l'individu : les hommes remplis de passion se distinguent des gens tranquilles, nourris au sein de la philosophie. Leurs réactions aux passions sont moins fortes, car ils n'en sont pas surpris, leur instruction sur la vie leur a exposé le théâtre des passions, leur jeu : « Ce qu'ils savent du passé, ce qu'ils prévoient de l'avenir, les empêche de s'étonner de ce qu'ils voient » ; « pourquoi se désespérer si fort, diront ils, pour un malheur aussi commun parmi les hommes ? »[949].

Nous pouvons ainsi conclure que, à travers la passion, l'homme connaît le monde et ses semblables ; sans vie intérieure intense, la vie extérieure n'est rien. Le monde corporel, manifeste, a tant de nuances qu'il y a d'hommes. Chaque personne, selon Dubos, apporte au monde des passions sa richesse. De toutes ces passions, la plus générale est **l'amour**. Elle est présente chez chaque individu, et tout le monde abrite cette passion, ce qui les rend intéressés à ses semblables, qui l'éprouvent. Les poètes ont mis de l'amour dans leurs pièces ; la poésie qui parle de cette passion est devenue le chef-d'œuvre, car elle émeut, plait, en excitant cette passion chez le public. Celui-ci cherche avidement son miroir, il confronte son vécu, son passé, avec l'expérience décrite ; selon le degré de similitude, il sent le poids de l'art, son efficacité sur son âme.

---

[946] *Ibid.*, § 130-1.
[947] *Ibid*., § 131.
[948] *Ibid.*, § 132.
[949] *Ibid.*, § 135.

Dubos comprend de cette façon le choix des poètes pour ce sujet : « Ainsi l'on ne saurait blâmer les Poètes de choisir pour sujet de leurs imitations les effets des passions qui sont les plus générales, et que tous les hommes ressentent ordinairement. Or de toutes les passions, celle de l'amour est la plus générale »[950] ; sentir l'amour, chez **Dubos**, est un malheur des plus cruels, c'est pour cela qu'il est un sujet de la scène tragique ; il faut l'adapter à la scène tragique, qui préfère des sujets héroïques, alors que les poètes modernes ont fait de l'amour une faiblesse, une galanterie : « Nos poètes ne pourraient donc être blâmés de donner part à l'amour dans les intrigues de leurs pièces, s'ils le faisait avec plus de retenue. Mais ils ont poussé trop loin la complaisance pour le goût de leur siècle, ou, pour dire mieux, ils ont eux-mêmes fomenté ce goût avec trop de lâcheté. En renchérissant les uns sur les autres, ils ont fait une ruelle de la scène tragique »[951]. Dubos est réfractaire aux tendances modernes, éprouvant longuement et en prolongation incessante l'admiration pour l'Antiquité. Il va citer « le poète anglais » (Wotton), qui consent avec lui que la scène tragique a été profanée par les modernes. Selon notre opinion, il faut suivre le fil du temps, et être dans les temps. Le public a changé, et avec lui, le goût ; les poètes doivent se conformer au goût du siècle. Nous allons reprendre cette idée.

Nous allons nous intéresser à l'amour sur la scène tragique, en tant que passion générale et sujet le plus adéquat, ou peut-être non ? En quelle mesure, en quel degré, avec quelle nuance, quel caractère on peut s'approprier l'amour en tant que passion tragique ? Le tragique postule une grandeur d'âme, est-ce que la galanterie présente sur le théâtre tragique moderne ne nuit-elle pas à notre sentiment d'admiration envers le personnage amoureux ? Car la tragédie doit « toucher noblement les âmes », comme le soutenait Saint-Evremond[952] ; il faut faire bon usage de cette « belle passion », et condamner la démarche des auteurs modernes, qui ont mis « une tendresse affectée où il faut mettre les sentiments les plus nobles »[953] ; qui ont donné « de la mollesse à ce qui devrait être le plus touchant »[954] ; pensant exprimer naïvement les grâces du Naturel, ils sont tombés « dans une simplicité basse et honteuse »[955]. L'amour doit garder son essence héroïque, comme aux temps anciens, et non pas dégénérer en une émotion

[950] *Ibid*., § 136.
[951] *Ibid.*
[952] Saint-Evremond, *Œuvres mêlées*, *op. cit.*, *De la tragédie ancienne et moderne*, p. 292.
[953] *Ibid*., p. 291.
[954] *Ibid*.
[955] *Ibid*.

champêtre, spécifique aux bergers : « Bien souvent nos plus grands Héros, affirme Saint-Evremond, aiment en Bergers sur nos Théâtres, et l'innocence d'une espèce d'Amour champêtre leur tient lieu de toute gloire et de toute vertu »[956]. L'amour, de passion qu'il était, est devenu une manière : « Nous voulons un Amour quelquefois naïf, quelquefois tendre, quelquefois douloureux, sans prendre garde à ce qui désire de la naïveté, de la tendresse, de la douleur : et cela vient de ce que voulant par tout de l'amour, nous cherchons de la diversité dans les manières, n'en mettant presque jamais dans les Passions »[957].

La galanterie a un usage et but « commercial », si l'on peut s'exprimer ainsi, car les spectateurs modernes étaient tendres et galants. La tragédie, selon Pierre Brumoy, a changé, suivant le changement subi par le public. Les poètes se sont adaptés et ont adapté leur création à l'époque où ils vivaient ; car leur création a un destinataire, il faut bien connaître ce destinataire et répondre en conséquence. Les spectateurs plus politiques et plus ambitieux, comme les Anciens, « s'en seraient choqués comme d'une faiblesse indigne de la majesté du théâtre tragique »[958]. Le goût est devenu contraire selon les changements sociaux. Chez les athéniens « la splendeur des républiques, le jeu des grandes passions étaient pour eux des objets conformes à leur caractère orgueilleux et fier, quoique poli […] La politesse française devenue moins fière et moins ambitieuse dans l'état florissant du gouvernement monarchique, s'est fait par habitude un goût tout contraire »[959]. L'amour était moins présent dans les tragédies antiques que dans les tragédies modernes, françaises, où il s'étend sur les trois quarts des tragédies.

Les tragédies empruntent le caractère des spectateurs, les tragédies modernes étant conformes aux caractères du public dans les temps modernes. Préoccupons-nous donc à connaître les tragédies françaises, et nous découvrirons aussi le goût du public au XVIIe siècle.

L'action tragique ancienne n'était pas tissée sur l'amour, respectant le goût des anciens. Au contraire, le vraisemblable est outragé dans la tragédie moderne, où l'amour a pénétré le fil de l'action, « faisant d'une intrigue amoureuse la cause de tous les

[956] *Ibid*.
[957] *Ibid*.
[958] Pierre Brumoy (1688-1742), *Théâtre des grecs*, Paris, Cussac, 1785-1789 (édition consultée), p. 195.
[959] *Ibid*., p. 196.

mouvements qui arrivèrent »[960]. L'amour en tant que faiblesse forme une perspective qui a été dépassé à l'époque moderne. L'amour moderne est falsifié, selon les critiques qui respectent la tradition et les modèles anciens, car il n'est pas une passion gaie, mais il est parsemé de souffrance et de sobriété. Au moins, selon la sensibilité ancienne, l'amour est équivalent au chagrin et aux tourments, « un pareil caractère déplairait bientôt, si les poètes français le donnaient souvent à leurs amoureux. Les Dames Françaises, auxquelles surtout il faut être complaisant, ne trouveraient point ces Héros assez gracieux »[961]. Les Français ont transformé l'amour en une inclination machinale, selon « l'auteur anglais » (Wotton), inclination qui se prête à toute circonstance, et peut apparaître à tout moment, en la définissant dans les termes les plus bas, comme « l'inclination générale d'un sexe pour un autre sexe, déterminée en faveur d'une certaine personne par quelques sentiments d'estime et de préférence »[962]. Cette description de l'amour est contre la vraisemblance, car l'amour n'est pas une passion subite ; une passion naissante ne pouvant pas devenir extrême en un temps très court ; afin de s'enraciner et de devenir une passion vraie, elle a besoin de temps et d'espérance, et, dans ces conditions seulement, elle devient une passion digne d'être représentée sur la scène tragique. Sinon, l'amour ne nous entretient pas de nos passions, car nous ne possédons pas une passion pareille, et ainsi, elle nous apparaît invraisemblable.

Wotton, selon notre opinion, comme Dubos qui le cite, n'a pas bien compris la sensibilité des français, pour lesquels l'amour est facile ; la sensibilité a été transformée par les siècles ; notre démarche utile dans ces conditions étant de s'adapter aux nouveaux principes et habitudes, et de perdre cette nostalgie du passé. Dans la modernité française, l'amour est devenu une passion gaie, vu « les gentillesses que ces galants disent aux personnes qu'ils aiment ; ils ornent leurs discours enjoués de ces traits ingénieux, de ces métaphores brillantes, enfin de toutes les expressions fleuries qui ne sauraient naître que dans une imagination libre […] Loin de regarder leur amour comme une faiblesse des plus humiliantes, ils le contemplent comme une vertu glorieuse »[963].

---

[960] *R.C.*, tome I, § 137.
[961] *Ibid*., § 138-9.
[962] *Ibid*., § 139.
[963] *Ibid.*, § 140.

Les poètes français transforment en substance amoureuse tout ce qu'ils touchent, ainsi on leur reproche d'avoir prêté à des héros fermes, le caractère opposé, en les défigurant, en les transformant en des inconnus, non reconnaissables, « des personnages barbouillés exprès pour être rendus ridicules »[964]. Des héros courageux à l'extrême deviennent, sous la plume française, des hommes galants et tendres.

Le poète anglais, Wotton, partisan des Modernes en Angleterre, homologue de Perrault en France, mais qui apprécie la poésie ancienne, prétend que la tragédie française est invraisemblable, à cause de cette omniprésence de l'amour. Les poètes français « ne s'assujettissent pas à copier la nature dans leurs imitations, ne s'embarrassent point que leurs personnages ressemblent à des hommes, et sont trop contents, quand ces personnages ont je ne sais quel bon air »[965]. La **galanterie** des français n'est pas une forme d'amour, elle est seulement « **une espèce de politesse** » envers les femmes, selon l'auteur anglais, qui va plus en avant et définit ce concept : « Cette galanterie, dit-il, que les Français, qui ne s'embarrassent pas tant d'approfondir les choses, n'ont jamais bien définie, est une affectation de témoigner aux femmes par politesse, les sentiments d'un amour que l'on n'a pas, mais dont l'apparence ne laisse point de les flatter »[966].

De la perspective anglaise, le peuple français apparaît affecté, à mi-chemin entre la grossièreté et la politesse. Être amoureux, chez les français, équivaut à un acte vertueux ; perdre sa vie pour l'être aimé devient en ces temps, un acte apprécié, un acte à la mode, selon les usages. Les sacrifices étaient interprétés comme des actes galants, s'ils avaient comme moteur le désir de courtiser les femmes, mœurs interprétés comme respectables et dignes d'estime à l'époque (XVIIe siècle). Ces sacrifices, trop poussés par rapport au but, deviennent ridicules : « Un Prince se fait tuer dans un Tournois, en voulant, disait-il, rompre encore une lance en l'honneur des Dames. Un autre s'est mis au hasard de se rompre vingt fois le col, parce qu'il trouvait plus galant de se guinder à l'aide d'une échelle de corde dans l'appartement de sa femme, que d'y entrer par la porte. Un troisième est descendu dans une fosse aux lions, pour en rapporter à sa Dame le gant qu'elle n'y avait jeté que pour l'envoyer chercher, et pour se faire un fort léger honneur au péril de la vie d'un homme, dont l'entêtement méritait du moins de la

[964] *Ibid*., § 142.
[965] *Ibid.*
[966] *Ibid.*, § 143.

compassion »[967]. Ces gestes exagérés et désespérés, à l'époque antique des Grecs et des Romains, n'ont pas de place parmi les mœurs ; ainsi ils n'auraient pas été compris et intégrés dans l'ordre normal des choses, des événements, ils auraient été jugés comme des actes de pure folie.

Les poètes français ne sont pas entièrement coupables de cette folie ; elle est due au cours normal des choses, qui postule le changement dans le goût des peuples. Ce changement semble impossible aux anciens, chercheurs de vérité. Selon Dubos, les antiques étaient dans le vrai, et les actuels français dans l'erreur, car la vérité est seule et unique, et elle reste inchangée à travers les siècles et chez tous les peuples. Adeptes de la constance des valeurs universelles et uniques, de l'homme universel et des lois universelles de l'art, les Anciens, selon Dubos, ont touché et touchent encore tous les peuples et dans tous les temps. Selon Dubos, les Anciens ont eu raison dans leur goût, qui doit rester le même au fil du temps, chose qui nous paraît invraisemblable si on veut que l'art ait de la valeur pour nous, car il nous plaît tant qu'on trouve une ressemblance entre cet art et nos propres valeurs, nos passions. Si les valeurs de l'art ne correspondent plus à nos valeurs, l'art doit être jugé comme dépassé et inutile. Car l'art a une utilité dans la société : celle de nous apporter du plaisir, celle de nous mettre en contact avec nos semblables, qui partagent les mêmes passions, passions que l'art excite. L'art est vrai si l'homme partage cette vérité ; la métamorphose de l'homme entraîne la métamorphose des valeurs, l'art doit tenir le pas avec les passions nouvelles qui animent l'homme moderne. Dubos contredit ce point de vue : « Les peintures de l'amour qui sont dans les écrits des Anciens touchent tous les peuples ; elles ont touché tous les siècles, parce que le vrai fait son effet dans tous les temps et dans tous les pays »[968]. Selon nous, la vérité est multiple, elle a de nombreuses facettes : la chose que Dubos n'a pas comprise ou à laquelle il ne pensait pas encore ; cette chose a été conceptualisée surtout ultérieurement, nous pensons ici surtout à Nietzsche. La vérité appartient aux individus, elle varie donc avec le temps et les pays. Cela rend nécessaire la transformation dans l'art, qui doit être bâti sur une vérité correspondant à celle des spectateurs. Ce fait s'explique par un autre : de nos jours, on ne goûte plus du même point de vue les œuvres des Anciens, on ne cherche plus notre être dedans, elles sont

[967] *Ibid*., § 146.
[968] *Ibid*., § 147.

devenues des curiosités, des objets de musée, qu'on ne prend pas au sérieux ; les ouvrages anciens ne nous représentent plus, ils ne sont plus nos miroirs.

L'art doit nous représenter, et donc, il doit être actuel, et nous appartenir, être « notre » ; car la loi du monde est le changement, la perpétuelle transformation, d'où toute forme de fixité doit être exclue. La vérité universelle, d'essence divine (car seul Dieu est immobile et sans changement) n'est plus qu'une chimère.

L'art doit être une imitation fidèle de la nature : l'élément qui change relève-t-il de l'imitation ou bien de la nature ? Question digne d'animer les philosophes, car certes, selon les modernes, l'imitation (qui est opérée par la subjectivité de l'artiste) change, entraînant un changement dans l'art, cela est la chose importante pour nous. Chez les Anciens, l'art était plus près de la nature, qui reste la même, donc la vérité, qui est dans la nature, était susceptible de moins de changement. On va limiter notre investigation, toute réflexion supplémentaire dépassant ici notre objet.

La galanterie est, selon Wotton, partisan des Modernes ayant reconnu la supériorité des Anciens en matière de poésie et d'éloquence, « un sentiment qui n'est pas dans la nature, une des affections extravagantes que le mauvais goût du siècle a mis à la mode »[969]. Le goût du siècle, encourageant la naissance de cette espèce d'affectation, qu'on ne peut, selon l'auteur anglais, qualifier d'amour, et moins de « vrai sentiment », a dégénéré en décadence. « Ovide et Tibulle n'ont point mis de galanterie dans leurs écrits. Dira-t-on qu'ils ne connaissaient pas le cœur humain, et les tempêtes que toutes les passions amoureuses y savent exciter ? L'émotion qu'on éprouve en lisant leurs vers, fait bien sentir que la nature même s'y explique en sa propre langue »[970], ajoute Wotton, qui aime les couleurs anciennes, qu'il traite de « naturelles ». « Couleur » signifie ici « nuance, style ». Les Anciens, selon Wotton, ont connu la vraie nature de l'amour, l'émotion qu'elle cause en étant témoin ; l'émotion qu'on éprouve devant les peintures de la galanterie étant artificielle et fausse, périmée. L'homme moderne a dénaturé le vrai, le naturel, qui ne se reconnaît plus dans ses ouvrages.

L'émotion qu'on ressent devant les peintures de l'amour nous indique leur valeur, selon Wotton, aussi bien que selon Dubos. Pour le public galant l'œuvre d'art véritable est celle qui lui ressemble, qui transmet des émotions qu'il peut pénétrer,

[969] *Ibid*., § 149.
[970] *Ibid*., § 149-50.

d'une nature semblable à la sienne. Le jugement sur la valeur de l'art devient subjectif, relatif à un pays et à une certaine époque. L'art est vrai s'il plaît, si l'émotion qu'il cause transporte et nous apporte des connaissances sur nos propres émotions et passions, permet un bilan entre nos émotions ressenties et l'émotion produite en nous par la tragédie, en occurrence par la passion amoureuse à laquelle elle donne vie.

La tragédie a pour but de corriger, tout en procurant du plaisir (Aristote nous l'a appris). Elle émeut pour mieux atteindre son but, celui de corriger tout en formant l'homme, en lui enlevant tout affect destructeur et déplaisant. La correction des affects va aboutir à la correction des mœurs, (du comportement, voir l'explication autour du concept de « purgation », plus haut). Le concept de correction devient étroitement lié au concept d'« instruire » ; ainsi la tragédie a une utilité, un usage dans la société.

Dans quelle mesure l'amour présent dans la tragédie arrive-t-il à corriger l'homme, en quel sens est-il une passion qui purge ? Nous faisons référence ici surtout au théâtre moderne, qui est saturé d'amour ; peut-il remplir ses fonctions, peut-il atteindre son but ? Selon Louis Riccoboni, dans *La réformation du théâtre*, « Le prétendu amour honnête, que les Modernes ont introduit, ne mérite pas plus de grâce (que l'Ancien, qualifié de « scandaleux ») ; parce que, tel qu'il est, non seulement il ne peut jamais corriger, mais il sera toujours pernicieux et de mauvais exemple, malgré le vernis d'honnêteté dont on veut le couvrir »[971]. L'amour n'est pas une passion qui purge l'âme, comme la terreur et la pitié, donc elle peut être exclue de la scène tragique, plus encore, elle corrompt le théâtre : « Ce sont les modernes qui ont corrompu le Théâtre dans toutes ses parties, parce qu'il est incontestable que ce sont eux qui y ont introduit la passion de l'amour »[972].

D'autre part, la terreur et la pitié sont les passions tragiques sur lesquelles le tragique se construit, ayant comme fond l'amour, au contraire de la haine, sentiment désagréable en toute circonstance et qui ne convient pas à la tragédie. Cet amour est amour de vertu et d'« innocence opprimée », son objet est la valeur morale et non pas le sexe opposé, la femme. L'amour de la vertu est un sentiment tragique, le noyau de tout attendrissement dans la tragédie, passion sans laquelle la terreur et la pitié ne pouvaient pas surgir. La tragédie devient « un spectacle doux et attendrissant des malheurs

[971] Louis Riccoboni, dans *La réformation du théâtre*, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. 40-1.
[972] *Ibid*., p. 45.

humains, donné par les Muses (en amour), et non par les Furies (mobilisées par la haine) »[973].

Étudions ensuite les sujets tragiques, et élargissons la sphère de notre objet, qui était le sujet tragique « amour », étudié en tant que passion de la scène tragique.

[973] Batteux, *Principes de la littérature*, Slatkine Genève, 1967, p. 235.

4.2°.6°°.3°°°.4°°°°.2°°°°°.3°°°°°° Les sujets tragiques

Personnages nobles, passions nobles, sujets de la même nature. Dubos : les tragédies grecques ayant un but immédiat, d'ordre politique (d'où les sujets conformes) ; les tragédies contemporaines ayant le but de faire vivre des passions, comme l'amour. L'amour galant – sujet de la tragédie contemporaine uniquement ; critique de Dubos. (Dubos) : les personnages tragiques – à les choisir dans les temps éloignés, afin de pouvoir susciter l'admiration ; les sujets devant créer l'illusion de grandeur, d'inaccessibilité. (Batteux) : l'illusion remplacée par une qualité innée.

La scène tragique est un terrain de déchaînement des passions et des intérêts ; ces passions sont puissantes et ces intérêts sont grands ; en conséquence, les personnages qui abritent ces passions et intérêts sont des personnages tragiques, c'est-à-dire, grands et nobles. Leurs actions pénètrent tout l'univers, leur écho est de grande conséquence. Le choix des sujets tragiques doit se plier à ces échelles ; il faut créer des sujets « nobles et héroïques ». En quoi consistent le noble et l'héroïque ?

Dubos les situe dans la subjectivité du spectateur, dont l'admiration pour des personnages assez éloignés de notre époque s'accroît avec cette distance temporelle.

En outre, le noble et l'héroïque appartiennent aussi au personnage tragique, objectivement. Ils relèvent des traits qu'on emprunte à ce personnage, généralement le personnage principal. Ils excluent l'amour pour le sexe opposé, vu comme une faiblesse dans la tragédie. On constate ici que les exigences de Dubos envers les poètes tragiques sont celles qui ont été portées aussi sur le théâtre grec ancien ; on fait référence ici à l'exigence que l'amour soit presque absent de la scène tragique ; Dubos rendant hommage aux Anciens : « La même raison qui doit obliger les Poètes à ne pas laisser prendre à l'amour un trop grand empire sur leurs Héros, doit les engager aussi à choisir

leurs Héros dans des temps éloignés d'une certaine distance du nôtre »[974]. Le but est de rendre vénérables les Héros tragiques, de relever leur puissance et grandeur, en enlevant tout aspect avilissant. Les petitesses d'une vie ordinaire, agrémentées d'amour, connues par les valets des grands personnages, donnent une image trop accessible et donc qui manque d'intérêt. Ainsi, la distance est l'illusion qui donne de la vénération pour les Héros des tragédies : « Il n'est point d'homme qui soit admirable, s'il n'est vu d'une certaine distance. Dès qu'on peut voir les hommes d'assez près pour discerner leurs petites vanités et leurs petites jalousies, comme pour démêler les inégalités de leur esprit, l'admiration cesse »[975]. L'inconnu nous fascine, nous incite à la curiosité, au désir de le rendre familier. Ce mirage de l'inconnu est grand lorsque les Héros ne sont connus que par le récit des Historiens ; « il est très rare que ces Historiens fassent les hommes plus petits » car « il se dégrade lui-même, et il devient un Écrivain insipide, s'il fait de ses Acteurs des hommes trop ordinaires »[976]. Il est ainsi conseillé que les poètes puisent à l'histoire pour choisir leurs Héros tragiques, et donc, leurs sujets, car l'historien respecte ses héros, ce qui attire aussi une forme de respect pour lui-même.

Les sujets, les Anciens les choisissaient dans leur contemporanéité. Ils mettaient un but étranger à la tragédie, visant l'effet de « rendre odieux le gouvernement d'un seul »[977], vu leur esprit républicain. La tragédie, l'art, étaient mis au service de la société. Ainsi, les Héros de leurs tragédies, souvent des Princes et des Rois, étaient présentés « avec un caractère vicieux », « défiguré ».

La tragédie des grecs ne purgeait pas seulement les passions, mais une intention différente donc l'animait aussi.

Au contraire, dans la contemporanéité de Dubos, le peuple français aimait ses princes ; d'autres sujets, d'autres règles, d'autres usages animaient leurs tragédies. Chez les français en particulier, l'amour pour la femme, exclu de la scène tragique antique, devient un sujet très présent : les femmes « ont beaucoup de part dans l'intrigue ».

Chez **Batteux**, l'héroïque n'est pas la conséquence d'une illusion, mais il est ancré dans l'âme, il fait partie de ses qualités. Cette qualité, hauteur d'âme, est le résultat d'une élévation, qui surpasse les âmes ordinaires, en nature aussi bien qu'en

[974] *R.C.*, tome I, § 153-4.
[975] *Ibid*., § 154-5.
[976] *Ibid*., § 156.
[977] *Ibid*., § 157.

degré. Elle est hors ressemblance et hors limites ordinaires : « C'est donc dans un certain milieu qu'est placé le grand, le noble, l'héroïque : c'est une générosité, une fermeté, une hardiesse au-dessus des âmes vulgaires »[978]. Cette élévation au dessus des âmes ordinaires permet aux héros d'être conduits par des vices ; leur élévation d'âme l'emporte sur les vices, car ils accomplissent les actions vicieuses avec fermeté, et cela les anoblit. Ils restent ainsi dignes, car les vices leur vont bien, ils sont assortis à leur nature, ils sont des vices « nobles ».

Les sujets héroïques sont relatifs aux actions et aux personnages : ils s'adaptent à des actions nobles et aux personnages « d'un rang élevé ».

Qu'est-ce qu'on nomme, avec Batteux, une action héroïque et qui est le personnage qui l'accomplit ? Batteux est clair sur ce point : « L'action tragique est héroïque, ou par elle-même, quand elle a un objet grand et noble, comme d'acquérir un trône, de sauver une nation, de punir un tyran, de se vaincre soi-même dans l'accès d'une violente passion ; ou par l'état et le caractère de ceux qui la font, quand ce sont des rois, des princes qui agissent, ou contre qui on agit ; le poète monte ses idées et son style au niveau de ses personnages, et les moindres détails y prennent de la dignité »[979]. L'action noble porte l'empreinte des personnages nobles. Le sujet tragique est composé à partir de ces données : l'action et les caractères qui agissent, qui doivent être nobles.

[978] C. Batteux, *Principes de la Littérature*, *op. cit*., p. 233.
[979] *Ibid.*

4.2°.6°°.3°°°.4°°°°.3°°°°° Tragédies ancienne et moderne (grecque et française) : parallèle

Support réflexif supplémentaire : Pierre Brumoy et *Théâtre des Grecs*[980]. L'étude de l'âme humaine, du goût : préliminaire nécessaire à la composition de toute tragédie. Ame ancienne / âme moderne : écart dans la perception de la vraisemblance (définition) ; tragédie ancienne / tragédie moderne : caractéristiques ; goût ancien / goût moderne : simplicité / éclat, artifice ; sujets propres / sujets empruntés à d'autres nations aussi ; amour de la vertu / amour de la femme ; dignité / amollissement. Rôle de l'artisan : corriger le goût, amolli. Aristote : terreur, pitié (définitions).

Le Père Brumoy, dans *Théâtre des Grecs*, réalise un parallèle entre les deux théâtres. Il nous fait une réflexion introductive, qui donne l'impression d'une facilité à traiter le parallélisme, avant d'entrer dans des considérations plus profondes : « Faisons d'abord attention que les hommes contemporains et citoyens du même pays ont dans leur caractère quelque chose de général qui s'étend à tous [...] On reconnaît un italien, un anglais, un espagnol, un français d'un coup d'œil. Tous marchent, tous pensent, tous agissent ; mais ils n'agissent, ni ne pensent, ni ne marchent du même air »[981]. Cette constatation s'étend sur les œuvres poétiques.

Subtilement, le caractère personnel de chaque membre de la société, introduit une disparité ; cette disparité donne une touche de relativité à toute comparaison.

La tragédie se construit sur des principes, elle cherche des moyens pour aboutir à une fin. Pour bien trouver les moyens, le poète doit connaître le caractère de l'homme, et son revers, l'âme humaine, avec « ses penchants, ses aversions, ses désirs, ses craintes, ses espérances, ses élévations et ses faiblesses »[982] ; car « tous les arts se

[980] Parution à Paris, chez Cussac, 1785-1789.
[981] Le Père Brumoy, *Théâtre des grecs*, *op. cit.*, p. 179.
[982] *Ibid*., p. 246-7.

rapportent à l'homme, il en est à la fois le centre et la mesure »[983]. Un art abouti est un art qui a profité des vastes connaissances de la nature humaine.

L'âme humaine abrite des secrets : ces secrets dévoilés nous présentent le goût. Connaître le goût des anciens et des modernes est une des prémices nécessaires pour établir le caractère du théâtre ancien et moderne.

Si « l'intervention des dieux est un des pivots du tragique Grec »[984], les divinités étant humanisées, vivant les mêmes passions que le parterre, et ce qui les séparaient des hommes étant leur statut, leur rang supérieur, le théâtre français les a exclues de sa scène, il s'est émancipé. L'émancipation des français concerne les mœurs et les mentalités, qui ont beaucoup changé, cela a entraîné leur théâtre aussi. Afin que le théâtre français puisse émouvoir, avoir un empire sur les français, il fallait se conformer au concept qu'ils avaient du vraisemblable. Le vraisemblable est une correspondance entre le réel et le fictif ; le réel ayant changé, le fictif devait le suivre. Le réel concerne respectivement les nouvelles mœurs, le nouveau goût, les nouvelles valeurs ; le fictif concerne l'art. Les modernes ne croient plus dans des miracles divins, les évaluant comme « choquant la raison », l'art doit s'en passer, lui aussi, afin d'émouvoir, de convaincre, de satisfaire le nouveau goût du public.

Le merveilleux ancien ne charme plus aujourd'hui comme il le faisait à l'époque ; le charme du théâtre surgit des compositions différentes, car « les mœurs anciennes sont devenues odieuses et barbares et les modernes nous sont chères et personnelles »[985]. Le théâtre moderne inspire des sentiments de « noblesse, de pompe, de magnificence élégante et recherchée »[986], il surpasse l'ancien en éducation, en art, ancien qui se contentait du simple et du naturel. La tragédie moderne a de l'éclat, de l'artifice, alors que l'ancienne était régulière, vraie et juste.

Le goût des anciens diffère du goût moderne, le choix des sujets tragiques en témoigne. Les anciens sont plus exigeants et ne préfèrent que les sujets qui peuvent s'accommoder aux règles précises, comme par exemple la règle des trois unités et l'intervention des chœurs, et qui s'inspirent de la tradition de leur pays, alors que les français sont plus ouverts et acceptent de traiter des sujets autant divers qu'étrangers,

[983] *Ibid*., p. 246.
[984] *Ibid*., p. 197.
[985] *Ibid*., p. 201-2.
[986] *Ibid*., p. 202.

dans la mesure où ils conviennent au tragique. Le théâtre français tire plus de profit que l'ancien de ses sujets ; les sujets français permettaient à la tragédie de représenter des coutumes, des costumes des pays étrangers, alors que les grecs n'admettaient l'apparition sur scène que des costumes domestiques. Observant la tragédie grecque, on constate qu'elle se suffisait du propre fonds, que son histoire était une source d'inspiration très riche, abondant en sujets tragiques spécifiques au pays.

Le chœur, indispensable à la tragédie grecque, est absent de la scène tragique moderne. Le chœur servait d'accompagnateur et de soutien à l'action principale, donnant naissance à un « spectacle magnifique ». Les modernes suppléent au chœur par des confidents, ce qui introduit une coupure dans le déroulement normal de l'action.

Qu'est-ce qu'un chœur ancien? Dubos nous fournit une description très précieuse : « Les chœurs des tragédies anciennes étaient exécutés par des bons acteurs bien exercés […] Qu'on se représente donc, pour se faire une juste idée de ces chœurs, un grand nombre d'Acteurs excellents, répondant à un personnage qui leur adresse la parole. Qu'on se représente chacun des acteurs du chœur, faisant des gestes et prenant les attitudes convenables à ce qu'il voulait exprimer actuellement, et propres encore au caractère particulier qu'on lui avait donné. Qu'on se figure le vieillard, l'enfant, la femme et le jeune homme des chœurs témoignant, ou leur joie, ou leur affliction, ou leurs autres passions, par des démonstrations propres et particulières à leur âge, comme à leur sexe. Il me semble qu'un pareil spectacle n'était pas la scène la moins touchante d'une Tragédie »[987]. On constate de cette description que le chœur contribuait d'une manière essentielle au but et aux effets de la tragédie.

La galanterie est un concept neuf, caractéristique aux modernes, et qui ne correspond pas à un objet équivalent des anciens. Il peut être traduit, en termes de Brumoy, en une « tendresse vaine ». L'amour des anciens est presque absent de leurs tragédies, dont les sujets sont « nobles et héroïques ». (L'amour des anciens a comme objet la vertu, la tragédie grecque est un art moral, alors que l'amour des modernes a comme objet la femme, et la vertu n'est plus au centre de la tragédie). Au contraire, l'amour des modernes est conventionnel, compliqué, galant et est devenu un sujet très présent dans les tragédies ; les modernes abordant tout sujet se prêtant au tragique. Brumoy qualifie la tragédie des modernes de « dégradée », à cause de la présence de

[987] *R.C.*, tome III, § 263-4.

cette galanterie, qui passe outre le modèle ancien, caractérisé par la dignité et dépourvu de faiblesse. La passion de l'amour sous cette forme est une mollesse ; la tragédie moderne inspire des sentiments affaiblis, dépourvus de fermeté, selon Saint-Evremond : « Chez nous ce qui doit être tendre n'est souvent que doux ; ce qui doit former la pitié fait à peine la tendresse ; l'émotion tient lieu de saisissement ; l'étonnement de l'horreur. Il manque à nos sentiments quelque chose d'assez profond ; les passions à demi touchées n'excitent en nos âmes que des mouvements imparfaits, qui ne savent ni les laisser dans leur assiette, ni les enlever hors d'elles-mêmes »[988].

Les poètes modernes ont béatifié les sentiments, au lieu de les garder dans leurs véritables proportions : « Nos héroïnes se lamentent trop, ou s'exhalent souvent en des sentiments trop beaux pour une douleur véritable »[989], affirme encore Saint-Evremond cité par Brumoy. Si l'amour véritable est malheureux, l'amour des modernes est languissant, il est un malheur affaibli. « Ce trop ou ce trop peu » est le trait spécifique du goût moderne, alors que la vérité, l'équilibre des proportions est le goût grec, qui « se passionne ; mais sa passion a son origine, son étendue, ses bornes et ses expressions, comme dans la nature »[990]. On conclut, que, selon Brumoy, le théâtre grec apparaît plus vraisemblable que le théâtre français. Mais quel est le donné, le naturel des grecs, et celui des modernes ? Les mœurs, les idées ont changé, et avec elles, les passions des humains, les passions réelles, se sont amollies, selon Saint-Evremond. Mais l'artiste doit sauver le public de l'amollissement, lui donnant une tournure plus noble, celle d'élévation. Les mots employés pour qualifier l'homme moderne doivent avoir une connotation positive, suite à l'effet de l'art sur l'homme. L'homme éduqué devient ainsi perfectionné et fortifié, élevé et non pas amolli. Il bénéficie des bienfaits de l'art, créé pour former l'homme à vivre en société, avec les hommes.

L'art travaille sur l'homme, il construit son caractère, en faisant avec délicatesse la transgression d'un état vicieux à un état vertueux (l'art « corrige »), en gardant son apport initial, sa nature. Si l'homme ancien apportait la force et la fermeté, l'art élevait ces données ; de même, l'art moderne respecte les apports de l'homme moderne, les cultivant, les polissant**. L'art du théâtre**, selon M. de Rochefort, dans *Discours sur l'objet et l'art de la tragédie grecque*, partie du *Théâtre des Grecs* (1785) de Père

[988] Brumoy cite Saint-Evremond dans *Théâtre des Grecs*, p. 212.
[989] *Ibid.*
[990] *Ibid*., p. 213.

Brumoy, est un art social, comme disait Folkierski, dans le chapitre VII de son étude *La Pensée générale du siècle***,** dans *Entre Le Classicisme et le Romantisme*[991] qui « doit tendre à perfectionner l'homme et à le fortifier ou le consoler » : La société est formée des « hommes réunis pour leur bonheur particulier appuyé sur l'intérêt commun […] Si la société n'a eu d'objet dans sa formation, que de perfectionner les facultés de l'homme, et d'adoucir les maux de la vie, tout art fait pour la société doit donc tendre à perfectionner l'homme et à le fortifier ou le consoler. Si les arts faits pour elle s'écartaient de cette institution, si, au lieu d'élever leur âme, ils ne servaient qu'à l'amollir ; si, au lieu de fortifier les principes de leur morale, ils tendaient à les corrompre, la société ne serait plus qu'une école de dépravation ; il serait plus sûr de fuir dans les bois, que de vivre avec les hommes »[992].

Si dans les tragédies anciennes la terreur et la pitié étaient les passions dominantes, dans la tragédie moderne, cette terreur et cette pitié sont remplacées par l'amour. Saint–Evremond affirme : « Il nous restait à mêler un peu d'amour dans la nouvelle tragédie, pour nous ôter mieux ces noires idées que nous laissait l'ancienne par la superstition et par la terreur. Et dans la vérité, il n'y a point de passion qui nous excite plus à quelque chose de noble et de généreux qu'un honnête amour »[993]. Mais Saint-Evremond constate que l'amour moderne n'est pas entièrement honnête, comme il l'avait désiré : « […] à confesser la vérité, nos auteurs ont fait un aussi méchant usage de cette belle passion, qu'en ont fait les anciens de leur crainte et de leur pitié, car, à la réserve de huit ou dix pièces, où ces mouvements ont été ménagés avec beaucoup d'avantage, nous n'en avons point où les amants et l'amour ne se trouvent également défigurés. Nous mettons une tendresse affectée où nous devons mettre les sentiments les plus nobles »[994]. Saint-Evremond nie la dignité des sentiments que les tragédies anciennes et modernes nous inspirent, en les considérant en-dessous d'un noble but tragique. Il exige de la tragédie « une grandeur d'âme bien exprimée qui excite en nous une tendre admiration. Il y a dans cette sorte d'admiration quelque ravissement pour l'esprit, le courage y est élevé, l'âme y est touchée »[995].

---

[991] W. Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme*, Paris, Honoré Champion, 1969, p. 249-352.
[992] M. Rochefort, *Discours sur l'objet et l'art de la tragédie grecque*, dans Brumoy, *Théâtre des Grecs*, *op. cit.*, p. 248-9.
[993] Saint-Evremond, *Œuvres mêlées*, *op. cit.*, *De la tragédie ancienne et moderne*, p.290.
[994] *Ibid*., p. 291.
[995] *Ibid.*, p. 293.

Dernièrement, mais non de moindre importance, qualifions les sentiments de terreur et de pitié anciennes, en quoi doit consister la compréhension de ces concepts ? La réponse on la trouve chez Aristote, cité par Rochefort, dans son *Discours sur l'objet et l'art de la tragédie grecque* : « **La terreur** est une affection douloureuse, une forte commotion de l'imagination qui porte à fuir tout ce qui peut affliger ou nuire et particulièrement tout ce qui paraît avoir une puissance prochaine de nous détruire ou de nous causer quelque dommage ; car on ne craint point les maux qu'on ne pense pas devoir éprouver. Telle est la disposition de ceux qui sont au comble du bonheur, ou qui s'imaginent y être : ils se croient éloignés de tout péril ; aussi deviennent-ils insolents, téméraires et méprisants »[996]. La terreur est utile dans la société, surtout pour une certaine partie de cette société ; elle corrige les attitudes, les affects, les mœurs. Elle s'adresse plutôt à des grands, jouissant alors d'un bonheur, qui se montre, selon le poète tragique, passager. Les grands personnages, et leurs admirateurs, auxquels s'adresse la tragédie, sont invités à rentrer en eux-mêmes, afin de devenir modestes.

La pitié, une autre passion tragique, suscite la compréhension suivante, selon le même Aristote : « **La pitié** est une peine que l'on ressent à l'aspect de quelque mal, de quelque tourment douloureux que l'on voit souffrir à qui ne le mérite point, surtout lorsqu'on peut craindre d'éprouver bientôt le même mal. Ainsi ni ceux qui sont au comble de l'infortune, ni ceux qui se croient au sommet du bonheur ne sont susceptibles de pitié ; car les uns croient n'avoir plus rien à éprouver, les autres n'avoir plus rien à craindre »[997]. Le public sensible à la pitié croit en l'honnêteté des gens qui subissent le mal, malheur non-mérité.

[996] Dans Brumoy, *Théâtre des Grecs*, p. 220.
[997] M. de Rochefort cite Aristote dans P. Brumoy, *Théâtre des Grecs*, p. 220-1.

4.2°.6°°.3°°°.5°°°° La comédie

Source commune avec la tragédie : les fêtes dédiées à Bacchus (source antique). Imitation des gens du peuple, ciblant surtout leur ignorance, leur bêtise, leur vice « risible ou honteux » (Aristote). Finalité commune avec la tragédie, mais par un biais différent : le rire. Instruction sur la vie en société prenant la forme d'un spectacle hilaire. Personnage : notre semblable d'ici et de maintenant. Émotions caractéristiques : non plus la terreur et la pitié, mais la joie. Définition du genre selon Aristote reprise et réinterprétée par Batteux. Le comique résultant de l'exagération de la grandeur ou de la petitesse, de l'agglomération des traits convergeant vers un caractère unidimensionnel, ou du contraste.

La tragédie a la même source que la comédie ; les deux genres de poésie ont émergé des fêtes des vendanges, destinées à Bacchus. Lors de ces fêtes, les poètes composaient des tragédies ; ils étaient entourés d'improvisateurs, d'un peuple vif et dynamique, d'où les comédies qui le décrivent. Dans l'ancienne Athènes, la tragédie était un art moral, qui unissait les membres d'une même société, d'un même peuple. Son but était d'enseigner la vertu ; par l'attrait des émotions, éduquait le peuple. La tragédie présentait les grands personnages et les grandes vertus, les passions excessives. Au contraire, la comédie, présentait le commun des hommes, et surtout leur aspect ridicule.

Tous les deux arts sont des imitations, des grands personnages et de leurs malheurs, dans le cas de la tragédie, et des personnages faisant partie du peuple, et de leur ignorance dans la connaissance de soi, d'où leurs bêtises, dans la comédie. La tragédie et la comédie « ne nous intéressent qu'à proportion de l'impression plus ou moins grande que l'objet imité aurait fait sur nous », selon Dubos[998].

[998] *R.C.*, tome I, § 58.

(Une forme d'ignorance, différente de celle de soi, touche aussi les grands personnages tragiques, d'où leurs malheurs).

Le poète comique « nous entretient des aventures de nos égaux, et il nous présente des portraits dont nous voyons tous les jours les originaux. Qu'on me pardonne l'expression : il fait monter le parterre même sur la scène »[999]. La comédie, sans avoir un but moral, a des effets instructifs, comme par exemple, savoir « comment il faut vivre avec les hommes qui sont sujets à des défauts, et comment il faut s'y prendre pour éviter avec eux la dureté qui les irrite, et la basse complaisance qui les flatte »[1000]. La comédie est, elle aussi, un art de société, qui enseigne à mieux vivre en société, corrigeant nos défauts dont nous nous moquons lors de ce spectacle hilare. Elle présente l'homme de maintenant et d'ici, actuel et appartenant au même terroir que le spectateur : « Les personnages de Comédie doivent être taillés, pour ainsi dire, à la mode du pays pour qui la comédie est faite »[1001].

Au contraire de la tragédie, la comédie présente un spectacle grotesque. Les émotions de terreur et de pitié tragiques sont remplacées par la gaité et la bonne humeur. La comédie touche par le rire, conglomérat d'espérance.

Les poètes comiques doués de génie trouvent toujours des **sujets** neufs dans la Nature, car ils discernent entre les caractères une variété immense. Le poète doit emprunter à la nature les caractères des personnages, matière pour élaborer les sujets, c'est-à-dire, il doit emprunter à la variété naturelle l'essence, qui s'élabore dans l'esprit de l'artiste, résultant l'invention : « La Nature est encore plus féconde en sujets différents, que le génie des Artisans n'est varié […] Il ne découvre que les sujets qui sont convenables à son talent […] C'est ainsi que Corneille et Racine ont découvert les sujets convenables à leurs talents, et qu'ils les ont traités, chacun suivant son caractère »[1002]. Ainsi, le nombre de comédies ne sera jamais limité sur le théâtre, tant que les génies existent et se perpétuent : « Tous les hommes paraissent uniformes aux esprits bornés. Les hommes paraissent différents les uns des autres aux esprits plus étendus ; mais les hommes sont tous des originaux particuliers pour le poète né avec le génie de la comédie […] Tous les portraits des Peintres médiocres sont placés dans la

[999] *Ibid.,* § 61.
[1000] *Ibid*.
[1001] *Ibid*., § 165.
[1002] *Ibid*., § 238.

même attitude. Ils ont tous le même air, parce que ces peintres n'ont pas les yeux assez bons pour discerner l'air naturel qui est différent en chaque personne, et pour le donner à chaque personne dans son portrait. Mais le peintre habile sait donner à chacun dans son portrait l'air et l'attitude qui lui sont propres, en vertu de sa conformation »[1003].

Aristote définit la comédie, en tant qu'art imitatif : « imitation du pire, restreint par le honteux et le risible »[1004]. Batteux, dans *Principes de la littérature, Traité de la poésie dramatique*, *De la comédie* (p. 257-8), amplifie les significations de cette définition, en analysant chaque terme. Les deux arts dramatiques, la tragédie et la comédie, sont des imitations. Leur objet est différent : la première imite le meilleur, alors que la seconde veut mettre en relief les défauts des caractères, Aristote a employé le mot de « pire » pour ces qualités négatives.

La comédie imite le pire, « restreint par le honteux et le risible ». Le mot « pire » remplace le mot « vice », qui signifie « difformité morale ». Ce vice doit être honteux, faisant « rougir » celui qui le possède, dans des circonstances qui dévoilent ce vice. Ces circonstances, associées à l'état du vicieux, produisent le rire chez les spectateurs. Le vice honteux est différent en espèce des autres formes de vice, comme, par exemple, la colère, l'emportement, la vengeance. Entre tous, seulement le vice honteux peut devenir sujet de comédie.

Le vice « risible » ou « le ridicule » est une autre espèce de vice, tout aussi présent dans la comédie, dont la particularité est d'être une faute honteuse, ne produisant pas de douleur et n'ayant pas d'effet destructeur. Ce ridicule est une faute ou même un handicap chez l'homme, dont le caractère est proposé pour faire l'objet d'une description dans la comédie, et qui, selon Batteux, « nous fait rire avec une sorte de mépris pour la personne difforme »[1005]. Pourquoi avons-nous, en tant que spectateurs, cette réaction face à ce personnage ? Car, explique Batteux, nous éprouvons du plaisir, le plaisir de la malignité, et le plaisir de l'amour propre, qui est « une sorte d'estime réfléchie pour nous »[1006]. La plaisir éprouvé dans la comédie est donc celui qui surgit de l'amour propre et de la malice humaine.

[1003] *Ibid*., § 244.
[1004] Batteux, *Principes de la littérature*, *op. cit.*, *Traité de la poésie dramatique*, Troisième partie, *De la comédie*, p. 257.
[1005] *Ibid*., p. 258.
[1006] *Ibid*.

Quels sont les handicaps qui nous procurent le rire méprisant et qui produisent la honte chez les caractères comiques ? Les vices de manières, de langage, les défauts d'éducation, la grossièreté, l'affectation, pour une série de défauts ; dans une autre série, s'inscrivent les vices du cœur et de l'esprit, « quand ils peuvent être tournés en ridicules »[1007]. Les vertus, en excès, ou, en manque, ou même, en en faisant un usage malhabile, peuvent faire partie des vices, elles peuvent devenir des vices, causant le rire.

Le Comique est souvent l'effet de l'exagération, qui s'opère surtout aux difformités. Une façon de faire ressortir le comique est la caricature, présente surtout dans la peinture, mais aussi dans la poésie, sous la forme d' « un grotesque plaisant ajouté à la vérité »[1008]. Dans la peinture, les peintres des caricatures « ainsi nommés, parce qu'ils savent peindre les têtes les plus graves, ressemblantes et en même temps risibles, sans rompre les traits, sans en changer les combinaisons caractéristiques […] savent y mettre quelques degrés de plus ou de moins ; ils ajoutent à ce qui était déjà trop grand, ils ôtent à ce qui était trop petit »[1009]. Les poètes faiseurs de caricatures ajoutent encore à une exagération naturelle, une exagération voulue : « exagération dans l'habillement : […] l'aspect de l'Avare, du Malade imaginaire, du Bourgeois gentilhomme, […] exagération dans le jeu des acteurs, exagération dans la composition du poète, qui charge plus ou moins les caractères, les situations, les effets, les discours »[1010]. Tout ce brisement des limites, mise en suspens des bornes, relève du genre comique.

Le génie comique, au contraire du génie tragique, met son empreinte sur son œuvre par une touche riante ; ses caractères veulent stimuler le spectateur à ne pas entrer en soi-même, au contraire, à sortir de soi, à rire, à se libérer de toute contrainte imposée par la vertu, par l'équilibre d'une mesure moyenne. Comme on a affirmé plus haut, le génie de la comédie exagère encore plus ce qui était déjà exagéré ; son exagération est faite à dessein, pour rendre ridicules, mais toujours vraisemblables, les défauts des prochains. Le rôle du poète comique est affirmé par Batteux d'une façon qui ne quitte pas le style comique : c'est de faire dire aux acteurs des choses dont ils ne se sentent pas responsables : « On sent dans tout ouvrage vraiment comique un certain génie gai et rieur, qui semble souffler aux acteurs des choses ridicules, et qui se moque

[1007] *Ibid.*
[1008] *Ibid*.
[1009] *Ibid*., p. 258, § 166.
[1010] *Ibid*., § 166-7.

d'eux quand ils le répètent »[1011]. Parlant toujours de l'acteur qui se met au service de l'art de la comédie, comme un intermédiaire entre le public et celui qui lui donne vie, le poète, Batteux affirme : « L'acteur comique, placé entre le poète qui rit, et le spectateur qui veut rire, prend de l'un le ton pour le rendre à l'autre »[1012]. L'acteur comique est le porteur d'un message, il doit le rendre tel qu'il l'a reçu, c'est en cette capacité que consiste son talent. Quelles sont les caractéristiques de ce message ? Il est imprégné des traits du comique, un amas de « difformité, d'exagération, du risible, du riant »[1013]. Batteux définit la comédie par l'effet produit : « l'imitation d'une action ridicule, pour nous divertir aux dépens des méchants et des sots »[1014] ; alors que la tragédie était « l'imitation d'une action sérieuse et triste, pour nous attendrir sur le malheur des gens de bien »[1015]. On constate que la tragédie, au contraire de la comédie, a pour personnages la couche sociale supérieure, consistant en des gens d'élite, des rois et des princes, alors que la comédie, pour atteindre ses effets, ses buts, se sert du commun des hommes, pour illustrer leurs défauts et leur façon gauche de s'exprimer, d'agir. Le choix des sujets comiques est important, mais ce n'est pas là l'essence de la comédie ; l'essence de cet art théâtral est donnée par le poète, qui doit employer ses talents à relever l'aspect dérisoire, ridicule et riant, joyeux aussi, de tout geste, de toute attitude, de tout comportement. Quelle est la façon de s'y prendre du poète afin de relever le ridicule des situations, des caractères ?

La première chose est l'exagération des défauts, le poète devant rendre plus grand ce qui est l'est déjà ou plus petit ce qui a déjà un haut degré de petitesse.

La deuxième manière de produire le comique est de « rapprocher les traits épars », par exemple chez l'avare, homme qui nourrit une passion excessive pour l'argent : si dans la vie courante cet avare a aussi des traits différents, pour agrémenter son caractère, sur scène, les gestes, le comportement sont en leur totalité des manifestations qui rappellent cette condition : « Toutes les actions d'un avare réel ne sont point marquées au coin de l'avarice : un avare de théâtre ne dit pas un mot, ne fait pas un mouvement qui ne soit d'un avare »[1016].

[1011] *Ibid*., § 167.
[1012] *Ibid*., p. 259, § 168.
[1013] *Ibid*.
[1014] *Ibid*., § 169.
[1015] *Ibid*.
[1016] *Ibid*., p. 260, § 172.

Enfin, le poète souligne le ridicule par le contraste qui se crée entre cette qualité et son opposé, l'honnêteté. En ce cas, ces qualités contraires doivent apparaître toujours ensemble, pour que le contraste soit visible et puissant.

Le comique est un genre qui se subdivise en plusieurs espèces, selon le degré de ridicule produit. Ainsi, on peut considérer le comique de l'esprit, le plus subtil, où la différence entre le réel et le fictif est minime. L'esprit est touché de façon légère, la vérité des mœurs est presque en sa totalité conservée. On retrouve aussi, dans les comédies, le ridicule qui est le résultat d'une exagération très poussée, où la réalité ne se retrouve plus, elle est en haut degré altérée. Les deux espèces de comique peuvent se retrouver en une seule pièce, illustrant plusieurs personnages.

Le comique cible la gaité chez les spectateurs : une réjouissance dans l'esprit et dans l'imagination.

4.2°.6°°.3°°°.6°°°° Le tragique et le comique : parallèle

Batteux : parallèle tragique/comique en six points : (1) prépondérance de l'action/du caractère ; (2) règles différentes : imitation du bon/imitation du mauvais ; (3) degré du vraisemblable augmenté dans la comédie ; (4) dénouement triste/dénouement joyeux ; (5) la vie : tourment/jeu ; (6) style soutenu/style familier ; (7) jeu vrai/jeu affecté.

Le discours de Dubos est très court en ce qui concerne la comédie. Afin d'achever nos recherches sur l'art de la comédie, art dramatique avec un rôle important dans la société ancienne et moderne, au même titre que la tragédie, nous allons réaliser un parallèle entre le comique et le tragique. Batteux a présenté ses réflexions sur la comédie et sur cette comparaison de façon plus étendue et plus appliquée, en leur accordant plus d'attention. Il interprète et donne une nouvelle vie aux définitions d'Aristote, qui se trouvent dans le bref traité d'esthétique, qui est sa *Poétique*.

La comédie présente des différences par rapport à la tragédie en plusieurs points : en ce qui concerne la manière de composer l'action (1), les mœurs (2), le vraisemblable (3), le dénouement (4), la manière du dénouement (5), le jeu des acteurs (6). On va réaliser un parallèle, une comparaison des deux genres dramatiques, en ces six points. Cette comparaison porte surtout sur la conception des comédies et des tragédies, sur le moment qui précède leur naissance, où elles sont conçues en pensée. Nos propos supposent une analyse préalable, résultée des études sur les modèles des deux genres, sur les ouvrages des devanciers.

(1) Avant de commencer à composer une tragédie, on choisit l'action, en s'inspirant de l'histoire, afin de donner plus de vraisemblance à sa pièce ; au contraire, afin de créer une comédie, il faut commencer par choisir un caractère qui va dévoiler ses traits tout au long de la pièce ; l'imagination du comédien donne naissance à ce

caractère ridicule : en fonction de ce caractère, l'action va prendre une tournure « propre à le développer ». Si une tragédie est construite en entier sur l'action, dans la comédie, le centre d'intérêt porte sur le caractère, l'homme vicieux, d'un vice honteux et risible. Dans la comédie, l'action est subordonnée aux caractères, alors que dans la tragédie, les caractères sont subordonnés à l'action, action qui les maîtrise. Ce sont des **règles**, qui sont des moyens pour atteindre des buts respectivement : le but d'émouvoir par les passions fortes, développées au cours d'une action, dans le cas de la tragédie, le but de divertir par le rire, en corrigeant en même temps les défauts de caractère, dans le cas de la comédie.

(2) La tragédie diffère de la comédie par ses règles respectives.

Si la tragédie est l'imitation du bon, la comédie est l'imitation du mauvais. La tragédie et la comédie doivent garder leur caractère, afin que le poète puisse être qualifié respectivement de poète « tragique », et de poète « comique ». Ainsi, les poètes doivent bien respecter les règles du tragique, respectivement, du comique : si, dans la tragédie, il y a des mœurs mauvaises, alors qu'elle est l'imitation du bon, « elles ne seront que dans les personnages subalternes »[1017] ; si, dans la comédie, il y a des bonnes mœurs, alors qu'elle est l'imitation du mauvais, « elles seront dans les personnages du second rang, pour mieux faire sortir les ridicules des premiers personnages »[1018].

(3) Concernant le vraisemblable, c'est-à-dire, la ressemblance avec la vérité, telle qu'elle est connue de tous, dans le cas de la tragédie, et d'un certain peuple, à une certaine époque, bien distincte, qui se différencie des autres peuples par ses propres usages, dans le cas de la comédie, on exige de la comédie un plus haut degré de vérité : « Dans la comédie, comme on nous y peint nous-mêmes, que ce sont nos mœurs, nos goûts, nos passions de tous les jours, que c'est l'intérieur même de nos maisons, le moindre faux nous blesse : on veut la vérité »[1019]. Le ridicule du comique doit être bâti sur des mœurs, dont les attributs nous sont bien connus. Le public ne se trompe pas sur ces attributs, sur ses propres mœurs ; il se désabuse par instinct. Au contraire, le propre de la tragédie étant la distance imposée entre le personnage principal et le public, sans laquelle toute admiration se dissout, « on se contente d'un demi-vraisemblable »[1020].

[1017] *Ibid.*, p. 261, § 176.
[1018] *Ibid*.
[1019] *Ibid*., p. 261.
[1020] *Ibid.*

(4) Si le dénouement, dans le cas de la tragédie, est triste, dans la comédie, il est joyeux. La tristesse tragique est toujours moins forte que la tristesse réelle, cet effet étant bénéfique, alors que la joie qu'on retrouve au bout de la lecture d'une comédie, est perçue comme insuffisante, toujours inférieure au bonheur réel. La joie comique est frustrante, il y a toujours place pour un degré de plus de joie, « l'illusion du dénouement comique ne saurait être trop forte, la joie produite par la réalité étant plus agréable, que celle qui est produite par l'image »[1021], la joie réelle étant plus intense. Dans le comique, la théorie des passions artificielles de Dubos, n'est plus soutenable : le plaisir produit par la comédie étant inférieur à celui produit par le réel, surtout dans le dénouement : « L'image du malheur n'étant qu'image, renferme un fond de consolation ; celle du bonheur laisse un fond de regret. Dans la tragédie, l'illusion trop forte est le songe du malheur ; dans la Comédie c'est le songe du bonheur »[1022].

(5) Si la vie est perçue en tant que jeu dans la comédie, dans la tragédie la vie est une tempête, un déchaînement, un bouleversement à grandes échelles. Les manières d'agir des personnages comiques sont la ruse, le détour, le chemin indirect, alors que celles des personnages tragiques sont toujours les droits chemins, malgré l'effort qu'ils postulent.

L'âme se réjouit dans la comédie, elle est en jeu, elle « n'est que légèrement effleurée : il ne s'agit que de médiocres intérêts, ou de malentendus »[1023], alors que dans la tragédie, l'âme est en trouble, à cause des passions qui l'agitent.

(6) La familiarité du style est absente de la tragédie, mais elle est présente dans la comédie, qui nous présente des caractères assez vils et bas. Batteux cite Aristote, qui exigeait un style clair et soutenu en toute poésie. Cette exigence, selon Batteux, ne peut pas être propre pour s'appliquer au genre comique.

(7) Le jeu des acteurs de comédie est plus affecté, ainsi moins vraisemblable, que le jeu des acteurs tragiques. Car il y a besoin de plus de force pour convaincre le public des tragédies, que pour faire rire le public des comédies. La fausseté est une erreur impardonnable dans l'art tragique, alors que cette fausseté apparaît avec succès dans la comédie. Les acteurs de comédie dévoilent leurs intentions, qui sont celles de faire rire ;

[1021] *Ibid.*
[1022] *Ibid.*
[1023] *Ibid.*

il y a plus d'art que de vérité ; alors que la tragédie, afin de produire la crainte et la pitié, doit toujours se garder de dépasser les bornes du véritable, du vrai dominant. Les émotions produites étant différentes, même contraires, chaque genre de poésie postule un art et un talent différents.

Si la comédie nous présente, en tant qu'imitation, la vérité locale et actuelle, la réalité contemporaine, en ce qu'elle a de mauvais et de vicieux risible, sa spécificité étant celle d'une science des hommes, des âges, des passions pas trop intenses ou profondes, et des conditions différentes, la tragédie présente des personnages éloignés de nous, du point de vue de leur condition, et qui jouissent d'une certaine distinction plus ou moins conventionnelle (cette distinction peut surgir des qualités élitistes de l'âme). La tragédie est une imitation du réel en ce qu'il est bon et vertueux, un vertueux d'une espèce malheureuse, tout agrémenté d'une touche de tristesse et de pitié, spécifique au tragique.

4.3° L'art et sa forme particulière : la « poésie muette » (la peinture)

Art imitatif transmettant la vérité perçue par l'œil, plus forte que celle perçue par l'oreille. Sujets d'intérêt commun, émouvants pour tous. L'objet touchant devant être choisi comme sujet en peinture, adapté et renforcé en pouvoir émouvant par le peintre.

Après avoir étudié la comédie en parallèle avec la tragédie, nous allons réduire nos réflexions sur la poésie, nous dirigeant vers sa sœur, non pas moins imitative, la peinture.

Ces deux arts imitent la nature d'une telle façon, que le public se sent ému. Ils emploient des moyens différents ; mais un fait est commun : l'objet imité doit intéresser, sans quoi on n'appréciera dans l'œuvre d'art que l'art de l'Artisan ; et l'émotion que l'art devait produire devient vide, stérile. Dubos appuie cette affirmation, ayant connu déjà que l'imitation produit, du point de vue de l'espèce, la même émotion que l'objet imité, mais à un plus faible degré : « Nous louons l'art du Peintre à bien imiter, mais nous le blâmons d'avoir choisi pour objet de son travail des sujets qui nous intéressent si peu »[1024] ; « C'est moins l'objet qui fixe nos regards que l'adresse de l'Artisan : nous ne donnons pas plus d'attention à l'objet même imité dans le tableau, que nous lui en donnons dans la nature. Ces tableaux ne sont point regardés aussi longtemps que ceux où le mérite du sujet est joint avec le mérite de l'exécution »[1025]. Si l'objet n'a pas d'intérêt pour nous, l'imitation ne va pas non plus nous toucher, nous « entretenir ».

[1024] *R.C.*, tome I, § 53.
[1025] *Ibid*., § 69-70.

Que signifie ici un objet qui nous intéresse ? Un objet qui nous intéresse est un objet dont nous avions auparavant une certaine connaissance ; cette connaissance tend à s'élargir par curiosité, sentiment très commun chez les humains. Lorsqu'on nourrit cette curiosité, cet intérêt, par l'intermède de l'œuvre d'art, qui nous apporte des connaissances supplémentaires, ou qui confirme les nôtres, nous nous sentons entretenus par cette œuvre, qui donc satisfait un besoin, produisant ainsi le plaisir.

Dans la peinture, les Artisans font usage d'une vérité acceptée de tous : les figures peintes sont capables de transmettre, par l'intermédiaire de la vue, les sentiments ciblés, l'homme étant surtout enclin à imiter, suivant facilement des modèles : « Les Peintres intelligents […] placent ordinairement des figures qui pensent, afin de nous donner lieu de penser ; ils y mettent des hommes agités de passions, afin de réveiller les nôtres, et de nous attacher par cette agitation »[1026]. L'art de la peinture convainc plus facilement et plus rapidement que l'art de la poésie : « l'œil est plus près du cœur que l'oreille »[1027].

Pour revenir à l'art du Peintre : la peinture est un art puissant, qui jouit de beaucoup de pouvoir sur l'âme humaine. Mais le peintre qui n'est pas habile, qui ne choisit pas des sujets capables de susciter l'attention de la majorité du public, ne crée pas des ouvrages émouvants ; le plaisir est limité à l'admiration du savoir-faire artistique : « L'art de la Peinture est si difficile, il nous attaque par un sens, dont l'empire sur notre âme est si grand, qu'un tableau peut plaire par les seuls charmes de l'exécution, indépendamment de l'objet qu'il représente : mais je l'ai déjà dit, affirme Dubos, notre attention et notre estime sont alors uniquement pour l'art de l'imitateur qui sait nous plaire, même sans nous toucher. Nous admirons le pinceau qui a su contrefaire si bien la nature. Nous examinons comment l'artisan a fait pour tromper nos yeux, au point de leur faire prendre des couleurs couchées sur une superficie pour de véritable fruits (ex : Zeuxis). Un Peintre peut donc passer pour un grand Artisan, en qualité de dessinateur élégant, ou de coloriste rival de la Nature, quand même il ne saurait pas faire usage de ses talents pour représenter des objets touchants, et pour mettre dans ses tableaux l'âme et la vraisemblance qui se font sentir dans ceux de Raphaël et de Poussin. Les tableaux de l'École Lombarde sont admirés, bien que les Peintres s'y soient bornés souvent à flatter les yeux par la richesse et par la vérité de leurs couleurs,

[1026] *Ibid*., § 54.
[1027] *Ibid*., § 414.

sans penser peut-être que leur art fut capable de nous attendrir : mais leurs partisans les plus zélés tombent d'accord qu'il manque une grande beauté aux tableaux de cette École, et que ceux de Titien, par exemple, seraient encore bien plus précieux, s'il avait traité toujours des sujets touchants »[1028].

L'objet touchant, a-t-il un homologue dans la Nature, ou bien le Peintre est-il celui qui le crée ? Au moins, le Peintre crée la vraisemblance, c'est-à-dire, il établit des rapports entre l'objet tel qu'il est connu de tout le monde, et sa représentation picturale. Ce rapport est ensuite enrichi d'une âme, que seul le génie peut rendre connaissable par le sentiment. Ce qui est touchant dans un tableau est une résultante entre l'âme du public et son écho dans l'âme de l'Artisan, qui le transmet à l'œuvre, en l'enrichissant.

Le choix de l'objet à imiter, ce qui s'appelle dans l'art le « choix du sujet », a une importance extraordinaire pour le destin de l'œuvre : soit monter sur le Parnasse, soit être oubliée sous la poussière : « Dès que le mérite principal des Poèmes et des Tableaux consiste à représenter des objets capables de nous attacher et de nous toucher si nous les voyons véritablement, il est facile de concevoir combien le choix du sujet est important pour les Peintres et pour les Poètes »[1029].

Les sujets concernant une certaine nation intéressent plus cette nation particulière que les autres nations : « Le sujet qui renferme les principaux événements de l'Histoire d'un certain peuple est plus intéressant pour ce peuple-là, que pour une autre Nation »[1030]. D'autres sujets sont d'intérêt général et sont capables de toucher tout le monde ; les sujets peuvent préexister, mais le peintre les adapte toujours, les enrichit, en les donnant encore plus de pouvoir d'intéresser. Le Peintre n'a pas un pouvoir absolu sur les sujets non intéressants en train de devenir intéressants sous son pinceau : « Un Peintre, et principalement un Poète qui traite un sujet sans intérêt, n'en peut vaincre la stérilité, il ne peut jeter du pathétique dans l'action indifférente qu'il imite qu'en deux manières : ou bien il embellit cette action par des épisodes, ou bien il change les principales circonstances de cette action »[1031]. Ces deux manières d'échapper à l'indifférence et d'attirer le public par le pathétique des actions décrites n'ont pas comme conséquence le succès de l'œuvre : « Si le parti que le Poète choisit est celui

[1028] *Ibid.*, § 71-2.
[1029] *Ibid.*, § 74.
[1030] *Ibid.*, § 76.
[1031] *Ibid.*, § 82.

d'embellir son action par des épisodes, l'intérêt qu'on prend à ces épisodes ne sert qu'à faire mieux sentir la froideur de l'action principale, et on lui reproche d'avoir mal rempli son titre. Si le Poète change les principales circonstances de l'action, que nous devons supposer être un événement généralement connu, son poème cesse d'être vraisemblable […] toute sorte de fiction n'est pas permise en Peinture »[1032]. Donc, avant de peindre, le peintre doit s'assurer que l'action qu'il veut peindre est capable de toucher, si elle est propre à être imitée. Le choix du sujet doit supposer comme étape précédente un entretien avec « ses amis », afin de recevoir l'opinion générale sur le sujet à représenter, s'il incite aux passions ou, au contraire, il les laisse indifférents. Autrement dit, le peintre doit avoir recours à l'expérience, il doit sonder concrètement si l'objet de son imitation est capable de toucher ou non.

[1032] *Ibid*.

4.3°.1°° La peinture antique/La peinture moderne : parallèle

(Dubos) Peu de sources, mis à part ceux de seconde main (les historiens comme Pline). Mosaïque, sculpture : parties de la même famille que la peinture ; des traces restantes. La peinture se divisant en composition pittoresque et en composition poétique ; définitions chez Dubos. Pline : la peinture ancienne (Aristide) excellant dans l'expression des émotions ; limites de celle-ci dues à des possibilités réduites de comparaison (prédécesseurs inexistants, ce sont eux les premiers peintres). Perfection de l'art due à la perfection de la nature, modèle de l'art, création de la suprême puissance, de la perfection.

Peinture antique, peinture moderne : un parallèle des deux arts est-il possible ?

Si, en matière de poésie, la langue latine est plus avantageuse que la langue française, à cause des possibilités multiples de transposition que cette langue permet, en matière de peinture, les ouvrages qui datent d'une époque plus ancienne et ceux qui sont considérés comme modernes sont sur un pied d'égalité, car les peintres modernes « composent dans la même langue que parlaient leurs prédécesseurs », employant « les mêmes couleurs et les mêmes instruments qu'ont employé les Peintres dont on peut opposer les ouvrages »[1033] , les peintres « qui se sont produits depuis le renouvellement des Lettres et des beaux Arts »[1034]. Ne pouvant pas, à cause des découvertes mineures des peintures anciennes, opposer l'art antique à l'art moderne en peinture, on comprend par nos « prédécesseurs » les peintres plus récents, dont nous avions accès aux ouvrages : « On conçoit bien qu'on ne peut sans témérité entreprendre un parallèle de la peinture antique avec la peinture moderne, sur la foi des fragments de la peinture antique, qui ne subsistent plus qu'endommagés, du moins par le temps. D'ailleurs ce qui

[1033] *Ibid.*, § 370.
[1034] *Ibid.*

nous reste, et ce qui était peint à Rome sur les murailles, n'a été fait que longtemps après la mort des Peintres célèbres de la Grèce »[1035] ; « Je ne sache point qu'il soit venu jusqu'à nous aucun tableau des Peintres de l'ancienne Grèce. Ceux qui nous restent des Peintres de l'ancienne Rome, sont en petite quantité, et ils sont encore d'une espèce telle, qu'il est bien difficile de juger sur l'inspection de ces tableaux, de l'habileté des meilleurs ouvriers de ce temps là, ni des couleurs qu'ils emploient »[1036]. La science positive, l'expérience, ne nous fournit pas de connaissances véritables sur la peinture des Anciens ; toute interprétation pouvant s'avérer fausse et insoutenable, par manque de preuve concrète.

Ce qui nous est parvenu des Anciens, ce ne sont pas des témoignages de leur pinceau, mais de leur **mosaïque**, c'est-à-dire d'un art de peindre avec « des petites pierres coloriées, et des aiguilles de verre compassées et rapportées ensemble, de manière qu'elles imitent dans leur assemblage le trait et la couleur des objets qu'on a voulu représenter »[1037]. Dubos donne quelques exemples de morceaux de peinture antique, insuffisants d'ailleurs pour se former une idée générale sur la peinture ancienne. L'art de la mosaïque est bien inférieur à l'art du pinceau, selon Dubos, du point de vue de la richesse et de l'exactitude où le pinceau excelle et où la mosaïque ne s'élève pas. Chez les Anciens, la mosaïque imitait des portraits faits au pinceau, mais on ne peut pas juger l'art du pinceau par les mosaïques qui l'imitent. Dubos donne expression de telle façon à ces pensées : « Il est impossible d'imiter avec les pierres et les morceaux de verre, dont les Anciens se sont servis pour peindre en mosaïque, toutes les beautés et tous les agréments que le pinceau d'un habile homme met dans un tableau, où il est maître de voiler les couleurs, et de faire sur chaque point physique tout ce qu'il imagine, tant par rapport aux traits que par rapport aux teintes »[1038].

Les héritages dans l'art de **la sculpture** sont plus importants, les anciens étant excellents dans cet art, ayant produit des vrais chefs-d'œuvre, difficilement égalables. La sculpture grecque est « ce qui s'est fait de plus beau dans l'Antiquité »[1039], et ces ouvrages sont disponibles à être examinés par le sentiment, à être valorisés par le jugement esthétique de l'époque moderne.

[1035] *Ibid*., § 382.
[1036] *Ibid*., § 370-1.
[1037] *Ibid*., § 371.
[1038] *Ibid*., § 374.
[1039] *Ibid*, § 385.

Ainsi, nous pouvons faire un parallèle entre la sculpture moderne et la sculpture des Anciens grecs, qui fut transportée à Rome. De toutes les comparaisons entre la sculpture ancienne et moderne, la première a toujours prévalu sur la seconde : « Je n'entendis jamais prononcer, affirme Dubos, en faveur des sculpteurs modernes. Je n'entendis jamais donner la préférence au *Moise* de Michel-Ange sur le *Laocoon* du Belveder »[1040].

Nous avons pris la liberté d'introduire la sculpture dans notre discours sur la peinture, à cause que ces deux arts ont un fond commun, sollicitant tous les deux le sens de la vue, mais on ne pourra jamais déduire de l'état de la sculpture à l'époque ancienne l'état de la peinture à cette époque.

La connaissance des peintures anciennes aurait été acquise, si elles étaient disponibles à notre perception, par la comparaison avec nos peintures modernes, et selon nos critères modernes, selon notre goût, de notre perspective, comme si elles étaient des nôtres. Ne connaissant pas la façon de sentir des anciens, on ne les comprend pas d'une façon adéquate, correcte, on n'arrive pas à leur attacher une description juste, car notre perception est différente. La rupture est évidente : « On trouve même dans les Écrivains anciens des choses impossibles données pour vraies et des choses ordinaires traitées de prodiges »[1041]. De même, les Anciens, si on suppose qu'ils se préoccupaient de comprendre nos peintures, dans leur compréhension, elles seraient totalement métamorphosées, ils en feraient des leurs : « Savons-nous d'ailleurs quel effet auraient produit sur des hommes aussi sensibles et aussi disposés à se passionner, que l'étaient les compatriotes des anciens Peintres de la Grèce, plusieurs tableaux de Raphaël, de Rubens et d'Anibal Carrache ? »[1042], interroge Dubos pour témoigner de notre ignorance en ce qui concerne le goût des Anciens en matière de peinture.

La voie de comparaison, qui est une voie vers une certaine connaissance sensible, aurait été la seule disponible pour juger des peintures anciennes : « nous donnons l'idée du Peintre inconnu en le comparant au Peintre connu, et cette voie, continue Dubos, est la meilleure voie de description quand il s'agit des choses qui tombent sous le sentiment »[1043]. Nous avons constaté précédemment, que Dubos proposait la même voie

[1040] *Ibid*., § 386.
[1041] *Ibid*., § 388.
[1042] *Ibid*.
[1043] *Ibid*., § 388-9.

de comparaison entre les plaisirs procurés par les tableaux, afin de juger de leur valeur esthétique.

On a un accès de seconde main aux ouvrages des anciens, par les témoignages des écrivains anciens, comme Pline, par exemple. Cet écrivain nous raconte la modeste naissance de l'art de la peinture, surtout en composition poétique, en tant que partie de la peinture qui « était en honneur chez les Anciens ».

Nous allons détailler ici, afin de comprendre la description de Pline, ce qu'on doit entendre, selon Dubos, par « composition poétique » et « composition pittoresque », en tant que parties de la peinture. D'abord, on comprend par « Ordonnance » en peinture « le premier arrangement des objets qui doivent remplir un tableau »[1044]. Dubos trouve deux sortes de tels arrangements, la composition pittoresque et la composition poétique. Dans la section XXXI du premier tome des *Réflexions critiques*, l'abbé Dubos caractérise ces deux notions, en les définissant : « J'appelle **composition pittoresque**, l'arrangement des objets qui doivent entrer dans un tableau, par rapport à l'effet général de ce tableau. Une bonne composition pittoresque est celle dont le coup d'œil fait un grand effet, suivant l'intention du Peintre et le but qu'il s'est proposé. Il faut pour cela que le tableau ne soit point embarrassé par les figures, quoiqu'il y en ait assez pour remplir la toile. Il faut que les objets s'y démêlent facilement. Il ne faut pas que les figures s'estropient l'une l'autre en se cachant réciproquement la moitié de la tête, ni d'autres parties du corps, lesquelles il convient au sujet que le Peintre fasse voir. Il faut enfin que les groupes soit bien composés ; que la lumière leur soit distribuée judicieusement ; et que les couleurs locales, loin de s'entretuer, soient disposées de manière qu'il résulte du tout une harmonie agréable à l'œil par elle-même. La **composition poétique** d'un tableau, c'est un arrangement ingénieux des figures inventé pour rendre l'action qu'il représente plus touchante et plus vraisemblable. Elle demande que tous les personnages soient liés par une action principale ; car un tableau peut contenir plusieurs incidents, à condition que toutes ces actions particulières se réunissent en une action principale ; et qu'elles ne fassent toutes qu'un seul et même sujet […] Il faut encore que les personnages soient placés avec discernement, vêtus avec décence, par rapport à leur dignité comme à l'importance dont

[1044] *Ibid*., § 280.

ils sont »[1045]. La vraisemblance est à respecter dans la peinture, ainsi « tous les personnages doivent faire les démonstrations qui leur conviennent, et l'expression de chacun d'eux doit être conforme au caractère qu'on lui fait soutenir »[1046]. Les peintres qui excellent dans les deux compositions à la fois sont très rares.

Revenant à Pline[1047], il nous dévoile l'art des peintres anciens, qui sont nos aînés dans l'histoire de la peinture : « Ce fut un thébain, nommé Aristide, qui fit voir le premier qu'on pouvait peindre les mouvements de l'âme, et qu'il était possible aux hommes d'exprimer avec des traits et des couleurs les sentiments d'une figure muette ; en un mot, qu'on pouvait parler aux yeux »[1048]. La peinture est « une poésie muette », semble dire Pline, dans sa référence à Aristide, poésie qui raconte les sentiments des personnages impliqués dans l'action décrite dans le tableau. La peinture « parle », c'est-à-dire, exprime des sentiments d'une façon vive, non pas par des mots, mais par des couleurs et des traits qui les suggèrent.

Pline a eu l'occasion de parler de l'expression, de la composition poétique, car il disposait des références en cette partie de la peinture ; il a eu, comme matière de ses observations, les tableaux qui ne nous sont pas parvenus. Faute de ces tableaux, les critiques modernes ne sont pas en mesure d'en juger.

Une de ces références de Pline était le tableau peint par Aristide, qui montre « une femme percée d'un coup de poignard, et dont l'enfant suçait encore la mamelle […] On voit, selon Pline, sur le visage de cette femme, abattue déjà et dans les symptômes d'une mort prochaine, les sentiments les plus vifs et les soins les plus empressés de la tendresse maternelle. La crainte que son enfant ne se fit mal en suçant du sang au lieu de lait, était si bien marquée sur le visage de la mère, toute l'attitude de son corps accompagnait si bien cette expression, qu'il était facile de comprendre quelle pensée occupait la mourante »[1049]. Ce que Pline souligne dans ce passage, est le fait que les peintres anciens réussissaient très bien dans l'expression, qu'ils avaient beaucoup de talent dans cette partie de l'art du pinceau. Ceci est l'opinion des modernes, en lisant Pline ; mais Pline n'avait pas à sa disposition les peintures modernes, pour en juger,

[1045] *Ibid*., § 280-2.
[1046] *Ibid*., § 282.
[1047] Pline l'ancien, 23-79, auteur et naturaliste romain, auteur d'une monumentale encyclopédie intitulée *Histoire naturelle*.
[1048] *R.C*., tome I, § 391-2.
[1049] *Ibid*., § 392.

donc son jugement reste incomplet, partiel. Seule la comparaison nous donne des informations sensibles (non pas cachées), sur la valeur esthétique d'un ouvrage. Plus la comparaison est vaste et multiple, plus l'évaluation s'avère vraisemblable, plus proche de la réalité.

Les écrivains de l'antiquité décrivent seulement ce qu'ils ont pu voir ; leur jugement demeure assez limité, à cause que la comparaison se réalise entre un petit nombre d'œuvres et datant d'une même époque : « Le Coloriste divin des temps passés, celui que les Écrivains ont tant vanté, devient un artisan ordinaire en comparaison des nouveaux Artisans »[1050].

« La plupart des louanges que les auteurs anciens donnent aux tableaux dont ils parlent, font l'éloge de l'expression »[1051]. Le fait de juger de l'art antique selon ces auteurs ne fait pas résulter une vérité réelle, mais une partie de vérité ; nous nous fions trop et mettons notre confiance dans les critiques, sans avoir accès à la source. Dans ce cas, notre jugement porte plutôt sur les critiques et leurs opinions, et non pas directement sur les œuvres étudiées par ceux-ci. Dubos ajoute en ce sens : « On ne saurait décider notre question sur des récits. Il faut pour la juger, avoir des pièces de comparaison. Elles nous manquent »[1052].

Quand même, Dubos bâtit sa conclusion sur l'égalité des peintres modernes et des peintres anciens, sur les récits des écrivains antiques. Il assume l'incertain dans sa conclusion, il en était bien conscient, comme nous avons pu le constater. Une conclusion, même incertaine, remplace bien le vide, qu'on aurait eu si on s'abstenait de faire des constatations seulement probables : « Il me paraît résulter de cette discussion (des anciens écrivains), que les Anciens avaient poussé la partie du dessin, du clair-obscur, de l'expression et de la composition poétique du moins aussi loin que les Modernes les plus habiles peuvent l'avoir fait »[1053].

La perfection des ouvrages des peintres est le résultat de la perfection de la nature, leur modèle. Les peintres qui ont eu l'occasion de découvrir cette perfection naturelle, fruit du hasard et des combinaisons aléatoires, ont surpassé leurs collègues qui peignaient selon des modèles moins beaux car ils n'avaient pas connaissance du fait que

[1050] *Ibid*., § 404.
[1051] *Ibid*., § 393.
[1052] *Ibid*., § 404.
[1053] *Ibid*., § 406.

la nature était plus riche dans d'autres contrées, dans des pays étrangers. Dubos donne l'exemple des animaux, chevaux et vaches d'Angleterre, qui dépassent en beauté les chevaux et vaches déjà connus : « Les chevaux de Montecavallo, par la proportion vicieuse de différentes parties de leurs corps […] font pitié à tous ceux qui connaissent les chevaux d'Angleterre et d'Andalousie […] La vache de Myron, cette vache si fameuse, que les Pastres contaient pour une pièce de leur bétail […] n'approchait pas, suivant les apparences, de deux mille vaches, qui sont aujourd'hui dans les Comtés du nord d'Angleterre […] On remarque dans ces derniers une beauté où l'imagination des Artisans qui ne les avaient point vus, ne pouvait pas atteindre »[1054].

La nature arrive en possession de ces beautés « à la faveur d'une combinaison de hasards favorables à ses productions »[1055] ; dans le cas des chevaux, par le mélange des races. L'imagination des peintres n'égale pas l'imagination du tout puissant, de l'intelligence universelle. Ainsi, le pouvoir de la Nature surpasse l'imagination des peintres, imagination qui souvent « la gâte, au lieu de la perfectionner »[1056]. Les voyages des peintres ont été nécessaires, afin que leur imagination puisse prendre essor, sous l'impulsion de la vaste et abondante Nature, qu'ils ont pu découvrir de leurs yeux. Les peintres ont amené des dessins qu'ils ont faits suivant les nouveaux modèles ; ces dessins ont compté pour leurs collègues et non pas les témoignages des domaines étrangers à la peinture : « Un pays n'est découvert pour les gens d'une certaine profession, ils ne sauraient profiter de celles de ses richesses, qui sont à leur usage, qu'après qu'il y a passé des gens de leur profession […] L'Asie Orientale et l'Amérique étaient déjà découvertes pour les épiciers et pour les lapidaires au temps de Raphaël ; mais ce n'est qu'après lui que ces parties du monde ont été découvertes pour les Peintres, et qu'on en a rapporté les dessins des plantes, des fruits et des animaux rares qui s'y trouvent, et qui peuvent servir à l'embellissement des tableaux »[1057].

Les modèles plus beaux remplaçant les modèles ordinaires, les copies de ces modèles se sont perfectionnées au même degré, à proportion.

Ainsi, en matière de peinture, les Modernes dépassent les Anciens, à cause de leur découverte d'une Nature perfectionnée, modèle pour des tableaux qui héritent de

[1054] *Ibid*., § 412.
[1055] *Ibid.*
[1056] *Ibid*., § 413.
[1057] *Ibid*., § 409.

ses beautés, en les imitant. La découverte se réalise dans les matrices du temps et de l'espace, qui doivent être très flexibles.

La nature elle-même « s'est embellie », ce qui a comme suite l'embellissement de l'art, en occurrence, des tableaux : « Tant que les hommes découvriront des pays inconnus, et que les observateurs pourront leur en apporter de nouvelles richesses, il sera vrai de dire que la Nature, considérée dans les portefeuilles des Peintres et des Sculpteurs, ira toujours en se perfectionnant »[1058].

L'art se découvre dans sa richesse à proportion que la Nature s'offre-elle-même, comme modèle, en toute sa splendeur.

Nous venons d'achever notre modeste étude des réflexions qui tiennent de la critique scientifique, critique qui visait à sonder l'auteur lui-même, en tant que source d'où surgit l'œuvre artistique. On a ainsi eu l'occasion de voir comment la poésie et la peinture naissent du génie, leurs traits spécifiques. On a étudié le génie des poètes et des peintres, qui dépend des conditions physiques et des conditions morales, les premiers les emportant sur les secondes. Les conditions physiques consistent dans la qualité du sang et des organes du cerveau, dans les caractéristiques du climat. Les conditions morales sont des conditions sociales, qui concernent la protection des souverains, la tranquillité de l'époque, la fortune accordée aux artisans, qui n'ont pas à dépenser leurs efforts afin de subvenir aux besoins pressants de la vie matérielle. On a observé les développements de ces concepts chez différents auteurs, qui étaient redevables à Dubos ou auxquels Dubos était redevable. On a accordé une importance capitale à la poésie et à la peinture, dans le système des Beaux-arts, qui étaient incluses dans le domaine des sens (*ut pictura poesis*).

Dans la partie qui suit, on se donne pour tâche de découvrir les caractères de la poésie et de la peinture, dans ce cas par comparaison, en réalisant un parallèle. Ces deux arts, d'une importance véritable à l'époque de Dubos et en effervescence, constituent le noyau des réflexions de Dubos, et pas seulement. Ainsi, on va étudier la critique comparée chez les devanciers de Dubos[1059], chez Dubos, et finalement, ce parallèle à

[1058] *Ibid*., § 413.

[1059] Commençons, par exemple, par Roger De Piles, avec *Cours de peinture par principes*, Genève, Slatkine Reprints, 1969, reproduisant le texte publié en 1708, à Paris, chez Jacques Estienne.

une époque ultérieure, chez Batteux, Diderot et Lessing, qui ont eu comme devancier l’abbé Dubos.

PARTIE 5.

LA CRITIQUE COMPARÉE POÉSIE-PEINTURE

5.1° Étude comparée chez les devanciers de Dubos. Roger De Piles

Recommandation de Dubos incitant à l'étude de l'œuvre de Roger De Piles, contenant un parallèle poésie / peinture. La poésie, la peinture interchangeant leurs sujets communs, véhicules du plaisir et de l'instruction, arts très appréciés dans l'Antiquité selon la description de Pline (causes morales favorables). Les deux arts ayant des buts communs employant des moyens différents ; la peinture exigeant de l'application, de l'exercice (acquis), la poésie postulant surtout du talent.

Dubos introduisait le nom de Roger De Piles dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, nom auquel il associait beaucoup d'estime, étant donné son talent dans l'art de la peinture, et dans la façon de discourir sur cet art : « De Piles, grand amateur de la Peinture, et qui lui-même maniait le pinceau, nous a laissé plusieurs écrits touchant cet art, qui sont dignes d'être connus de tout le monde ; mais un de ces écrits

mérite toutes les louanges qui sont dues aux livres originaux, c'est sa balance des Peintres »[1060].

Dans un de ses écrits, notamment dans la dissertation portant le titre de *Dissertation où l'on examine si la Poésie est préférable à la Peinture,* qui clôt l'ouvrage *Cours de Peinture par principes* (1708), Roger De Piles réalise un parallèle entre les deux arts majeurs, considérés comme apparentés, comme « sœurs », la poésie et la peinture. Cette approche était très prenante à l'époque : on trouve ce parallèle chez tous les esthéticiens de l'époque, dignes de leur nom et de leur métier.

Le but de sa dissertation est de rétablir le statut de la peinture, en tant qu'égale de la poésie, égalité qui était annoncée et promue par les auteurs « les plus célèbres ». Ce tandem des deux arts similaires était contesté à l'époque, d'« illustres » auteurs rejetant leur mise ensemble. Le but de Roger De Piles est de mettre fin à cette incompréhension, et de suivre les approches de ses modèles ; sa décision est prise en faveur de la peinture, qui ne cherche pas à détrôner la poésie, mais seulement à se mettre à ses côtés, à affirmer ses droits : « Ce n'est donc point la poésie que j'entreprends d'attaquer, affirme De Piles, c'est la Peinture que je veux défendre »[1061].

Non seulement le destin de la peinture a été malheureux, mais la poésie aussi a été négligée, « depuis la décadence de l'Empire Romain jusqu'à ces derniers siècles […] Raphaël, et le Titien pour la peinture, Corneille et Racine pour la poésie dramatique ont fait tous leurs efforts pour les ressusciter, et pour les porter à leur premier état »[1062]. Si la poésie ancienne et ses règles sont retrouvables dans les ouvrages publiés et accessibles, il n'en est pas de même de la peinture, les tableaux anciens ayant totalement disparu, comme nous avons pu le constater avec Dubos, car, affirme De Piles, « je ne compte que pour très peu de chose quelques restes de Peinture Antique que l'on voit à Rome »[1063].

Selon De Piles, la poésie et la peinture des anciens étaient dans la perfection la plus aboutie. Nous ne bénéficions pas des témoignages picturaux de l'Antiquité ; après

[1060] *R.C,* tome I, § 284.
[1061] Roger De Piles (1635-1709) *Cours de peinture par principes*, *op. cit*., p. 421.
[1062] *Ibid*., p. 422.
[1063] *Ibid*., p. 423.

le rétablissement de la peinture, « rien n'empêche que nous ne puissions en concevoir une idée juste sur les ouvrages des meilleurs peintres qui l'ont renouvelée »[1064].

« Les modèles » de Roger De Piles sont les écrivains qui pensent que « la poésie ne fait entendre aucun événement que la Peinture ne puisse faire voir »[1065]. Selon De Piles, qui donc se joint à eux, la poésie et la peinture « ont été reconnues pour deux Sœurs qui se ressemblent si fort en toutes choses, qu'elles se présentent alternativement leur office et leur nom : on appelle communément la Peinture une Poésie muette et la Poésie, une Peinture parlante »[1066]. Autour du concept d'***ut pictura poesis***, beaucoup d'esthéticiens se sont exercés dans leur art, émettant des théories basées sur le principe de ressemblance jusqu'à la substitution des deux arts entre eux, par le plaisir qu'ils donnent, par la manière dont ils instruisent, par celle dont ils arrivent à leur fin, qui est l'imitation.

Ce que les deux arts ont en commun, est de nous ébranler, d'enlever notre appui terrestre et de nous emporter vers des pays inconnus ; d'allier le plaisir à l'instruction, en réussissant de transmettre l'instruction par le biais du plaisir. L'instruction vise la vertu et les mœurs ; ce qu'on apprend, par la poésie et la peinture, est de vivre en société, non seulement dignement, mais aussi en éprouvant du plaisir. De Piles cite Aristote qui affirme en ce sens : « les Sculpteurs et les Peintres nous enseignent à former nos mœurs par une méthode plus courte et plus efficace que celle des Philosophes, il y a des Tableaux et des Sculptures aussi capables de corriger les vices que tous les préceptes de morale »[1067]. La méthode des artisans l'emporte sur la méthode des philosophes, car elle incite à la vertu en divertissant.

Dans le choix des sujets, les deux arts ne se trompent pas ; les artisans mettent leurs capacités en faveur des sujets dont ils ont une connaissance très étendue, et le public une certaine connaissance, afin de pouvoir en extraire le nécessaire pour émouvoir.

De Piles extrait, de l'Histoire racontée par Pline, des exemples éclairants afin de montrer que les artisans étaient également bien récompensés par les rois et les princes anciens ; dans la poésie, il découvre qu'Alexandre estimait incessamment les œuvres

[1064] *Ibid*., p. 425.
[1065] *Ibid*., p. 427.
[1066] *Ibid*.
[1067] *Ibid*., p. 429.

d'Homère, qu'il gardait dans son lit dans une cassette précieuse en or, « le bijou le plus précieux de la dépouille de Darius »[1068] ; dans la peinture, il apprend qu'Alexandre « ordonna que la Peinture tiendrait le premier rang parmi les Arts libéraux, qu'il ne serait permis qu'aux nobles de l'exercer, et que dès leur plus tendre jeunesse ils commenceraient leurs exercices pour apprendre à dessiner. En cela il regardait le dessin comme la chose la plus capable de disposer l'esprit au bon goût, à la connaissance des autres Arts et à juger de la beauté de tous les objets du monde »[1069]. Toujours concernant le roi Alexandre, cette fois-ci citant Pline, De Piles affirme comme d'une même voix : « touché de la beauté de l'une de ses Esclaves appelée Campaspe qu'il aimait éperdument, il la fit peindre par Appelle ; et s'étant aperçu qu'elle avait frappé le cœur du Peintre du même trait dont il se trouvait lui-même atteint, il lui en fit un présent, ne pouvant récompenser plus dignement cet Ouvrage, qu'en se privant de ce qu'il aimait avec passion »[1070]. La voix de Roger De Piles va à la rencontre de celle de Pline, afin de témoigner l'importance et la grande satisfaction produite, l'immortalité où la peinture se plaisait après avoir été ressuscitée.

Les Peintres ont reçu de grandes récompenses, étant donné que la Peinture tenait le premier rang parmi les arts libéraux, sans avoir ce statut explicitement avant l'époque d'Alexandre : « Si nous regardons la manière dont la Peinture a été récompensée, nous verrons que les Tableaux des excellents Peintres étaient achetés à pleines mesures de pièces d'or sans compte et sans nombre : d'où Quintilien infère, que rien n'est plus noble que la Peinture, puisque la plupart des autres choses se marchandent, et ont un prix et qu'au contraire la Peinture n'en a point »[1071] ; aussi un roi qui régnait au-delà du temps d'Alexandre, le Roi de Nicomédie, « voulant affranchir la ville de Gnide de plusieurs tributs, pourvu qu'elle lui donnât cette Vénus de la main de Praxitelle qui y attirait toutes les années un concours infini des gens, les Gnidiens aimèrent mieux demeurer toujours tributaires que de lui donner une Statue qui faisait le plus grand ornement de leur ville »[1072]. Remontant à la Grèce du temps qui précède le règne d'Alexandre, les grecs, « touchés de reconnaissance envers le célèbre Polignote qui lui avait donné des Tableaux que tout le monde admirait, lui firent des entrées

[1068] *Ibid*., p. 432.
[1069] *Ibid*.
[1070] *Ibid*., p. 433.
[1071] *Ibid*., p. 435.
[1072] *Ibid*., p. 435-6.

magnifiques dans les villes où il avait fait quelque Ouvrage : la Grèce ordonna par un décret du Sénat d'Athènes qu'il serait défrayé aux dépens du Public dans tous les lieux où il passerait »[1073].

Afin de conserver mieux l'état des tableaux, ils devaient avoir un support mobile, de façon qu'ils puissent être transportés d'un lieu à l'autre sans subir les dégâts (comme l'incendie, fréquent à l'époque) des murs d'un immeuble.

On limite les exemples qui montrent le succès, la gloire même, de la peinture pendant le règne d'Alexandre et auparavant, à ceux-ci. Notre conclusion est faite, nous sommes convaincus de l'importance à grandes échelles de cet art qui pénètre la société et s'enracine dans ses ressorts, ses piliers. On ne reconnaît pas comme société vivante, la société où cet art est banni. De Piles a atteint, a réussi son but, qui était celui de montrer que la peinture vaut autant que la poésie, de rétablir cet art parmi les arts nobles, une fois revivifié après être tombé dans l'oubli. Non seulement la peinture est, de par son but, et selon les qualifications des empereurs et rois, un art noble ; mais il est capable d'anoblir, d'élever ceux qui s'y exercent : « Ce qui est admirable en cet Art, c'est qu'il rend les Nobles encore plus nobles et les illustres plus illustres »[1074].

Dans les temps d'Alexandre et après, la peinture a été favorisée par des causes morales positives, qui concouraient à son essor : « On sait avec quel soin les grands Princes ont ramassé dans tous les temps quantité de Tableaux des grands Maîtres, et qu'ils en ont fait un des plus précieux ornement de leur Palais. On voit encore tous les jours combien ce plaisir est sensible aux grands Seigneurs, et aux gens d'esprit qui ont du goût pour les bonnes choses. On sait avec quelle distinction les habiles Peintres de ces derniers temps ont été traités des Têtes couronnées, et à quel point le Titien et Leonard de Vinci furent estimés des Princes qu'ils servaient »[1075]. Titien fut servi par César, lorsqu'il a fait tomber son pinceau et que cet empereur le ramassa avec ces mots : « Titien mérite d'être servi par César »[1076]. Les peintres jouissent d'un statut supérieur même aux empereurs, qui sont heureux de les recevoir parmi eux, avec un respect considérable.

[1073] *Ibid*., p. 436.
[1074] Citation extraite de l'*Histoire naturelle*, livre 35, de Pline l'Ancien.
[1075] R. De Piles, *Cours de peinture par principes*, *op. cit*., p. 440-1.
[1076] *Ibid*., p. 441.

L'idée que l'on a de la peinture en sa perfection est encore en partie confuse, cela ne bloque pas le plaisir universel qu'elle produit sur les esprits, elle n'est pas affaiblie dans ses effets, donc elle doit jouir d'estime : selon Dion Chrysostome, que Roger De Piles cite, « C'est un mal de n'aimer pas la Peinture, de lui refuser l'estime qui lui est due : car celui qui le fait par ignorance, est bien malheureux de ne pouvoir discerner toutes les beautés qu'il y a dans le monde ; et celui qui le fait par mépris, est bien méchant de se déclarer ennemi d'un art qui travaille à honorer les Dieux, à instruire les hommes et à leur donner l'immortalité »[1077].

En revenant à la comparaison poésie-peinture, en ce qu'elles ont de commun dans leurs effets : elles doivent émouvoir d'une même façon, par des biais différents, toutes les deux sont capables de faire verser des larmes, comme si les spectateurs assistaient à un fait réel, et non pas à une imitation. Des exemples viennent appuyer cette vérité : « J'ai souvent jeté les yeux sur un Tableau qui représente ce spectacle digne de pitié (il s'agit du sacrifice d'Abraham), et je ne les ai jamais retirés sans larmes, tant la Peinture a su représenter la chose comme si elle se passait effectivement » (Grégoire de Nice)[1078], ou les tableaux de Zeuxis, qui imitaient si bien les fruits réels, que même les oiseaux tombaient dans le piège.

Le point le plus fort de ressemblance entre la poésie et la peinture est la partie théorique, des principes, où ils sont considérés comme arts apparentés (*ut pictura poesis*). En revanche, dans la pratique, dans l'objectivation des principes, ces deux arts diffèrent : ainsi on distingue la diction, la versification, la déclamation en poésie, du dessin et du coloris dans la peinture.

Dans la pratique donc, le peintre doit étudier pour arriver à la perfection de son art plus assidûment que le poète, dont l'art consiste en un talent naturel, son art pouvant être acquis facilement et sans grands efforts : « Il n'en est pas de même du Dessin et du Coloris ; l'un et l'autre exigent une infinité de connaissances et une étude opiniâtre. Le Dessin demande un exercice qui produise une si grande justesse de la vue pour connaître les différentes dimensions des objets visibles, et une si grande habitude pour

[1077] *Ibid*., p. 442.
[1078] De Piles cite Gregoire de Nice, dans *Cours de peinture par principes*, *op. cit*., p. 442-3.

en former les contours, que le Compas, comme disait Michel-Ange, doit être plutôt dans les yeux que dans les mains »[1079].

Comme la poésie, la peinture ébranle les esprits ; elle a ses propres ressorts pour atteindre ce but, cette finalité (dans la pratique, l'exécution). Afin qu'il réussisse dans le dessin, le peintre doit avoir des connaissances d'anatomie, sur les proportions du corps humain, aussi bien que de géométrie pour plus de précision dans la perspective, dans les raccourcis et dans les contours. À ces deux sciences dont le peintre doit avoir la maîtrise profonde, s'ajoute la physionomie, l'expression des passions. Afin que le peintre réussisse dans le coloris : l'artifice du clair-obscur, l'antipathie ou la sympathie des couleurs, etc., il doit étudier la physique. La formation d'un peintre doit cumuler toutes ces connaissances ; alors que devenir poète exige un développement des talents naturels, moins d'étude étant nécessaire. On conclut que le mérite d'être peintre est plus grand que celui d'avoir le statut de poète.

[1079] De Piles, *Cours de peinture par principes*, *op. cit.*, p. 446.

5.1°.1°° Les avantages de la peinture sur la poésie selon Roger De Piles

Langage universel de la peinture ; découverte de l'entier en un instant en peinture, découverte postulant l'attente, découverte progressive en poésie. Le biais de la communication des émotions de la peinture plus efficace : la vue. La peinture : supplément à la parole, les sciences y faisant recours pour une meilleure intelligibilité ; création des choses visibles, des êtres (art démiurge).

De Piles nomme les avantages de la peinture sur la poésie : la langue de la peinture est une langue universelle, dont les mots sont les tableaux qui parlent à toutes les nations, alors que la langue de la poésie parle à un certain peuple, à celui qui l'entend ; la peinture parle par des signes naturels alors que la poésie exprime les sentiments par des mots, qui sont des signes institués. Deuxièmement, on découvre la peinture d'un coup d'œil, d'une façon directe ; la poésie, on la découvre petit à petit ; la poésie devient, pour cette raison, selon Aristote, moins agréable que la peinture : « ce qui est serré est bien plus agréable et touche bien plus vivement que tout ce qui est diffus »[1080]. La poésie fait « languir son spectateur »[1081]. En troisième lieu, la peinture domine la poésie du point de vue de l'efficacité de ses moyens, par le sens qu'elle stimule, le plus sensible à la beauté : la vue.

La peinture ne fait pas seulement partie des Beaux-arts, mais elle est un art utile en même temps, elle devient un moyen dont disposent les autres arts, afin de faciliter leur compréhension. Ces arts qui emploient la peinture comme secours « ont besoin de Figures démonstratives pour être bien entendus […] pour leur parfaite intelligence »[1082]. La peinture a un domaine d'application bien plus large que la poésie ; elle est un art additionnel efficace, qui dépasse le pouvoir de la poésie. L'utilité immédiate de la

[1080] *Ibid*., p. 449.
[1081] *Ibid*., p. 450.
[1082] *Ibid*., p. 451.

peinture, dans ce cas, sa finalité, est celle d'instruire ; elle instruit plus généralement que la poésie, poésie qui a pour but de plaire, et accidentellement, d'instruire.

Quels sont les arts ou les sciences qui se servent de la peinture pour leur meilleure intelligibilité ? La topographie, les médailles, les livres de voyages, de plantes, d'animaux (la géographie, la botanique, la zoologie), etc.

Le peintre est un démiurge : il imite Dieu dans la création des choses visibles, à laquelle il ajoute ses propres créations, avec un art qui égale Dieu, le suprême créateur. Le poète ne peut pas se vernir de ce titre car il ne crée pas des choses, des objets visibles, mais seulement des paroles. Si Dieu peut créer par le verbe (ex : « que la lumière soit, disait le Créateur, et la lumière fut »), le poète n'a pas ce don. Ainsi, la peinture « imite Dieu dans sa Toute-puissance ; c'est-à-dire dans la création des choses visibles. Le poète peut bien en faire la description par la force de ses paroles, mais les paroles ne seront jamais prises pour la chose même, et n'imiteront point cette Toute-puissance, qui d'abord s'est manifestée par des créatures visibles. Au lieu que la Peinture avec un peu de couleurs, et comme de rien, forme et représente si bien toutes les choses qui sont sur la Terre, sur les Eaux, et dans les Airs, que nous les croyons véritables »[1083]. La qualité de créateur des choses visibles est attribuée au peintre du fait qu'il s'adresse aux yeux, au sens de la vue. Le sens de la vue accompagne la découverte de la création divine, il fait de même avec la création du peintre, qui par son art, donne vie aux objets. Le degré de vivacité des objets artistiques est évalué par le regard, dans une première étape.

[1083] *Ibid*., p. 452.

5.1°.2°° Les avantages de la poésie sur la peinture selon Roger De Piles

Poésie : l'adresse prioritaire : l'esprit. Peinture : l'adresse prioritaire : les sens. La poésie pouvant présenter le déroulement d'une action, le peintre se limitant à surprendre un seul instant.

La poésie s'adresse plus à l'esprit qu'aux sens, alors que la peinture s'adresse d'abord aux sens. La poésie a une intelligibilité, elle exprime plus facilement les liaisons entre les idées, la cohérence se démêle plus facilement ; alors que dans la peinture, il est besoin de plusieurs tableaux afin de faire une chaîne, une succession ; souvent la liaison reste cachée, et l'intégrité altérée : « Les Épisodes ont d'autant plus de plaisir dans la suite d'un poème qu'elles y sont insérées et liées imperceptiblement, au lieu que la Peinture peut bien représenter tous les faits d'une Histoire par ordre en multipliant ses Tableaux : mais elle n'en peut faire voir ni la cause, ni la liaison »[1084].

[1084] *Ibid*., p. 453.

5.1°.3°° Nos réponses et celles de Roger De Piles aux objections concernant la poésie et la peinture. Remarques

Objection d'Aristote : la peinture : art pauvre en tant que manuel ; la poésie : art riche et noble ne tant que spirituel. Notre réponse : la poésie supposant l'exécution (déclamation, versification), manipulation de la plume (arts également manuels). La réponse de Roger De Piles : sujets interchangeables, partie spirituelle et exécution également présentes, la main n'intervenant pas dans la création proprement dite, de nature entièrement spirituelle (arts également spirituels). (Interprétation) : partie matérielle : concrétisation, objectivation dans le langage (poétique et pictural). Exigence de Roger De Piles : le langage allégorique avantageux pour augmenter l'attention, l'intérêt. Arts également spirituels, nobles, selon De Piles ; arts également sensoriels selon Dubos.

Aristote abaissait la peinture, dont il a propagé un sentiment négatif à cause que, disait-il, celle-ci était un art manuel, car le peintre se servait du pinceau, alors que la poésie était un art supérieur, en tant que spirituel en intégralité.

Notre modeste remarque qui vise à réfuter cette objection est que le poète se sert de la plume pour rendre immuables et lus par tous, ses mots, ses vers. La poésie est une œuvre écrite, tout comme le tableau est une œuvre peinte. Donc, la poésie est en partie aussi, un art manuel, sans être cependant un art calligraphique. En second lieu, la peinture est un art en grande partie d'exécution, mais la poésie, elle aussi, a une forme

que le poète lui donne, cette forme relève de l'exécution (la déclamation, la versification, etc. - homologues du dessin et du coloris dans la peinture). Notre réponse à l'objection met une égalité entre les deux arts, ceux-ci étant et spirituels, et manuels, en une proportion similaire.

La réponse de Roger De Piles diffère en essence de la nôtre : d'abord il vise à rendre à la peinture sa dignité, son égalité avec la poésie, en établissant un commerce entre les beaux-arts, une entraide, lors du choix des sujets: « Le secours mutuel des Arts justifie qu'ils ne peuvent se passer l'un de l'autre : et la Peinture n'emprunte pas plus de la Poésie, que la Poésie emprunte de la Peinture. Cela est vrai, que les fausses divinités qui ont donné lieu aux Fables n'ont été employées par les Poètes dans leurs fictions, que parce que les Peintres et les Sculpteurs les avaient premièrement exposées aux yeux des Égyptiens pour les adorer. Ovide tout Poète qu'il est dit que Vénus cette Déesse que la plume des Auteurs a rendue si célèbre, serait encore dans le fond des Eaux, si le pinceau d'Apelle ne l'avait fait connaître. De sorte qu'à cet égard, si la Poésie a publié les beautés de Vénus, la Peinture en avait tracé la figure et le caractère »[1085]. La peinture peut représenter les sujets dont la poésie traite, et réciproquement.

La poésie et la peinture prennent leurs sujets des fables et de l'histoire, comme première source. Comme source seconde, elles se prêtent les sujets. L'histoire antique est racontée par les médailles et les bas-reliefs, par des peintures, à part l'écriture. La peinture vient confirmer et rendre plus solides les faits présentés par écrit, ou bien elle apporte des informations nouvelles, complémentaires. L'histoire devient ainsi un amas de sources peintes ou écrites. Les deux arts, la peinture et la poésie, forment eux-mêmes l'histoire ancienne ; ils sont supposés inspirer, fournir des sujets aux auteurs qui ont succédé à ces artisans antiques. La poésie ancienne peut donc être une source féconde de sujets pour les poètes modernes, tout comme la peinture des temps anciens peut inspirer la peinture moderne ; ou bien ces deux arts peuvent se communiquer les sujets l'un à l'autre. Concernant l'histoire racontée en peinture, « un livre muet » qui se présente à nos yeux, De Piles affirme : « Y-a-t-il des livres qui puissent nous donner des connaissances aussi certaines sur les Coutumes et sur les autres choses qui étaient en usage chez les Romains, que celles que nous tirons des Sculptures qui ont été faites de leur temps. Les bas-reliefs des Colonnes Trajane et Antoniane sont des livres muets où

[1085] *Ibid*., p. 454.

on ne trouve pas, à la vérité, les noms des choses, mais les choses mêmes qui servaient dans le commerce de la vie »[1086].

Les historiens et les poètes doivent se distinguer, bien sûr, mais cette différence est moins perceptible dans les temps anciens, où « la plupart des auteurs (historiens) ont écrit selon leur passion, ou selon les mémoires qu'on leur a donnés, qu'ainsi ils nous ont laissé des doutes sur beaucoup de faits qu'ils ont souvent rapportés diversement »[1087]. Étant donné que ces historiens ont mis la passion dans leurs écrits, ils ont ajouté une dose de poésie, de subjectivité, là où la vérité devait la remplacer. Ainsi, peinture, poésie, histoire sont relativement mélangées et une distinction nette n'est pas à la portée d'un œil moderne.

Revenant à l'objection d'Aristote, sur l'art manuel qui est la peinture, Roger De Piles met la poésie et la peinture sur le même piédestal, mais d'un autre point de vue que le nôtre : « Ce qu'on veut appeler partie matérielle dans la Peinture, n'est autre chose que l'exécution de la partie spirituelle qu'on lui accorde, et qui est proprement l'effet de la pensée du Peintre, comme la déclamation est l'effet de la pensée du Poète »[1088] ; « la main n'a aucune part à toutes ces choses, qu'autant qu'elle est conduite par la tête »[1089].

Le peintre est donc aussi spéculatif que le poète, dans l'étape qui précède l'exécution (de conception spirituelle de l'œuvre). Ainsi, les deux arts congruent, jusqu'au moment de la concrétisation de cette spéculation, qui est seule différente. On peut admettre aussi que la poésie est aussi manuelle que la peinture, en tant qu'arts dont le fruit est concret, palpable, respectivement le mot, écrit ou parlé, et le tableau. Le mot est la concrétisation de la pensée poétique, l'instrument étant le langage, un précipité des conventions dans un système artificiel, des signes. Parallèlement, **le langage pictural** est la couleur, le clair-obscur, le coloris, un langage conventionné aussi, tout le monde comprenant par exemple par la couleur rouge la vie, le sang, etc. (langage symbolique des couleurs, des contours, etc., institué). Ainsi, les deux arts concrétisent leur spéculation en passant par un même biais, le langage ; ils sont pareillement nobles en tant qu'arts spirituels, et ils sont pareillement manuels en tant qu'arts concrets, qui

[1086] *Ibid.*, p. 457.
[1087] *Ibid*., p. 455.
[1088] *Ibid*., p. 459-60.
[1089] *Ibid*., p. 461.

supposent l'exécution lors du devenir langage. Ce langage est un langage artistique, dont les conventions sont assemblées et intégrées d'une façon originale, propre aux Beaux-arts, et telle que l'esprit de l'artiste l'a conçue. Car l'originalité se crée déjà dès la conception spirituelle de l'œuvre peinte ou écrite.

L'œuvre d'art devient langage, véhicule de nombreux messages adressés aux sens et à l'esprit. L'esprit est sollicité en une proportion qui met la peinture à côté de la poésie : *ut pictura poesis*, ce qu'on va achever de démontrer dans la réflexion qui suit.

Pour ce qui est du lecteur, donc, les deux langages, poétique et pictural, s'adressent en partie à l'esprit, et non pas aux oreilles et aux yeux uniquement. Dans les tableaux allégoriques surtout, l'esprit est sollicité à décoder des symboles ; dans les poèmes en général, à part les poèmes descriptifs, la raison est appelée à s'exercer, dans des inférences qui élargissent les connaissances, qui créent des rapports. On va revenir à l'allégorie dans la peinture et la poésie, lors du parallèle poésie-peinture chez Dubos. L'allégorie, le langage symbolique, a un grand rôle dans l'augmentation de l'attention du lecteur : Roger De Piles nous en dévoile la raison : « La trop grande facilité que l'on trouve à découvrir les choses, affaiblit ordinairement les désirs ; les premiers philosophes ont cru qu'ils devaient envelopper la vérité sous des Fables et sous des allégories ingénieuses ; afin que leur science fût recherchée avec plus de curiosité, ou qu'en tenant les esprits appliqués, elle y jetât des racines plus profondes : car les choses font d'autant plus d'impression dans notre esprit et dans notre mémoire, qu'elles exercent plus agréablement notre attention. Jésus-Christ même s'est servi de cette façon d'instruire, afin que les comparaisons et les paraboles tinssent ses auditeurs plus attentifs aux vérités qu'elles signifiaient »[1090].

Toute considération de discrimination de la peinture par rapport à la poésie, accordant plus de spiritualité à l'une, et plus de concret à l'autre, devient ainsi, pour Roger De Piles, vide de sens.

On se permet ici une petite remarque : Roger De Piles commet un sophisme lors de l'argumentation selon laquelle la raison qui fonde la peinture est présente dans la même proportion que celle qui fonde la poésie. Sa pensée prend la forme suivante : « La Poésie est fort éloignée d'exprimer avec autant de vérité et d'exactitude que la Peinture,

[1090] *Ibid*., p. 466.

tout ce qui tombe sous le sens de la vue »[1091]. En parlant de raison, d'esprit, il a fait un transfert au sens de la vue, en les confondant. Car il faut bien faire la distinction entre la vue (sens) et la raison (esprit). Il a montré que la peinture s'adresse aux sens, et non pas que la peinture s'adresse à l'esprit, comme il s'en est approprié la tâche. La peinture devient ainsi un art visuel et non pas un art spirituel ; cela n'était pas le but exact de Roger De Piles. De Piles affirme que ce qui s'adresse à la vue, frappe non pas la vue, mais l'esprit, ce qui est contradictoire : « l'esprit est plutôt plus vivement ébranlé par les choses qui frappent les yeux »[1092]. Les choses sensibles (les phénomènes) touchent et émeuvent par le canal des sens, et non pas par le biais de la raison. La raison ne peut pas être ébranlée que par des choses en son espèce (les pensées) : Vitruve affirme : « Il ne suffit pas que nos yeux trouvent leur compte dans un tableau bien peint et bien dessiné ; l'esprit y doit aussi trouver le sien »[1093] ; tout comme certaines fleurs sont uniquement carnivores et ne se nourrissent que des viandes (insectes, etc.), étant sensibles seulement à cette espèce de nourriture, en excluant toute autre. Ou alors l'existence d'un « transformateur », un intermédiaire, inhérent à l'homme, qui puisse convertir les informations visuelles en informations spirituelles, de transformer le sensible en intelligible, est nécessaire. Car ces deux essences sont de nature différente, ce qui nous autorise à leur attribuer des noms différents. Plus longuement, De Piles maintient la confusion entre le sensible et l'intelligible, entre la raison et les sens, ici surtout le sens de la vue : la peinture est appelée à dissiper l'obscurité de la poésie, non pas parce qu'elle est plus spirituelle (comme il voulait le démontrer), mais parce qu'elle s'adresse au sens le plus puissant chez l'homme, le plus clair, la vue : « Quelque description que la Poésie nous fasse d'un pays, quelque soin qu'elle prenne à nous représenter la physionomie, les traits, et la couleur d'un visage, ces portraits laisseront toujours de l'obscurité et de l'incertitude dans l'esprit et n'approcheront jamais de ceux que la Peinture nous expose »[1094].

La peinture est plus claire pour nos sens, et non pas pour notre raison ; elle s'adresse alors aux sens et non pas à la raison, comme la poésie. Elle reste donc, un art inférieur à celui de la poésie : c'est l'impuissance du raisonnement de Roger De Piles, qui arrive à une conclusion qui contredit ses intentions, celles de montrer que la raison

[1091] *Ibid*., p. 469.
[1092] *Ibid*., p. 469-70.
[1093] *R.C*., tome I, § 215.
[1094] Roger De Piles, *Cours de peinture par principes*, *op. cit*., p. 469.

se retrouve en peinture aussi bien qu'en poésie. N'oublions pas la définition de la raison, selon Roger De Piles : « Par le mot de raisonnement on entend l'action de l'entendement qui infère une chose par la connaissance d'une autre »[1095]. La raison ne se sert donc pas de la chose en tant que telle, mais en tant qu'elle fournit des rapports, des relations ; la raison opère par des connexions, faisant abstraction de l'entité même de la chose.

La raison est présente dans la peinture par l'interprétation des symboles peints ; la raison n'est pas frappée par la beauté, la vivacité des couleurs, vivacité qui impressionne les sens, mais par leurs messages, par leur chargement spirituel. La raison a un langage que les sens ne peuvent pas comprendre ; ces deux langages doivent être bien distingués, toute confusion entraînant des effets perturbateurs, incompréhensibles. Ou alors un interprète est nécessaire, afin d'effectuer le passage. De Piles ignore la nécessité d'une médiation.

Donc, de la phrase que De Piles met en tête de sa démonstration, qui est celle-ci : « La Poésie est fort éloignée d'exprimer avec autant de vérité et d'exactitude que la Peinture, tout ce qui tombe sous le sens de la vue »[1096], on tire une conclusion non voulue par De Piles. Car on veut considérer non pas la clarté et l'exactitude (termes concernant la raison) des informations sensorielles, mais la clarté de ce qui tombe sous la raison, des rapports symboliques entre les données sensibles ; on veut chercher dans la peinture la raison, et non pas ce qui relève des sens.

Pour conclure ce chapitre, l'objection soulevée contre Roger De Piles, conformément à laquelle la peinture et la poésie ne sont pas des arts où la faculté de raisonner est présente également, semble, en grande partie, annulée, dissipée par Roger De Piles ; notre remarque antérieure porte uniquement sur un argument isolé, que l'on considère confus et mal exprimé. Dubos est du côté des adversaires de Roger De Piles, pour lesquels la poésie et la peinture ne sont plus totalement apparentées, comme en une relation d'*ut pictura poesis*. Dubos dépasse, à son époque, ultérieure à celle de Roger De Piles, cette tendance d'identification, de les faire correspondre d'une manière parfaite. Les observations de Dubos viennent à la rencontre des observations de Roger De Piles d'une façon opposée : la peinture et la poésie ne sont pas des arts où la faculté

[1095] *Ibid*., p. 463.
[1096] *Ibid*., p. 469.

de raisonner est présente également. Le peintre ne doit pas empiéter sur le domaine du poète ; il doit se résigner à représenter les traits extérieurs, et non pas la pensée, la raison, comme dans les symboles, les allégories. Dubos est contre l'allégorie, le symbole, dans la peinture ; donc contre la raison dans la peinture ; l'allégorie picturale porte à confusion plus qu'elle ne nous élève. Ainsi, la relation d'*ut pictura*, telle qu'elle était comprise par De Piles (la poésie et la peinture sont des arts spirituels au même degré), s'affaiblit chez Dubos : la peinture est à un degré supérieur à celui de la poésie un art sensoriel, alors que la poésie, au contraire, est un art où la pensée prend ampleur et se développe en plusieurs séquences. La distinction est nette. Folkierski, dans *Entre le classicisme et le romantisme* (1969), affirme à propos d'*ut pictura poesis* chez Dubos : « Le *ut pictura poesis*, comme le comprenaient certains esprits étroits, se trouve dépassé chez Dubos »[1097] ; selon l'abbé, il revient plutôt à la poésie d'être incluse dans le domaine des sens, à côté de la peinture, et non pas inversement. On rapproche les deux arts en accordant l'avantage, le privilège, l'autorité, à la peinture ; la poésie vient la suivre. Le sens, le sentiment, est, comme nous le savons, un élément qui fonde l'esthétique de Dubos.

[1097] Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme*, *op. cit.*, p. 178.

5.2° Étude comparée chez Dubos, dans les *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*

Statuts, rapports entre les deux arts ; licences poétiques chez Dubos utilisés afin d'accroître le plaisir et non plus afin d'exercer la raison (ex. : l'allégorie).

Le parallélisme peinture-poésie est une critique qui devient sinon l'axe centrale du système de Dubos, faute d'organisation systémique des idées, un motif présent tout au long de l'ouvrage d'esthétique de Dubos ; d'ailleurs le titre l'exprime : il s'agit, nous en sommes informés dès que nous ouvrons le livre, de la poésie et de la peinture.

Nous essayons de distinguer, ainsi que de confondre, selon les attributs complexes des deux arts, leurs statuts respectifs, ainsi que leurs rapports et mises en relation.

Dubos dépasse le concept d'« allégorie » de Roger De Piles, qui était adressé à l'usage de la raison, dans la peinture ; chez Dubos, l'allégorie doit contribuer à augmenter le plaisir, tel est son principal usage. Ainsi, en fonction du plaisir qu'elle doit procurer, afin qu'elle soit efficace, l'allégorie a des applications bien dirigées et soigneusement limitées. L'allégorie est un genre de merveilleux.

5.2°.1°° L'allégorie en peinture et en poésie.

L'allégorie en poésie, en peinture : mixte ou pure, concernant des personnages ou des actions. Le conseil de Dubos : restreindre l'usage de l'allégorie ; exception : manque d'un autre moyen pour s'en sortir dans l'expression des passions ; cause : rester dans les limites de la vraisemblance, ne pas altérer ou détruire l'adhésion du public, qui doit être ému par l'entière confiance faite aux peintres et aux poètes. Tableau, poème attachant plus que l'objet représenté : attachement dû au talent de l'imitateur.

L'allégorie a son rôle aussi bien dans les compositions pittoresques, que dans les compositions poétiques. Quelle est sa fonctionnalité et quelle forme respective prend-elle dans les deux arts ?

En peinture, une « composition allégorique » peut être mixte ou pure. Dans la composition allégorique mixte le peintre introduit des personnages allégoriques dans une composition historique, « dans la représentation d'une action qu'on croit arriver réellement ». Dans une composition allégorique pure, le peintre invente « une action qu'on sait bien n'être jamais arrivée réellement, mais de laquelle il se sert comme d'un emblème, pour exprimer un événement véritable »[1098].

Toujours dans la peinture, l'allégorie peut concerner des personnages, et non pas seulement des actions : « Les personnages allégoriques sont des êtres qui n'existent point, mais que l'imagination des Peintres a conçus, et qu'elle a enfantés en leur donnant un nom, un corps, et des attributs. C'est ainsi que les Peintres ont personnifié les vertus, les vices, les royaumes, les provinces, les villes, les saisons, les passions, les vents et les fleuves »[1099]. Les personnages allégoriques peuvent être anciens ou modernes, selon leur longévité, leur ancienneté. Par exemple, « la Louve qui allaite deux enfants, sont des personnages allégoriques inventés depuis longtemps et que tout

[1098] *R.C.*, tome I, § 191.
[1099] *Ibid.*

le monde reconnaît pour ce qu'ils sont […] Les personnages allégoriques modernes sont ceux que les Peintres ont inventés depuis peu, et qu'ils inventent encore pour exprimer leurs idées »[1100]. Ces derniers personnages allégoriques, les « cadets », « se caractérisent à leur mode, et les peintres leur donnent les attributs qu'ils croient les plus propres à les faire reconnaître »[1101]. Dubos ne respecte pas leur présence dans les compositions picturales, car, sortis « depuis une centaine d'années du cerveau des Peintres, sont des inconnus et des gens sans aveu, qui ne méritent pas qu'on en fasse aucune mention […] Ils sont des chiffres dont personne n'a la clef »[1102]. Dubos blâme les poètes qui créent des personnages allégoriques modernes, car elles sont des galimatias, que personne ne reconnaît et n'associe à des personnages connus.

En ce qui concerne la fonctionnalité, l'usage des personnages allégoriques anciens dans les compositions historiques, elle est discrète, car l'apparition des personnages allégoriques anciens ne doit pas détourner l'attention de l'événement qui s'est réellement passé. Ils ne doivent jamais être des personnages principaux, afin de ne pas focaliser l'attention sur eux, et ainsi d'altérer la vraisemblance, ce qui nuit au plaisir. Car la vraisemblance attire notre intérêt, alors que les personnages chimériques (allégoriques) n'attirent pas l'adhésion de notre cœur, qui est ému seulement par des événements et personnages qu'on croit exister réellement, et dans un contexte qui respecte la vérité. Cette vérité est nécessaire à l'âme, l'âme a besoin de vérité. Le cœur joint rarement son intérêt, son plaisir à des choses auxquelles il ne fait pas confiance ; il ne s'abandonne pas, ne met pas sa foi, dans de pures inventions des peintres : « C'est à proportion de l'exactitude de la vraisemblance que nous nous laissons séduire plus ou moins par l'imitation », affirme Dubos[1103]. Un autre passage qui contient le conseil que Dubos donne aux peintres, exprime la même idée : « Que les choses que vous inventez pour rendre votre sujet plus capable de plaire, soient compatibles avec ce qui est de vrai dans ce sujet »[1104]. Une chose plaît davantage si au lieu des personnages allégoriques non reconnaissables, on introduit des personnages du temps où l'on vit, que tout le monde reconnaît et identifie avec facilité. Le plaisir vient alors de la facilité, du manque de peine dans la compréhension de l'action, et des personnages impliqués.

[1100] *Ibid*., § 192.
[1101] *Ibid.*
[1102] *Ibid*., § 192-3.
[1103] *Ibid*., § 195.
[1104] *Ibid*., § 196.

C'est proprement **la deuxième explication du plaisir que la vraisemblance produit** et la plus propre à Dubos, qui conseille d'éviter à tout prix le galimatias, l'embarras de l'esprit qui ressent la faiblesse, l'impuissance à associer des idées, des sentiments, du vécu, à des tableaux allégoriques. Ces tableaux ne leur parlent pas, ils deviennent vraiment « muets », dans le sens propre du mot. Car, « Les Peintres sont Poètes, mais leur Poésie ne consiste pas tant à inventer des chimères ou des jeux d'esprit, qu'à bien imaginer quelles passions et quels sentiments l'on doit donner aux personnages, suivant leur caractère et la situation où l'on les suppose, comme à trouver les expressions propres à rendre ces passions sensibles, et à faire deviner ces sentiments »[1105]. La tâche du peintre et celle du poète doit être celle de donner expression aux passions de l'âme, d'étudier comment rendre mieux les sentiments sensibles et non pas de s'égarer de cette justesse et de plonger dans le vague, dans le chimérique, dans le flou.

On observe de la citation précédente, que les peintres sont poètes, dans la mesure où ils inventent des êtres chimériques, qui « peuplent les eaux et les forêts, enrichissant toute la Nature »[1106]. C'est l'attribut du poète, celui d'avoir une imagination abondante et ingénieuse ; le peintre doit s'appliquer à rendre ces produits de l'imagination sensibles, prêts pour s'adresser à la vue. Le peintre doit avoir ainsi un être double : en même temps poétique et pratique, concret, ce qui n'est pas du tout inférieur, vu, comme le remarquait Roger De Piles, les habiletés qui doivent être acquises par un peintre et les connaissances en matière de géométrie (optique) et anatomie. Au contraire, chez Dubos, le côté concret de la peinture est plus valorisant, le sensible surpassant en art, l'intelligible ; d'où le jugement de goût par le sentiment et non pas par la raison. L'art doit toucher les sens, il fait son entrée dans l'âme par le biais des sens (l'œil et l'oreille respectivement), et non pas par la raison.

Les tableaux à thème religieux, présentant des compositions historiques, peuvent inclure des personnages allégoriques dans la mesure où ces personnages ont existé réellement dans la conscience collective ; il s'agit de divinités auxquelles le paganisme attachait une croyance en leur existence réelle. Ces personnages, en d'autres temps purement allégoriques, deviennent des personnages historiques dans l'époque du paganisme uniquement. Leur existence réelle est bâtie sur l'opinion vulgaire du Pagan, qui leur donne l'« être » : « Ces divinités changent de nature, et deviennent des

[1105] *Ibid.*, § 197.
[1106] *Ibid*., § 199.

personnages purement allégoriques dans la représentation des événements arrivés en un siècle où le système du paganisme n'avait plus cours »[1107].

Quant aux compositions allégoriques, concernant leur définition par les personnages qui prennent part à l'action : on distingue les compositions allégoriques pures des compositions allégoriques mixtes : les premières sont rendues vivantes par des personnages « symboliques éclos du cerveau des Peintres et des Poètes »[1108], alors que les compositions allégoriques mixtes sont animées autant par des personnages allégoriques que par des personnages historiques.

Du fait que l'allégorie est destinée aux spectateurs dont l'intelligence est du même étage que celle du Peintre, et que l'allégorie qui doit « mettre toutes les idées à la portée »[1109] des spectateurs ordinaires postule une tâche d'une difficulté insurmontable, tâche même impossible, son usage doit être limité aux cas d'une « nécessité urgente, et pour tirer le Peintre d'un embarras dont il ne pourrait sortir par la route ordinaire »[1110]. Ainsi, l'usage de l'allégorie devient un recours pour faciliter la tâche du peintre qui veut exprimer beaucoup de choses « qu'il ne pourrait pas faire entendre dans une composition historique ou pour représenter en un seul tableau plusieurs actions dont il semble que chacune demandait une toile séparée »[1111]. Or, le peintre doit engager son attention dans l'expression des passions, dans un langage commun à tous les hommes ; et non pas dans l'invention d'un langage, « dont les expressions proportionnées à la vivacité de leur imagination, ne sont point à la portée du reste des hommes »[1112]. L'allégorie forme, donne naissance à un langage inconnu pour le public ordinaire.

Si le peintre ne réussit pas à mettre ses idées à la portée de tout le monde, à les défaire de leur vêtement emprunté, le galimatias remplace souvent une expression juste. Ce galimatias doit être à tout prix évité : « Je l'ai dit déjà, commence Dubos, les tableaux ne doivent pas être des énigmes, et le but de la Peinture n'est pas d'exercer notre imagination, en lui donnant des sujets embrouillés à deviner. Son but est de nous émouvoir, et par conséquent les sujets de ses ouvrages ne sauraient être trop faciles à

[1107] *Ibid*., § 201.
[1108] *Ibid*., § 202.
[1109] *Ibid*., § 203.
[1110] *Ibid*., § 204.
[1111] *Ibid*., § 207.
[1112] *Ibid*., § 210.

entendre »[1113]. Le langage du poète doit être facile et universel, afin que le plaisir ne soit pas troublé par un obstacle à la compréhension, ressenti comme une peine : « Toutes les Nations, les Français principalement, se lassent bientôt de chercher le sens des pensées d'un Peintre qui l'enveloppe toujours »[1114]. Ce langage doit être transparent et non pas chargé d'énigmes, crypté ; le sens doit être dévoilé. Un seul sens, celui qui a été propagé à travers l'histoire, doit être conservé, surtout dans les tableaux à sujets historiques, préférés à tous autres par le public, qui éprouve du plaisir à connaître la vérité : « Tel est le pouvoir de la vérité, que les imitations et les fictions ne réussissent jamais mieux, que lorsqu'elles l'altèrent le moins »[1115].

La clé du succès de l'artisan consiste dans le respect de la vraisemblance historique dans les expressions qu'il donne aux personnages de ses tableaux dont les contes historiques ont propagé la connaissance parmi le public. Ainsi le public éprouve du plaisir à associer à des personnages picturaux leurs connaissances en histoire, à les intégrer dans leur familiarité.

Les allégories sont moins appréciées par le public, que l'expression juste des passions : « Ce que le monde a remarqué davantage dans la galerie de Luxembourg et dans celle de Versailles ne sont pas les allégories semées dans la plupart des tableaux, ce sont les expressions de quelques passions »[1116].

Les sujets des tableaux doivent être choisis parmi des vérités : s'ils n'arrivent pas à un degré de vérité égale à celle réelle, ils doivent l'imiter ; s'ils ne se confondent pas avec la vérité, l'alternative d'une imitation est spécifique aux arts.

Si chez le poète et le peintre, la partie spirituelle de leurs œuvres peut être similaire (surtout dans le choix des sujets dont les deux arts peuvent se charger de représenter - *ut pictura poesis*), le poète ou le peintre se distinguent quand même d'un historien, dès la partie spirituelle de leurs ouvrages, leur conception : par rapport à l'historien, qui « ne doit point orner ses récits de circonstances tirées de son imagination, qui n'invente pas des situations pour rendre les événements qu'il narre plus intéressants, à qui même il est rarement permis d'exercer son génie, en lui faisant

[1113] *Ibid*., § 211.
[1114] *Ibid*., § 213.
[1115] *Ibid*., § 213.
[1116] *Ibid*., § 214.

produire des sentiments convenables à ses personnages pour les leur prêter »[1117], le poète ou le peintre doivent rendre l'action traitée capable d'émouvoir, « ce qui se fait en imaginant quels sentiments conviennent à des personnages supposés dans une certaine situation, et en tirant de son génie les traits les plus propres à bien exprimer ces sentiments »[1118].

L'allégorie donc peut être employée à propos dans les arts uniquement dans un cas. Dubos nomme la situation où employer une allégorie pour enrichir de sens le langage pictural ou pour rester dans la cohérence est recommandé : « Les Peintres peuvent bien se servir d'une composition allégorique, dont l'action exprimera quelque vérité qui ne saurait être rendue autrement »[1119].

En revanche, les allégories religieuses sont à éviter : « Les faits sur lesquels notre Religion est établie, et les dogmes qu'elle enseigne, sont des sujets où il n'est pas permis à l'imagination de s'égayer »[1120]. Les vérités religieuses ne doivent pas être exprimées à travers des personnages allégoriques, la fiction ne doit pas s'insérer dans des tableaux religieux : « Michel-Ange fut universellement blâmé pour avoir mêlé avec ce qui nous est révélé du Jugement universel, les fictions de l'ancienne poésie »[1121]. La vérité traditionnelle doit être respectée dans les tableaux religieux, telle qu'elle a été transmise par les récits des livres saints.

Dubos pense que l'option pour l'allégorie est un expédient plus facile que le recours à l'expression des passions, au fait de « peindre avec vérité leurs symptômes » : « Il faut avoir une imagination plus féconde et plus juste, pour imaginer et pour rencontrer les traits dont la Nature se sert dans l'expression des passions, que pour inventer des figures emblématiques. On produit tant qu'on veut de ces symboles par le secours de deux ou trois livres qui sont des sources intarissables de pareils colichets ; au lieu qu'il faut avoir une imagination fertile, et qui soit guidée encore par une intelligence sage et judicieuse, pour réussir dans l'expression des passions et pour y peindre avec vérité leurs symptômes »[1122].

[1117] *Ibid*., § 220.
[1118] *Ibid*., § 219-20.
[1119] *Ibid*., § 216.
[1120] *Ibid*.
[1121] *Ibid*., 217.
[1122] *Ibid*., § 220-1.

Dubos imagine un dialogue entre les partisans de l'esprit, c'est-à-dire les adeptes de l'allégorie, et les partisans du sentiment, qui s'en tiennent à l'expression sensible des passions de l'âme. Vu les détails qui gravitent autour du concept d'« allégorie », ainsi qu'autour de celui d'« expression des passions », on considère souhaitable la lecture du fragment concerné : « Mais, diront les Partisans de l'esprit, ne doit-il pas y avoir plus de mérite à inventer des choses qui ne furent jamais pensées, qu'à copier la Nature, ainsi que fait votre peintre, qui excelle dans l'expression des passions ? Je leur réponds qu'il faut savoir faire quelque chose de plus que copier servilement la Nature, ce qui est déjà beaucoup, pour donner à chaque passion son caractère convenable et pour bien exprimer les sentiments de tous les personnages d'un tableau. Il faut, pour ainsi dire, savoir copier la Nature sans la voir. Il faut pouvoir imaginer avec justesse quels sont ses mouvements dans des circonstances où on ne la vit jamais »[1123].

Ensuite nous allons traiter plus en détail de l'usage de l'allégorie dans la poésie. En poésie, comme en peinture, les personnages allégoriques se distinguent, selon l'être qu'ils reçoivent du poète : être allégorique parfait ou bien imparfait. Le personnage allégorique parfait reçoit en totalité son âme et son corps, du poète ; celui-ci lui prête des sentiments humains et un comportement qui témoigne de ces sentiments (La Gloire, la Sagesse, etc.). Les personnages allégoriques imparfaits ne résultent de l'esprit du poète que partialement, par l'âme qu'il leur donne, possédant déjà un corps et des attributs corporels : tels sont les bois, les fleuves, les animaux. Ces objets, une fois doués d'âme, peuvent jouer un rôle similaire à celui de l'homme. Le poète devient ainsi un second démiurge, en tant que mi-créateur d'un univers nouveau, issu de son imagination spontanée ; le poète marche sur les pas de la divinité, continuant le processus de création, dynamisant la terre, enrichissant la Nature. Le poète ne multiplie pas les êtres, en créant des personnages allégoriques imparfaits : il enrichit seulement l'existant, ce qui est déjà doué d'un corps, en l'animant, en le vivifiant, en le personnifiant.

Comme en peinture, les personnages allégoriques parfaits ne doivent pas jouer le rôle des personnages principaux ; mais ils peuvent prendre part à l'action en tant qu'attributs des personnages principaux. Être des attributs, alors qu'ayant un corps, est une pensée contradictoire, car les attributs sont des abstractions, des qualités de l'âme ;

[1123] *Ibid*., § 221.

les personnages allégoriques parfaits doivent ainsi intervenir en tant qu'attributs personnifiés (la Discorde, la Renommée, etc.).

Les actions allégoriques en poésie ont pour but d'instruire en divertissant, comme dans les fables, « un des plus aimables genres de la Poésie » ; l'allégorie s'adresse toujours à l'esprit, comme en peinture, et elle a un but moral. Le poète a recours à l'allégorie lors d'un manque de moyen plus efficace pour exprimer une certaine vérité.

Dans les poèmes dramatiques, où le conteur n'est pas présent pour expliquer son allégorie, son usage en tant que sujet principal n'est pas propre ; le public ne comprenant pas, lors de la lecture, l'idée du poète ; sa lecture reste une occupation sans fruit, sans plaisir : « Je ne crois point qu'une action allégorique soit un sujet propre pour les Poèmes dramatiques, dont le but est de nous toucher par l'imitation des passions humaines […] Il faut avoir trop d'esprit pour démêler toujours avec justesse l'application que nous devons faire d'une allégorie. Je crois donc qu'il faut abandonner l'usage aux poètes qui racontent »[1124].

L'action allégorique dans un poème dramatique n'intéresse pas, à ce genre de poème l'action et le sujet historiques sont plus propres, car « notre cœur exige de la vérité dans la fiction même »[1125], les plaisirs spirituels ne réussissant pas à nous tenir attentifs pendant toute la durée d'une représentation dont le sujet est allégorique. Dubos parle plus longuement des effets des sujets allégoriques qui sont développés dans les poèmes dramatiques : « Le brillant qui naît d'une action métaphorique, les pensées délicates qu'elle suggère, et les tours fins avec lesquels on applique son allégorie aux folies des hommes, en un mot, toutes les grâces qu'un bel esprit peut tirer d'une pareille fiction, ne sont point en leur place sur le théâtre […] Notre cœur exige de la vérité dans la fiction même : quand on lui présente une action allégorique, il ne peut se résoudre à entrer dans les sentiments de ces personnages chimériques. Il les regarde comme des symboles et des énigmes, sous lesquels sont enveloppés des préceptes de Morale, des traits de satyre qui sont du ressort de l'esprit »[1126]. Les poètes dramatiques doivent imposer des limites à leur liberté créative, « à bien représenter ce qui a pu véritablement

[1124] *Ibid*., § 226-7.
[1125] *Ibid*., § 227.
[1126] *Ibid*., § 227-8.

arriver, et à l'orner par des images nettes et élégantes »[1127]. Tel est l'art de l'imitation, que le poète doit s'approprier, et non pas « inventer une action chimérique » et des personnages chimériques qui prennent part à cette action.

Les actions allégoriques et les personnages allégoriques sont donc, selon la théorie de Dubos, à bannir de la poésie dramatique, car ils ne tiennent pas occupé pendant toute la durée de la pièce, et le public n'accorde pas sa foi aux personnages chimériques, il veut connaître la vérité, telle que la Nature la raconte. Ainsi, le poète doit imiter la Nature et non pas inventer, peupler sa création des personnages dans lesquels le spectateur ne se reconnaît pas. Dans la peinture aussi, il est recommandé d'éviter le recours à l'allégorie, sauf si, par elle, on emprunte le chemin le plus court vers nos idées, vers leur vérité. Ce recours est un recours indispensable lors d'une difficulté au niveau de l'expression. Rester dans la vraisemblance sur le terrain artistique est une des exigences les plus importantes pour Dubos.

L'allégorie est une sorte de merveilleux qui ennuie, qui ne tient pas occupé pendant toute la durée de la pièce (qui « ne saurait nous tenir attentifs pendant toute sa durée »[1128]), à cause qu'elle s'adresse à un esprit « du même étage » que celui du Poète ou du Peintre. Cet esprit, étant supérieur à celui de la majorité des hommes, reste impénétrable, incompris. L'esprit du public exerce son action en vain, n'aboutissant pas à la compréhension ; cette impuissance apporte la peine, l'ennui ; les vérités restent hors révélation, l'esprit est immobilisé par son infériorité, son activité ne mène pas au progrès, d'où l'affirmation : « […] la durée des plaisirs où l'esprit ne prend point de part, est bien courte »[1129].

Les deux arts ont comme but l'imitation de la Nature et ils la réalisent par des moyens différents ; quels moyens sont les plus efficaces et pourquoi un tableau ou un poème qui imite la Nature nous attache-t-il plus que la chose représentée?

L'état des choses est bien établi par Dubos : « […] des tableaux où nous ne voyons que l'imitation des différents objets qui ne nous auraient point attachés, si nous les avions vus dans la Nature, ne laissent pas de se faire regarder longtemps. Nous donnons plus d'attention à des fruits et à des animaux représentés dans un tableau, que

[1127] *Ibid*., § 228.
[1128] *Ibid.*
[1129] *Ibid*., § 91.

nous n'en donnerions à ces objets mêmes. La copie nous attache plus que l'original »[1130]. La réponse de Dubos à la question posée et son explication de ces faits met en avant le talent de l'imitateur, de l'Artisan, qui imite de telle sorte, que son imitation intéresse et attache ; il souligne les traits des objets qui ont des émotions à transmettre, alors que la Nature toute pure n'émeut pas de la même façon. L'original fait vivre les passions, mais n'apaise pas ; seul l'art du peintre ou du poète est chargé des messages et a des effets bienfaisants. Dubos admet l'explication concernant le mérite de l'exécution : on admire l'œuvre car elle est bien exécutée. Dubos développe en quoi consiste ce mérite de l'exécution : est-il le savoir faire, la partie spirituelle de l'œuvre, ou seulement la partie mécanique de l'art, son aspect « manuel » ? Nous savons que la cause de notre admiration, de notre intérêt pour l'ouvrage est due à l'artiste, à sa métamorphose de l'objet réel, à sa valorisation, surtout dans la partie mécanique de son art : « Un Peintre peut donc passer pour un grand artisan, en qualité de dessinateur élégant, ou de coloriste rival de la Nature, quand même il ne saurait pas faire usage de ses talents pour représenter des objets touchants, et pour mettre dans ses tableaux l'âme et la vraisemblance »[1131]. Rappelons que le cas en discussion est celui où la copie attache plus que l'original ; dans la plupart des cas, on s'intéresse à l'art dans la mesure où il traite des objets qui nous attachent en tant qu'originaux : « l'imitation ne fait jamais sur nous plus d'impression que l'objet imité en pourrait faire »[1132].

Dubos donne une explication au fait que la copie attache, parfois, mieux que l'original : « […] lorsque nous regardons avec application les tableaux de ce genre, notre attention principale ne tombe pas sur l'objet imité, mais bien sur l'art de l'imitateur. C'est moins l'objet qui fixe nos regards que l'adresse de l'artisan : nous ne donnons pas plus d'attention à l'objet même imité dans le tableau, que nous lui en donnons dans la nature. Ces tableaux ne sont point regardés aussi longtemps que ceux où le mérite du sujet est joint avec le mérite de l'exécution »[1133].

La peinture est en plus grande mesure un art où le savoir-faire de l'imitateur est susceptible de plaire. Dubos fait une belle description de l'attitude du spectateur envers un ouvrage qui plaît par les charmes de l'exécution, en répondant à la question qu'on se posait auparavant (pourquoi des imitations attachent plus que l'original ?) : « L'art de la

[1130] *Ibid*., § 69.
[1131] *Ibid*., § 71.
[1132] *Ibid*., § 70-1.
[1133] *Ibid*., § 70.

Peinture est si difficile, il nous attaque par un sens, dont l'empire sur notre âme est si grand, qu'un tableau peut plaire par les seuls charmes de l'exécution, indépendamment de l'objet qu'elle représente : mais je l'ai déjà dit, notre attention et notre estime sont alors uniquement pour l'art de l'imitateur qui sait nous plaire, même sans nous toucher. Nous admirons le pinceau qui a su contrefaire si bien la nature. Nous examinons comment l'Artisan a fait pour tromper nos yeux, au point de leur faire prendre des couleurs couchées sur une superficie pour de véritables fruits […] les Peintres s'y soient bornés souvent à flatter les yeux par la richesse et par la vérité de leurs couleurs, sans penser peut-être que leur art fut capable de nous attendrir »[1134]. La noblesse de l'art, le sublime, est de toucher ; les peintres qui excellent uniquement dans la mécanique de leur art ne comblent pas les spectateurs de ses bienfaits. Dans ce cas, la poésie et la peinture manquent leur but. Le but d'imiter « servilement », mécaniquement, la Nature ne leur suffit pas ; leur rôle de démiurge, des êtres qui donnent une vie, une âme, capable d'attendrir, doit s'accomplir aussi. On va étudier ensuite cette imitation fructueuse de la Nature, où les grands artisans ont excellé.

« Ces tableaux ne sont point regardés aussi longtemps que ceux où le mérite du sujet est joint avec le mérite de l'exécution »[1135]. Dubos fait la remarque que **le choix des sujets** est très important dans l'art, afin de toucher et d'émouvoir, car le plaisir augmente si l'intérêt pour l'objet réel, que l'art imite, est vif. Dubos répartit les sujets pour les deux arts bien distinctement, car « il est des sujets propres spécialement pour la Poésie et d'autres spécialement propres pour la Peinture »[1136] ; les deux arts n'imitent pas les mêmes objets de la Nature, grâce à la différence de leurs moyens, comme l'affirmait Marcel Braunschvig, dans *L'abbé Dubos. Rénovateur de la Critique au XVIIIe siècle* (1904). Les moyens doivent se prêter aux sujets choisis et inversement. Nous allons tâcher de répondre à la question qui ouvre ce chapitre, **quels sont les moyens respectifs d'imiter la Nature par les deux arts et leur efficacité.**

[1134] *Ibid.*, § 71.
[1135] *Ibid*., § 70.
[1136] Sous-titre de la section XIII du Ier tome des *R.C*, § 84.

5.2°.2°° Les méthodes des grands peintres et poètes employées dans l'imitation touchante des objets de la Nature

Choix des sujets : donnant plus de pouvoir à l'expression picturale, ou bien d'autres favorisant l'art du vers, de la parole. Sujets poétiques admettant la nouveauté et ainsi augmentant la connaissance ; sujets picturaux : ceux qui sont conservés dans la mémoire collective, admettant seulement la reconnaissance. Exploit des procédés d'imitation propres : les couleurs ou bien les mots. Poésie : univers intérieur, peinture : exactitude du détail extérieur. Le respect de la vraisemblance poétique (métaphysique et historique) ou picturale (mécanique et poétique).

Dubos conseille aux peintres et aux poètes de bien prendre en considération et de traiter des sujets qui leur conviennent mieux, capables de concourir à leur but, qui est celui d'imiter la Nature en touchant le public. Tous les sujets ne sont pas traitables en peinture, de même que tous les sujets ne sont pas traitables en vers : « […] il faut choisir le sujet convenable à la Poésie, quand on veut le traiter en vers. Il est des sujets plus avantageux pour les Peintres que pour les Poètes, comme il en est qui sont plus avantageux pour les Poètes que pour les Peintres »[1137].

La poésie et la peinture sont des arts différents, l'*ut pictura poesis*, leur identité, leur parenté, n'est pas intégrale. Dubos semble nous dire cela lorsqu'il divise même leur domaine, leur terrain, leurs sujets. Les objets modèles doivent se différencier, car ces arts communiquent leurs beautés par des moyens bien spécifiques à chacun. Si la peinture emploie les couleurs comme **procédé d'imitation**, la poésie se sert des mots, assemblés ensuite en vers et les vers en poèmes. Si la représentation en poésie se déroule dans le temps, en peinture les objets coexistent dans l'espace. Le public est

[1137] *R.C.*, tome I, § 84.

touché par des moyens différents : par le biais de l'œil en peinture et par celui de l'oreille en poésie ; les objets qui s'adressent à la vue sont différents de ceux qui s'adressent à l'ouïe, ce qui nous autorise à conclure que les sujets des imitations picturales ou poétiques se distinguent catégoriquement.

Si le Poète peut nous introduire dans la mouvance de la pensée, dans l'âme de son personnage, le Peintre, au contraire, ne peut dépasser l'aspect extérieur et au tout maximum, il peut exprimer seulement un sentiment par tableau. Il faut que le Peintre emploie toute une toile pour exprimer une passion figée, rendue immobile « Un Poète peut nous dire beaucoup de choses qu'un Peintre ne saurait nous faire entendre. Un Poète peut exprimer plusieurs de nos pensées et plusieurs de nos sentiments qu'un Peintre ne saurait rendre, parce que ni les uns ni les autres ne sont pas suivis d'aucun mouvement propre et spécialement marqué dans notre attitude, ni précisément caractérisé sur notre visage. Ce que Cornélie dit à César […] ne peut être rendu par un Peintre. Il peut bien, en donnant à Cornélie une contenance convenable à sa situation et à son caractère, nous donner quelque idée de ses sentiments, et nous faire connaître qu'elle parle avec une grande dignité ; mais la pensée de cette Romaine […] ne donne point de prise au pinceau. Il n'est pas d'expression pittoresque qui puisse articuler, pour ainsi dire, les paroles du vieil Horace »[1138]. Les pensées subtiles, qui ne sont pas si fortes pour devenir sensibles, ou auxquelles ne correspondent pas des expressions picturales, la peinture ne peut pas représenter. Donc, la peinture ne doit pas avoir comme sujet ce qui relève de la pensée, de la mouvance de l'âme, comme la poésie, à laquelle ces sujets sont convenables.

Même si la passion de l'âme devient, en s'extériorisant, passion du corps, on ne peut pas inférer une règle de ce phénomène particulier (on parlait des passions faibles, à peine ou non perceptibles), comme Dubos le fait: « Un Peintre peut bien faire voir qu'un homme est ému d'une certaine passion, quand même il ne le dépeint pas dans l'action, parce qu'il n'est pas de passion de l'âme qui ne soit en même temps une passion du corps. Mais ce que la colère fait penser de singulier, suivant le caractère propre de chacun, et suivant les circonstances où il se rencontre, ce qu'elle fait dire de sublime, par rapport à la situation du personnage qui parle, il est très rare que le Peintre

[1138] *Ibid*., § 85.

puisse l'exprimer assez intelligiblement pour être entendu »[1139]. Dubos remarque une limite de la peinture, là où la Poésie est en puissance : présenter le degré de la passion, ses manifestations multiples (ce qu'elle fait penser, ce qu'elle fait dire), et ses qualités, ses attributs, qui empruntent celles de la personne dominée par cette passion, en occurrence la colère. Un Peintre réussit seulement à peindre un instant de cette passion, ce qui est insuffisant pour connaître l'âme du personnage : « Un Peintre […] ne peut encore peindre dans chaque tableau qu'un des sentiments qu'il lui est possible d'exprimer […] mais il faut qu'il emploie tout son tableau à l'expression de ce sentiment là »[1140]. La Poésie peut rendre tous les accidents de la passion, tous ses mouvements invisibles, alors que la Peinture fixe un seul instant de sa vie, de son déroulement : « Comme le tableau qui représente une action, ne nous fait voir qu'un instant de sa durée […] Au contraire, la Poésie nous décrit tous les incidents remarquables de l'action qu'elle traite ; et ce qui s'est passé jette souvent du merveilleux sur une chose fort ordinaire qui se dit ou qui arrive dans la suite. C'est ainsi que la Poésie peut employer ce merveilleux qui naît des circonstances, et qu'on appellera, si l'on veut, un sublime de rapport »[1141]. Dubos ajoute pour rendre plus clair le concept de sublime de rapport, de merveilleux, spécifique seulement à la Poésie : « Cette pensée devient sublime par le caractère connu du personnage qui parle »[1142]. Des traits finaux peuvent jeter une lumière nouvelle sur des traits qui étaient déjà sensibles au début, en formant la description d'un caractère qui se dévoile, se laisse connaître, dans le temps. Cette sublimité de rapport n'a pas lieu en peinture.

La poésie, par le moyen d'employer plusieurs traits pour exprimer la passion de ses personnages, réussit plus parfaitement à rendre la Nature, à l'imiter, que la Peinture. Cette dernière peut représenter à la fois un seul trait de ses personnages, n'ayant pas d'extension dans le temps, mais bénéficiant d'un seul moment pour rendre son art, son geste, décisif : « Le Poète arrive encore plus certainement que le Peintre à l'imitation de son objet. Un Poète peut employer plusieurs traits pour exprimer la passion et le sentiment d'un de ses personnages. Si quelques-uns de ses traits avortent, s'ils ne frappent point précisément à son but ; s'ils ne rendent pas exactement toute l'idée qu'il veut exprimer, d'autres traits plus heureux peuvent venir au secours des premiers. Joints

[1139] *Ibid*., § 86.
[1140] *Ibid*., § 87.
[1141] *Ibid*., § 87-8.
[1142] *Ibid*., § 88.

ensemble, ils feront ce qu'un seul n'aurait pu faire, et ils exprimeront ainsi l'idée du Poète en toute sa force. Tous les traits dont Homère se sert pour peindre l'impétuosité d'Achille, ne sont pas également forts ; mais les faibles sont rendus plus forts par d'autres, auxquels ils donnent réciproquement plus d'énergie. Tous les traits que Molière emploie pour crayonner son Mysantrope, ne sont pas également heureux, mais les uns ajoutent aux autres ; et pris tous ensemble, ils forment le caractère le mieux dessiné et le portrait le plus parfait qui jamais ait été mis sur le théâtre. Il n'en est pas de même du Peintre, qui ne peint qu'une seule fois chacun de ses personnages, et qui en saurait employer qu'un trait pour exprimer une passion sur chacune des parties du visage où cette passion doit être rendue sensible. S'il ne forme pas bien le trait qui doit exprimer la passion ; si, par exemple, lorsqu'il peint un mouvement de la bouche, son contour n'est point précisément la ligne qu'il fallait tirer, l'idée du Peintre avorte, et le personnage, au lieu d'exprimer une passion, ne fait plus qu'une grimace […] il trouve tout hormis le trait qui pourrait seul former l'expression qu'il veut imiter »[1143]. La Poésie a plus de moyens d'expression que la Peinture : « quoiqu'il soit des caractères qu'un Peintre ne puisse pas exprimer, moralement parlant, il n'en est pas qu'un Poète ne puisse copier »[1144].

Si la Poésie décrit les qualités de l'âme intérieure, la Peinture décrit par des couleurs les détails extérieurs, détails dont l'énumération poétique produirait un grand ennui. La Peinture a donc ses avantages, qualités que la Poésie ne possède pas en pareil degré. La facilité, la complexité et la qualité avec lesquelles la Peinture donne expression à l'âge du personnage, la patrie, le tempérament, la profession, le sexe n'ont pas été égalées par la Poésie. En ce point, la Peinture arrive mieux à imiter la Nature en sa diversité. La variété est l'essence de la Nature, donc l'imitation, ici la Peinture, doit être elle aussi imprégnée de cette diversité. Elle y arrive mieux que la Poésie : « L'âge, la patrie, le tempérament, le sexe et la profession mettent de la différence entre les symptômes d'une passion produite par le même sentiment. L'affliction de ceux qui regardent le sacrifice d'Iphigénie, vient du même sentiment de compassion ; et cependant cette affliction doit se manifester différemment en chaque spectateur […] Or

[1143] *Ibid*., § 92-4.
[1144] *Ibid*., § 94.

le Poète en saurait rendre cette diversité sensible dans ses vers. S'il le fait sur la scène, c'est à l'aide de la déclamation, c'est par le secours des Acteurs »[1145].

Dubos réalise un parallèle entre la poésie déclamatoire (le théâtre), et la peinture. La poésie, même déclamatoire, n'arrive pas à s'« orner par cette variété », « sans s'embarrasser dans des descriptions qui rendraient son ouvrage ennuyeux. Il faudrait qu'il commençât par un détail fatiguant de l'âge, du tempérament, et même du vêtement des personnages qu'il veut introduire à son action principale. On ne lui pardonnerait jamais une énumération pareille »[1146]. Au contraire, la peinture peut se lancer dans cette aventure de la variété, sans infliger de pareils ennuis au spectateur : « […] rien n'est plus facile au Peintre intelligent que de nous faire connaître l'âge, le tempérament, le sexe, la profession, même la patrie de ses personnages, en se servant des habillements, de la couleur des chairs, de celle de la barbe et des cheveux, de leur longueur et de leur épaisseur, comme de leur tournure naturelle, de l'habitude du corps, de la contenance, de la figure de la tête, de la physionomie, du feu, du mouvement et de la couleur des yeux, et de plusieurs autres choses qui rendent le caractère d'un personnage reconnaissable par sentiment. La nature a mis en nous un instinct, continue Dubos en faveur de la peinture, pour faire le discernement du caractère des hommes, qui va plus vite et plus loin que ne peuvent aller nos réflexions sur les indices et sur les signes sensibles de ces caractères. Or cette diversité d'expression imite merveilleusement la nature qui, nonobstant son uniformité, est toujours marquée dans chaque sujet à un coin particulier. **Où je ne trouve pas cette diversité, je ne vois plus la nature et je reconnais l'art**. Le tableau dans lequel plusieurs têtes et plusieurs expressions sont les mêmes, ne fut jamais fait d'après la nature »[1147]. Imiter la nature signifie, chez Dubos, être un disciple de la diversité. La Peinture est plus proche de la Nature que la Poésie, par sa mécanique.

Dubos **compare la poésie dramatique à la peinture**, car cette sorte de poésie a plus de similitudes avec la peinture, car elle s'adresse en partie à la vue. Le récit dans la tragédie, qui est un art de scène, devient une copie dans la copie, une imitation dans l'imitation, la tragédie abritant une autre espèce de poésie.

[1145] *Ibid*., § 94-5.
[1146] *Ibid*., § 95.
[1147] *Ibid*., § 96-7.

L'effet de la peinture sur le spectateur est supérieur à l'effet de la poésie. Le récit d'un événement cause toujours une impression moins forte que le même événement représenté en peinture, qui s'adresse aux yeux et non pas aux oreilles. Dubos précise : « La vue est celui des sens en qui l'âme, par un instinct que l'expérience fortifie, a le plus de confiance […] Ainsi, les bruits et les sons naturels ne nous affectent pas à proportion des objets visibles. Par exemple, les cris d'un homme blessé que nous ne voyons point ne nous affectent pas, bien que nous ayons connaissance du sujet qui lui fait jeter les cris que nous entendons, comme nous affectait la vue de son sang et de sa blessure. On peut dire, métaphoriquement parlant, que l'œil est plus près de l'âme que l'oreille »[1148]. Ou bien, selon Dubos, « Quoique l'action qu'on nous montre dans un récit soit très touchante par elle-même, elle nous émouvra moins que ne le ferait une autre action moins tragique, mais qui se passerait sous nos yeux, et qui sera représentée devant nous dramatiquement »[1149].

La tragédie, la poésie dramatique en général, est un art mixte ; une coprésence des images s'adressant aux yeux et des sons s'adressant aux oreilles lui est caractéristique, de par sa définition même (« imitation de la vie et du discours des héros »[1150]). Le récit dans la tragédie peut avoir une double source : soit il appartient au conteur, qui a pour tâche de rendre l'action familière aux spectateurs, soit il appartient aux personnages qui prennent part à l'action. Afin de bien mener le spectateur sur la route choisie par le poète tragique vers le vrai sens, les récits d'un conteur doivent être introduits dans la tragédie : « Le poète qui fait une Tragédie est obligé d'avoir recours à un récit pour nous exposer tous les événements »[1151].

Les sujets de la tragédie sont ainsi la noblesse des sentiments de l'âme, et aussi les circonstances de la vie réelle, « des situations qui doivent agiter violemment et sans relâche les personnes intéressées »[1152]. Ces sujets se prêtent à un art qui accueille peinture et poésie, et ils peuvent, à eux seuls, faire comprendre l'action, sans demander le secours aux récits.

Une comparaison à l'intérieur de la tragédie, mettant en parallèle peinture et poésie y présentes, ne sera pas hors propos. Ce parallèle est possible et il contrastera

[1148] *Ibid*., § 414.
[1149] *Ibid*., § 107.
[1150] *Ibid*., § 62.
[1151] *Ibid*., § 106.
[1152] *Ibid*., § 107.

deux arts dont l'alliance forme un seul. Comme on l'a remarqué plus haut, une scène dramatique a la puissance d'une peinture, car elle se présente sous nos yeux[1153].

Les sujets poétiques peuvent être nouveaux, le poète pouvant rendre les personnages connus « dès le premier acte », alors que les personnages introduits par des sujets inconnus, le peintre ne saurait les joindre au domaine du « connu », n'ayant pas le pouvoir de les rendre familiers. Le Peintre doit toujours traiter des sujets qui ont été déjà présentés, sous formes diverses, et que la mémoire collective conserve. Il vise à ce que ses sujets soient reconnus : « Le poète qui traite un sujet inconnu, généralement parlant, peut faire facilement connaitre ses personnages dès le premier acte : il peut même, les rendre intéressants. Au contraire le Peintre, à qui ces moyens manquent, ne doit jamais entreprendre de traiter un sujet tiré de quelque ouvrage peu connu ; il ne doit introduire sur sa toile que des personnages dont tout le monde, du moins le monde devant lequel il doit produire son tableau, ait entendu parler. Il faut que ce monde le connaisse déjà, car le Peintre ne peut faire autre chose que de les lui faire reconnaître. Nous avons parlé de l'indifférence des spectateurs pour le tableau dont ils ne connaissent pas le sujet »[1154].

Dubos nous fournit une liste des sujets généralement connus, qui donc peuvent faire le thème des tableaux ; ils peuvent être empruntés à l'Écriture Sainte, source très féconde, ou à l'histoire des Grecs et des Romains, avec les aventures des dieux de ces deux nations. Ces sujets peuvent être traités par les peintres qui s'adressent à un public universel, de tous les pays et de toutes les époques. Ces sujets seront reconnus et attireront l'intérêt.

Les sujets tirés de l'histoire moderne ne bénéficient pas de la même popularité, ils ne sont connus que par un certain peuple, au détriment d'un autre, qui a lui aussi, à son tour, une histoire qui lui est propre et qui devient source d'inspiration pour les peintres dont les ouvrages sont destinés précisément à ce peuple : « Chaque pays a ses saints, ses rois et ses grands personnages très connus, et que tout le monde y reconnaît facilement, mais qui ne sont pas reconnus de même en d'autres pays »[1155]. La mémoire collective est un oasis de sujets pour les peintres, qui doivent s'en inspirer uniquement. Cette mémoire doit être vive, fraîche et non pas éteinte, elle doit contenir les événements depuis une période qui se circonscrit dans les limites des deux derniers

[1153] Voir *R.C.*, §107.
[1154] *R.C.* tome I, § 108-9.
[1155] *Ibid*., § 111.

siècles, selon Dubos : « Les français savent communément l'histoire de France depuis deux siècles. Ils ont une idée de l'air du visage et des habillements de ceux qui ont fait la plus grande figure dans ces temps-là. Mais une tête d'Henri IV ne ferait pas deviner le sujet d'un tableau en Italie, comme elle le ferait deviner en France. Chaque peuple a même ses fables particulières et ses Héros imaginaires »[1156].

Parmi l'amas des sujets valables pour la poésie et la peinture, généralement connus ou particulièrement connus dans le cas de la peinture, et même inconnus dans le cas de la poésie, chaque art présentant ses avantages, on retrouve des sujets qui se prêtent à être traités en peinture mieux qu'en poésie et inversement, comme le soutenait Horace, « le plus judicieux des Auteurs qui ont donné des enseignements aux Poètes », selon Dubos[1157]. Dubos cite le conseil qu'Horace donne aux artisans: « Soit que vous vouliez peindre, soit que vous vouliez composer des vers, ayez autant d'attention à choisir un sujet qui convienne au pinceau, si vous voulez faire un tableau, et qui convienne, pour ainsi dire, à la plume, si vous êtes Poète, qu'à le choisir convenable aux forces de votre génie particulier et proportionné avec vos talents personnels »[1158]. Dubos emprunte l'idée d'Horace, en opérant une séparation à l'intérieur de la poésie et de la peinture, entre leurs formes, auxquelles correspondent des sujets particuliers : « Non seulement certains sujets sont plus avantageux pour la Poésie que pour la Peinture, ou pour la Peinture que pour la Poésie ; mais il est encore des sujets plus propres à chaque genre de Poésie et à chaque genre de Peinture, qu'aux autres genres de Poésie et de Peinture »[1159].

Dubos prend comme exemple l'épigramme, forme de poésie qui ne peut pas traiter des sujets tragiques, ou la comédie, qui a un caractère opposé à celui de la tragédie, ou bien l'églogue, qui « ne convient pas aux passions violentes et sanguinaires »[1160]. Chaque genre de poésie doit traiter des sujets qui lui sont propres et les emprunter d'un domaine de réalité spécifique :

[1156] *Ibid*.
[1157] *Ibid.*, § 112.
[1158] *Ibid.*, § 108.
[1159] *Ibid*., § 113.
[1160] *Ibid.*, § 114.

« La Comédie ne veut point traiter des actions atroces, Thalie ne saurait faire les imprécations, ni imposer les peines dues aux grandes crimes »[1161].

Les sujets doivent être traités tout en obéissant aux exigences de la vraisemblance, en Poésie comme en Peinture. Dubos met en seconde place, en ce qui concerne l'importance, les règles de la vraisemblance, à la suite des règles qui font que les sujets soient appropriés à certaines formes de poésie et de peinture : « L'observation de la vraisemblance me parait donc, affirme Dubos, après le choix du sujet, la chose la plus importante dans le projet d'un poème ou d'un tableau »[1162]. En troisième lieu, succèdent les règles qui s'établissent sur le plan des idées, de façon que « les objets se débrouillent sans peine », en poésie aussi bien que dans l'art du pinceau. Nous avons considéré ces règles dans le chapitre sur la peinture.

Nous sommes amenés présentement à éclaircir le contenu des règles qui visent la vraisemblance. Cette vraisemblance diffère en poésie et en peinture. Nous allons traiter d'abord de **la vraisemblance en poésie**.

Concrètement, « un fait vraisemblable » est « un fait possible dans les circonstances où on le fait arriver »[1163] ; la vraisemblance étant ainsi le sensiblement, le physiquement possible.

Quel est le rapport entre la vraisemblance et le merveilleux, deux concepts opposés en ce qui concerne le sens, mais qui peuvent se retrouver ensemble, en diverses proportions, dans les poèmes et les peintures ?

Le merveilleux est la qualité des faits qui a sa source dans l'imagination des poètes et qui concerne une sorte de fiction, qui élève les faits, le concret, vers le spirituel. Ce merveilleux peut établir une vérité, s'il coïncide avec les croyances du public auquel les poèmes s'adressent, par exemple, avec une certaine théologie, avec certains faits religieux. Le merveilleux, s'il coïncide avec une certaine théologie, peut devenir, se transformer en vraisemblable. Le passage du merveilleux en vraisemblable est l'ouvrage des poètes de talent. Ils sont les seuls qui rendent crédible un poème, en un tel degré qui fait que ce poème peut gagner la confiance et l'attachement du cœur de la part de son lecteur. Dubos ne parle pas d'un passage du merveilleux au vraisemblable,

---

[1161] *Ibid.*
[1162] *Ibid*., § 278.
[1163] *Ibid*., § 249.

mais d'une alliance entre les deux. Le statut du merveilleux doit être de bien s'intégrer au vraisemblable, dans un tel degré qu'il perd son essence ; ou bien il peut faire office de réalité, lorsque la religion fait des merveilles des faits accomplis : « Comme le Poète est en droit d'exiger de nous que nous trouvions possible tout ce qui paraissait possible dans les temps où il met la scène, et où il transporte en quelque façon les lecteurs, nous ne pouvons point, par exemple, l'accuser de manquer à la vraisemblance, en supposant que Diane enlève Iphigénie pour la transporter dans la Tauride, dans le moment qu'on allait sacrifier cette Princesse. L'événement était possible, suivant la théologie des Grecs de ce temps-là »[1164].

Le merveilleux peut remplacer une partie de la vérité historique, mais non pas l'altérer. Au contraire, il doit la renforcer et la soutenir : « Il est permis aux Poètes comme aux Peintres qui traitent des faits historiques, de supprimer une partie de la vérité. Les uns et les autres peuvent ajouter à ces faits des incidents de leur invention. On ne traite point de menteurs les Poètes et les Peintres qui le font. La fiction ne passe pour mensongère que dans les ouvrages qu'on donne pour contenir exactement la vérité des faits »[1165].

Le Poète talentueux sait rendre le merveilleux vraisemblable : « On n'a rien à reprocher au Poète, si son invention ne choque point la vraisemblance et si le fait qu'il imagine, est tel qu'il ait pu arriver véritablement »[1166].

Le merveilleux contribue à rendre le lecteur attentif, stimulant son imagination. L'absence de merveilleux dans l'expression des sentiments, qui peut résulter de par la noblesse, la convenance du sentiment, la précision de la pensée, la justesse de l'expression, font que ces sentiments deviennent plats.

La vraisemblance consiste dans le fait de ne pas contredire « des faits historiques très connus ». Dubos réalise une démarcation entre la **vraisemblance métaphysique** et la **vraisemblance historique** : la deuxième l'emporte sur la première en ce qui concerne sa valeur dans une démarche de qualification de « vraisemblable » qu'on donne à un ouvrage poétique. La vraisemblance métaphysique consiste dans la possibilité d'un événement, une possibilité naturelle, selon les lois de la Nature, alors

[1164] *Ibid.*, § 249.
[1165] *Ibid*., § 248.
[1166] *Ibid.*

que la vraisemblance historique fait référence à une vérité bâtie sur les récits des historiens : « Nous n'examinons pas ce que devait arriver plus probablement, mais ce que les témoins nécessaires, ce que les Historiens racontent ; et c'est leur récit et non pas la vraisemblance qui détermine leur croyance [des Lecteurs] »[1167]. La vraisemblance historique fait office de règle qui dirige notre foi vers une vérité instituée, une vérité qui a ses racines dans une volonté humaine, susceptible d'émettre une interprétation subjective, sans moins attacher. Tout contraste à cette vérité instituée ne saurait construire un poème solide, capable de susciter l'adhésion au sentiment du poète : « Ainsi nous ne croyons pas l'événement qui est le plus vraisemblable et le plus possible, mais ce qu'ils [les historiens] nous disent être véritablement arrivé »[1168].

La vraisemblance historique est la limite du merveilleux du poète, la borne de sa flamme, de l'essor de son imagination. Une vraisemblance historique peut contraster la vraisemblance métaphysique, sans aucun risque de nuire à la crédulité des lecteurs, qui peuvent accepter un événement avec valeur de vérité dans leur pays et à leur époque, par exemple.

Le poète qui dévie de la vraisemblance historique, faute des connaissances nécessaires dans ce domaine plus ou moins scientifique, acquiert moins d'estime pour son ouvrage, qui peut contraster avec des usages établis, dans un certain pays, etc.

Nous allons traiter ensuite de **la vraisemblance en peinture.**

En réalisant un parallèle entre la poésie et la peinture, nous sommes amenés à comparer la vraisemblance dans des arts qui se distinguent par leurs moyens d'imitation de la Nature. De par leurs moyens spécifiques, la peinture et la poésie ne dépassent pas une frontière imaginaire de séparation. La vraisemblance reste une exigence pareillement nécessaire en poésie et en peinture. Cette exigence prend des formes différentes, adaptées à l'expression poétique ou pittoresque.

Tâchons ici d'étudier la vraisemblance qui doit être respectée dans une expression des sentiments par des tableaux.

En peinture la règle pour respecter la vraisemblance n'agit pas envers la même espèce de vraisemblance qu'en poésie. En ce domaine de l'art, la vraisemblance dont

[1167] *Ibid*., § 254.
[1168] *Ibid*., § 254.

Dubos parle se partage entre **mécanique** et **poétique.** Si en poésie la vraisemblance métaphysique et celle historique ne se superposaient pas toujours, en peinture la vraisemblance poétique et mécanique coexistent, mais concernent des parties différentes de l'art pictural.

La vraisemblance mécanique est une règle qui exige à « ne rien représenter qui ne soit possible, suivant les lois de la statique, les lois du mouvement, et les lois de l'optique »[1169]. L'état de l'imitation introduit par cette règle est un état qui coïncide avec l'état naturel des choses, qui est en conformité avec leur cours naturel. Toute métamorphose de cet état entraîne une déviation de cette règle, et ensuite une falsification de la vraisemblance, ce qui abaisse la valeur artistique de l'ouvrage : « Cette vraisemblance mécanique consiste donc à ne point donner à une lumière d'autres effets que ceux qu'elle aurait dans la Nature […] Elle consiste à ne point s'éloigner sensiblement de la proportion naturelle des corps ; à ne point leur donner plus de force qu'il est vraisemblable qu'ils puissent avoir »[1170].

Si la vraisemblance mécanique concernait le rapport interne de la composition picturale, qui doit être transporté du réel en peinture, la vraisemblance poétique concerne non seulement la relation, mais surtout les objets présents entre lesquels ces rapports se tissent. Si ces objets peints sont des personnages, la vraisemblance poétique exige l'attribution à ces personnages « des passions qui leur conviennent, suivant leur âge, leur dignité, le tempérament qu'on leur prête, et l'intérêt qu'on leur fait prendre dans l'action »[1171]. Cette attribution des qualités aux personnages fait suite à une bonne connaissance « des mœurs, des habits, des bâtiments et des armes particulières des peuples qu'on veut représenter »[1172], connaissance consacrée par la tradition.

Afin de respecter la vraisemblance poétique, dans un tableau, tous les personnages doivent prendre intérêt à l'action, et être émus. Ainsi, « tous les spectateurs dans un tableau deviennent des Acteurs »[1173]. Le degré d'émotion de chaque Acteur, personnage du tableau, doit être différent, ainsi que son expression: « Ainsi le soldat qui voit le sacrifice d'Iphigénie doit être ému, mais il ne doit point être aussi ému qu'un frère de la victime. Une femme qui assiste au jugement de Suzanne [...] ne doit pas montrer le

[1169] *Ibid.*, § 267.
[1170] *Ibid.*, § 267.
[1171] *Ibid.*, § 268.
[1172] *Ibid.*, § 269.
[1173] *Ibid.*

même degré d'affliction, qu'une parente […] L'étonnement d'un roi ne doit point être celui d'un homme du peuple. Un homme qui écoute de loin, ne doit pas se présenter comme celui qui écoute de près »[1174].

La vraisemblance poétique exige le respect, dans la peinture, d'une réalité instituée, nécessaire à la reconnaissance, et donc capable de toucher. « En imitation, affirme Dubos, l'idée reçue et généralement établie, tient lieu de la vérité »[1175]. Cette règle exige, qu'en peinture, on « prenne garde à ne se point trouver en contradiction avec ce qu'on peut savoir ». Cette réalité instituée a sa source dans la connaissance des médailles, des statues, des portraits, ou bien dans une tradition qui a été transmise, conservée. La réalité instituée consiste, par exemple, dans un « air de tête connu », qui a été perpétué à travers les âges et qui est destiné appartenir à un certain personnage en particulier : « Nous voyons par les Épîtres de Sidonius Appolinaris que les philosophes illustres de l'Antiquité avaient aussi chacun son air de tête, sa figure et son geste qui lui étaient propres en peinture »[1176], ou, la même idée se trouvant sous une autre forme : « Les Peintres et les sculpteurs sont tombés d'accord par une convention tacite de représenter Saint Pierre avec un certain air de tête et une certaine taille qui sont devenus propres à ce Saint »[1177]. Une valeur de loi est associée à cette réalité instituée.

[1174] *Ibid*., § 269-70.
[1175] *Ibid*., § 276.
[1176] *Ibid*., § 277.
[1177] *Ibid*., § 276.

5.2°.3°° Le succès des méthodes employées par les artisans : le pouvoir des arts sur l'âme humaine chez Dubos

Pouvoir de la poésie : possibilité d'augmenter progressivement l'émotion du public, par des tableaux-images successifs.

Pouvoir de la peinture : supérieur par la puissance de vrais tableaux, concrets et convaincants, mais ne pouvant pas accroître par degrés l'émotion ; communication des sentiments par des signes naturels, plus vrais que les signes artificiels, institués de la poésie ; la vue : le sens le plus puissant.

La peinture imite par le moyen des yeux, alors que la poésie par le moyen des oreilles. Lequel des moyens est le plus efficace et en quel degré nous sommes impressionnés respectivement par la peinture, et par la poésie ? Lequel des deux arts a plus de pouvoir sur nous ?

Dubos se propose de démontrer le pouvoir supérieur de la peinture sur l'âme humaine ; ensuite il va admettre que l'émotion produite par le récit, la séquence des tableaux a ses avantages en tragédie, où le poète amplifie, au fur et à mesure, l'affection du public pour le personnage principal. Cette affection ne pourrait pas augmenter en peinture, où son degré reste le même, étant fixé par l'instant surpris dans le tableau. Le poète a l'avantage de pouvoir préparer les spectateurs, de les ouvrir petit à petit à une relation d'amitié avec le personnage avec lequel ils vont compatir et dont ils sont en train de découvrir la grandeur d'âme. Cette qualité de l'âme la peinture ne saurait exprimer, car elle exprime seulement les qualités perceptibles à la surface, qu'on peut lire sur les visages peints. Si l'âme s'y reflète, seule une passion est décryptée, ce qui ne suffit pas pour tisser un lien émotionnel entre le spectateur et le personnage admiré. Le pouvoir de la poésie est donc supérieur à celui de la peinture dans le but de nous

affectionner à leurs personnages, et donc, de nous toucher : « Un Peintre qui représente l'instant où l'on va plonger le fer sacré dans la gorge d'Iphigénie, n'a pas l'avantage d'exposer son tableau devant des spectateurs aussi bien préparés et remplis d'amitié, et d'une amitié récente pour cette Princesse. Il peut tout au plus nous intéresser pour elle ; mais il ne saurait nous la rendre aussi chère que le poète peut le faire. La grandeur d'âme, tous les sentiments élevés d'un bon naturel que le Poète peut prêter à Iphigénie, nous affectionnent bien plus à un personnage de Tragédie, que les qualités extérieures dont un Peintre peut orner le personnage d'un tableau, ne nous affectionnent à ce personnage qui ne parle presque pas. C'est pourquoi nous sommes plus émus par un poème que par un tableau, quoique la Peinture a plus d'empire sur nous que la Poésie »[1178].

Regardant de plus près, cette émotion de la poésie, en spécial de la tragédie, a ses racines dans les tableaux qui naissent dans l'imagination. Donc, indirectement, la peinture est celle qui émeut, par le biais de l'expression poétique, qui se développe dans le temps, permettant un enchaînement des tableaux. Suivons ce phénomène d'*ut pictura poesis*.

La tragédie suppose une série de scènes qui, représentées sur le théâtre, sollicitent les yeux, comme la peinture. La tragédie qu'on lit a moins de pouvoir sur notre âme que la tragédie représentée sur scène (le pouvoir de la vue est supérieur au pouvoir de l'oreille, comme on va le démontrer en ce qui suit). Si un seul tableau n'arrive pas à nous faire pleurer, car il transmet une seule passion, surprise dans un instant de sa durée, la poésie déclamatoire, en occurrence la tragédie, « nous présente successivement, pour ainsi dire, (plusieurs degrés de l'émotion) cinquante tableaux qui nous conduisent, comme par degrés, à cette émotion extrême, qui fait couler nos larmes »[1179]. Pour faire pleurer, une émotion forte est nécessaire. Cette émotion forte est le comble des émotions précédentes, chacune plus forte que celle qu'elle laisse derrière. L'émotion est produite ainsi, dans sa croissance, par une série de tableaux successifs, dont le dernier a l'effet décisif. La poésie prépare le spectateur à vivre une émotion, alors que la peinture le surprend, le frappe, le prend d'assaut et ne lui laisse pas le temps de se familiariser avec le personnage et d'entrer plus profondément dans la matière traitée. Ainsi l'émotion produite par la poésie est plus digérée, si l'on peut

[1178] *Ibid*., § 425.
[1179] *Ibid*., § 424.

emprunter ces termes à l'anatomie, plus profonde, car elle a eu le temps de s'enraciner dans l'âme, étant construite sur un axe temporel, qui lui permet la progression. Si Dubos considère cette émotion comme superficielle en tant qu'émotion artistique (qui ne touche que l'âme sensitive et s'efface bientôt), elle est profonde en son espèce.

Pour soutenir les affirmations précédentes, on va les appuyer sur la théorie de Dubos, selon laquelle « le tableau ne livre qu'un assaut à notre âme, au lieu qu'un poème l'attaque durant longtemps avec des armes toujours nouvelles. Le poème, ajoute Dubos, est longtemps à ébranler l'âme, avant que de la conduire à l'émotion qui la fait pleurer »[1180].

La poésie est une peinture parlante ; comme on l'avait montré plus haut, elle « fait son effet à l'aide des yeux » ; les tableaux sont sa matière première, elle ne fait que les enchaîner l'un après l'autre dans le temps. La poésie tire sa force d'émouvoir du contenu riche de tableaux qu'elle incorpore. Si la peinture contient un seul tableau, la poésie ajoute des forces nouvelles pour ébranler l'âme, par les nombreux tableaux qu'elle fait voir, surtout dans une représentation théâtrale de la tragédie, de la poésie déclamatoire en général : « Quarante Scènes qui sont dans la tragédie, doivent donc nous toucher plus qu'une seule Scène peinte dans un tableau ne saurait faire. Un tableau ne représente même qu'un instant d'une Scène. Ainsi un poème entier nous émeut plus qu'un tableau, bien qu'un tableau nous émeuve plus qu'une Scène qui représenterait le même événement, si cette Scène était détachée des autres, et si elle était lue, sans que nous eussions rien vu de ce qui l'a précédée »[1181]. Un vrai tableau, réel, émeut plus qu'un tableau-image, qui se forme dans notre imagination, au moyen de l'oreille, lors de la création des idées que les mots évoquent, et de leur disposition. L'effet du tableau réel est plus fort et plus frappant, il fait son impression sur l'âme en un instant. Mais le pouvoir du multiple est supérieur à celui de l'unicité.

Quelles sont les assises de l'affirmation : « La Peinture a plus d'empire sur nous que la Poésie »[1182] ? Ceci est une vérité. Elle consiste dans le fait que le pouvoir de la peinture est supérieur au pouvoir de la poésie. Cette vérité admet une exception, une déviation, celle qui a été discutée dans le fragment qui précède.

[1180] *Ibid*.
[1181] *Ibid*.
[1182] *Ibid*., § 425.

Dubos attribue à cette observation une autorité particulière pour deux raisons : premièrement, parce que la peinture agit sur les sens (qui sont abusés, même si l'esprit garde son état initial, sans subir d'influence altérante), et surtout sur le sens le plus ouvert aux impressions extérieures, le plus sensible et capable de recevoir le plus d'information des objets, dans une courte durée, d'un instant, la vue ; en second lieu, car la peinture emploie des signes naturels, alors que la poésie se donne l'être à l'aide des signes artificiels.

La vue est le point de référence, le guide de l'homme ; elle confirme ou infirme les informations transmises par les autres sens, plus susceptibles d'induire en erreur, de tromper. La vue est la source la plus sûre, ou le moyen le plus propre de vérification, « celui des sens en qui l'âme, par un instinct que l'expérience fortifie, a le plus de confiance »[1183]. Ce sens, stimulé, mis en fonction, au contact des objets visibles, a une puissance supérieure sur l'homme que celui de l'ouïe : « Les bruits et même les sons naturels ne nous affectent pas à proportion des objets visibles. Par exemple, les cris d'un homme blessé que nous ne voyons point, ne nous affectent pas, bien que nous ayons connaissance du sujet qui lui fait jeter les cris que nous entendons, comme nous affecterait la vue de son sang et de sa blessure »[1184]. La représentation d'une chose équivalente destinée à la vue (l'objet visible) est plus impressionnante que la présence sous la forme d'un son ou d'un bruit (objet audible), dont seule l'oreille peut témoigner. Dans d'autres termes, « l'œil est plus près de l'âme que l'oreille »[1185].

Secondement, la peinture communique des émotions par des **signes naturels**, alors que la poésie se sert des **signes artificiels**, arbitraires et institués. En quoi consiste le contenu de ces concepts et en quoi les signes naturels nous affectent-ils plus que les signes arbitraires ? En quoi leur pouvoir est différent sur l'âme humaine ?

Les signes arbitraires et institués de la poésie sont les mots, différents dans chaque langue, chez différents peuples, choisis en commun par tout le monde, pour s'en servir dans la communication. Le terme « signe » est impropre en parlant de peinture ; il aurait consisté dans « la figure des objets, leur couleur, les reflets de la lumière, les ombres, enfin [en] tout ce que l'œil peut apercevoir »[1186]. Cette inadéquation consiste

[1183] *Ibid*., § 414.
[1184] *Ibid*.
[1185] *Ibid.*
[1186] *Ibid*., § 415.

dans le fait que le mot « signe » remplace une réalité par un symbole, alors que la peinture ne se sert pas des symboles, mais de la Nature même, qui est son modèle et son œuvre. Le « signe naturel » ne suppose pas une expérience acquise de la part du public pour le connaître, il peut le dispenser de toute éducation pour ne parler qu'à son cœur. La peinture devient ainsi l'art le plus pur, le plus simple, qui « met la Nature sous nos yeux »[1187]. L'œuvre picturale reproduit l'objet tel qu'il existe dans la Nature, « sous la même forme », tellement identique que le public pourrait croire qu'une peinture renferme un genre de mouvement, propre aux objets naturels, toujours en plein changement et mobiles. La force de la peinture devient identique avec la force de la Nature, directe et sûre, immédiate et sans d'autres ressorts, susceptibles de l'affaiblir. Au contraire, les signes artificiels opèrent par le biais des symboles, une voie qui éloigne le public du contact direct avec la nature : « Il est un principe incontestable dans la mécanique, c'est que la multiplicité des ressorts affaiblit toujours le mouvement, parce qu'un ressort ne communique jamais à un autre tout le mouvement qu'il a reçu. D'ailleurs il est une de ces opérations, celle qui se fait quand le mot réveille l'idée dont il est le signe, qui ne se fait pas en vertu des lois de la Nature. Elle est artificielle en partie »[1188]. La force de la peinture dépasse donc la force de la poésie, de par leurs moyens respectifs d'expression, et donc, de par le rapport plus ou moins étroit qu'elles entretiennent avec la Nature.

Les tableaux réels, œuvres peintes, sont sensiblement connaissables, alors que les tableaux-images ne sont que des possibilités, qui ont une réalité contingente, et que nous ne pouvons pas connaître par nos sens, directement. Les tableaux mentaux, résultat du travail de l'imagination, ne sont pas exposés à la vue, mais à un sens interne, qui ne permet pas une connaissance certaine. Ils ne sont que des tâtonnements, comme les idées qui les forment, qui s'arrangent pour leur donner naissance ; toute suggestion sensible devient valable, elle se soutient à cause de l'incertitude dans laquelle le tableau-image baigne. Le tableau-image est toujours différent de la réalité qu'on lui fait correspondre, il ne s'épuise jamais dans une peinture réelle, (ou dans un objet réel) : « Il est rare, affirme Dubos, que l'idée d'un bâtiment que notre imagination aura formée, même sur le rapport des gens de métier, se trouve conforme au bâtiment. Il nous arrive souvent, quand nous voyons ce bâtiment dans la suite, de reconnaître que notre

[1187] *Ibid.*
[1188] *Ibid*., § 416.

imagination avait conçu une chimère »[1189]. Les tableaux-images, n'ayant pas la clarté des tableaux peints, qui se montrent aux yeux dans leur totalité et avec une transparence complète, produisent un certain manque de confiance chez le public, qui ne peut pas jouir de la certitude de leur imagination, dont il ne peut pas faire confiance. Cette incertitude rendent les effets esthétiques des tableaux mentaux moins forts, d'où la supériorité du pouvoir des tableaux peints sur notre âme. Il tient au pouvoir des tableaux peints de rendre clairs les tableaux-mentaux : les figures peintes viennent doubler les idées dont l'assemblement forme des tableaux mentaux : « Il faut des figures pour faire entendre surement et distinctement les livres les plus méthodiques […]. L'imagination la plus sage forge souvent des fantômes, lorsqu'elle veut réduire en tableaux les descriptions ; principalement quand l'homme qui prétend imaginer n'a jamais vu des choses pareilles à celles dont il lit ou dont il entend la description. Je conçois bien par exemple, que l'homme en guerre peut, sur une description, se former l'image d'un certain assaut ou d'un certain campement ; mais celui qui ne vit jamais ni campements ni assauts, ne peut s'en faire une juste image sur des relations. Ce n'est que par rapport aux choses que nous avons vues, que nous pouvons imaginer avec quelque précision celles qu'on nous décrit »[1190]. Selon la remarque de Dubos, les tableaux mentaux doivent se constituer en ayant comme matière première les objets vus. La connaissance par le biais des yeux est d'une qualité supérieure, en ce qui concerne sa clarté, que la connaissance par le biais de l'oreille, qui laisse la liberté d'imaginer au public. Elle est aussi plus objective, faisant appel aux sens, (au plus performant), les mêmes chez tout le monde, qui ne nous trompent pas, comme le font l'imagination et l'esprit.

La peinture apporte ses capacités en faveur de la science, elle lui est devenue indispensable, comme elle peut devenir un appui aux poètes, rendant leur expression plus complète, plus entière, en lui ajoutant un sens déterminé : « Quatre lignes tracées sur le papier concilieraient ce que des volumes entiers de commentaires ne sauraient accorder. Les Anatomistes les plus experts tombent aussi d'accord qu'ils auraient peine à concevoir le rapport d'une nouvelle découverte si l'on ne joignait une figure à ce rapport »[1191].

[1189] *Ibid*., § 419.
[1190] *Ibid*.
[1191] *Ibid*., § 420.

Afin de mieux faire ressortir le pouvoir de la peinture d'émouvoir notre âme, plus élevé que celui de la poésie, Dubos ajoute un exemple concluant : « Du temps des Romains, ceux qui avaient fait naufrage portaient, en demandant l'aumône, un tableau, dans lequel leur infortune était représentée, comme un objet plus capable d'émouvoir la compassion et d'exciter à la charité, que les relations les plus pathétiques qu'ils pouvaient faire de leur malheurs. On peut s'en rapporter aux lumières et à l'expérience des hommes, dont la subsistance dépend des aumônes de leurs concitoyens, sur les voies les plus propres, sur les moyens les plus efficaces d'attendrir le cœur humain »[1192].

Telle est la théorie de Dubos sur les rapports tissés entre la poésie et la peinture.

[1192] *Ibid*., § 422.

5.3° Étude comparée chez les successeurs de Dubos. Lessing

L'apport de Lessing à l'étude de l'*ut pictura poesis* : l'approfondissement des limites des arts construits sur l'espace, respectivement le temps. Point de départ : la statue ancienne *Laocoon*, microcosme de l'âme ancienne, adepte de la modération dans l'expression des passions (créant la beauté). Le *Laoccon*, a-t-il comme modèle le poème de Virgile, l'*Enéide* ? Traits de ce poème non rendus en peinture, d'où la nécessité des modèles et des sujets propres à la poésie ou à la peinture. Domaine des sujets abordés : large en poésie, restreint en peinture, la poésie pouvant avoir comme modèle la peinture, mais pas inversement. La poésie décrivant une action d'engendrement ; la peinture nous montrant le stade final, accompli. Le rôle de la laideur artistique : ingrédient pour l'expression des sentiments complexes chez Lessing, inexistante chez Dubos, présente seulement en dehors de l'art. Le dégoutant, son rôle dans l'art chez Lessing.

Le parallélisme entre poésie et peinture était un problème de prime abord au XVIIIe siècle, étant né avec Horace, dont l'*ut pictura poesis* figure sur la première page

du livre de Dubos (*Réflexions critiques*). Les philosophes mettent une nouvelle lumière sur une question latente et qui n'a surgit avec vivacité qu'avec les grands philosophes illuministes comme Voltaire et Diderot, et avec leur prédécesseurs, Dubos et Lessing.

L'*ut pictura poesis* se construit et se déconstruit sur une comparaison établie entre la poésie et la peinture, présente chez Roger De Piles, Dubos et Lessing, parmi de nombreux autres. Le parallèle concerne une différence fondamentale entre ces deux arts, notamment que la poésie se construit dans le temps, dans la succession des instants, alors que la peinture a une autre dimension, elle se figure dans l'espace. Cette remarque est commune chez ces philosophes, et Roger De Piles affirmait, dans son *Cours de peinture* (1708), publié onze ans avant les *Réflexions* de Dubos : « […] la peinture se développe et nous éclaire en se faisant voir tout d'un coup : la poésie ne va à son but et ne produit son effet qu'en faisant succéder une chose à une autre »[1193]. Dubos donne une nouvelle tournure à cette idée, qui garde le même sens, jusqu'à Lessing inclus, cinquante ans après la publication des *Réflexions critiques* de Dubos. L'abbé affirme : « Un peintre ne peut peindre dans chaque tableau qu'un des sentiments […] Il faut qu'il emploie tout son tableau à l'expression de ce sentiment »[1194], et continue dans le même sens : « Le peintre ne peint qu'une seule fois chacun de ses personnages et ne saurait employer qu'un trait pour exprimer une passion sur chacune des parties du visage où cette passion doit être rendue sensible »[1195], alors que « le poète peut employer plusieurs traits pour exprimer la passion et le sentiment d'un de ses personnages »[1196] ; le poète a un avantage, qui rend son art plus puissant, disposant des moyens supplémentaires : « si quelques-uns de ces traits avortent, s'ils ne frappent point précisément à son but, s'ils ne rendent pas exactement toute l'idée qu'il veut exprimer, d'autres traits plus heureux peuvent venir au secours des premiers. Joints ensemble, ils feront ce qu'un seul n'aurait pu faire, et ils exprimeront ainsi l'idée du poète dans toute sa force »[1197].

Gotthold Ephraïm Lessing développe cet aspect temporel/spatial des deux arts, d'une façon plus vaste et plus élaborée, s'appuyant presque uniquement sur cette

[1193] Roger De Piles (1635-1709), *Cours de peinture par principes*, Genève, Slatkine Reprints, 1969, *Où l'on examine si la poésie est préférable à la peinture*, p. 449.
[1194] *R.C.*, tome I, § 87.
[1195] *Ibid*., § 93.
[1196] *Ibid*., § 92.
[1197] *Ibid*.

différence pendant toute la réflexion enchaînée dans le *Laocoon* (1766). Toute la théorie esthétique de Lessing, présentée dans le *Laocoon ou Des frontières de la peinture et de la poésie*[1198], est construite sur le sujet des limites des genres, sur la coexistence dans l'espace des éléments picturaux, des corps, en peinture, et sur la succession temporelle, l'historicité des actions, en poésie. Les représentations poétique et pittoresque ne sont pas d'une même nature, elles appartiennent à des sphères différentes ; à l'intérieur de l'*ut pictura* se produit une scission, à laquelle participe ce trait distinctif, qui l'affaiblit, mais ne le détruit pas. Les particularités des deux arts, qui les séparent, sont mises en évidence plus fortement que celles qui les unissent.

Cette scission est plus largement accentuée et décrite que chez Dubos, qui accepte une différence entre les deux arts en ce qui concerne les moyens d'imitation et les sujets respectifs dont elles traitent, mais qui se tiennent proches par leur but, celui d'émouvoir. En second lieu, la poésie et la peinture restent des « sœurs jumelles » car elles imitent toutes les deux la Nature, en représentant la beauté capable d'émouvoir.

Nous allons étudier en ce qui va suivre cette scission à l'intérieur du concept d'*ut pictura*, qui ne dépasse pas une légère nuance d'étrangeté entre deux arts sœurs qui ne peuvent pas se superposer totalement. Cette division plus ou moins négligeable consiste en la différence des moyens d'expression : la poésie a ses moyens propres, tout comme la peinture a les siens. Comment Lessing, à partir de la description du *Laocoon*, statue grecque, présente-t-il ces moyens propres d'imitation ? Cette imitation chez Lessing peut être aussi bien une imitation d'un objet naturel, comme elle peut imiter l'œuvre d'art, étant l'imitation d'une imitation choisie comme objet. Par exemple, Lessing s'intéresse à découvrir si cette statue a été faite selon un modèle poétique, une description, ou bien si elle a inspiré les poètes. Question à laquelle Lessing propose une étude, plutôt qu'une réponse.

L'imitation poétique a besoin d'un déroulement temporel, alors que l'imitation pittoresque emprunte à l'espace son séjour vital. Étudions plus longuement ces moyens propres d'imitation chez Lessing, auteur allemand préoccupé par des problèmes d'esthétique au XVIIIe siècle, qui nourrit ses réflexions de l'ouvrage de Dubos, comme on pourra le constater de ce qui suit.

[1198] Gotthold Ephraïm Lessing (1729-1781), *Laocoon ou Des frontières de la peinture et de la poésie*, paru pour la première fois en 1766 ; trad. fr. (édition consultée) : Paris, Hermann, 1990.

Lessing s'inscrit dans une attitude de réaction contre l'*ut pictura*. Il se propose d'enlever des pensées des critiques l'habitude de considérer les deux arts comme semblables lorsqu'ils traitent du même sujet, au point de superposer leurs domaines. Lessing suit Dubos, qui a montré que les domaines des poèmes et ceux des peintures sont différents, existant des sujets propres à la peinture, et d'autres, propres à la poésie (leur matière est différente). Les adeptes de l'*ut pictura poesis* sont « des critiques vicieux », selon Lessing, qui ont semé l'erreur sur le chemin des artistes, faisant naître le genre descriptif dans la poésie et l'allégorie, dans la peinture. Le but de Lessing, qui s'incorpore à ceux mentionnés plus haut (fait partie d'un même corpus, concernant l'imitation en peinture et en poésie), est de montrer les failles de la notion d'*ut pictura poesis* (la peinture est une poésie muette et la poésie une peinture parlante, selon Simonide, poète lyrique grec, dont l'aphorisme est cité par Plutarque) : « On a voulu faire de la poésie une peinture parlante sans savoir précisément ce qu'elle peut et doit peindre et faire de la peinture un poème muet, avant d'avoir examiné dans quelle mesure elle peut exprimer les idées générales sans s'éloigner de sa destination naturelle »[1199]. Lessing se propose de détrôner « ce goût spécieux et ces jugements mal fondés »[1200] des critiques qui, connaissant les mêmes effets des deux arts sur l'âme humaine, celui de toucher, tendent à élargir leur domaine commun jusqu'à l'exagération.

Toutes les considérations de Lessing tournent autour de la statue grecque, le *Laocoon*. C'est à partir de cette statue ancienne que Lessing, dans son analyse, touche les problèmes de fond de l'esthétique.

Étudier Laocoon est une façon de décrire l'âme ancienne, « grande et paisible », même dans la douleur la plus atroce. Les trois personnages enlacés de serpents, le père et ses fils, éprouvent une douleur violente, douleur qui ne se manifeste pas sur leurs visages « avec la violence que son intensité laisserait attendre »[1201]. Cet aspect est dû, selon les uns, au fait que la sagesse, la force morale, dépasse la douleur physique. Selon d'autres, l'artiste n'imite pas assez la nature, n'exprimant pas toute la douleur ressentie. Selon Lessing, qui s'inscrit dans le premier cas, cela est une expression de sagesse, car les cris, les gémissements (présents dans quelques-unes des tragédies grecques, comme

[1199] *Laocoon, op. cit*., p. 42.
[1200] *Ibid*.
[1201] *Ibid*., p. 44.

celles de Sophocle, par exemple) apparaissent aux modernes des manifestations risibles, qui ne conviennent pas aux tragédies, étant « incompatibles avec la grandeur d'âme ». Le goût ancien se renouvelle.

Dans l'Antiquité, les artisans, comme Dubos nomme les peintres et les poètes, visaient à créer le beau, dans l'expression des passions, notamment dans l'expression de la douleur physique. Le beau coïncide avec un certain degré de passion ; au-delà de ce degré, l'expression de la passion dégénère dans la laideur, comme par exemple la fureur et le désespoir. On s'appliquait à réduire l'intensité d'une passion, à la tempérer, à la freiner, à la rendre autant que possible moins avilissante : la passion rendue par l'art avait des limites. La passion forte devient une passion modérée sous la main de l'artiste (le peintre). La laideur modérée donne naissance à la beauté, tout comme toute beauté est susceptible de dégénérer en laideur au-delà de certaines limites.

En parlant du peintre, que Lessing nomme « artiste », celui-ci saisit un « seul instant de la nature toujours changeante », un seul trait, comme l'affirmait Dubos. Selon Lessing, cet instant surpris, figé, immobile, ne doit pas coïncider avec le moment où la passion est au paroxysme, à son comble. Cela pour laisser libre cours à l'imagination, qui doit s'élever au-delà de l'impression sensible : ce qu'on n'exprime pas, on laisse deviner. On ne doit pas empiéter sur le terrain de l'imagination, qui « doit prendre ses ailes ». L'instant de paroxysme impose un arrêt dans l'imagination, car « au-delà, il n'y a plus rien », alors que l'œuvre d'art doit représenter beaucoup de choses, afin d'éveiller beaucoup d'idées, faisant naître des figures ; cela est le rôle de l'imagination dans l'art.

Cet unique instant devient immortel, l'art lui consacre une vie atemporelle ; il n'appartient pas à la nature changeante, sa qualité d'immuabilité étant « contre nature ». Il ne surprend pas les phénomènes dans le développement et dans la destruction, comme tout événement naturel, mais il fige la nature, il la dépossède de sa qualité essentielle, qui sied dans le changement. L'art impose aux choses l'immortalité, alors que, dans la nature, la fugacité est comprise dans son essence.

À partir de la règle concernant la modération d'expression dans la douleur physique dans *Laocoon*, Lessing nous fait connaître sa sphère plus large, l'essence de l'art et ses bornes. Il nous propose une vue sur l'art par le biais d'un parallèle entre les deux arts majeurs, la poésie et la peinture.

Si le peintre concentrait son œuvre à un instant, le poète n'a pas cette contrainte, pouvant toujours revenir sur le point de départ, ajoutant ou enlevant au trait initial, dans le déroulement continuellement changeant du poème : « Chacune de ces modifications, qui demanderaient à l'artiste une œuvre distincte et complète, ne coûte au poète qu'un seul trait et, quand bien même ce trait, considéré en lui-même, eût pu choquer l'imagination de l'auditeur, il a été si bien préparé par ce qui précède, ou bien il est si adouci, si amélioré par ce qui suit, qu'il perd son intensité propre et produit dans l'ensemble le meilleur effet du monde »[1202]. En exemplifiant, le cri de Laocoon pourrait former un trait, corrigé par ceux qui suivent ou qui précédent, en poésie ; mais il ne saurait jamais faire l'expression d'un tableau. Le tableau est destiné à rendre la beauté, dont le cri, en tant que moyen d'expression d'une douleur extrême, ne fait pas partie ; alors qu'en poésie la laideur peut se métamorphoser en beauté, dans un instant différent.

On retrouve Dubos qui exclut, lui aussi, la laideur du domaine de l'art. La définition de la laideur est similaire chez les deux philosophes, qui la comprennent comme appartenant à un objet du monde réel, mais qui n'a pas de place dans l'art. Chez Dubos, la laideur appartient à l'objet réel, l'imitation ne doit pas avoir comme modèle un objet hideux, laid : « L'imitation d'un objet hideux fait […] une impression qui approche trop de celle que l'objet même aurait faite »[1203]. Chez Lessing, la laideur est la douleur réelle, qui est au comble et qui n'est pas modérée, limitée dans son degré, bornée à des moyens d'expression dignes et non lamentables, surtout sous le pinceau de l'artiste. L'originalité de Lessing est d'avoir introduit la liberté de l'imagination du public, qui doit prendre son essor lorsqu'il y a de la place pour un degré de plus dans une douleur qui a besoin de développement jusqu'à son comble. L'imagination est appelée à combler cet espace, que l'artiste ou le poète a « laissé dans l'ombre », en créant plusieurs chemins vers une douleur suprême, qui ne se montre pas dans l'art, appartenant exclusivement au réel. Cet acheminement est parsemé d'idées, qui forment des tableaux poétiques ou picturaux.

Si chez Dubos, l'art est plutôt une imitation de la Nature, imitant les passions, chez Lessing, il est plutôt une imitation de la Nature, tant qu'elle reste belle, tant qu'elle ne se lamente pas dans le comble de la passion douloureuse et que le poète ou le peintre devance cet instant le plus intense. Chez Dubos, les passions dans l'art deviennent

[1202] *Ibid*., p. 58.
[1203] *R.C.*, tome I, § 36.

moins fortes que réelles, de par leur statut qui change (objets réels / objets d'art, passions naturelles / passions artificielles). Chez Lessing, aussi, la douleur réelle est trop forte pour que l'imagination puisse participer à créer ses effets sur l'âme (l'imagination ne pouvant pas dépasser le sensible), elle ne peut pas devenir un objet artistique. Les passions naturelles sont pénibles, chez les deux philosophes : « Plus l'acteur approche de la nature, plus nos yeux et nos oreilles doivent être péniblement affectés »[1204].

Plusieurs hypothèses des savants anciens et modernes sont émises sur la source du Laocoon, dont la première est que cette sculpture était réalisée à partir du *Laocoon* de Virgile, ou inversement : « Ils ont trouvé sans aucun doute entre l'œuvre d'art et la description du poète une concordance si remarquable qu'il leur a paru impossible que toutes deux se soient trouvées par hasard concorder sur des circonstances semblables »[1205]. Une hypothèse aussi vraisemblable que la première consiste dans le fait que le poème, comme la sculpture, trouvent leurs sources dans une troisième œuvre, et que « peut-être le poète n'a-t-il pas imité l'artiste, pas plus que l'artiste n'a imité le poète ; peut-être ont-ils tous les deux puisé à une même source ancienne »[1206]. Dans la sculpture, le principal personnage du Laocoon[1207], en tant que prêtre, n'emprunte pas les vêtements sacerdotaux, mais il est représenté nu, comme ses fils, alors que chez Virgile il apparaît vêtu selon son statut social. La raison du sculpteur, avancée par Lessing, est très originale, exprimée métaphoriquement : « Une étoffe, ouvrage de la main d'un esclave, a-t-elle autant de beauté qu'un corps organisé, œuvre de l'éternelle sagesse ? »[1208]. La conception de la beauté chez les Anciens exclut le vêtement, de peu d'importance et répondant à un besoin ; l'imagination le transperce, car la beauté et le besoin s'excluent réciproquement (« qu'est-ce que l'art a à faire avec le besoin ? »[1209], affirme Lessing). On observe ici un contexte différent du besoin chez Lessing, par rapport à Dubos : on renonce à un besoin au prix de la beauté, à ne pas confondre avec le besoin d'être occupé qui appelle l'art. Il ne s'agit pas du besoin d'art, mais des besoins immédiats humains.

[1204] *Laocoon*, *op. cit.*, p. 59.
[1205] *Ibid.*, chapitre V, p. 68.
[1206] Le poète épique grec de l'antiquité, Pisandre.
[1207] Groupe du Laocoon, oeuvre de Rhodiens Agésandre, Athénodore et Polydore, IIe ou Ier siècle av. J.-C, musée Pio-Clementino, Vatican.
[1208] *Laocoon*, *op. cit*., p. 72.
[1209] *Ibid.*

La transposition d'un art en un autre (le modèle poétique en tant qu'objet d'imitation picturale et inversement) est le point de départ du parallèle poésie/peinture.

En partant de l'hypothèse que les artistes sculpteurs ont eu comme modèle, comme guide de leur ouvrage, la description poétique de Virgile (du personnage Laocoon dans son épopée intitulée *Enéide*), on constate qu'ils ne l'ont pas suivi à la lettre, quelques traits du poème avortent, ne pouvant pas être transposés en sculpture. Cela montre qu'à la poésie et à la peinture correspondent des objets différents, comme chez Dubos, qui a trouvé « qu'il est des sujets spécialement propres pour la poésie »[1210]. Le domaine de la poésie est plus vaste, ses moyens lui permettant de prendre comme modèles plus d'objets que ceux qui se prêtent à la peinture. Les actions décrites en poésie ont des limites plus larges dans l'espace et dans le temps, qu'en peinture, qui se limite à un seul instant où coexistent, dans l'arrangement du tableau, les représentations des objets. Ces représentations picturales sont cadrées à un seul moment et épuisent un seul fragment d'espace ; elles sont en nombre fini. Au contraire, les images poétiques, en nombre infini, peuvent s'écouler, s'avoisiner, au fur et à mesure que l'imagination les produit, sans empiéter l'une sur l'autre (comme elles le feraient en peinture, quand trop d'images sont représentées dans un espace limité, insuffisant).

Les imitations, comme la poésie et la peinture, ne se correspondent pas en entier, ne sont pas interchangeables ; l'une rend une partie de l'ouvrage de l'autre, qui lui était le modèle : cela est toujours le cas de la peinture, qui ne réussit pas aussi bien que la poésie, employant et disposant de moins de traits, alors que la poésie peut rendre l'ouvrage peint en sa totalité : « Le moindre ne peut contenir le plus, mais l'inverse est toujours possible. Je veux dire ceci, affirme Lessing : les traits employés par le poète dans sa description ne peuvent pas tous faire bon effet sur une surface plane ou reproduits en marbre ; ne se pourrait-il pas cependant que tous les traits dont se sert l'artiste produisent bon effet dans l'ouvrage du poète ? Incontestablement, car ce que nous trouvons beau dans une œuvre d'art, ce n'est pas grâce à nos yeux, mais à notre imagination, par l'intermédiaire de nos yeux »[1211].

La peinture, par les « signes naturels » dont elle se sert, s'adresse à la vue, qui n'est qu'un biais pour stimuler l'imagination, la vraie source du beau, de l'art.

[1210] *R.C.*, tome I, titre de la section XIII, § 84.
[1211] *Laocoon*, *op. cit.*, p. 78.

De ce passage, on conclut que la poésie peut avoir comme source, modèle, la peinture, le poète pouvant ajouter ses propres réflexions à son modèle ; le poète dispose des traits nécessaires pour rendre le tableau en sa totalité. Cette pensée est reproduite, prise, de Dubos, qui l'exprimait sous la forme suivante : « Un poète peut nous dire beaucoup de choses qu'un peintre ne saurait nous faire entendre. Un poète peut exprimer plusieurs de nos pensées et plusieurs de nos sentiments qu'un peintre ne saurait rendre […] Quoiqu'il soit des caractères qu'un peintre ne puisse exprimer […] il n'en est pas qu'un poète ne puisse copier »[1212].

Lessing nomme les mots des « signes conventionnels », signes « institués » chez Dubos, alors que les couleurs dont l'artiste se sert, sont nommées, comme chez Dubos, des « signes naturels » : « Si des signes naturels et des signes conventionnels peuvent susciter dans notre imagination la même représentation, le même plaisir peut alors naître dans les deux cas, mais peut-être pas avec la même intensité »[1213]. La poésie et la peinture atteignent leur but commun, qui est premièrement celui de stimuler l'imagination, rendant possible le plaisir. Le plaisir est équivalent au travail de l'imagination. Nos sens ne sont que le premier pas vers le plaisir, ils donnent libre cours à l'imagination, dont les productions mentales font leur effet sur l'âme ; cet effet est esthétique, cela est le beau. Chez Lessing, la seule différence entre l'effet de la poésie et celui de la peinture, qui est, au final, celui de faire naître le plaisir dans l'âme, consiste dans l'intensité du plaisir éprouvé. Ces arts sont apparentés, les représentations dans l'imagination et leurs effets peuvent être identiques, selon Lessing (ils peuvent produire le même plaisir). Remarquons ici qu'à une représentation dans l'imagination correspond un certain plaisir, d'une certaine espèce ; si cette représentation est la même en poésie et en peinture, de cette représentation résulte le même plaisir.

Nous allons essayer de répondre à une question qui se pose logiquement : comment la poésie et la peinture peuvent-elles créer un seul et identique tableau dans l'imagination, résultant des signes, des moyens différents ? En quoi ces signes diffèrent-ils ?

[1212] *R.C.*, tome I, § 84.
[1213] *Laocoon, op. cit.*, p. 78.

D'abord leur nature les distingue : si la peinture emploie les signes naturels, qui sont « des formes et des couleurs étendues dans l'espace »[1214] ; les signes poétiques, conventionnels, sont les « sons articulés qui se succèdent dans le temps »[1215].

Ces signes correspondent à des objets, propres à la poésie, ou propres à la peinture. Ils diffèrent tout d'abord par les objets qu'ils signifient : si les corps sont les objets de la peinture, les actions sont principalement les objets de la poésie. Les actions peuvent devenir objets de la peinture, dans la mesure où ces actions sont attribuées à des corps, sont accomplies par des « êtres ». Inversement, la poésie peut représenter des corps, puisqu'on leur attribue une existence temporelle, un changement dans le temps, changement des rapports, supposés d'un devenir dans la succession. Nous observons ici que les distinctions entre poésie et peinture ne dépassent pas les rapprochements ; leurs frontières sont réduites chez Lessing, qui souligne leurs similitudes. Lessing essaye de rapprocher ces deux arts ; selon sa propre confession, sa démarche consiste à « transformer la palette du peintre en table de valeurs poétiques »[1216]. Son intention ne s'arrête pas à démontrer les frontières de séparation, elle est complète, essayant à dépasser ces frontières et de découvrir des aspects qui étaient susceptibles de rester dans l'ombre et l'obscurité. Pour revenir à notre but, celui de démontrer qu'un seul et unique tableau dans l'imagination, une seule représentation est possible, par le biais des signes différents, on peut affirmer que les signes des deux arts, de par leurs objets communs, peuvent ainsi se ressembler, ce qui entraîne une similitude dans les tableaux naissant dans l'imagination, qui sont leurs productions. Les deux arts peuvent s'emprunter les objets, les uns (les actions, par exemple) n'existent pas indépendamment des autres (les corps), leurs fonctions sont mêlées. Les actions appartiennent à des sujets, qui les accomplissent, ces sujets sont des êtres, des corps, ils ont une existence aussi bien temporelle, comme ils occupent aussi une place dans l'espace.

En second lieu, Lessing admet même que les signes conventionnels peuvent représenter « des corps tels qu'ils existent dans l'espace »[1217], donc ils peuvent avoir la même fonction que les signes naturels. La différence est que ces signes conventionnels, arbitraires, ne représentent pas les corps juxtaposés, comme ils apparaissent dans la nature et représentés par des signes naturels, mais ils apparaissent successivement,

[1214] *Ibid*., p. 120.
[1215] *Ibid.*
[1216] *Ibid*., p. 121.
[1217] *Ibid.*, p. 126.

partie après partie. Donc, les signes conventionnels peuvent représenter des corps, pas en entier et tout à la fois, mais en enchaînant leurs différentes parties successivement, dans le temps. La poésie, dans le temps, peut accomplir la tâche de la peinture (qui se réalise dans l'espace).

Troisièmement, le poète doit impressionner à tel point le public, que celui-ci doit oublier les moyens à l'usage du poète, et être transporté, charmé, illusionné, par les vives idées, perçues comme « impressions sensibles des objets eux-mêmes »[1218]. Au moment où les moyens du poète sont oubliés, le résultat seul comptant, leurs différences sont passées dans l'ombre.

« Le poète doit toujours peindre »[1219], former des tableaux poétiques, affirme Lessing. Comment un poète réalise-t-il des représentations dans l'imagination, qui soient des corps étendus dans l'espace ? La démarche du poète doit devancer le processus qui se développe chez le public. Le public se représente « les parties séparément, puis les rapports de ces parties et finalement le tout »[1220]. Suite à cette constatation psychologique, le poète accomplit sa tâche de la façon suivante : Il « nous conduit, dans le plus bel ordre, d'une des parties de l'objet à l'autre, il nous rend aussi évidents que possible les rapports de ces parties »[1221], mais cela postule un temps supplémentaire, par rapport à la démarche du peintre, qui nous montre tout à la fois, ayant besoin d'un seul clin d'œil de la part du public. « Ce que l'œil aperçoit d'un seul coup, il (le poète) en détaille chaque élément et souvent, il arrive qu'au dernier trait nous avons oublié le premier »[1222] ; les traits de la peinture sont devant nos yeux, et permettent au public de promener leur regard et de revenir sur certaines parties, alors que, dans le cas de la poésie, « les détails entendus sont perdus s'ils ne restent pas dans la pensée »[1223]. Le concept d'« entièreté », d'« ensemble » est plus rare, appliqué à la poésie. Cela nous autorise à affirmer qu'« elle reste au-dessous de ce que des lignes et des couleurs peuvent exprimer sur une toile »[1224]. Ce que la peinture permet, la poésie ne le facilite pas, concernant ce concept d'entièreté : « Pour qu'elle (la poésie) atteigne toute sa netteté, aucun détail particulier ne doit prédominer, mais la lumière la plus vive

[1218] *Ibid*.
[1219] *Ibid*.
[1220] *Ibid*.
[1221] *Ibid*.
[1222] *Ibid*., p. 127.
[1223] *Ibid*.
[1224] *Ibid*., p. 128.

doit paraître répandue également sur tous ; notre imagination doit pouvoir les parcourir tous avec la même rapidité pour se représenter par leur moyen, d'un seul coup, ce que, dans la nature, on voit d'un seul coup »[1225]. En poésie, cet aspect fait défaut, elle ne peut pas ne pas amener avec elle une véritable succession, et non pas la coexistence.

Ce caractère de la poésie lui est propre et il n'est pas blâmable. Cela distingue la poésie de la peinture. Garder son identité, est ce qui est apprécié par les critiques, qui consentent sur un point : le genre descriptif, les descriptions poétiques, appartiennent à des artistes médiocres. Donc, « le poète doit toujours peindre », mais à sa façon, dans la succession, la progressivité, et représentant des sujets, des objets qui s'y prêtent (des « objets successifs », comme les nomme Lessing); il ne doit pas empiéter sur le domaine du peintre : « Raconter successivement au lecteur, afin de lui présenter une image de l'ensemble, plusieurs détails ou plusieurs choses que, dans la nature, il doit nécessairement saisir l'ensemble et qui doivent former un tout, c'est, de la part du poète, commettre sur le domaine du peintre un empiètement pour lequel il prodigue sans utilité beaucoup d'imagination »[1226].

La peinture et la poésie se distinguent par leur domaine : « Il est établi, affirme Lessing, que le temps est le domaine du poète, comme l'espace est celui du peintre »[1227].

La peinture est un art qui se construit sur un morceau d'espace, mais surprend un seul instant ; la poésie se développe sur plusieurs instants, mais dans sa description ne peut étendre ses pouvoirs expressifs que sur un seul trait de caractère (par exemple l'avarice).

Toujours visant à répondre à la question comment le poète accomplit la tâche d'un peintre, comment il dépeint les actions et leur agents, les personnages, les êtres, les corps, essayons de surprendre le processus de création du poète, en parallèle avec celui du peintre. Si le poète nous montre un processus, dans son évolution temporelle, le peintre nous fait voir le processus fini, son résultat, l'œuvre dans sa dernière perfection. Lessing illustre ici la démarche du poète, en empruntant l'exemple d'Homère : « Si par exemple Homère veut nous montrer le char de Junon, il faut qu'Hébé le construise pièce

[1225] *Ibid*.
[1226] *Ibid*., p. 132.
[1227] *Ibid*.

par pièce sous nos yeux. Nous voyons les roues, l'essieu, le siège, le timon, les courroies et les cordes, non pas assemblés mais s'assemblant sous les mains d'Hébé »[1228]. Le poète peint le corps en tant qu'il est un objet en train de naître ; il le présente dans ses stades successifs d'existence. Le poète présente, par ses descriptions évolutives, le corps tel qu'il apparaît dans l'espace, à des moments déterminés. Le pouvoir de représentation du poète est supérieur, plus complet, que celui du peintre, qui doit s'abstenir, faute des moyens, à ne représenter qu'un seul stade du processus de création, souvent le stade final. La poésie diffère de la peinture en ce qu'elle rend familier le public avec plus de connaissances : « Au lieu d'une image, il (le poète) nous donne l'histoire du sceptre […] Finalement, je connais mieux ce sceptre que si le peintre me le mettait sous les yeux »[1229]. La poésie se crée ainsi : « Les divers parties de l'objet, que nous voyons juxtaposées dans la nature, se succèdent tout aussi naturellement dans ses tableaux et accompagnent, si l'on peut dire, d'un pas égal le cours du récit. Par exemple, quand il veut nous peindre l'arc de Pandarus, un arc de corne, de telle et telle longueur, bien poli et garni de feuilles d'or aux deux extrémités, que fait-il ? Nous énumère-t-il sèchement, un à un, tous ces détails ? Nullement : ce serait cataloguer cet arc, le présenter comme modèle, mais non le dépeindre. Il commence par la chasse du bouquetin qui a fourni la corne ; Pandarus l'avait épié dans les rochers et l'avait abattu ; les cornes étaient d'une grandeur extraordinaire, d'où son idée d'en faire un arc ; on les façonne, l'artiste les ajuste, les polit, les garnit ; et nous voyons ainsi se créer chez le poète ce que nous ne pouvons voir que fini chez le peintre »[1230]. « Le poète nous conduit à travers toute une galerie de tableaux pour arriver à celui dont le peintre nous propose l'imitation matérielle »[1231]. Le poète présente un seul trait, un seul côté à la fois, pour aboutir à conclure par un réseau de traits, capable de former une image complète correspondant à une peinture accomplie. Le peintre ne saurait pas représenter des actions progressives ; il doit se limiter à la représentation des actions simultanées, capables de prendre ampleur dans l'espace ; pour la peinture, le concept de temps, d'enchaînement temporel, n'a pas de sens.

Quels sont les apports respectifs du poète et du peintre, à l'art ? Comment ces arts tendent-ils à se compléter, à s'imiter l'un l'autre ou à imiter chacun à son tour la

[1228] *Ibid*., p. 121.
[1229] *Ibid*., p. 122-3.
[1230] *Ibid*., p. 124.
[1231] *Ibid*., p. 115.

nature, ou un modèle commun, à partir de points de vue différents? Tel est un autre aspect du parallèle, qui nous préoccupe ici.

Si le peintre investit son énergie créatrice dans l'exécution, le poète concentre ses efforts sur l'invention. Il est plus facile de se servir, dans la représentation, des mots que du pinceau, pour exprimer quelque idée ou quelque trait, quelque qualité ; l'exécution est plus facile pour le poète que pour le peintre, chacun ayant sa part d'invention, et sa part d'exécution. L'artiste a moins de moyens pour exprimer une idée, et quand il réussit, son mérite dans l'exécution est supérieur au poète, dont le principal mérite consiste dans l'invention, domaine où il peut exceller : « […] nous tendons naturellement à dispenser l'artiste du mérite de l'invention, il n'est pas moins normal que l'artiste s'en soit désintéressé. Voyant qu'il ne pourra jamais briller par l'invention et que tout son succès dépend de l'exécution, il lui est devenu indifférent que l'invention soit ancienne ou récente, qu'elle ait été exploitée une fois ou couramment, qu'elle soit de lui ou d'un autre. Il se maintient dans le cercle étroit d'un petit nombre de sujets devenus familiers, à lui et au public, et n'exerce sa faculté d'invention que sur des variantes, sur de nouvelles combinaisons d'éléments usuels. C'est en effet cela que les traités de peinture entendent par « invention » car, bien qu'ils prétendent diviser l'invention en picturale et poétique, cette dernière n'y concerne pas la création du sujet lui-même, mais seulement son arrangement et son expression. Il s'agit bien d'invention, mais pas d'invention d'ensemble, et seulement de parties isolées et de leur arrangement de détail »[1232]. Tel est le sens que l'invention a dans la peinture. Ce qui compte, est le nouvel assemblage, le nouveau rapport établi entre les divers éléments déjà existants, déjà connus (car « comment acquérons-nous la notion précise d'une chose étendue dans l'espace ? Nous nous représentons d'abord les parties séparément, puis les rapports de ces parties et finalement le tout »[1233]) ou même le traitement des sujets pris comme tels, présents dans la tradition. Le peintre a une raison pour le choix des sujets connus, et ne se disperse pas dans des tâches superflues, souhaitables pour les poètes.

Premièrement, « un sujet connu favorise et facilite l'effet de son art »[1234]. La popularité du sujet est une sorte de médiation entre le peintre et le public, qui ne doit pas être susceptible de diminuer son plaisir, à cause de l'incompréhension, le manque

[1232] *Ibid*., p. 106.
[1233] *Ibid*., p. 126.
[1234] *Ibid*., p. 106.

d'intelligibilité, l'étonnement causé par les sujets difficilement explorables, fait dû à leur apparition soudaine, à leur absence de diffusion : « Laissons le public dans son ornière et ne dressons pas devant son plaisir plus d'obstacles qu'il n'en faut pour qu'il continue d'être un plaisir »[1235].

Deuxièmement, il est nécessaire, du point de vue artistique, et pour que le peintre puisse accomplir sa destinée, sa vocation, avoir une place parmi les peintres appréciés pour la valeur de leur art, d'« être intelligible à tous »[1236] ; le poète doit mettre en cause, interpeller, des aspects vitaux de chaque individu auquel il s'adresse, comme était d'opinion Dubos, lui aussi.

Il ne doit pas être caractéristique au peintre le fait d'inventer de nouveaux sujets.

Si le peintre est supérieur au poète dans l'exécution, le poète est supérieur au peintre dans l'invention. Cela est une conséquence nécessaire dans l'art, tel qu'il a été théorisé au cours du XVIIe siècle et au début du XVIIIe. L'invention poétique est la vie, toute œuvre d'art doit contenir, exprimer, donner corps à une idée, capable de l'animer : « Autant la vie surpasse l'image, autant le poète est ici supérieur au peintre »[1237].

Illustrons maintenant comment la peinture peut devenir une imitation d'une autre imitation, cette fois de la nature, la poésie, ou inversement, en prenant comme support de notre réflexion le bouclier d'Achille, dépeint par Homère, le poète.

Le bouclier d'Achille est tout d'abord une peinture, étendue dans l'espace. Il n'est pas propre au poète le fait de peindre, celui-ci travaille uniquement en se rapportant au temps. Il apparaît ainsi impossible, à la première vue, que le poète puisse dépeindre, décrire un tableau. Pourtant, cette tâche difficile a été entreprise par Homère, qui a réussi à faire une description en tant que génie, et non pas en tant qu'artiste médiocre (nous savons que la poésie descriptive a été blâmée, par Dubos aussi, qui soutenait que celle-ci chargeait la mémoire du public d'un « détail ennuyeux » ; pour Lessing, elle donnait à la mémoire une tâche insurmontable car, arrivé à la fin de la description, le public était en difficulté à reconstituer le tout, à se rappeler du premier trait dans l'énumération ; Homère apporte un changement radical dans la poésie descriptive) : « Il l'a décrit avec tant de détail, tant de précision, qu'il n'a pas été

[1235] *Ibid*., p. 107.
[1236] *Ibid*.
[1237] *Ibid*., p. 115.

difficile à des artistes modernes d'en faire un dessin en tous points conforme à cette description »[1238]. Comment ce poète a-t-il réussi à transgresser les limites de son art ? Il s'est servi d'une astuce, propre à lui, que seul le génie peut saisir, celle de transformer le coexistant en consécutif, la description d'un corps en description d'une action : « Homère peint le bouclier non pas comme achevé, parfait, mais comme un bouclier qu'on est en train de faire […] Ce n'est pas le bouclier que nous voyons, mais l'artiste divin occupé à fabriquer ce bouclier »[1239]. Le public focalise toute son attention sur l'action, et non pas sur l'objet résultant de cette action. En changeant l'objet visé, Homère a entrepris sa démarche picturale en gardant son statut de poète.

Cette description minutieuse d'une action d'engendrement a permis aux peintres modernes de rendre effectif « un dessin en tous points conforme à cette description »[1240]. Les artistes modernes ont imité le poète : ils ont réalisé un art à double source, ayant son point de départ d'abord en peinture, qui faisait naître ensuite une poésie descriptive à plusieurs séquences, plusieurs étapes (appartenant à Homère, « tableau vivant d'une action »[1241]), source de cette peinture moderne**.**

La poésie, comme la peinture, dispose des moyens pour la représentation des corps, et particulièrement de leur beauté (mise en place de l'*ut pictura poesis*). En ce qui concerne les moyens d'imitation disponibles pour le poète dans la représentation de la beauté physique, ils sont au nombre de deux. Le but du poète est de rendre la beauté des corps, comme le réussit très bien la peinture, pour laquelle cette tâche est la plus propre, la plus valorisante, en tant que la plus réussie.

Le premier moyen appartient en premier à Homère, qui l'a inauguré ; sa démarche consiste à représenter la beauté physique par l'effet produit chez le contemplateur, par l'impression créée, tout en évitant la description physique par l'énumération ou par tout procédé analytique. Lessing ajoute à ce principe un exemple concret, après une lecture et une appropriation profonde de l'*Iliade* : « Rappelons-nous, nous amène Lessing vers la découverte de la méthode homérique, le passage où Hélène se présente devant l'assemblée des Anciens du peuple troyen. Les vénérables vieillards la voient et disent entre eux (*Iliade*, III, v. 156-158) : « Il ne faut pas s'étonner que les

[1238] *Ibid*., p. 134.
[1239] *Ibid*., p. 135.
[1240] *Ibid*., p. 134.
[1241] *Ibid*., p. 135.

Troyens et les Grecs aux belles jambières aient si longtemps souffert des maux pour une telle femme. Elle est comparable par sa beauté aux déesses immortelles ». Rien ne peut donner une idée plus vive de la beauté que d'entendre des vieillards avouer qu'elle valait bien les larmes et le sang de cette guerre »[1242].

Le deuxième moyen facilite la démarche spécifique au poète plutôt que celle spécifique au peintre. Cette fois-ci l'objet représenté n'est pas la beauté simple, mais une beauté douée de mouvement, une beauté gracieuse, « une beauté passagère que nous aimerions revoir »[1243]. La poésie, grâce à son développement temporel, peut représenter le mouvement et y réussit mieux que la peinture, dont les « figures sont immobiles »[1244]. La peinture représente la beauté figée, par des formes et des couleurs, elle est capable de rendre les yeux d'Alcine, qui apparaissent « noirs et pleins de feu »[1245], mais la poésie seule peut rendre son « regard tendre et lent »[1246]. La nature pénétrée de mouvement devient l'objet propre de toute imitation poétique. La poésie opère un changement envers son objet : elle a le pouvoir de métamorphoser la beauté en grâce, afin de réussir ses imitations. L'équivalent de la beauté picturale est, dans le poème, la grâce. Encore, observons que Lessing exclut de la poésie le procédé analytique et la description, tout poète devant suivre l'exemple d'Homère, non seulement en pensant à éviter au spectateur l'ennui, comme chez Dubos, mais pour créer un art « soigné », exempt de toute « description détaillée », élément témoignant d'une maladie poétique.

L'art du poète surpasse de beaucoup l'art du peintre par la richesse de ses moyens, qui, bien administrés, s'avèrent efficients dans l'expression de la beauté. Les moyens de cette première gratifient l'œuvre artistique en général d'un degré supérieur de beauté (beauté vivante, en mouvement, naturelle), que la grâce révèle.

Il ne faut pas négliger les pouvoirs de la peinture, qui, disposant de moyens propres, viennent concourir avec ceux de la poésie (générant l'efficacité de l'impression). Même si le poète imite l'artiste (le peintre, chez Lessing), il ne s'assujettit pas au cercle étroit des possibilités de ce dernier, mais exploite son potentiel expressif supérieur, son art garde une certaine nature poétique spécifique, originale ;

[1242] *Ibid*., p. 150.
[1243] *Ibid*., p. 151.
[1244] *Ibid*.
[1245] *Ibid*.
[1246] *Ibid*.

« Le peintre pouvait donner au menton le plus beau contour, la plus belle fossette ; il pouvait donner au cou la plus belle carnation, mais il ne pouvait rien de plus. La torsion de ce beau cou, le jeu de muscles qui creusaient ou effaçaient la fossette, la grâce proprement dite étaient au-dessus de ses moyens. Le poète emploie l'expression la plus forte par où son art peut nous rendre sensible la beauté, pour que le peintre cherche aussi dans le sien l'expression la plus haute […] le poète, même s'il parle d'œuvres d'art, n'est pas pour autant tenu de renfermer sa description dans les bornes de cet art »[1247]. L'art poétique peut donner du mouvement à la beauté, la représenter dans sa mobilité, en tant que s'intégrant dans le cycle naturel. On peut ainsi affirmer que la poésie est plus près de la nature que la peinture, qui surprend un moment fixe, contrairement à la conception générale, qui, à cause que la peinture agit sur les sens plus fortement et immédiatement, était considérée comme une imitation d'un coin de réalité, un morceau de nature. Et encore, selon cette conception, propre à Lessing et à Dubos, les formes et les couleurs sont des signes naturels, intégrant la nature, alors que les mots ne sont que des signes artificiels (donc ils s'éloignent du naturel, et n'ont de sens que par l'intermédiaire de l'homme). Aussi, selon Dubos, la vue est un sens plus convaincant que l'ouïe. Donc, revenant à notre assertion, la peinture agit sur nos sens avec un pouvoir qu'elle emprunte à la nature, mais elle ne saurait rendre le mouvement, inhérent au réel. Une succession de tableaux picturaux est nécessaire pour faire l'effet des images changeantes dans la poésie.

Le poète, comme le peintre, peut utiliser pour les buts de l'art la laideur des formes. Si la laideur ne peut pas être représentée indépendamment, telle qu'elle est, c'est-à-dire une imperfection, car elle n'apporte rien à l'art, qui doit plaire par la représentation de belles formes, en combinaisons elle peut susciter le terrible et le ridicule, « sentiments complexes », comme les nomme Lessing. Le terrible et le ridicule peuvent faire partie des impressions artistiques, dans un certain mélange de sentiments, comme par exemple, le dégoût et le plaisir, générant la pitié, une forme d'amour, autorisée à apparaitre sur scène ou dans les poèmes. Le ridicule a besoin de laideur pour naître, car il surgit de la mixtion contrastante entre des perfections et des imperfections. Le ridicule est un effet artistique, qui suscite le rire, une forme de plaisir propre au théâtre, art de société. Ce ridicule doit être innocent, inoffensif, pour atteindre son but,

[1247] *Ibid*., p. 152.

pour faire partie d'un art, avec des buts thérapeutiques, comme l'exigent les philosophes de l'art disciples de Dubos (l'art doit distraire), et même plus anciens, comme Aristote, qui voyait dans l'art une forme de catharsis.

Le poète fait de la laideur un usage ciblé, afin de rendre possible le ridicule ou le terrible : « Si la laideur innocente, affirme Lessing, peut devenir ridicule, la laideur nuisible, en revanche, est toujours terrible »[1248].

La laideur a-t-elle un rôle dans l'art ? À elle seule, peut-elle se substituer à la beauté et avoir le même usage ? La laideur artificielle, en tant qu'art donc, peut-elle être agréable et plaire ? Si oui, dans quel cas ?

Si la laideur, en tant qu'imperfection, produit une sensation désagréable, reproduite pas l'art, elle évoquera chez les spectateurs des sensations agréables, par le retour dans soi-même et la réflexion que ces sensations désagréables ne sont que des illusions (éléments empruntés aux théories d'Addison et de Dubos). L'art métamorphose le réel, et le rend beau ; ce sont les traces de l'art, que de voir la beauté à la place de son opposé. Pour qu'il plaise, l'art doit produire le beau. L'art est incapable, selon Dubos et Lessing, de rendre le laid, tel qu'il existe dans la nature : « La peinture, comme moyen d'imitation, peut restituer la laideur ; la peinture, comme art, ne la rendra pas. Au premier point de vue, tous les objets visibles lui appartiennent ; au second point de vue, elle se borne à ceux des objets visibles qui éveillent des sensations agréables »[1249]. L'art est l'imitation de la **belle** nature, selon Lessing, sauf le cas mentionné plus haut, qui n'est autre chose que le point de vue d'« un critique ingénieux », que Lessing ne nomme pas, mais qu'il cite (la laideur présente dans l'art comme ingrédient pour les sentiments complexes).

Chez Dubos, le « laid » est l'objet qui manque d'intérêt, tout objet capable de susciter l'intérêt est digne d'être représenté dans l'art. Dans l'art, le laid est attribué à l'ouvrage qui ne plait pas, qui n'implique pas l'âme du spectateur, qui n'y parle pas, donc qui n'intéresse pas. L'art du peintre vient se substituer au réel, avec la seule différence : celle qui fait de l'art une consommation pas dangereuse, qui ne trouble pas la sensation de sécurité (selon Addison), ou bien selon Dubos, qui ne met pas la vie en

[1248] *Ibid*., p. 161.
[1249] *Ibid*., p. 162-3.

danger, ne lui nuit pas ; en outre, le spectateur éprouve, face à l'art, le plaisir, à mesure que l'objet représenté l'intéresse.

Lessing donne une tout autre définition à la « laideur », que l'on peut tirer comme conséquence de nos préliminaires : elle est une répulsion causée par un objet, appartenant à cet objet, à son essence (la laideur naturelle). La laideur est décrite en tant qu'effet produit chez le public, comme d'ailleurs Lessing a défini du même point de vue la beauté (on considère ici la laideur naturelle et non pas artistique).

La « laideur des formes »[1250] en peinture n'existe pas comme sujet, est-ce qu'elle peut avoir le même statut qu'en poésie, c'est-à-dire, comme ingrédient pour les sentiments complexes, qui concourt à leur naissance ? La réponse de Lessing est positive : le ridicule a son existence aussi bien en peinture qu'en poésie, « surtout quand elle [la laideur, source de ridicule], se joint à des prétentions au charme et à l'importance »[1251]. En ce qui concerne le parallèle entre la poésie et la peinture, susceptibles de traiter de la laideur comme sujet, ou plutôt de l'intégrer dans des sensations plus complexes, Lessing ajoute ses observations : « Je dois pourtant faire observer que, malgré cela, la peinture ne se trouve pas ici tout à fait dans le même cas que la poésie. Dans la poésie, comme je l'ai fait remarquer, la laideur de la forme, par le changement qui rend successives ses parties co-existantes, perd à peu près entièrement son effet répulsif ; à ce point de vue, elle cesse pour ainsi dire d'être la laideur et peut s'unir d'autant plus intimement à d'autres apparences pour produire un effet nouveau et particulier. Dans la peinture, au contraire, la laideur garde intactes toutes ses forces et agit à peine plus faiblement que dans la nature elle-même. La laideur innocente ne peut, par conséquent, guère rester longtemps ridicule, la sensation désagréable prend le dessus et ce qui, au commencement, était burlesque devient, par la suite, seulement horrible. Il n'en va pas autrement de la laideur nuisible : le terrible se perd peu à peu et l'informe survit seul et immuable »[1252]. Si dans la poésie la laideur est amoindrie, de par le fait qu'elle est une imitation plutôt qu'une réalité, dans la peinture, l'imitation approche l'original à un degré plus élevé, et devient impropre à l'art.

Nous allons nous arrêter ensuite sur le dégoûtant et sur son rôle dans l'art. La laideur des formes produit des sentiments désagréables, comme le dégoût.

[1250] *Ibid*., p. 162.
[1251] *Ibid*., p. 164.
[1252] *Ibid*., p. 164-5.

En poésie, selon l'auteur cité par Lessing, si les sentiments éprouvés face à la nature constituent un mélange où le plaisir est présent pour amoindrir la peine d'un sentiment désagréable, dans le domaine des imitations, c'est-à-dire, dans l'art, un sentiment désagréable est pur, il ne saurait plaire en même temps. La nature suscite des sentiments mélangés puisque les objets sont toujours imparfaits en leur genre, apparaissant dans des mixtures. Seulement le poète ou l'artiste, par leurs imitations, peuvent en extraire la pureté, la perfection des objets, ce qui entraîne des sentiments purs. Tel est le dégoût des poètes et des peintres : « L'âme n'y trouve aucun mélange perceptible de plaisir. La répulsion l'emporte »[1253].

Le dégoût est l'effet du laid, il ne saurait être à lui seul un effet de l'art, idée commune à Lessing, comme à Dubos, qui veut que l'art plaise, faisant vivre les passions. Le dégoût n'apparaît pas dans l'art associé au plaisir, mais il peut se laisser modeler, si on peut dire ainsi, par l'ingéniosité du poète, pouvant renforcer, souligner d'autres sentiments. C'est toujours l'intention du poète que celle de rendre pur un sentiment, ou, au contraire, de lui donner un usage, en faveur d'un autre sentiment, que celui-ci peut souligner. Le poète en fait un emploi, le dégoût devenant un sentiment auxiliaire, secondaire, et qui prend sa force en intégrant un certain sentiment plus complexe : « Le dégoûtant peut augmenter le ridicule, ou bien des images de dignité, d'importance deviennent ridicules quand on les fait contraster avec le dégoûtant. On en peut trouver une foule d'exemples dans Aristophane »[1254]. D'une même façon, les poètes font augmenter le terrible, en le faisant fusionner avec le dégoûtant, le dégoûtant étant ici « à sa place ».

En peinture, le dégoûtant n'a pas de rôle indépendamment et existant comme effet pur, mais il mène une existence seulement comme ingrédient, comme « moyen de fortifier le ridicule et le terrible »[1255], comme en poésie.

Le dégoûtant en peinture est plus fort que celui exprimé dans les poèmes, car il a beaucoup plus d'effet sur le sens qui est sollicité, c'est-à-dire, la vue. La vue est le sens le plus puissant, qui a le plus de contact avec le réel, la nature, qui se désillusionne le plus rapidement : « Aussitôt que le premier mouvement de surprise est passé, aussitôt que la première avidité du regard est rassasiée, le dégoûtant se sépare complètement et

[1253] *Ibid*., p. 165.
[1254] *Ibid*., p. 167.
[1255] *Ibid*., p. 170.

se montre dans toute sa crudité »[1256]. Gardant son essence, le dégoûtant adressé à la vue, « se mêle d'une manière moins intime avec les éléments du ridicule et du terrible »[1257].

Pour Lessing, le pouvoir de la peinture est inférieur à celui de la poésie, de par les moyens supérieurs de cette dernière de l'imitation, qui rend le mouvement inhérent à la nature, se développant dans le temps. Aussi, la partie spirituelle est plus forte en poésie (l'invention), alors que la peinture réussit mieux dans la partie mécanique de l'art, l'exécution. Un autre avantage de la poésie sur la peinture est celui que le peintre présente un seul trait, un seul attribut, alors que le poète peut rendre plusieurs, en tant que se développant dans le temps. Ainsi, le poète transmet au public une quantité plus importante de connaissances. En outre, si la peinture emploie des signes naturels, cela ne relève pas de sa supériorité sur la poésie, car les signes conventionnels, arbitraires (les mots) peuvent, eux aussi, représenter des corps tels qu'ils existent dans l'espace, mais il est nécessaire à l'objectivité que le public ait vu, auparavant, les objets que la poésie veut peindre. Et la liste peut continuer, nous remplissant la palette entière des avantages de la poésie, comme on a eu l'occasion de l'exprimer dans notre développement.

Contrairement à Lessing, qui publie son ouvrage en 1766, on a pu observer chez Dubos (1719) un point de vue différent. Celui-ci ne privilégie pas la poésie, mais la peinture, faisant référence au pouvoir d'impression sur l'âme (système de référence qui entraîne un changement dans le point de vue) ; le système de référence de Lessing était le pouvoir d'expression.

Dubos s'exprime ainsi, de son point de vue : « Je crois que le pouvoir de la peinture est plus grand sur les hommes, que celui de la poésie, et j'appuie mon sentiment sur deux raisons. La première est que la peinture agit sur nous par le moyen du sens de la vue. La seconde est que la peinture n'emploie pas de signes artificiels, ainsi que fait la poésie, mais bien des signes naturels. C'est avec des signes naturels que la peinture fait ses imitations »[1258]. On a vu que les signes artificiels nécessitent un interprète, l'homme d'un certain pays ou d'une certaine culture, et n'existent que pour lui, alors que les signes naturels forment un langage direct et universel, faisant appel aux sens.

[1256] *Ibid*., p. 171.
[1257] *Ibid*., p. 170-1.
[1258] *R.C.*, tome I, § 413.

La peinture a un avantage, comme chez Lessing, qui affirme que, au dernier moment de la succession, de l'énumération en poésie, il arrive au public d'avoir oublié le premier élément- l'énumération dans la description étant formellement déconseillée aux poètes, la peinture a donc un avantage sur la poésie chez Dubos par l'unique ressort dont elle a besoin, la vue. La multiplicité des ressorts, perceptibles en poésie, affaiblit le mouvement, selon Dubos : « Les vers les plus touchants ne sauraient nous émouvoir que par degrés, et en faisant jouer plusieurs ressorts de notre machine les uns après les autres. Les mots doivent d'abord réveiller les idées dont ils ne sont que des signes arbitraires. Il faut ensuite que ces idées s'arrangent dans l'imagination, et qu'elles y forment ces tableaux qui nous touchent, et ces peintures qui nous intéressent. Toutes ces opérations, il est vrai, sont bientôt faites ; mais il est un principe incontestable dans la mécanique, c'est que la multiplicité des ressorts affaiblit toujours le mouvement parce qu'un ressort ne communique jamais à un autre tout le mouvement qu'il a reçu »[1259]. Cela est l'inconvénient de la successivité dans la poésie, et l'avantage de la simultanéité en peinture.

Si Lessing condamne la poésie descriptive, en la faisant appartenir à un genre inférieur, avant Lessing, Dubos faisait remarquer : « On conçoit facilement comment un peintre varie par l'âge, le sexe, la patrie, la profession et le tempérament, la douleur de ceux qui voient mourir Germanicus ; mais on ne conçoit point comment un poète épique, par exemple, viendrait à bout d'orner son poème par cette variété, sans s'embarrasser dans des descriptions qui rendraient son ouvrage ennuyeux […] D'ailleurs la poésie manque d'expressions propres à nous instruire de la plus grande partie de ces circonstances […] Pour faire concevoir sans peine et distinctement tous ces détails, il faut les exposer aux yeux »[1260]. La description apparaît propre à la peinture ; le poète doit prendre garde de ne pas empiéter sur le terrain voisin. Le peintre, lui aussi, ne doit pas empiéter sur le terrain de la poésie, lors du choix des sujets, qui doivent toujours être connus auparavant par le public auquel on s'adresse : un peuple spécifique, un groupe ethnique, etc. Dubos conseille aux peintres de puiser aux sources : les sujets bibliques, les sujets antiques grecs et romains ou ceux inspirés par l'histoire nationale. Si la peinture doit toujours traiter des sujets connus, la poésie peut s'aventurer bien plus loin, selon Lessing et Dubos. Chez Dubos, la poésie peut explorer l'âme, l'invisible,

[1259] *Ibid.*, § 416.
[1260] *Ibid*., § 95-6.

donc découvrir l'inconnu, qui offre toujours de nouvelles possibilités. Elle peut ainsi traiter des sujets inconnus auparavant, permettant au poète de laisser libre cours à son imagination. (Rappelons-nous l'idée de Dubos : « Un poète peut nous dire beaucoup de choses qu'un peintre ne saurait nous faire entendre. Un poète peut exprimer plusieurs de nos pensées et plusieurs de nos sentiments qu'un peintre ne saurait rendre »[1261]). Afin d'appuyer cette idée, faisons connaître aussi l'affirmation de Dubos : « Le poète peut facilement intéresser le spectateur à des personnages inconnus », alors que le peintre « ne peut faire autre chose que de les lui faire reconnaître. Nous avons parlé de l'indifférence des spectateurs pour le tableau dont ils ne connaissent pas le sujet »[1262].

Lessing a puisé à la source des idées esthétiques du siècle, suivant donc le chemin ouvert par Dubos. Il n'est pas le seul, Diderot se joigne à lui, ainsi que tout le siècle des Lumières, qui a développé les théories esthétiques de l'abbé : « On recueillera ses idées (de l'abbé) sur la différence d'impression, de moyens et de sujets entre la poésie et la peinture, on héritera de son mauvais vouloir sur l'allégorie. Pardonnons-lui d'avoir mis son livre sous l'invocation d'*ut pictura poesis* – qu'il démolissait en tapinois »[1263].

[1261] *Ibid.*, § 84.
[1262] *Ibid*., § 109.
[1263] W. Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme*, Librairie Honoré Champion, 1969.

CONCLUSION

L'abbé Jean-Baptiste Dubos, vers lequel se sont dirigées nos préoccupations dans le cadre de cet étude, a eu beaucoup de mérite en tant que pionnier dans la philosophie de l'art, mettant ses fondements : il a introduit, par son esprit de réflexion, les principes selon lesquels les peintres et les poètes doivent se guider dans leurs créations. Il n'a été ni peintre, ni poète, mais il a été à la base un homme de réflexion, de méditation, un méta-peintre et un méta-poète. Il a considéré la peinture et la poésie non pas comme un homme de métier, mais en tant que théoricien des deux arts, dans leurs règles fondamentales, recréant le chemin à prendre par les peintres et les poètes.

Spectateur dans la Querelle des Anciens et des Modernes, il a pris connaissance des idées qui planaient sur le milieu culturel de l'époque, les ordonnant, les intégrant selon une logique propre au philosophe, qui dirige son esprit d'une façon concluante, afin de donner aux œuvres artistiques une valeur. Sur cette valeur se construit, s'élève tout l'édifice de l'esthétique moderne.

Quelle est la valeur de l'art, concrètement, ses traits distinctifs ? Cette question traverse toute la théorie du Beau de Dubos, et peut être ramenée à quelques points essentiels, que Dubos a conceptualisés. D'abord, une œuvre d'art est une imitation de la nature, qui est et qui était du temps des Anciens, le principe fondamental de tous les Beaux-arts. Comme on a vu, ce principe nous enseigne, selon Dubos, que les imitations artistiques sont moins fortes que leurs objets naturels, et donc nous procurent plus de plaisir et ont moins d'effets nuisibles sur notre humeur. Dubos n'est pas le premier à exprimer cette idée, qu'on peut retrouver chez Joseph Addison (1672-1719), qui enseignait dans Le *Spectateur* (1711) le plaisir de ces imitations artistiques, qui consistait dans le sentiment de sécurité que toute représentation dramatique, par exemple, inspire. Le plaisir de l'imitation est présent chez Dubos selon la forme d'une théorie des passions artificielles, qui produisent un plaisir pur, sans effets prolongés et bienfaisant, cathartique. Cela est l'espèce de plaisir procuré par l'art.

Si les poètes et les peintres imitent la nature en procurant du plaisir, ce plaisir témoigne d'un savoir-faire des ces artisans, d'où les limites qui sont à prendre des deux côtés : l'art du peintre ne doit pas empiéter sur le domaine du poète et inversement. Nous avons parlé ainsi d'un parallèle entre la poésie et la peinture, qui se fonde sur une distinction fondamentale des domaines respectifs : le temps pour la poésie, l'espace comme vital à la peinture. Si le poète présente plusieurs traits successivement, le peintre rend un seul trait des corps étendus dans l'espace. Cinquante ans avant Lessing, Dubos signale et donne consistance à une théorie de parallélisme entre peinture et poésie, qui se bâtit sur les deux principales coordonnées terrestres : l'espace et le temps. N'oublions pas Roger de Piles, qui, avant Dubos, déjà en 1708, lors de la publication de son ouvrage intitulé *Cours de Peinture*, dans le chapitre *Où l'on examine si la poésie est préférable à la peinture*, constate que la distinction entre poésie et peinture surgit d'un développement temporel en poésie, et d'un cadre étendu, corporel, en peinture : « D'ailleurs, la peinture se développe et nous éclaire en se faisant voir tout d'un coup ; la poésie ne va à son but et ne produit son effet qu'en faisant succéder une chose à une autre ».

Un autre élément de l'art chez Dubos est la théorie qu'il développe sur le concept de « génie », qui consiste dans le talent d'invention, joint à une pénétration et une facilité particulière à accomplir des tâches, à atteindre des buts que la majorité des hommes n'arrivent pas ou avec beaucoup de peine à atteindre. Le génie est, chez Dubos, un produit du terroir, une « plante », son savoir-faire est naturel plus qu'il n'est acquis. Quant aux causes du développement du créateur de génie, Dubos les sépare en deux classes, selon leur origine : physiques - surgissant de l'intérieur, des dons naturels internes à l'individu, présents sous une forme embryonnaire dès la naissance (qualité du sang et délicatesse des organes), auxquelles s'ajoutent le climat, le milieu-, et morales - surgissant de l'extérieur, externes à l'individu, concernant les circonstances de l'époque et ses monarques, susceptibles de favoriser les Arts. Cette double cause peut rendre les siècles féconds, ou, au contraire, stériles en artisans célèbres. La nature spontanée a son rôle majeur dans la disposition des génies : par une espèce de fermentation, elle donne naissance « lorsqu'il lui plaît », à des artisans talentueux, par un progrès subit. La qualité de l'air, du sol, du climat et du sang sont les causes physiques qui influent sur les génies. Les causes morales consistent dans une motivation supplémentaire des artisans à l'application, qui vient de la part des monarques leur offrant des récompenses. Les

causes morales appuient l'effet des causes physiques, mais elles ne sont pas indispensables au progrès des arts et des lettres.

Une question philosophique qui prend de l'ampleur chez Dubos est la suivante : si la discussion est préférable au sentiment pour juger les ouvrages de goût. Dubos même avance la réponse, car cela n'est pas une question rhétorique : « Sentez d'abord et discutez ensuite ». Le jugement par sentiment, une fois réalisé, peut être analysé ensuite, et seulement ultérieurement ; la discussion doit être toujours postérieure à la décision du sentiment, toujours certaine. Le jugement du sentiment peut être mis en question, mais ce questionnement ne saurait pas intervenir dans la décision même, il prendra toujours la forme d'une étude, qui ne peut porter que sur une matière bien déterminée, cette matière sera ici la délibération du sentiment. La raison n'a pas le droit de délibérer, le sentiment s'y avance premièrement et n'en est dévié par aucune immersion de cette faculté inutile dans le jugement. On a eu l'occasion d'aborder le rôle dominant du sentiment, son avantage sur le raisonnement, révolution ayant lieu à la fin du XVIIe siècle, début XVIIIe, concernant les plus significatives appréciations dont traitent les théories de l'art sur les ouvrages des artisans. Dubos, s'attachant aux partisans du **sentiment** dans le jugement sur les œuvres d'art, a devancé tout un siècle de critique, anticipant la tournure que le siècle va ressentir profondément. Les conséquences de cette introduction du sentiment en tant que facteur de première importance donnent une valeur supérieure aux sens et donc, à chaque humain, car chacun a la capacité de juger « correctement », d'une façon juste, sur un ouvrage d'art, en tant que doté des sens. L'effet du plaisir personnel éprouvé face à l'œuvre fait naître un jugement valable, avec une valeur égale pour tous. L'uniformisation des valeurs individuelles a un grand rôle dans la diffusion de l'art parmi le peuple, qui se voit digne de donner son opinion en matières esthétiques. Les savants, les critiques de métier, sont blâmés, car leur sentiment est corrompu par l'habitude de faire appel à la discussion, à la mise en question avant la délibération du sentiment. Ils ont inversé l'ordre nécessaire et obligatoire dans le jugement de goût, et ont les sens usés, détournés, déviés, par cette immersion illicite de la raison.

Le critère de l'art devient ainsi le plaisir éprouvé, la stimulation des sens, l'émulation produite dans l'âme. Ces effets révèlent le droit d'affirmer « Ceci est de l'art ».

Comme on l'a remarqué plus haut, cette mise en avant du rôle primordial des sens dans le jugement esthétique, amène le public (doué des sens) dans le milieu artistique, pour lui faire part de la création des peintres et des poètes. Le public n'est plus, comme au siècle de la raison, un amas d'ignorants, ne détenant pas la clé qui ouvre le chemin vers un cercle élitiste, où l'art n'existe que pour les gens de métier et leurs critiques, mais il devient plus proche de l'œuvre, qui est à son service : celui de lui faire ressentir son vécu, en vivifiant ses passions. Désormais, l'art est appelé à entretenir le public, à lui parler, à lui plaire. L'art se propage dans la société parmi toutes ses couches sociales, en répandant ses bienfaits. La conséquence : la société devient polie, et le progrès des arts et des sciences devient une affaire d'intérêt général. Cela est équivalent avec l'amplification des causes morales, qui donne libre cours aux inventions des poètes et aux exécutions des peintres, car la récompense est grande. L'effervescence des arts est la conséquence d'une société dont les membres y sont portés par leur vif intérêt ; les amateurs d'art sont des potentiels artisans. Si les artisans ne sont pas tous des génies, au moins la société est prête d'accueillir les génies ; ce qui nous intéresse ici est le progrès au sein de toute une société, pour montrer que l'art n'appartient pas uniquement aux créateurs, isolés dans leur monde à part, mais qu'il communique des vérités à chacun de ses membres.

Ainsi, la conception selon laquelle le sentiment, le « sixième sens », est juge en art, est capitale pour le progrès et la propagation du savoir, pour lequel désormais les savants et le peuple partagent leur intérêt, conséquence directe de la voie ouverte par Dubos.

Les *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* est l'ouvrage le plus représentatif de Dubos, qui était diffusé et avait plu, à un degré non pas négligeable, étant réédité abondement. Cet ouvrage contient les appréciations faites aux peintres et aux poètes, destinées au large public. Le style simple et réfléchi, car l'auteur pense et fait penser, convient parfaitement à tout lecteur, qui trouve dans la lecture des *Réflexions* une occupation agréable, qui donc le sort d'un potentiel état ennuyeux, pénible.

Ce théoricien du sentiment, adversaire du cartésianisme, a le mérite d'avoir introduit une nouvelle méthode, une nouvelle approche, qui dépasse et laisse en ombre la méthode cartésienne : il s'agit de la méthode expérimentale, préférant le fait,

l'observation, le concret, à tout usage de la raison, comme la spéculation. Ainsi, une rupture devient visible avec Dubos, et un commencement trouve ses bases, fondements, dans la nouvelle théorie. Elle vise à détruire tout système, toute méthode des géomètres et à faire naître un nouveau courant, dont l'essence tourne autour des concepts de « passion », d'« instinct », d'« expérience ».

L'esprit philosophique n'a pas disparu avec Dubos, au contraire, il devient encore plus puissant lorsqu'il chemine à la suite de l'expérience, car avant l'expérience, il peut induire en erreur. Cet esprit doit rendre l'expérience encore plus solide : l'expérience établit les vérités, le philosophe ne fait que les rendre intelligibles, leur donner une consistance théorique, une forme véhiculaire, communicable.

Cet ouvrage est écrit avec le dessein qui habitait Dubos, celui de devenir secrétaire perpétuel de l'Académie Française, à la suite de Monsieur Dacier. Cela est le moteur qui a mis l'écrivain philosophe à l'étude, mais l'ouvrage a toutes les qualités originales, et n'apparaît pas comme une besogne, comme une tâche contraignante, mais comme le produit naturel d'un génie et d'une intelligence remarquables, génie qui écrit avec la plus grande facilité. Dubos manipule à merveille la plume, en faisant intervenir, de temps à autres, des exemples anecdotiques, capables d'augmenter l'agrément du lecteur, et de soutenir l'attention du public français, susceptible de s'ennuyer facilement. Le livre a réussi à trouver écho dans l'âme des français, « dont la légèreté, incapable de se fixer longtemps sur le même objet, a besoin d'être soulagée et ranimée par des moments de distraction et de relâche »[1264]. Le grand succès parmi le peuple français a permis à Dubos d'être élu secrétaire de l'Académie, et le fait que d'Alembert l'inclue parmi les écrivains les plus réputés, ne fait que justifier une réputation bien méritée.

L'importance de Dubos pour ses successeurs est énorme ; le philosophe abbé a été cité et copié par tout un siècle d'hommes de lettres. Il a démontré le caractère d'un philosophe en plein essor créatif. Ce fait est dû à ses voyages en Europe, et à sa présence dans un milieu intellectuel des plus élitistes, ainsi qu'à ses fonctions qui lui ont permis d'enrichir son univers intellectuel et de s'imprégner de l'esprit de l'époque. N'oublions pas que l'abbé a rempli des fonctions de diplomate en Angleterre, en Hollande, en Belgique, en Allemagne, en Italie et en Espagne. De ses voyages, et leurs

[1264] D'Alembert, *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprints, 1967, vol. III, *Éloge de J. B. Dubos*, p. 206.

effets sur sa personnalité créatrice, d'Alembert parle ainsi : « Ses voyages dans les différentes parties de l'Europe, la connaissance qu'il avait des langues étrangères, ses conversations avec les artistes et les écrivains célèbres de chaque nation, les nombreux ouvrages de l'art qu'il avait eus sous les yeux, tous ces secours ajoutaient à ses lumières naturelles beaucoup de lumières acquises ; et ses *Réflexions* sont comme le dépôt des richesses abondantes qu'il puisait ou dans son propre fonds, ou dans le commerce des hommes instruits qu'il avait fréquentés[1265]. L'Italie, de par son propre témoignage dans les *Réflexions*, était un pays où l'art avait fait des progrès énormes, supérieurs à ses développements en France. Le contact humain lui parut indispensable ; à ce besoin il a répondu par un choix des plus exquis, tissant des liens d'amitié avec les artistes et les écrivains les plus en vogue : il se présente à Bayle, exilé en Hollande, il retrouve Saint-Evremond, exilé en Angleterre, etc. Il donne une nouvelle dimension à son esprit, en l'élargissant, par les conversations et les entretiens en divers langues, qu'il s'est approprié avec une facilité remarquable. Maitrisant les langues étrangères, il a pu se familiariser avec les divers créations dans les matières qui l'intéressaient, en occurrence la philosophie et l'art, pouvant réaliser des parallèles entre diverses théories de la pensée artistique ; il a crée des renvois à la littérature et l'art latins.

Il s'est attiré la reconnaissance des critiques français, qui lui apportèrent des éloges, comme ceux de Fénelon : « Vous connaissez les pays étrangers, lui écrivait celui-ci, vous les avez étudiés avec la connaissance de l'histoire et avec les vrais principes sur tout ce qui regarde les lois, le commerce, les divers formes de gouvernement, les intérêts, les génies divers des peuples et les moyens de les accommoder à nos besoins »[1266].

Dubos a su puiser avec succès aux sources étrangères et les convertir à l'échelle des valeurs françaises. Dubos, plus que d'autres, a su tirer profit de ses voyages, par son esprit de réflexion appliqué à la réalité, à l'environnement qui l'entourait. Son âme philosophique, doublée de son caractère curieux, ont transformé le philosophe français en connaisseur des valeurs universelles, qu'il a su s'approprier, rendre fécondes dans le cadre, le contexte de sa propre culture.

[1265] *Ibid*.
[1266] Lettre de Fénelon à Dubos dans Paul Peteut, *Jean-Baptiste Dubos ; contribution à l'histoire des doctrines esthétiques en France*, Tramelan, Impr. A. Zachmann-Vuille, 1902.

On n'a pas tort d'affirmer que Dubos est la semence de la façon de concevoir l'esthétique de nos jours. Il la conditionne, comme la cause primaire. Si l'esthétique a été dans un état embryonnaire chez Dubos, en tant que discipline indépendante, et que celui-ci a su lui fournir les premiers principes, fondement de tout développement ultérieur, le mérite de Dubos dans l'histoire des idées est énorme. Si pendant la Querelle on avançait l'idée que le mérite des Anciens est supérieur au mérite des Modernes, à cause du fait qu'il devient plus facile de construire, d'ajouter que d'avoir inventé du néant, *ex nihilo*, par analogie, on peut soutenir que le mérite de Dubos est supérieur au mérite des esthéticiens pour lesquels Dubos détient le titre de « père », comme, par exemple, Baumgarten, qui a baptisé la nouvelle science, qui donc venait de naître dans d'autres cerveaux. Dubos est le premier qui a rationnalisé l'art, qui l'a exploré du point de vue philosophique, qui a subordonné la réflexion, l'a mise au service de l'art. T. M. Mustoxidi, dans l'*Histoire de l'esthétique française* (1920), inclue la pensée de Dubos, sa théorie, dans « les grands systèmes esthétiques en France », parmi J.-P. de Crousaz (*Traité du Beau*, 1715), Le Père André (*Essai sur le Beau*, 1741) et l'Abbé Batteux (*Les Beaux-Arts réduits à un seul principe*, 1746).

On constate effectivement que Dubos a été devancé par Crousaz. En quoi consiste le mérite de Crousaz à la conception esthétique ultérieure, en quoi le mérite d'avoir conceptualisé l'art peut être attribué avec justesse à Crousaz aussi, en tant que philosophe de l'art ? Ne serait-il plutôt celui-ci le père de l'esthétique ? La réponse prend la forme suivante : Crousaz appartient aux philosophes cartésiens, adeptes de la raison, alors que la pensée ultérieure a puisé à la source dubosienne, qui a mis le sentiment comme juge de toute production artistique. L'époque est arrivée à la saturation, avec la propagation de l'esprit cartésien, et de nouvelles bases étaient nécessaires. La révolution a été entreprise par l'Abbé Dubos, et le succès fut énorme. Un esprit nouveau a donné vie à toute la pensée esthétique postérieure, dont le sentiment devient son noyau principal.

On commettrait sûrement une faute si l'on voulait juger le mérite de Dubos en comparant son œuvre avec les dernières perfections en matière d'esthétique du XVIIIe siècle, par exemple avec les œuvres de Kant. La réussite de Dubos est relative à son époque, aux idées acquises au stade de la pensée propre à cette époque. Les lumières ultérieures sont un nouvel apport à l'édifice entier, qui est en permanente croissance, si

l'on juge à la façon des Modernes. Les idées d'aujourd'hui en la matière étaient ignorées et inconnues à l'époque de Dubos. L'abbé Dubos a le mérite d'avoir inventé, véhiculé des idées nouvelles en tant que leur premier créateur ; à d'autres il a donné une nouvelle ampleur, une nouvelle dimension, une nouvelle nuance, un nouvel trait, comme il est propre aux génies. Il a ouvert le grand chemin à la pensée qui suit l'expérience, il « a répandu la semence » des idées, « qui en a fait naître de nouvelles »[1267].

Le mot « semence » implique l'existence préalable du fruit mûr, que Dubos a hérité, et de ce fruit mûr a émergé un autre fruit, naissant, dont la croissance a été influencée par Dubos. On peut dire que la pensée de Dubos hérite de ses devanciers, mais en tant que dépassée, en tant qu'ayant le destin déjà accompli, et qu'un nouvel être était en train de naître, sous la plume de Dubos. Dubos est le philosophe de l'art du XVIIIe siècle qui a ouvert les portes qui permettent d'entrer dans une ère nouvelle. Dubos n'a pas fermé à clef son savoir, par une trop prégnante originalité ; au contraire, son ouvrage sert à tout le monde, sans que ce monde fasse des efforts pour se l'approprier : « On le dépouille sans crainte, parce que le larcin ne sera pas reconnu »[1268], affirme Lombard. Le rôle de Dubos comme source de la pensée de tout un siècle est plus important que celui de l'auteur d'un ouvrage singulier ; son influence l'emporte sur son originalité. Il est la matrice de la pensée du XVIIIe siècle philosophique et artistique.

Dubos est le chef de file de la génération à lui contemporaine, mais surtout postérieure, en ce qui concerne le domaine de la pensée. Il est, comme on l'avait remarqué plus haut, un semeur d'idées, le creuset de la genèse de la pensée moderne, qui a triomphé à l'issue de la Querelle, mettant fin à tout courent rétrograde, tel que les partisans des Anciens le concevaient. Dubos n'a pas pris part à la Querelle, mais il a su cueillir ses fruits, et en tirer profit, par les réflexions qui substituaient l'activité polémique. Il a très bien approprié la Querelle aux besoins de l'époque ; sept ans (la durée de la Querelle) ont suffit pour que Dubos sache exactement quelle tournure la pensée va prendre, en remplaçant les théories tombées en désuétude, celles des classiques, par une théorie basée sur l'expérience. Le sentiment, comme moteur du

[1267] D'Alembert, *Éloge de Dubos*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit*., vol III, p. 208.
[1268] Alfred Lombard, *L'abbé Dubos, un initiateur de la pensée moderne (1670-1742)*, *op. cit.* (Paris, Hachette, 1913), p. 519.

jugement de goût, est l'apport le plus important de la théorie esthétique de Dubos, selon les critiques ; elle a été répandue chez le public, qui en a pris connaissance. Dubos devient ainsi, pour le public, « le théoricien du sentiment ».

Le sentiment, chez Dubos, est strictement lié à l'expérience et à l'observation, seules capables de l'expliquer, d'en tirer les lois qui le déterminent. L'étude du sentiment que Dubos réalise, ses lois, différent essentiellement des théories classiques ou modernes. Les classiques opposent aux modernes leur point de vue d'un sentiment absolu, détaché des temps et des lieux, des circonstances historiques. Ils comparaient les œuvres d'art de toutes les époques, existant dans l'absolu. Les modernes croyaient en un sentiment conditionné par le temps et l'espace, mais ils lui attribuèrent une valeur absolue du temps et de l'espace, affirmant que leur époque coïncidait avec l'époque parfaite dans tous les domaines, que la beauté de leur temps, conforme à leurs règles, était seule la beauté absolue. Donc, ils parlaient d'une beauté absolue, celle qui se plie aux conventions de leur temps, tout autre temps (et lois correspondantes) rendant l'œuvre d'art indigne de son nom. Au milieu de cette controverse des dogmatiques (des deux côtés), Dubos trouve seul la solution : le sentiment est juge dans un contexte bien déterminé ; à un tel contexte correspond tel jugement du sentiment. Cette correspondance aboutit chez Dubos presque à une confusion : aux conditions externes du temps et du lieu (milieu, climat), sont attribués des jugements correspondants et réciproquement. Cela est la théorie du climat associé à la théorie du sentiment, sentiment qui ne peut pas être analysé hors conditions temporelles et spatiales. Serait–t-elle, cette théorie, l'embryon de la théorie kantienne des conditions *a priori* ? Cela est peu probable, car Dubos situe dans le réel, dans la nature, ces conditions d'existence de l'émotion et de la passion, source de tout acte humain, qui varie du simple jugement de goût, ce qui est une attitude face au réel, à l'action proprement dite.

Nous allons faire une petite explicitation du concept de « Sensation », qui peut être réelle ou artistique.

Selon Dubos, la raison et sa logique sont impuissantes devant la sensation, qui se construit sur des lois qui lui sont propres, étrangères à la raison. En interrogeant la sensation, le sentiment, nous nous rendons compte du plaisir que l'œuvre d'art produit, de la valeur qu'elle a pour le public. Car la valeur est toujours relative au plaisir que l'œuvre d'art suscite, donc elle est dépendante d'un système de valeurs établi, valable

pour chaque individu qui relève de l'espèce humaine. Ce système de valeurs intègre le vécu de chacun ; il en est la conséquence. Il dépend des conditions naturelles, physiques, qui ont des répercussions sur la sensation, le sentiment éprouvé face à l'œuvre d'art. Chez Dubos, la valeur étant bâtie dans le temps (le public ayant deux ans en moyenne pour établir si l'œuvre appartient au monde de l'art ou non), le vécu collectionne aussi les expériences des gens du passé, le système des valeurs est structuré là-dessus.

Ce système de valeurs est la table des lois universelles sur lesquelles est bâti le sentiment, la sensation. Il est partagé par des communautés, plus largement chez Dubos, par l'humanité tout entière, ayant la sensation, qui fait partie d'un corps pareillement construit et guidé par les mêmes mécanismes, ayant donc la sensation pareille, en des circonstances semblables. Tous les hommes, affirme Dubos, trouvent le vin bon et le jus d'absinthe amer. Donc la beauté est une valeur universelle, comme le sentiment est universel et répond de même chez tous les hommes. Une question se pose : le vécu, interagissant avec le plaisir présent, est-il le même chez tout le monde ? Le dogmatisme de Dubos n'est-il pas exagéré, car les hommes sont des êtres différents, chacun avec des passions qu'il ne partage pas nécessairement avec son semblable. Chaque personne est originale et unique, comme nous l'enseigne la science ; tout comme l'anatomie nous avertit que le corps est organisé de la même façon chez l'espèce humaine. Des deux caractérisations différentes, apparemment contradictoires, Dubos a réussi à accomplir une entente : les hommes ont les mêmes organes, mais ceux du génie sont plus délicats. De cette conformation différente, les idées, les capacités intellectuelles sont différentes. On qualifie ainsi la théorie de Dubos de « déterministe ». Le public ayant les mêmes organes, a aussi les mêmes plaisirs, ceux qui rendent les jugements de goût universels. Le sentiment est universel, ses lois sont le vécu (amas de plaisirs passés) et le plaisir présent.

Le vécu, est-il réel ou bien artistique, tirant son essence de l'œuvre d'art ? Dubos intègre les sensations devant la nature et celles devant l'œuvre d'art dans une même expérience, avec la particularité que l'expérience artistique n'est pas nuisible. De cette confusion, on ne sait pas d'une façon certaine, si le vécu particulier, réel, est autorisé à fonder une sensation, un sentiment artistique ou, sinon, au moins l'influencer. Et cela

parce que, chez Dubos, l'œuvre d'art plaît si l'objet réel qu'elle représente, qu'elle imite, fait vivre une passion, intéresse.

L'élaboration de toute la pensée esthétique moderne coïncide avec trente ans qui séparent l'époque classique et l'époque de Voltaire. Dubos y prend part essentiellement, il en est la source. Comprendre l'œuvre de Dubos équivaut avec l'explication des œuvres modernes des encyclopédistes.

Dubos a été un érudit ; sa curiosité amplifiée par ses ambitions a fait de lui le personnage principal qui a contribué à naissance de l'esprit moderne. Ses connaissances dans les domaines des plus divers, comme la physique, l'histoire naturelle, la géographie, ajoutées aux celles de la littérature et de la philosophie, organisées dans un cerveau doué d'une mémoire exceptionnelle, ont donné naissance à une ouvre capitale pour la définition de l'esprit rénovateur, dont on sentait le besoin. De l'unification de toutes ces connaissances résulte toute la critique expérimentale ; Dubos est à la fois historien, géographe, sciences dominées par un esprit de méthode rigoureux. Dubos a surtout cueilli les informations, et il a approprié l'expérience à une pensée théorique, comme était la philosophie à l'époque. Son esprit positiviste émerge des *Réflexions critiques*.

La géographie et surtout la découverte des pays étrangers par soi-même et par sa lecture des récits de voyage, ont familiarisé l'abbé avec la pensée « hors frontières » ; à l'époque la lecture des livres des voyageurs était une pratique très courante, propre à tout homme de culture. La culture est devenue universelle, ce qui a rendues les idées propagées comme appartenant à toute l'humanité, et non pas strictement à un peuple circonscrit et particulier.

Les *Réflexions critiques* ne surgissent pas seulement de la culture française, mais d'une culture devenue universelle, propre à tous les peuples qui ont hérité de la tradition, et qui l'ont enrichie avec des traditions empruntées. Le cosmopolitisme a donné naissance à l'épistémè du siècle, auquel ont contribué toutes les civilisations contemporaines à Dubos, que les voyageurs ont découvert.

L'univers de Dubos est complexe et large ; ses lectures des voyages ont été doublées par la découverte faite par soi-même. Il ne s'est jamais contenté des récits théoriques, il a puisé à son propre expérience, fondée non seulement sur le commerce des livres, mais aussi sur le commerce des hommes et de tout leur univers, qui les forme

et les particularise. Il ajoute l'expérience à toute information théorique, qu'elle rencontre pour l'affronter.

Ce mélange, cet esprit cosmopolite s'étend sur les ouvrages de l'époque, qui présentent des informations des domaines des plus divers. Ainsi, la politique pénètre la littérature, et celle-ci devient une matière altérée, qui émerge d'un croisement, d'une alliance. Ce cosmopolitisme va donner naissance aux disciplines spécialisées, comme par exemple la philosophie de l'art, résultat de la fusion entre la philosophie et l'art. La philosophie du XVIIIe siècle n'est plus une métaphysique, mais elle est appliquée à d'autres domaines de la connaissance humaine, qui prennent ampleur. La philosophie de Dubos en particulier est une matière où la convergence des éléments divers est une conséquence réelle de l'esprit cosmopolite qui dominait l'époque. Pour la première fois dans l'histoire de la philosophie, les disciplines non philosophiques trouvaient leur place, liées en symbiose avec la mère de toutes les sciences. C'était une époque où les sciences positives commençaient à être interrogées par la littérature et la philosophie.

Résultant de ce cosmopolitisme, la philosophie de Dubos a subi l'influence du sensualisme anglais, qui soulignait l'importance des faits et de l'expérience. Le progrès au XVIIIe siècle est du à la conscience du fait que l'expérience est primordiale pour la connaissance. Le résultat : on a reconnu le danger d'une philosophie uniquement spéculative et on l'a écarté.

Dubos représente l'homme non pas en soi et abstrait, dégagé de son milieu naturel, mais plongé, de par sa naissance, dans une nature contingente, existant dans un espace particulier et dépendant du temps qui s'écoule, qui varie infiniment. Cette représentation de Dubos vient contrarier la représentation cartésienne, qui prévalait jusqu'à lui ; l'homme est une variable, si on peut se permettre ici d'employer un concept des mathématiciens, il subit les altérations occasionnées par le temps et l'espace, eux aussi des variables, indépendantes de toute volonté. La nature est supérieure à l'homme, élément qui suit ses transformations. Comment l'homme peut-il échapper à ce règne puissant ? C'est en connaissant ses lois, et agir en les respectant, en se les rendant utiles, en exploitant le service qu'elles peuvent rendre. Dubos encourage l'expérience, afin que l'humanité progresse, cela est un tournant majeur de l'histoire de la pensée.

Le « sens » de Dubos était bien ancré dans l'histoire ; elle lui avait appris à dépasser une époque antique, considérée par quelques critiques la période idéale pour toute création artistique, pour laisser place à une époque révolutionnaire, qui assimile le progrès comme continu et linéaire. Dubos est arrivé à ce constat après avoir observé les productions artistiques de chaque époque dans leurs causes, leurs facteurs déterminants (les causes physiques). Ces agents externes influencent les sens internes, et l'esprit.

Dubos représente, de par sa facilité d'assimilation dont témoigne l'œuvre représentative pour notre étude, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture,* le lien qui tisse les phénomènes artistiques et littéraires de tout un siècle. Cette personnalité emblématique a réussi à donner sens et à saisir les ressemblances entre les faits apparemment disparates, créant le fil organique qui les pénètre tous. Dubos a su laisser fermenter en sa substance toutes les données, donnant naissance aux principes fondateurs d'un système de philosophie de l'art[1269], qui lui permet de recevoir, à juste titre, l'appellation de « premier philosophe de l'art ». L'importance de ses idées est grande, par l'influence manifestée sur les vifs esprits de l'époque qui lui a suivi, marquant une date dans l'histoire de l'humanité.

[1269] Selon Mustoxidi, dans *Histoire de l'esthétique française*, Honoré Champion, Paris, 1920.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRINCIPAL (par ordre d'importance dans nos recherches) :

DU BOS, Abbé Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, Jean-Mariette, 1719. Édition consultée (réimpression de l'édition de Paris, chez Pissot, 1770) : I-III, Genève-Paris, Slatkine, 1993.

LOMBARD, Alfred, *L'Abbé Dubos : un initiateur de la pensée moderne (1670-1742)*, Genève, Slatkine Reprints, 1969 [Paris, 1908].

BRAUNSCHVIG, Marcel, *L'Abbé Du Bos, Rénovateur de la Critique au XVIIIe siècle*, Toulouse, Librairie Brun, 1904.

MOREL, Auguste, *Étude sur l'Abbé Dubos*, Paris, A. Durand, 1850.

MUSTOXIDI, T. M., *Histoire de l'Esthétique française 1700-1900*, Paris, Honoré Champion, 1920.

FOLKIERSKI, Wladyslaw, *Entre le Classicisme et le Romantisme, Étude sur l'Esthétique et les Esthéticiens du XVIIIe Siècle*, Paris, Honoré Champion, 1969.

KRISTELLER, Paul Oskar, *Le système moderne des arts, Étude d'histoire de l'esthétique*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1999.

SAINT GIRONS, Baldine, *Esthétiques du XVIIIe siècle, Le Modèle Français*, Paris, Philippe Sers, 1990.

CORPUS SECONDAIRE (par ordre alphabétique) :

ALEMBERT, Jean le Rond d', *Éloge de J.B. Dubos,* dans *Œuvres complètes,* Genève, Slatkine Reprints, 1967, tome troisième.

ALEMBERT, Jean le Rond d', L'article *Goût* de l'*Encyclopédie*, tome VII, 1757.

ANDRÉ, Père Yves-Marie, *Essai sur le Beau*, Toulouse, 1838 [Paris, 1741].

ARISTOTE, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1990.

BATTEUX, Charles, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1989 [1746].

BATTEUX, Charles, *Principes de la Littérature*, Genève, Slatkine Reprints, 1967, [reproduction de la cinquième édition, Paris, Chez Saillant&Nyon, 1774].

BATTEUX, Charles, *Les Quatre Poétiques : d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despréaux, Avec les Traductions et les Remarques*, Paris, Chez Saillant&Nyon, 1771, livre numérique.

BECQ, Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne : de la raison classique à l'imagination créatrice 1680-1814*, Paris, A. Michel impr., 1994.

BEL, *Dissertation où l'on examine le système de M. l'abbé Dubos touchant la préférence que l'on doit donner au goût sur la discussion, pour juger des ouvrages d'esprit* [1726]. Cette dissertation se trouve dans le recueil intitulé *Continuation des*

mémoires de littérature et d'histoire de M. de Sallengre, tome III, Ière partie, p. 3-42, Paris, 1827.

BEYER, Charles-Jacques, *Introduction à « Essai sur le goût » de Montesquieu*, Librairie Droz, 1967.

BOILEAU, Nicolas, *L'Art poétique* dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1966 [1674].

BOILEAU, Nicolas, *Traité du sublime*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1966 [1674].

BOILEAU, Nicolas, *Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin où, par occasion, on répond à quelques objections de Monsieur P*** contre Homère et contre Pindare*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard 1966 [1694].

BOIVIN, Jean, *Apologie d'Homère et Bouclier d'Achille* [1715], dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Gallimard, 2001 (voir plus bas référence détaillée), p. 579-592.

BOUHOURS, Dominique, *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Paris, Honoré Champion, 2003 [Paris, 1671].

BOUHOURS, Dominique, *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit : Dialogues*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1988 [Paris, 1705].

BRUGÈRE, Fabienne, *Théorie de l'art et philosophie de la sociabilité selon Shaftesbury*, Paris, Honoré Champion, 1999.

BRUMOY, Pierre, *Théâtre des Grecs*, Paris, Cussac, 1785-1789.

BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, traduction de l'anglais par Lagentie de Lavaisse, Paris, J. Vrin, 1973 [1757].

CASSIRER, Ernst, *La philosophie des Lumières*, Paris, Fayard, 1970.

CHAPPUZEAU, Samuel, *Le Théâtre français divisé en trois livres où il est traité : I de l'usage de la comédie II des auteurs qui soutiennent le théâtre III de la conduite des comédiens*, Plan de la Tour, Éd. d'Aujourd'hui, 1985.

CHATEAU, Dominique, *L'autonomie de l'esthétique*, Harmatan, 2007.

CONDILLAC, Étienne Bonnot de, *Traité des sensations*, Paris, Fayard, 1984 [1754].

COUSIN, Victor, *Du Vrai, du Beau et du Bien*, Paris, Didier, 1854.

CRIGNON-DE OLIVEIRA, Claire, *De la mélancolie à l'enthousiasme, Robert Burton (1577-1640) et Anthony Ashley Cooper, comte de Shaftesbury (1671-1713)*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2006.

CROUSAZ, Jean-Pierre de, *Traité du beau*, Paris, Fayard, 1985 [Amsterdam, Chez François L'Honoré, 1715].

DACIER, André, *Poétique d'Aristote*, Amsterdam, chez George Gallet, 1692, livre numérisé.

DACIER, Anne, *Des causes de la corruption du goût*, dans *La Querelle des Anciens et des Modernes, XVIIe-XVIIIe siècles*, par Marc Fumaroli, éd. établie et annotée par Anne-Marie Lecoq, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2001 [Paris, Rigaud, 1714], p. 494-518.

DACIER, Anne, *Les œuvres d'Homère traduites en français, avec des Remarques par Madame Dacier*, Amsterdam, Wetsteins & Smith, 1731.

DÉSIRAT, Dominique, *Le Sixième Sens de l'Abbé Dubos : à propos des « Réflexions critiques sur la poésie et la peinture »*, La Licorne, n° 23, 18 juillet 2005.

DIDEROT, Denis, *Œuvres esthétiques*, Paris, Garnier Frères, 1959 [1699].

DIDIER, Julia, *Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse, 1964.

DUFOUR, Médéric, *Une philosophie de l'impressionnisme. Étude sur l'esthétique de Jules Laforgue*, Paris, Librairie Léon Vanier, 1904.

ENCYCLOPÉDIE : ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Elmsford N.Y., Pergamon Press, 1969.

EHRARD, Jean, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Paris, A. Michel impr., 1994.

ERHARD, Jean, *Montesquieu, critique d'art*, PUF, 1965.

ESTÈVE, Pierre, *L'esprit des Beaux-arts ou histoire raisonnée du goût*, I-II, Slatkine, 1970 [Paris, chez Baptiste Bauche Fils, 1753].

FÉNELON, François de Salignac de la Mothe, *Lettre à l'Académie : avec les versions primitives*, Genève-Paris, Droz, 1970 [1716].

FÉNELON, François de Salignac de la Mothe, *Projet d'enrichir la langue*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1983 (tome II).

FONTENELLE, Bernard Le Bouyer, *Digression sur les Anciens et les Modernes*, dans *Textes choisis*, Paris, Éditions Sociales, 1966 [1688].

FONTENELLE, Bernard Le Bouyer, *Discours sur la nature de l'églogue*, *Œuvres complètes*, Fayard, 1991, (tome II).

FONTENELLE, Bernard Le Bouyer, *Réflexion sur la poétique*, dans *Œuvres Complètes*, Paris, Fayard, 1989, [1685], (tome III).

FONTENELLE, Bernard Le Bouyer, *Sur la poésie en général*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Fayard, 1993, tome V.

FOULQUIÉ, Paul, *Dictionnaire de la langue philosophique*, PUF, 1962.

FRAGUIER, Claude-François, *Histoire de l'Académie des Inscriptions*, 1706, dans *Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris, l'Imprimerie Royale, 1736, tome IX.

GILLOT, Hubert, *La Querelle des Anciens et des Modernes en France, De la Défense et Illustration de la langue française aux Parallèles des anciens et des modernes*, Genève, Slatkine Reprints, 1968 [Nancy, 1914].

GIRARDIN, Saint-Marc, *Littérature dramatique*, Paris, Charpentier, 1843.

GOTTSCHED, Johann Christoph, *Notes à la traduction allemande de la « Digression » de Fontenelle* [1727], dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Gallimard, 2001.

HOBBES, Thomas, *Le Léviathan*, Paris, Sirey, 1994.

HUTCHESON, Francis, *Recherche sur l'origine de nos idées de la Beauté et de la Vertu*, Paris, Vrin, 1991 [*Inquiry into the Origin of our Ideas of Beauty and Virtue*, Londres, 1725].

KRANTZ, Émile, *Essai sur l'esthétique de Descartes, étudiée dans les rapports de la doctrine cartésienne avec la littérature classique française au XVIIe siècle*, Libr. Germer Baillère et Cie, 1882.

LA MOTTE, Antoine Houdar de, *Discours sur la poésie en général et sur l'ode en particulier*, L. Renard, 1707.

LA MOTTE, Antoine Houdar de, *L'Iliade, poème avec un Discours sur Homère*, Paris, Chez Grégoire Dupuis, 1714, dans *La Querelle des Anciens et des Modernes XVIIe-XVIIIe siècles*, Gallimard, 2001, p. 450-471.

LA MOTTE, Antoine, Houdar de, *Réflexions sur la critique*, Paris, Dupuis, 1715.

LA MOTTE, Houdar de, et FÉNELON, *Lettres sur Homère et sur les Anciens*, 1713-1714, dans *La Querelle des Anciens et des Modernes XVIIe et XVIIIe siècles*, Gallimard, 2001, p. 471-494.

LANSON, Gustave, *Boileau*, Paris, Hachette, 1892.

LANSON, Gustave, *Histoire de la Littérature Française*, Librairie Hachette, 1912.

LARTHOMAS, Jean-Paul, *De Shaftesbury à Kant*, Lille-Paris, Atelier national de reproduction des thèses diffusion Didier Érudition, 1985.

LESSING, Gotthold Ephraïm, *Laocoon [Suivi de Lettre sur l'Antiquité et de Comment les Anciens représentaient la mort]. Sur une opinion de M. Lessing*, Paris, Hermann, 1990 [1766].

LONGEPIERRE, *Discours sur les Anciens*, 1687, dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, 2001.

LORIES, Danielle, *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksiek, 1988.

MARMONTEL, Jean-François, *Éléments de littérature*, Paris, Desjonquères, 2005 [1787].

MONTESQUIEU, Charles-Louis de Secondat, *De l'Esprit des lois*, dans *Œuvres complètes*, 2 vol., Paris, Gallimard, 1949, vol. I [1748].

MONTESQUIEU, Charles-Louis de Secondat, *Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art*, Genève, Librairie Droz, 1967 [1757].

NAVES, Raymond, *Le goût de Voltaire*, Genève, Slatkine Reprints, 1967.

PERRAULT, Charles, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences*, Munchen, Eidos Verlag, 1964 [Paris, 1688-1697].

PERRAULT, Charles, *Le siècle de Louis le Grand*, dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, 2001, [1687], p. 256-274.

PETEUT, Paul, *Jean-Baptiste Dubos ; contribution à l'histoire des doctrines esthétiques en France*, Tramelan, Impr. A. Zachmann-Vuille, 1902.

PILES, Roger De, *Cours de peinture par principes*, Genève, Slatkine Reprints, 1969 [1708].

La Querelle des Anciens et des Modernes, XVIIe-XVIIIe siècles, éd. établie et annotée par Anne-Marie Lecoq, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2001.

RAPIN, René, *Réflexions sur la poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, Genève-Paris, Droz Minard, 1970 [1676].

Œuvres du P. Rapin qui contiennent les Réflexions sur l'éloquence, la poétique, l'histoire et la philosophie, La Haye, Chez Pierre Gosse, tome II, 1725.

RIGAULT, Hippolyte, *Histoire de la querelle des anciens et des modernes*, Paris, Hachette, 1856.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur les Sciences et les Arts*, Paris, Frères, 1962 [1750].

SAINT-ÉVREMOND, Charles de Marguetel de Saint-Denis, seigneur de, *Œuvres en prose*, Paris, Librairie Marcel Didier, 1966.

SAINT-ÉVREMOND, Charles de Marguetel de Saint-Denis, seigneur de, *Œuvres mêlées*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966, dont *De la Tragédie ancienne et moderne. Sur les Caractères des Tragédies* [1672], *Sur nos comédies* [1677], *Du Merveilleux qui se trouve dans les Poèmes des Anciens* [1685].

SHAFTESBURY, Anthony Ashley Cooper, comte de, *Œuvres de Mylord comte de Shaftesbury, contenant différents ouvrages de philosophie et de morale traduits de l'anglais, Genève, 1769*, Paris, Honoré Champion, 2002.

TALON-HUGON, Carole, *L'esthétique*, Paris, PUF, 2010.

TERRASSON, Jean, *Dissertation critique sur l'Iliade d'Homère, où, à l'occasion de ce poème, on cherche les règles d'une poétique fondée sur la raison et sur les exemples des anciens et des modernes*, Paris, F. Fournier et Coustelier, 1715, Réédition : Slatkine, 1971.

TRUBLET, Nicolas Charles Joseph, *Essais sur divers sujets de la littérature et de la morale*, cinquième édition, Genève, Slatkine Reprints, 1968 [1735].

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION…….2

PARTIE 1. La Querelle des Anciens et des Modernes, une révolution dans la pensée artistique……..15

1.1° Causes, terrain, période……15

1.2° Rupture au sein des notions…….17

1.3° Les partisans des Anciens……23

1.4° Les partisans des Modernes…….28

1.4°.1°° Charles Perrault……28

1.4°.2°° Renversement de l'axe temporel……..31

1.5° Exemplification de l'attitude des partisans des Anciens chez les anglais (Burke) et de l'attitude des partisans des Modernes (La Motte)……..35

1.6° Dubos et le sensualisme anglais……...37

1.6°.1°° Saint-Evremond : distinction domaine de l'art/domaine de la science……39

1.6°.2°° Shaftesbury : admiration pour la beauté antique…….42

1.6°.3°° Hutcheson : la beauté étant jugée par comparaison…….44

1.7° La Querelle détaillée……46

1.7°.1°° Illustration du débat à travers les *Parallèles* de Perrault…….46

1.7°.2°° Illustration du débat à travers un partisan, cette fois-ci des Anciens, Boileau Nicolas, dit Despréaux……69

1.7°.3°° Illustration de la Querelle des points de vue moins amples, mais très suggestifs pour donner un aperçu des plus divers……...72

1.7°.4°° Illustration de la Querelle : aboutissement : Dubos (illustration concluante)..93

1.8° Le rôle de Dubos dans le débat…….105

1.9° Le rôle de la Querelle dans la fondation, l'avancement de l'esthétique……106

PARTIE 2. La réaction de Dubos contre la critique cartésienne……..109

2.1° Questionnement de l'époque sur la faculté impliquée dans le jugement esthétique……..109

2.2° Illustration du cartésianisme en prenant comme exemple Fontenelle……..114

2.3° L'esthétique implicite de Descartes……..117

2.4° L'*ut pictura poesis*…….....121

2.5° Le changement dans l'attitude du public (instruction/plaisir)……...127

2.6° La critique de Dubos en tant que dogmatique et impressionniste selon Marcel Braunschvig…….130

PARTIE 3. La critique psychologique…….132

3.1° Le sentiment……..132

3.2° Le plaisir de l'art. Le beau……135

3.3° Le plaisir de l'art : vraisemblance/merveilleux……..143

3.4° Le plaisir de l'art : développement du concept de « plaisir »……147

3.4°.1°° La théorie du plaisir de l'art chez les philosophes de l'époque de Dubos, héritiers des principes de Dubos……152

3.5° Le sujet esthétique et son fonctionnement lors du plaisir chez Dubos. Le public en tant que totalité des sujets esthétiques……...161

3.6° Le sixième sens et son rôle dans la fondation d'une esthétique possible……..172

3.7° L' « art » : concept fondamental en esthétique……..176

3.8° Le beau artistique : l'émotion pure……182

3.8°.1°° Théories du beau……185

3.9° Le goût chez les écrivains apparentés à Dubos. Le goût dans les *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (comparaison)…….193

3.9°.1°° Charles Batteux…….....193

3.9°.2°° Montesquieu……..205

3.9°.3°° J.-B. Dubos.....210

3.10° Les éléments d'une critique psychologique dans les théories des disciples de Dubos en Angleterre……213

3.10°.1°° Edmund Burke……..213

3.10°.2°° Anthony Ashley Cooper Shaftesbury et « Toute beauté est vérité ». Shaftesbury et les Lumières anglaises ; l'esthétique théorique……229

3.10°.3°° Dominique Bouhours…….251

PARTIE 4. La critique scientifique…….265

4.1° Les causes formatrices du génie : causes morales, causes physiques, climat…..283

4.1°.1°° Les causes morales……283

4.1°.2°° Les causes physiques……285

4.1°.2°°.1°°° L'effet des causes physiques sur l'homme en général et son comportement…….286

4.1°.2°°.2°°° L'effet des causes physiques sur l'homme-génie et sur ses productions……. 287

4.1°.2°°.3°°° Explication, illustration, par des faits concrets, analyse ponctuelle des trois réflexions. Le système historique de Dubos……289

4.1°.3°° Le climat……295

4.1°.3°°.1°°° La théorie du climat chez les devanciers de Dubos, dans l'acception du siècle. Les effets du climat sur l'humeur humaine, en particulier sur le génie…….295

4.1°.3°°.2°°° Dubos et sa théorie du climat. La théorie explicative du génie par les conditions climatiques……..304

4.1°.3°°.3°°° Le climat dans les théories esthétiques ultérieures à Dubos. Dubos et ses disciples…….314

4.2° L'art et sa forme particulière : la « peinture parlante » comprenant le théâtre (forme de poésie déclamatoire) à l'époque de Dubos. La tragédie et la comédie……319

4.2°.1°° La poésie chez les adeptes de la raison fondatrice de la nature humaine et de l'art…….319

4.2°.2°° La poésie chez les adeptes du sentiment fondateur de la nature humaine et de l'art…….323

4.2°.3°° La poésie latine/la poésie française……...329

4.2°.3°°.1°°° « Les mots latins sont plus beaux que les mots français à tous égards »……330

4.2°.3°°.2°°° « Il est plus aisé de composer harmonieusement en latin qu'en français »……..333

4.2°.3°°.3°°° [La troisième assertion de Dubos concernant la facilité de créer en latin par rapport à l'effort soutenu du poète français étant] « les règles de la poésie latine gênent moins le poète que les règles de la poésie française »…….335

4.2°.3°°.4°°° La quatrième raison appuyant le fait que le latin est plus favorable à la mécanique de la poésie que le français……337

4.2°.4°°Le projet d'enrichir la langue française réservé aux Académiciens. Le but : le français – langue poétique. Fénelon et la Lettre à l'Académie……339

4.2°.5°° La poésie : rappel de son rôle dans la formation du citoyen……....343

4.2°.6°° La poésie : production du génie. Les espèces de poésie les plus en vogue à l'époque de Dubos……348

4.2°.6°°.1°°° L'églogue…….348

4.2°.6°°.2°°° La poésie dogmatique…….360

4.2°.6°°.3°°° La poésie déclamatoire : le théâtre…….362

4.2°.6°°.3°°°.1°°°° Les objections de Platon contre la poésie en général et le théâtre en particulier, la réponse de Dubos……..364

4.2°.6°°.3°°°.2°°°° La récitation…….367

4.2°.6°°.3°°°.3°°°° La déclamation……368

4.2°.6°°.3°°°.4°°°° La tragédie……..370

4.2°.6°°.3°°°.4°°°°.1°°°°° La tragédie ancienne……..375

4.2°.6°°.3°°°.4°°°°.2°°°°° La tragédie moderne……383

4.2°.6°°.3°°°.4°°°°.2°°°°°.1°°°°°° La purgation des passions dans la tragédie..390

4.2°.6°°.3°°°.4°°°°.2°°°°°.2°°°°°° La représentation des passions dans la tragédie. De l'amour……401

4.2°.6°°.3°°°.4°°°°.2°°°°°.3°°°°°° Les sujets tragiques……..413

4.2°.6°°.3°°°.4°°°°.3°°°°° Tragédie ancienne et moderne (grecque et française) : parallèle……416

4.2°.6°°.3°°°.5°°°° La comédie……422

4.2°.6°°.3°°°.6°°°° Le tragique et le comique : parallèle…….428

4.3° L'art et sa forme particulière : « la poésie muette » (la peinture)……432

4.3°.1°° La peinture antique/La peinture moderne : parallèle……436

PARTIE 5. La critique comparée poésie – peinture…….……445

5.1° Étude comparée chez les devanciers de Dubos. Roger De Piles……..445

5.1°.1°° Les avantages de la peinture sur la poésie selon Roger De Piles……..452

5.1°.2°° Les avantages de la poésie sur la peinture selon Roger De Piles……..454

5.1°.3°° Nos réponses et celles de Roger De Piles aux objections concernant la poésie et la peinture. Remarques……..455

5.2° Étude comparée chez Dubos, dans les *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*…….462

5.2°.1°° L'allégorie en peinture et en poésie……..463

5.2°.2°° Les méthodes des grands peintres et des grands poètes employées dans l'imitation touchante des objets de la Nature…….…..474

5.2°.3°° Le succès des méthodes employées par les artisans : le pouvoir des arts sur l'âme humaine chez Dubos……487

5.3° Étude comparée chez les successeurs de Dubos. Lessing……..494

CONCLUSION…….518

BIBLIOGRAPHIE…….531