



KATALIN BARTHA-KOVÁCS

Esthétique du sentiment et langage affectif: quelques aspects de la réflexion esthétique de Du Bos

*Aesthetics of Sentiment and Affective Language:
Some Aspects of the Aesthetic Reflection of Du Bos*

ABSTRACT: This article aims to examine the question of affectivity in the French artistic discourse from the early 18th century, to the example of the *Réflexions Critiques* (1719) of Du Bos. It is through the relationship of affectivity to the notion of aesthetic feeling that we aim to demonstrate the relevance of an emotional vocabulary in this speech. The examination of the question of affectivity is also supposed to attest to the fact that at the time of the Enlightenment, the aesthetic thought is strictly connected to the thought about language.

KEY WORDS: aesthetics • sentiment • affective language • Du Bos

Enfin, il est facile de concevoir comment les imitations que la peinture et la poésie nous présentent sont capables de nous émouvoir quand on fait réflexion qu'une coquille, une fleur, une médaille où le temps n'a laissé que des fantômes de lettres et de figures, excitent des passions ardentes et inquiètes. [...]. Une grande passion allumée par le plus petit objet est un événement ordinaire.

JEAN-BAPTISTE DU BOS¹

Imitations de la peinture et de la poésie capables d'émouvoir, «fantômes de lettres et de figures» suscitant non pas des «fantômes de passions» mais des «passions ardentes et inquiètes»: l'abbé Du Bos qualifie dans ses *Réflexions critiques* ce processus d'«événement ordinaire», et le rattache à la théorie

¹ J.-B. Du Bos (abbé), *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), Paris 1993, t. I, sect. 3, p. 15. Toutes nos références renvoient à cette édition de D. Désirat, qui s'appuie sur l'édition de 1755. (Désormais: RC.)

aristotélicienne de l'imitation. Cette citation nous amène en plein cœur de la problématique de l'affectivité dans la pensée artistique française du XVIII^e siècle. Le siècle des Lumières voit alors des déplacements d'accent essentiels concernant la réflexion générale sur l'art. Tout d'abord, parmi les composantes traditionnelles de la triple finalité attribuée à l'art et héritée de l'ancienne rhétorique, l'accent va de plus en plus porter sur le toucher (*movere*), à côté du plaire (*placere*), et au détriment de l'instruire (*docere*). L'intérêt pour la production des œuvres d'art va également progressivement céder la place à un intérêt pour leur réception, entraînant une valorisation de la perspective du spectateur.

S'il ne s'agit bien évidemment pas ici de simplifier des processus de toute évidence complexes, il importe cependant de noter que ces déplacements d'accent conduiront à la naissance de la pensée sur l'art moderne. Ces mutations mèneront à l'apparition de nouveaux régimes de discours sur l'art: à côté de l'esthétique², cette époque voit ainsi également la naissance de l'histoire de l'art, et d'un genre typiquement français: la critique d'art. Celle-ci, considérablement influencée par les théories artistiques du début du siècle, est alors dominée par un langage affectif. Précisions ici, en matière terminologique, que la distinction des mots de passion, d'émotion et d'affect n'étant pas selon nous pertinente, nous les tiendrons pour des quasi-synonymes.

La question qui se pose ici, est celle de savoir ce qu'est l'affectivité dans la perspective de la théorie picturale française de la première moitié du XVIII^e siècle. Peut-on la considérer comme un trait inhérent non seulement à certains types d'images, mais aussi aux textes sur l'art? C'est à travers l'analyse du discours théorique sur la peinture – ou, plus précisément, en rapport avec la peinture – que nous restituerons le problème de l'affectivité au siècle des Lumières, et en particulier chez l'abbé Du Bos. Une telle démarche soulève nécessairement bien des questions, à commencer par celle de la dimension affective du discours sur la peinture. Si c'est l'expression des passions de l'âme qui est appelée à conférer de l'affectivité aux images, qu'en est-il du discours sur l'image? Et plus précisément, quelles sont les spécificités de ce langage, au regard du langage rationnel et logique avec lequel il entretient des relations non pas d'opposition mais plutôt de complémentarité? Quel est le rapport, enfin, de l'affectivité au sentiment, concept-clé des *Réflexions critiques*?

² Le substantif «esthétique», appliqué à la science de la connaissance sensible, est l'invention d'Alexander Gottlieb Baumgarten qui baptise ainsi la nouvelle discipline philosophique consacrée à la réflexion sur le Beau.

Nous essayerons dans cet article de répondre à ces questions, en nous fondant essentiellement sur le texte de l'abbé Du Bos, et en nous appuyant par endroits sur d'autres ouvrages théoriques et critiques du XVIII^e siècle, comme *L'art d'écrire* de Condillac. Par ces analyses, nous entendons démontrer qu'au sein même d'une réflexion sur l'affectivité apparaît un vocabulaire de nature affective qui parsème les textes théoriques sur la peinture de cette époque. Notre questionnement portera ainsi non pas sur la représentation de l'affectivité dans la peinture, mais sur l'effet – l'affect – d'une peinture parvenant à affecter le spectateur³.



En revenant à la citation de Du Bos mise en exergue de cet article, on remarquera qu'il est ici question des imitations offertes par la peinture et la poésie. Imitation: le choix de ce terme témoigne de ce qu'au début du siècle des Lumières, la pensée de Du Bos s'inscrit encore dans le cadre de la théorie de l'imitation. Elle se rattache de même à la problématique tout aussi traditionnelle de l'*ut pictura poesis* à laquelle Du Bos fait par ailleurs directement allusion dans son ouvrage⁴. Dans notre perspective, il importe cependant de souligner moins la dépendance de Du Bos aux traditions que la nouveauté de sa pensée, laquelle se manifeste avant tout dans le rôle qu'il accorde au spectateur – dont il adopte le point de vue – lors du processus de perception des œuvres d'art. Selon lui, le spectateur juge les peintures et les poésies par son sentiment. Du Bos attribue un statut entièrement positif au sentiment qu'il conçoit non pas comme subordonné aux facultés intellectuelles, mais comme une faculté fondamentale⁵. Il s'attaque ainsi à l'idée de Pascal selon laquelle «ceux, qui jugent d'un ouvrage par les règles, sont à l'égard des autres hommes, comme ceux qui ont une montre, sont à l'égard

³ Nous ne nous étendons pas ici sur les dimensions phénoménologiques et psychanalytiques de la question. Pour la première approche voir avant tout les écrits de Maurice Merleau-Ponty ainsi que des études sur lui: *Merleau-Ponty. Phénoménologie et expériences*, éd. M. Richir et É. Tassin, Paris 2008 (en particulier: M. Haar, *Peinture, perception, affectivité*, in: *Ibidem*, p. 101–122.), et pour l'approche psychanalytique, les travaux de René Démoris en matière de théorie de l'art.

⁴ RC, t. I, sect. 33, p. 95. Dans la Querelle des Anciens et des Modernes, Du Bos prend parti pour les Anciens (se référant relativement souvent à Quintilien et à Cicéron). Quant à la querelle du dessin et du coloris, ayant déterminé le discours sur l'art français de la seconde moitié du XVIII^e siècle, Du Bos se garde d'y prendre part. (Cf. RC, t. I, sect. 49, p. 163–165.)

⁵ Selon Ernst Cassirer, les idées de Dominique Bouhours – qui oppose à l'esprit de «rigueur» l'esprit de finesse et de délicatesse, et insiste sur les valeurs du je-ne-sais-quoi – trouveront leur plein développement et leur systématisation chez Du Bos. (E. Cassirer, *La philosophie des Lumières*, trad. P. Quillet, Paris 1966, p. 296–299.)

de ceux qui n'en ont point, quand il est question de savoir l'heure»⁶. Du Bos reprend la comparaison de la montre, mais pour mieux l'inverser: «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»⁷. Du Bos vient ainsi s'élever contre la fiabilité des raisonnements philosophiques: les prendre pour des vérités incontestables lui semble une erreur.

À l'opposé de la voie de la discussion, la voie du sentiment permet, selon lui, une appréhension immédiate des œuvres d'art. Ce n'est qu'après cette première étape, que le raisonnement intervient dans le jugement, pour expliquer la décision du sentiment: 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»⁸. La valorisation du sentiment implique la libération du jugement des règles, des opinions reçues et, en général, de tout dogmatisme. Du Bos est persuadé que le sentiment, intérieur et inné, appartient à tous les hommes, mais qu'il est possédé par eux de différentes manières. Il s'agit d'une sorte de sens commun, qui fuit les décisions par principe et aboutit, en fin de compte, à une conformité d'opinions⁹. Si d'un côté, Du Bos tient donc le sentiment pour consensuel, car découlant des qualités objectives des œuvres d'art, d'un autre côté cependant, les conséquences d'un jugement par le sentiment sont périlleuses car celui-ci mènera le discours (théorique et critique) sur l'art à un certain subjectivisme.

Tout au long de son ouvrage, Du Bos cherche à examiner l'effet des œuvres d'art, à expliquer le plaisir paradoxal qu'éprouve le spectateur au théâtre ou à la peinture, et qui «ressemble souvent à l'affliction»¹⁰. Cette idée sert d'ouverture à ce livre où Du Bos en vient à exposer sa théorie de l'ennui et des passions superficielles. Le mérite des tableaux serait selon lui d'aider à éviter l'ennui qui accompagne l'inaction de l'âme. Par l'imitation d'actions

⁶ RC, t. 2, sect. 22, p. 277. Cf. B. Pascal, *Pensées*, Paris 1972, p. 5. (Pensée n° 31.)

⁷ RC, t. 2, sect. 22, p. 277-278.

⁸ *Ibidem*, p. 276.

⁹ *Ibidem*, sect. 23, p. 285. Voir A. Lontrade, *Le plaisir esthétique. Naissance d'une notion*, Paris 2004, p. 56. À propos du *sensus communis* dans le contexte général de la pensée esthétique du XVIII^e siècle – plus particulièrement en rapport avec Lord Shaftesbury dont la réflexion peut être mise en parallèle, à certains égards, avec celle de Du Bos – voir, entre autres, E. Szécsényi, *Lord Shaftesbury's „aesthetic freedom”*, [in:] *Aspects of the Enlightenment: Aesthetics, Politics, and Religion*, éd. F. Hörcher – E. Szécsényi, Budapest 2004, p. 167-201.

¹⁰ RC, t. I, p. 1. Le paradoxe selon Du Bos consiste dans la nature même du plaisir esthétique qui, curieusement, augmente avec l'affliction: «L'art de la poésie et l'art de la peinture ne sont jamais plus applaudis que lorsqu'ils ont réussi à nous affliger.» *Ibidem*.

réelles – qui auraient entraîné de véritables affections chez le spectateur –, les œuvres artistiques produisent des copies des passions: des passions artificielles ou, pour reprendre le terme admirablement évocateur de Du Bos, des «fantômes de passions» qui affligent moins le spectateur que les véritables passions, ne laissant dans son âme qu'une impression superficielle. Et Du Bos de conclure de manière on ne peut plus claire: l'artiste doit s'efforcer de prendre pour modèle des objets animés, des sujets passionnés. Sans entrer dans le détail de l'explication de cette expérience, insistons sur la distinction qu'opère Du Bos entre les sphères du sentiment et de la passion, termes qui ne sont pas synonymes chez lui¹¹. Alors que le plaisir apporté par les beaux-arts appartient à la catégorie des passions, et a ainsi rapport aux mouvements de l'âme, il en va autrement du sentiment. Désigné également par le terme quelque peu énigmatique de «sixième sens», celui-ci permet de juger des œuvres d'art, de sentir leurs beautés et aussi d'y discerner la présence des passions. Affirmant «qu'[i]l est en nous un sens destiné pour juger du mérite de ces ouvrages qui consiste en l'imitation des objets touchants dans la nature¹²», Du Bos postule la présence d'un sens du jugement, d'une sorte de *iudicium sensuum* vague et indéfinissable. Ce sens, «qu'on appelle communément le sentiment» – comme il le précise – est distinct de la raison: il «se prononce sans consulter la règle et le compas», et permet alors une appréciation immédiate des œuvres d'art¹³.

L'appellation de «sixième sens» donne quant à elle à réfléchir. À en croire Du Bos, contrairement aux autres sens qui font appel à des organes corporels et visibles (tels l'œil ou l'oreille), le «sixième sens» est censé opérer par un organe invisible, et juger des objets moraux ou des passions dans les toiles¹⁴. Plusieurs commentateurs de Du Bos ont souligné le peu de cohérence du passage sur ce mystérieux «sixième sens». Dans son ouvrage consacré aux sources et à la fortune des *Réflexions critiques* au XVIII^e siècle, Alfred Lombard va jusqu'à regretter l'apparition de ce terme dans l'argumentation de Du Bos¹⁵, estimant qu'il ne fait qu'embrouiller le propos, à un point tel que

¹¹ A. Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'Imagination créatrice*, Paris 1994, p. 247.

¹² RC, t. II, sect. 22, p. 276.

¹³ *Ibidem*, p. 277.

¹⁴ Voir D. Désirat, «Le sixième sens de l'abbé Dubos», *La Licorne*, n° 23, 1992 «Lisible / visible: problématiques», p. 71–84. Il est intéressant de noter que Michel-François Dandré-Bardon, théoricien de l'art du milieu du XVIII^e siècle, reprend littéralement le passage de Du Bos sur le sixième sens. (M.-F. Dandré-Bardon, *Traité de peinture* [1765], Genève 1972, p. xli.)

¹⁵ À son avis, Du Bos a «fait du sens esthétique un sixième sens». (A. Lombard, *L'abbé Dubos, un initiateur de la pensée moderne (1670–1742)* [1913], Genève 1969, p. 224.)

l'on comprend à peine le passage en question. Annie Becq partage la même analyse dans sa *Genèse de l'esthétique française moderne*, où elle souligne également le peu de clarté de ce terme¹⁶. Sans s'attarder sur la non-(pertinence) du concept de «sixième sens» chez Du Bos, on peut davantage le considérer comme une expression métaphorique, une sorte de «je-ne-sais-quoi» inventé pour désigner le sens esthétique dont Du Bos aurait pressenti l'existence, sans pouvoir – ou vouloir – le théoriser.

Une référence à Roger de Piles, théoricien de l'art ayant marqué la pensée picturale française de la fin du XVII^e siècle, semble confirmer cette hypothèse. Au début de son *Cours de peinture par principes* (1708), Piles reconnaît en effet l'infaillibilité du jugement global d'un tableau dans son «effet d'appel» qui agit de façon immédiate et irrésistible sur le spectateur:

La véritable Peinture est donc celle qui nous appelle (pour ainsi dire) en nous surprenant: et ce n'est que par la force de l'effet qu'elle produit que nous ne pouvons nous empêcher d'en approcher, comme si elle avait quelque chose à nous dire¹⁷.

Selon Piles, l'idée générale de la «véritable peinture» frappe tous les spectateurs par un effet de surprise: «Elle ne permet à personne de passer indifféremment par un lieu où sera quelque tableau qui porte ce caractère, sans être comme surpris, sans s'arrêter et sans jouir quelque temps du plaisir de sa surprise¹⁸.» Cette idée de l'effet soudain et inexplicable que le tableau est censé susciter chez le spectateur place très certainement la pensée de Du Bos dans la lignée de celle de Roger de Piles, laquelle trouvait encore un écho vers le milieu du siècle chez Montesquieu, notamment dans la section de son *Essai sur le goût* (1753–1755) consacrée aux plaisirs de la surprise¹⁹.

Si l'on revient au terme de sentiment – qui désigne chez Du Bos, répétons-le, le sens du jugement –, il n'est peut-être pas inutile, en guise de note lexicographique, de relire la définition qu'en donne à l'époque le *Dictionnaire Universel* d'Antoine Furetière (1690). Sans être un dictionnaire spécialisé en matière de beaux-arts²⁰, celui-ci peut néanmoins nous fournir

¹⁶ A. Becq, *op. cit.*, p. 253.

¹⁷ R. de Piles, *Cours de peinture par principes* (1708), Paris 1989, p. 8.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ L'essai de Montesquieu paraît dans le septième tome de l'*Encyclopédie*, à l'entrée «Goût», où il figure entre les articles de Voltaire et de d'Alembert sur le goût.

²⁰ À la fin du XVII^e siècle, l'existence des dictionnaires spécialisés est encore rare. Comme exception, il faut mentionner le dictionnaire d'André Félibien, intitulé *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui dépendent ; avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts* (1767).

des éléments permettant de mieux comprendre la terminologie de Du Bos, et ainsi de mieux la resituer dans le vocabulaire de son temps. Chez Furetière, le mot de sentiment s'utilise au sens de «sensation», et se rapporte à la «propriété de l'animal dont les organes reçoivent les premières impressions des objets»²¹. À cette première définition, Furetière ajoute qu'en morale ce terme se dit «des passions, & signifie affection, amour, tendresse», tout en pouvant également renvoyer à une «impression interne que font les choses sur nous». Et Furetière de remarquer que la vérité des choses peut se connaître «aussi sûrement par sentiment, que par réflexion»²². C'est ce dernier aspect du sentiment – comme moyen de connaissance – qui apparaît de la façon la plus marquée chez Du Bos²³.

En exposant ses théories, Du Bos souligne également qu'il ne s'appuie pas sur des principes mais sur ses observations. De la même manière, il fait appel lors du jugement esthétique à l'expérience du lecteur et du spectateur, censée confirmer sa théorie, à l'aide des exemples s'enracinant dans le vécu. Du Bos élaborerait-il ici une esthétique expérimentale, pragmatique et orientée vers la pratique, dont en quelque sorte il jetterait les bases? Gardons-nous d'avancer de semblables hypothèses, conduisant facilement à des généralisations. Bien que le recours à l'expérience concrète joue une large part dans les *Réflexions critiques*, la démarche empirique de Du Bos semble cependant dissimuler un certain conformisme. Celui-ci se manifeste par son intérêt quasi-exclusif pour les sujets relevant du seul genre pictural tenu pour noble, celui mettant en scène des actions et exprimant des passions, à savoir la peinture d'histoire. Seuls ces types de sujets sont selon lui intéressants, et méritent, par conséquent, l'attention du spectateur.

Le sentiment est, chez Du Bos, intimement lié à la catégorie de l'intéressant, qui prend forme dans les sujets touchants, susceptibles de produire une émotion chez le spectateur, et de le pousser à l'identification aux personnages représentés²⁴. Toutes les autres catégories de sujets picturaux (en particulier les natures mortes) sont au contraire considérées comme incapables d'affecter leur spectateur et pour cela regardées avec

²¹ A. Furetière, *Dictionnaire Universel* (1690), La Haye – Rotterdam 1702, t. 2, p. 836.

²² *Ibidem*.

²³ Furetière note encore que ce mot au singulier signifie avis, opinion, pensée, jugement: c'est ce sens que le terme gardera au XVIII^e siècle. Cf. l'article «Pensée, sentiment, opinion», écrit par le chevalier Jaucourt, dans l'*Encyclopédie* de Diderot et de d'Alembert. (*Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société des gens de lettres* [1751–1780], Stuttgart-Bad Cannstatt 1966–1995, t. 12, p. 309.)

²⁴ La théorie de l'identification remonte à des modèles rhétoriques: à Horace et à Quintilien, et survit dans la théorie picturale de la Renaissance italienne.

indifférence. La scène de genre, par exemple, a beau représenter des sujets humains, ils sont pris dans leurs occupations journalières, et ne peuvent alors qu'«amuser» le spectateur quelques instants, sans pour autant arriver à le toucher. Dans la pensée esthétique de Du Bos, même l'excellence de l'exécution ne suffit pas pour contrebalancer le peu d'intérêt accordé à un sujet tenu pour mal choisi. Si le spectateur s'arrête pourtant devant l'imitation réussie d'objets insignifiants dans la nature, il donne «plus d'attention à des fruits et à des animaux représentés dans un tableau» qu'il n'en donnerait aux objets eux-mêmes: «La copie nous attache plus que l'original»²⁵. Tout en reconnaissant le mérite du travail du peintre possédant une exécution supérieure, Du Bos lui reproche d'utiliser son talent pour autre chose que pour l'imitation des objets touchants.

Émouvoir requiert des passions suffisamment fortes pour affecter le spectateur en dépit de la perte d'énergie liée au passage de l'original à sa représentation. Cette position conduit à une esthétique du pathétique, amorcée par Du Bos, qui influera sur le discours de la critique d'art vers le milieu du XVIII^e siècle. Les critiques iront pourtant plus loin que Du Bos dans leur jugement des productions artistiques, privilégiant non seulement des passions fortes, mais aussi des scènes sanglantes inspirant de l'horreur. Pour ne citer qu'un exemple, La Font de Saint-Yenne – tenu pour le premier critique d'art au sens moderne du terme – propose aux peintres divers sujets historiques à exécuter, dont celui de Régulus, «héros du paganisme» et «martyr volontaire de la fidélité à sa parole»²⁶. Voilà comment le critique conçoit l'effet de sa toile imaginaire: «Quel spectateur ne serait touché des supplices horribles que lui font endurer les Carthaginois²⁷!» Dans ses critiques des *Salons*, Diderot montrera également une prédilection pour la cruauté et les scènes d'horreur²⁸. La revendication du pathétique ne va cependant pas toujours jusque-là: le critique d'art Jean-Bernard Le Blanc, par exemple, se contente d'en rester aux larmes du spectateur quand il loue le *Massacre des Innocents* de Charles Le Brun.

Tout le sublime de la Poésie auroit peine à rendre aussi heureusement la force & la violence de la douleur de cette Mere désespérée qui pleure ses enfans. L'expression de cette figure qui est sur le devant du Tableau

²⁵ RC, t. I, sect. 10, p. 23.

²⁶ É. La Font de Saint-Yenne, *Sentiments sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure* (1754), [in:] *Œuvre critique*, éd. É. Jollet, Paris 2001, p. 305.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Voir M. Delon, *Le regard détourné ou les limites de la représentation selon Diderot*, [in:] *Le Regard et l'Objet. Diderot critique d'art*, éd. M. Delon et W. Drost, Heidelberg 1989, p. 35–53.

est si touchante, qu'il est difficile de la considérer long-tems soi-même avec des yeux secs!²⁹

Toucher, émouvoir, affecter: le discours sur le sentiment, irait-il de pair, dans les textes sur la peinture de la première moitié du XVIII^e siècle, avec un discours affectif, un discours du sentiment? Les termes auxquels recourt Du Bos pour caractériser l'expérience esthétique se situent en effet souvent dans le registre affectif. Au début des *Réflexions critiques*, l'auteur parle ainsi du «plaisir sensible» que causent les vers et les tableaux, lequel plaisir appartient au domaine de l'aisthesis, de ce qu'on peut ressentir. Lorsque Du Bos prétend offrir un livre qui «déploierait le cœur humain dans l'instant où il est attendri par un poème ou touché par un tableau³⁰», il place d'emblée son discours dans la sphère du sensible³¹. Sensible ici au sens de ce qui a rapport à la sensibilité, une des notions-clés de la pensée philosophique et esthétique française des Lumières renvoyant à l'aptitude du lecteur et du spectateur à éprouver émotions et passions³².

Il est frappant de relever dans le texte des *Réflexions critiques* les occurrences de termes appartenant au champ conceptuel de «toucher», «émouvoir», «attacher» ou encore «affecter». Du Bos y assure que le premier but de la poésie et de la peinture est d'affecter le spectateur, ainsi, «l'ouvrage qui ne touche point et qui n'attache pas, ne vaut rien»³³. Quelques pages plus loin, il tient pour le «mérite le plus important des poèmes et des tableaux» qu'ils nous plaisent³⁴. Faut-il voir ici une contradiction dans la primauté accordée, parmi les buts traditionnels de la rhétorique, tantôt au plaire et tantôt au toucher? Rien ne permet de le penser car les deux finalités vont généralement ensemble, ce sur quoi Du Bos insiste, même s'il règne dans les *Réflexions critiques* une certaine confusion entre elles³⁵. Du Bos

²⁹ J.-B. Le Blanc (abbé), *Observations sur les ouvrages de MM. de l'Académie de peinture et de sculpture exposés au Salon du Louvre en l'année 1753, et sur quelques écrits qui ont rapport à la peinture*, s.l., 1753, p. 119 (Coll. Deloynes, t. 5, pièce 63).

³⁰ RC, t. I, sect. 1, p. 1.

³¹ Il est intéressant de noter à ce propos la critique qu'E. Cassirer adresse à Alfred Baeumler car celui-ci voit dans les réflexions de Du Bos – qui vont contre le rationalisme – un «sentimentalisme esthétique». E. Cassirer, *op. cit.*, p. 298.

³² Cf. la définition du terme de sensibilité par Furetière: «Disposition des sens à recevoir des impressions des objets; qualité de celui ou de celle qui est sensible, & facile à émouvoir, à toucher; il se dit tant du corps que de l'esprit.» A. Furetière, *op. cit.*, p. 835.

³³ RC, t. II, sect. 22, p. 276.

³⁴ *Ibidem*, p. 278.

³⁵ Comme le remarque Annie Becq, la raison en est que dans le discours sur l'art du début du XVIII^e siècle, «toucher» est souvent utilisé comme synonyme du «plaire» selon les théoriciens classiques. (A. Becq, *op. cit.*, p. 253.)

prétend expliciter leur rapport en recourant à une comparaison culinaire avec un ragoût, dont on sait s'il est bon sans même avoir à en connaître les règles. Il affirme par analogie qu'il en va pareillement des ouvrages de l'esprit et des tableaux «faits pour nous plaire en nous touchant»³⁶. Pas de hiérarchie donc, mais plutôt une association de ces deux facultés qui se confortent et viennent bousculer le primat de l'instruction, jusqu'alors valorisée dans le discours sur l'art. S'il n'est pas question de prétendre que Du Bos négligerait entièrement cette dernière, ses *Réflexions critiques* semblent cependant loin d'être un ouvrage qui aurait pour but d'apprendre au lecteur et au spectateur la réaction affective convenable lors du jugement esthétique. S'il tient à leur enseigner le bon usage de leur sentiment, la dimension de l'instruction paraît avoir chez lui une importance secondaire par rapport aux deux autres finalités de l'ancienne rhétorique³⁷. À l'instar d'un orateur cherchant à convaincre son auditoire et s'adressant pour cela aussi bien à sa raison qu'à son affectivité, pour l'entraîner par le pouvoir d'une émotion à laquelle il est difficile de résister, le peintre doit lui aussi recourir aux procédés pathétiques du *more*, et toucher par sa toile l'affectivité du spectateur³⁸.

L'affectivité n'est pas selon Du Bos une qualité inhérente au tableau qui relèverait du domaine de la perception, elle est avant tout affaire de réception et, par là même, affaire de langage. C'est ici que se pose la question, évoquée en introduction, des particularités du langage affectif, question sur laquelle nous allons à présent nous concentrer au travers d'une analyse succincte de la théorie du langage, telle qu'elle apparaît dans les *Réflexions critiques*. Tout comme de nombreux écrivains et théoriciens de l'art du XVIII^e siècle, Du Bos réfléchit en effet de la même manière à des questions qui appartiennent, selon nos définitions modernes, à des champs d'investigation bien différents. Cela explique que sa réflexion sur l'affectivité ne se limite pas au seul domaine des beaux-arts mais comprend également une théorie du langage.

Du Bos aborde la question de l'énergie du langage indirectement, en évoquant la primauté du pouvoir de la peinture sur celui de la poésie. Pour

³⁶ RC, t. II, sect. 22, p. 276.

³⁷ Sur la question des fins de la peinture, nous nous en tiendrons au modèle rhétorique. Si l'on veut cependant le dépasser, il est possible de considérer cette question de façon plus complexe. Ainsi le fait S. Menant qui estime que chez Du Bos, la fin de la peinture est d'abord d'émouvoir le spectateur en éveillant sa sensibilité, ensuite de susciter sa réflexion et de montrer la virtuosité technique du tableau. Voir S. Menant, *Les fins de la peinture selon l'abbé Du Bos*, [in:] *Les fins de la peinture*, éd. R. Démoris, Paris 1990, p. 57–62.

³⁸ J. Lichtenstein, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris 1999. (Cf. en particulier le chap. «La rhétorique et la philosophie en guerre», p. 83–101.)

soutenir son affirmation, il s'appuie d'une part sur l'argument habituel des théories picturales, à savoir l'avantage de la vue sur l'ouïe, l'efficacité de la première reposant sur le caractère à la fois immédiat et global de l'impression visuelle³⁹. D'autre part, réfléchissant sur la nature des signes utilisés par ces deux arts, Du Bos oppose les signes naturels de la peinture aux signes artificiels de la poésie (et de tout langage verbal en général). Alors que les premiers sont, par leur nature même, énergiques, les seconds, qui dépendent de l'éducation, agissent beaucoup plus faiblement. En cause selon lui, le rapport de ressemblance immédiate que le signe naturel entretient avec la chose à exprimer⁴⁰. Cependant, il établit une seconde distinction, cette fois-ci entre les différents types du langage verbal: les sons naturels ou imitatifs – mots énergiques dont la prononciation imite les bruits de la nature (les onomatopées, dirait-on aujourd'hui) – y sont opposés aux sons artificiels, mots articulés (et signifiants) qui expriment des choses⁴¹. Il précise que les sons naturels sont des signes «pour signifier les passions» et qu'ils sont utilisés pour «donner des noms aux soupirs, au rire, aux gémissements, et à toutes les expressions inarticulées de nos sentiments et de nos passions»⁴². Il conçoit donc les sons inarticulés comme des moyens linguistiques propres à exprimer l'aspect passionnel – et affectif – du langage.

Pour mieux comprendre la théorie du langage de Du Bos – qui est étroitement liée à sa pensée esthétique –, il est utile de faire appel à un texte du XVIII^e siècle, postérieur aux *Réflexions critiques: L'art d'écrire* d'Étienne Bonnot de Condillac (1775). Bien que cet écrit ne traite pas spécifiquement de la peinture, c'est par des analogies picturales qu'il illustre les questions de langage. Ce texte – en fait un «métatexte» –, qui contient des réflexions sur le langage en tant que tel aussi bien que sur sa dimension affective, nous aidera à éclairer (quoique rétrospectivement) la question de l'affectivité chez Du Bos. Sans vouloir établir une quelconque filiation entre les pensées des deux hommes – ce qui serait forcé et ne pourrait concerner que certains aspects de leur réflexion –, nous mettrons en relief quelques points communs

³⁹ Au sujet des sens, Du Bos recourt souvent au verbe «affecter»: il affirme que «les bruits et même les sons naturels ne nous affectent pas à proportion des objets visibles» car – comme il ajoute – métaphoriquement, «l'œil est plus près de l'âme que l'oreille». RC, t. I, sect. 40, p. 133.

⁴⁰ La sémiologie moderne appellera «iconique» ce type de relation entre l'objet et sa représentation.

⁴¹ Cette distinction rappelle celle, plus tardive, qu'établira Diderot, dans la *Lettre sur les sourds et muets*, entre le langage gestuel et le langage verbal. D. Diderot, *Lettre sur les sourds et muets, à l'usage de ceux qui entendent et parlent*, [in:] *Œuvres*, t. IV. Esthétique – Théâtre, éd. L. Versini, Paris 1996, p. 17.

⁴² RC, t. I, sect. 35, p. 103–104.

de leur théorie sur le concept de ce langage énergique, susceptible de rendre les passions⁴³.

Souhaitant fonder un nouvel emploi des moyens stylistiques de la langue, c'est dans un but pédagogique que Condillac entreprend l'explication de certains phénomènes linguistiques⁴⁴. Cette nouvelle «stylistique» s'écarterait des modèles rhétoriques prestigieux et normatifs, et permettrait une expression plus énergique, entre autres par le recours au style coupé ou par les inversions «qui contribuent à la beauté des images»⁴⁵. C'est à propos des inversions que Condillac réfléchit à la modalité affective du style de l'écrivain qu'il met en parallèle avec l'ordre émotif du tableau⁴⁶. Mais contrairement à Du Bos, Condillac ne distingue pas sentiments et passions, et fait de ces deux notions des synonymes. Rien de surprenant ici à voir l'auteur du *Traité des sensations* affirmer que l'homme n'est jamais absolument tranquille, parce qu'il est toujours sensible. À cette idée succède celle de l'homme vu comme un être sous l'emprise continue des passions: «tout en lui est l'expression des sentiments ; un mot, un geste, un regard les décèle, et son âme lui échappe»⁴⁷.

Comme nous l'avons déjà signalé, Condillac appuie souvent sa réflexion par des allusions à la métaphore du tableau. Parmi celles-ci, l'analogie picturale est notamment évoquée en relation avec le langage d'action, notion dont le champ sémantique recoupe, du moins en partie, celui des sons naturels et imitatifs de Du Bos. Le terme de langage d'action désigne chez Condillac un langage par excellence affectif : étant «tout-à-la-fois l'objet de l'écrivain et du peintre», il est censé véhiculer les passions⁴⁸. Il s'agit là d'un

⁴³ Alors que la pensée de Du Bos se situe dans l'optique d'une sémiologie des beaux-arts, celle de Condillac se rattache davantage au questionnement sur l'origine du langage. Voir N. Rousseau, *Connaissance et langage chez Condillac*, Genève 1986, p. 132–136. On peut affirmer qu'en voyant dans l'écriture l'image des opérations de l'esprit, et en postulant en conséquence un lien évident entre les signes et les idées qu'ils expriment, Condillac soutient une position relativement moderne du point de vue des théories du langage.

⁴⁴ Les volumes des *Cours d'étude*, dans lesquels figure aussi *L'art d'écrire*, sont composés pour le petit-fils de Louis XV, le duc Ferdinand de Parme.

⁴⁵ C'est le titre du chapitre XIV de *L'art d'écrire*. Voir S. Branca, «*L'art d'écrire* de Condillac (1775), à propos de quelques règles prescriptives: traitement des ellipses et des anaphores», *Langue française*, 1980, vol. 48, p. 44–56.

⁴⁶ Voir R. Démoris, *Condillac et la peinture*, [in:] *Condillac et les problèmes du langage*, éd. J. Sgard, Genève-Paris 1982, p. 379–393.

⁴⁷ É. B. de Condillac, *L'art d'écrire*, in: *Cours d'étude pour l'instruction des jeunes gens*, t. IV, Paris, Dufart, 1801, chap. XV, p. 64.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 59. À propos du «langage d'action», cf. aussi l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746) de Condillac: «Par exemple, dans le langage d'action, pour donner à quelqu'un l'idée d'un homme effrayé, on n'avoit d'autre moyen que d'imiter les cris et les mouvemens de la frayeur.» (*Œuvres complètes de Condillac*, t. I, Paris 1798 [chap. VIII, § 66: «De l'origine de la poésie»], p. 347.)

langage préverbal, d'une sorte de proto-langage essentiellement visuel, qui consiste en des images constituées d'idées simultanées. L'autre concept de Condillac lié à l'affectivité est celui de langage des passions – à savoir un langage du corps – qui fait également appel à la référence picturale. À en croire Condillac, l'étude de ce langage – que notre corps tient inconsciemment, comme «malgré nous» – revient au peintre: «En effet, que m'importe de voir dans un tableau une figure muette? J'y veux une âme qui parle à mon âme⁴⁹» – écrit-il. Selon Condillac, les figures d'un tableau (à sujet humain) doivent être «parlantes» au sens où elles doivent exprimer des passions dans le but d'en éveiller d'autres chez le spectateur lui-même par identification. Par analogie au langage (métaphorique) de la peinture, Condillac exige que le style de l'écrivain soit aussi efficace que le langage expressif des gestes. L'avantage de la peinture sur la poésie (et tout art discursif en général) repose selon lui sur le fait que la peinture peut éveiller des passions sans recourir au langage et, par là même, exercer un effet plus direct sur le spectateur que le discours. Il semble que Condillac songe alors à un art d'écrire passionnel, intimement lié à une esthétique affective. Le langage affectif qu'il imagine – et auquel appartiennent le langage d'action et le langage des passions – se réaliserait par des moyens qu'on appellerait aujourd'hui stylistiques, et fonctionnerait à l'instar de l'image. C'est dans cette approche du langage que peut apparaître une parenté avec le langage énergique de Du Bos, composé de sons inarticulés et exprimant des passions.




En guise de conclusion, nous formulerons quelques remarques de portée générale sur la question de l'affectivité dans la pensée esthétique de Du Bos. Après l'analyse des *Réflexions critiques*, on peut avoir l'impression que du point de vue des théories modernes de l'affectivité, la conception de Du Bos semble à bien des égards naïve. S'il est vrai que, souvent, Du Bos ne va pas jusqu'au bout de ses pressentiments et que son ouvrage ne présente pas une structure cohérente, il convient également de souligner que les *Réflexions critiques* recèlent des intuitions qui ont influé sur la naissance de l'esthétique.

Le siècle des Lumières se plaît à s'appeler le siècle de la critique et du goût, et il est significatif qu'à cette époque on ne parle pas en France d'esthétique mais de «critique du goût»⁵⁰. L'ouvrage de Du Bos – qui prétend

⁴⁹ É. B. de Condillac, *L'art d'écrire*, p. 64.

⁵⁰ Sur les causes de la réticence de l'usage du terme d'esthétique en France voir É. Décultot, *Ästhetik / esthétique: étapes d'une naturalisation (1750–1840)*, «Revue de Métaphysique et de Morale», 2002, n° 34, p. 7–28.

offrir une analyse critique du «plaisir sensible» que l'on ressent lors de la réception des œuvres d'art – inaugure cette tendance. Accordant l'avantage au sentiment lors du jugement esthétique, les *Réflexions critiques* dessinent les contours de l'esthétique naissante dans le domaine de la sensibilité (l'aïsthesis). Or cette sensibilité implique un mode de connaissance différent de celui de la logique, discipline du *logos* fondée sur la raison⁵¹. L'esthétique du sentiment – qui se concentre non pas sur l'objet mais sur l'effet sensible que l'objet exerce sur l'individu – marque une rupture avec la pensée classique et rationnelle sur l'art. L'intérêt que Du Bos porte à la perception sensible situe ailleurs l'objet de la pensée sur l'art, et pose les questionnements épistémologiques différemment de la manière dont on les envisageait à l'époque classique, dominée par les tentatives de classification.

Pour finir, il nous reste à répondre à la question de savoir si la problématique de l'affectivité est chez Du Bos constitutive, de quelque manière que ce soit, d'une morale. Si contrairement aux critiques d'art amateurs du milieu du XVIII^e siècle qui montrent une forte tendance moralisante on ne rencontre rien de tel chez Du Bos, les *Réflexions critiques* témoignent toutefois d'une moralité pratique, leur auteur tenant à ce que la peinture et la poésie affectent le spectateur, et que les «fantômes de lettres et de figures» suscitent chez lui des «passions ardentes et inquiètes». 

KATALIN BARTHA-KOVÁCS – starszy wykładowca na Wydziale Języka i Literatury Francuskiej Uniwersytetu w Szegedzie (Węgry). Zajmuje się 17-sto i 18-sto wieczną estetyką francuską. Autorka książki na temat ekspresji uczuć w myśli Diderota (Szeged, JATE Press, 2003), oraz pracy na temat form ciszy w malarstwie (*A csend alakzatai a festészetben*, Budapest, L'Harmattan, 2010).

KATALIN BARTHA-KOVÁCS – senior lecturer in the Department of French Language and Literature at the University of Szeged (Hungary). Her research area is the French aesthetics of the 17th and 18th centuries. She published a book about the expression of passions in the pictorial thought of Diderot (Szeged, JATE Press, 2003) and more recently, another one in Hungarian, about the forms of silence in painting (*A csend alakzatai a festészetben*, Budapest, L'Harmattan, 2010).

⁵¹ Cf. les propos du critique d'art Marc-Antoine Laugier, de la seconde moitié du XVIII^e siècle: «Le sentiment l'emporte sur la raison, par la rapidité avec laquelle il nous instruit, & la force avec laquelle il nous persuade.» M.-A. Laugier, *Manière de bien juger des ouvrages de peinture* (1771), Genève 1972 (chap. 4. «De l'âme pleine de sensibilité»), p. 47–48.