

Katalin BARTHA-KOVÁCS

Esthétique et critique du goût. Réflexions sur le discours sur l'art français du XVIII^e siècle

Dans quelles conditions le transfert de termes et de notions, d'une culture dans une autre, peut-il s'avérer fructueux ? Quels sont les facteurs qui déterminent le succès d'une telle « importation » ? Qu'en est-il de l'esthétique et, plus spécifiquement, de l'*esthétique anthropologique*, expression convenue dans le vocabulaire philosophique allemand, mais quelque peu inhabituelle si elle se voit appliquée au discours sur l'art français du XVIII^e siècle ?

L'objectif de l'article n'est pas d'offrir un parcours historique de la réception française de cette « science allemande » qu'est l'esthétique, mais de démontrer les spécificités de la réflexion sur l'art française du XVIII^e siècle (Décultot 2002). S'il existe une modalité typiquement française de cette réflexion, celle-ci est sans doute la critique d'art qui, tout comme l'esthétique, est née vers le milieu du siècle. En rapport avec ce discours critique, c'est sur le concept de « jugement par sentiment » que nous mettrons l'accent. Ce concept sera présenté sur la base de l'écrit théorique de Jean-Baptiste Du Bos et des ouvrages du critique d'art Étienne La Font de Saint-Yenne. C'est à la lumière des principes formulés par ce dernier que nous analyserons le tableau de Jean-Baptiste Regnault intitulé *Socrate arrachant Alcibiade du sein de la Volupté* (1791) pour essayer de cerner, au travers de ces textes théoriques et critiques, ainsi que de l'examen de la toile de Regnault, les particularités de la réflexion sur l'art française à l'époque des Lumières.

Une réflexion anthropologique en France au XVIII^e siècle ?

Si le recours à la notion d'anthropologie est fort répandu dans les ouvrages relevant du domaine des *Kulturwissenschaften* allemandes qui traitent du XVIII^e siècle (Stöckmann 2009), la terminologie française portant sur cette même époque est plutôt réticente concernant cet usage. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, on peut cependant constater en France, tout comme dans les autres pays de l'Europe, un intérêt accru pour l'anthropologie en général. Bien que le terme « anthropologie » soit sans doute peu courant dans le vocabulaire français de l'époque, le phénomène qu'il désigne – à savoir la réflexion anthropologique – caractérise néanmoins la manière dont les penseurs français des Lumières considéraient la place de l'homme dans l'univers. Précisons d'emblée que nous entendons le terme « anthropologie » dans son sens le plus large, celui qui s'attache à l'étude de l'homme tout entier et qui le conçoit en tant qu'une unité inséparable de son âme et de son corps¹.

¹ L'un des représentants majeurs de l'anthropologie philosophique allemande du XX^e siècle, Arnold Gehlen exprime une position semblable dans l'introduction à son ouvrage. Il constate que le fait si l'homme se considère comme une création de Dieu ou bien comme un singe perfectionné crée une différence notable dans son comportement à l'égard des faits (Gehlen 1997 : 9).

Quant au terme d'anthropologie, l'*Encyclopédie* de Diderot et de d'Alembert ne lui consacre qu'un court passage : l'auteur de l'article « Anthropologie », Pierre Tarin définit cette notion « dans l'œconomie animale » en tant que le « traité de l'homme » (*Encyclopédie* 1966-1967 : t. I, 497). Ce terme apparaît également dans l'article « Anatomie », signé par Tarin et Diderot, où il est considéré comme synonyme de l'anatomie humaine : « L'*Anatomie humaine*, qui est absolument & proprement appelée *Anatomie*, a pour objet, ou, si l'on aime mieux, pour sujet le corps humain. C'est l'art que plusieurs appellent *Anthropologie*. » (*Encyclopédie* 1966-1967 : t. I, 416) La lexicalisation d'un terme est toujours révélatrice de son acception au sein d'une époque et d'une culture données : dans les définitions citées concernant l'anthropologie, l'accent est mis sur le corps humain, ce qui n'est en effet guère étonnant à la lumière des tendances matérialistes en vogue au XVIII^e siècle.

Le questionnement anthropologique des philosophes français de cette époque porte sur la nature de l'homme pensée en rapport avec ses sens. La particularité du « versant français » de la réflexion anthropologique consiste pourtant non seulement dans sa relation intime aux sens, mais aussi aux théories des affects. C'est dans ce cadre conceptuel : au sein des théories des affects que s'inscrit l'anthropologie telle qu'elle était entendue au XVIII^e siècle en France. En cela, les Lumières françaises sont tributaires des théories des passions du siècle classique lorsque Descartes, Senault, Coëffeteau ou Cureau de La Chambre ont tâché de systématiser les phénomènes affectifs dans leurs ouvrages². Cependant, ces phénomènes sont différemment conçus au XVIII^e siècle qu'au siècle précédent. En simplifiant, on peut constater deux changements majeurs dans ce domaine : d'une part, dans le cas des représentations littéraires et picturales, la perte d'intensité des passions³ et, d'autre part, la méfiance des théoriciens de l'art français à l'égard de la systématisation des phénomènes affectifs.

Quant à l'effort de systématisation, il marque la réflexion sur l'art des philosophes allemands de la seconde moitié du siècle (de la période appelée *Spätaufklärung*) dont la conception est fortement influencée par celle des théoriciens français tels Du Bos ou Charles Batteux. Un exemple flagrant de cette influence – qui est en effet un transfert mutuel – est le cas du terme « esthétique ». Si la réflexion sur l'art française du XVIII^e siècle favorise les philosophies de sentir, elle montre une forte réticence, voire une résistance à l'égard du terme « esthétique » aussi bien que de la discipline philosophique que celui-ci désigne. Le mot « esthétique », forgé par le philosophe allemand Alexander Gottlieb Baumgarten, ne s'est enraciné qu'avec un retard considérable dans le français⁴ (Baumgarten 2017 : § 116, 138). Il est en tout cas

² Cf. René Descartes, *Les Passions de l'âme* (1649), Jean-François Senault, *De l'Usage des passions* (1641), Nicolas Coëffeteau, *Le Tableau des passions humaines* (1620) et Marin Cureau de La Chambre, *Le Système de l'âme* (1664).

³ Retraçant l'histoire de la notion de sentiment dans la littérature (française et anglaise) de la première moitié du XVIII^e siècle, Philip Stewart constate le passage d'une ère de la passion à une ère du sentiment, changement qui va de pair avec une nouvelle manière de sentir (Stewart 2010).

⁴ Baumgarten utilise le terme pour la première fois en 1735, dans ses *Meditationes philosophicae* où il détermine un nouveau champ pour la philosophie : le domaine d'une « science esthétique » comprenant les objets sensibles.

symptomatique que dans ses écrits sur l'art, Diderot ne l'utilise nulle part et le mot ne sera adopté dans le discours philosophique français qu'en 1843, lorsque Théodore Jouffroy y recourt dans son *Cours d'esthétique* (Saint Girons 2000 : 83). Le néologisme de Baumgarten entre pourtant en 1776 dans le second tome du *Supplément à l'Encyclopédie* : l'article « Esthétique » est en effet la traduction de celui qui figure dans la *Théorie générale des Beaux-arts* de Johann Georg Sulzer, publiée en 1771 et 1774 (Déculot 1998). Dans cet ouvrage, le théoricien suisse se réfère à Du Bos dont il tient les *Réflexions critiques* pour un moment crucial dans l'histoire de l'esthétique : il vante l'abbé pour avoir déduit la théorie des beaux-arts à partir d'un principe général, tout en lui reprochant qu'il se soit borné à l'usage de la méthode empirique (Sulzer 2005 : 393-394).

Réfléchir en termes de « modèles nationaux » – et dire que la réflexion sur l'art allemande suit une orientation métaphysique, alors que la théorie artistique française est marquée par une perspective empirique – est sans doute une généralisation. Elle aide pourtant à éclairer la réserve des théoriciens français du XVIII^e siècle envers l'esthétique, cette discipline philosophique provenant d'Allemagne. Comme tout phénomène, celui-ci peut être ramené à plusieurs causes dont nous tenons à souligner, à part la perspective nationale, encore l'aspect conceptuel (Déculot 2002 : 13). De fait, les théoriciens français de l'époque s'attachaient avant tout à comprendre le processus (psychologique) de la réception des œuvres d'art par le spectateur : à leurs yeux, c'est l'œuvre concrète en tant qu'objet de la perception qui se trouve à l'origine de l'expérience artistique. Le XVIII^e siècle connaît la prolifération et, en même temps, la spécification des discours sur l'art : la naissance de l'esthétique, de la critique d'art et de l'histoire de l'art moderne. Contrairement à l'Allemagne où la préoccupation des questions artistiques revenait majoritairement aux philosophes, la critique d'art française était cultivée par des hommes de lettres : ils utilisaient un autre langage et tenaient un autre type de discours sur l'art. Dans leurs écrits, qui sont nés à l'occasion des expositions des Salons, les critiques émettent des jugements des œuvres concrètes : s'inspirant des principes déterminés par les théoriciens français du XVII^e et de la seconde moitié du XVIII^e siècle, ils privilégient la méthode de l'observation directe des productions artistiques.

Question de nom : esthétique ou critique du goût ?

Dans le contexte de la réflexion sur l'art française du XVIII^e siècle devrait-on parler, conformément à l'esprit de l'époque, de *critique du goût* davantage que d'*esthétique*, cette dernière étant tenue pour une science philosophique foncièrement allemande ? Il importe de noter que l'inventeur du terme « esthétique », Baumgarten a défini cette discipline comme la « science de la connaissance sensible ». Le sens étymologique du terme situe donc la discipline philosophique qu'il désigne dans le domaine du sensible. C'est en effet le rapport fondamental à la sphère du sensible qui sert de point de jonction entre l'esthétique et la critique du goût, cette dernière étant à la base de la critique d'art.

Il serait sans doute possible de ranger ces deux types de discours dans une catégorie englobante, au domaine de la philosophie de l'art. Malgré certaines

caractéristiques qui leur sont communes, nous trouvons plus important d'insister sur leurs différences⁵. Ce faisant, nous laissons de côté les facteurs socio-politiques ayant mené à la constitution de la critique d'art – la crise de l'institution académique et, surtout, la mutation du public⁶ –, pour nous concentrer sur le seul aspect théorique de la question.

Tout d'abord, l'esthétique et la critique du goût diffèrent par leur objet. Celui de l'esthétique n'est guère clairement défini : Baumgarten parle à ce propos de science de la connaissance sensible (et inférieure), mais aussi de science du beau dans ses *Méditations philosophiques*⁷. Quant à l'objet de la critique d'art, comme nous l'avons déjà noté, il consiste dans l'analyse des œuvres d'art concrètes. Au regard de l'esthétique, il convient de préciser qu'originellement, elle n'impliquait pas le champ artistique. C'est là que l'on peut saisir la différence majeure entre l'esthétique et la critique d'art : alors que l'esthétique a affaire au *sensible* et à la métaphysique du beau, la critique d'art s'occupe de l'*expérience sensible* au contact des œuvres concrètes. Elle recourt à une autre terminologie et à d'autres méthodes que l'esthétique : celles-ci s'inspirent, à côté des théories de l'empirisme et du sensualisme anglais, de la théorie artistique italienne de la Renaissance.

On doit également évoquer la différence de statut des discours esthétique et critique, l'esthétique étant une *discipline* philosophique, la critique d'art un *genre* littéraire. La différence de la méthode utilisée par ces deux types de discours découle en effet de ces caractéristiques : celle de l'esthétique est systématique, alors que les écrits critiques sur l'art sont des analyses des œuvres exposées aux Salons, contenant des impressions souvent subjectives de leurs auteurs. Leur ton se caractérise par la vivacité et la spontanéité : aux traités théoriques de peinture, les salonniers préfèrent la voie de la conversation, donc un contact plus immédiat avec les tableaux. En dépit de ces différences, l'esthétique et la critique d'art sont loin de s'opposer, mais elles doivent être conçues comme deux types de discours qui se complètent. Par la suite, c'est à l'exemple de l'écrit théorique de Du Bos et des ouvrages critiques de La Font de Saint-Yenne que nous montrerons le rôle du concept de *sentiment* lors du jugement des œuvres artistiques.

Le « jugement par sentiment » : Du Bos et La Font de Saint-Yenne

La réflexion sur l'art de la première moitié du XVIII^e siècle a produit en France des efforts théoriques considérables. Le résultat en est la parution d'ouvrages synthétiques dans lesquels la question du goût tient un rôle primordial (Brugère 2000)⁸. Parmi ces

⁵ Voir la catégorisation de Pierre Sauvanet qui distingue, à l'intérieur de la philosophie de l'art, entre autres l'esthétique *théorique*, se situant du côté du « pur concept », et l'esthétique *esthétique*, ayant rapport à la réception des œuvres, à leur jugement par le biais de la sensibilité à l'art (Sauvanet 2017 : 38).

⁶ À l'ancien public, relevant d'une société déterminée par des hiérarchies, succède un nouveau public, socialement plus hétérogène et constitué avant tout d'amateurs (Dresdner 2005 : 133-136).

⁷ Nous voudrions attirer l'attention sur le fait qui échappe souvent aux commentateurs de Baumgarten, à savoir que le philosophe a forgé le mot « esthétique » en réfléchissant sur la pratique poétique : il avait l'intention de relier l'écriture poétique et les études philosophiques (Sauvanet 2017 : 36).

⁸ Cf. entre autres *L'Essai sur le Beau* du père André (1741), le *Traité du Beau* du philosophe suisse Jean-Pierre de Crousaz (1715) ou les *Beaux-arts réduits à un même principe* (1747) de Charles Batteux.

écrits, les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) de l'abbé Du Bos occupent une place privilégiée car les principes qui y sont formulés seront repris, vers le milieu du siècle, par les écrits des critiques d'art⁹. Sans entrer dans le détail de la présentation des vues de Du Bos, nous nous concentrons sur la notion de « jugement par sentiment » qu'il y élabore et applique, tout en évoquant la dimension anthropologique de l'ouvrage.

Les *Réflexions critiques* s'insèrent dans le courant sensualiste (l'abbé recherche les causes du plaisir sensible procuré par les productions artistiques) aussi bien que dans le courant empiriste (il part de l'expérience concrète du spectateur). Du Bos vise à examiner l'effet des œuvres d'art, à rechercher les causes du plaisir paradoxal qu'éprouve le spectateur au théâtre ou devant les tableaux et qui « ressemble souvent à l'affliction » (Du Bos 1993 : 1). Le livre s'ouvre par cette observation, susceptible de rattacher d'emblée le raisonnement de Du Bos à la théorie des passions. Cette idée s'enchaîne à celle de l'ennui de l'âme qui permet de placer l'ouvrage dans la perspective d'une anthropologie des émotions (Dumouchel 2012). L'abbé pose notamment que l'occupation de l'âme par les mouvements des passions est un moyen efficace pour échapper à l'inaction, tenue pour « 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 » (Du Bos 1993 : 3). Le mérite des productions artistiques serait d'aider à éviter l'ennui qui accompagne l'inaction de l'âme : par l'imitation d'actions réelles, les œuvres d'art produisent des copies des passions – des passions artificielles – qui affligent moins le spectateur que les passions véritables. De ce raisonnement, Du Bos conclut que l'artiste devrait s'efforcer de prendre pour modèle des sujets émouvants, critère qui importera aussi dans les jugements des critiques d'art.

À ce point, une distinction conceptuelle s'impose entre la sphère de la passion et celle du sentiment. Alors que la passion est marquée par l'intensité, le sentiment selon Du Bos n'a pas le moindre rapport avec le domaine passionnel, mais il est une instance de jugement. C'est dans la deuxième partie de son livre que l'abbé en vient à la question du jugement de goût du spectateur, processus dans lequel une place privilégiée incombe au sentiment. Du Bos prétend qu'à l'opposé de la « voie de la discussion », la « voie du sentiment » permet une appréciation immédiate des œuvres d'art. Le raisonnement n'intervient dans le jugement qu'après cette première étape, afin de rendre compte de la décision du sentiment (Du Bos 1993 : 276). 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 nature » (Du Bos 1993 : 276), Du Bos postule la présence d'un sens de jugement qu'il ne veut ni ne peut théoriser. Ce sens, qu'il assimile au sentiment, est en tout cas distinct de la raison : il s'agit là d'un sens intimement lié à la sphère affective, d'une faculté de perception qui permet de juger si l'œuvre d'art parvient ou non à toucher le spectateur. Contrairement aux autres sens qui agissent par des organes corporels, le sentiment – que Du Bos désigne aussi par la

⁹ Les questions qui seront rangées plus tard au domaine de l'esthétique relèvent chez lui du champ artistique : écartant toute réflexion métaphysique, l'ouvrage de Du Bos se situe dans la seule perspective des beaux-arts (Becq 1994 : 262).

formule énigmatique de « sixième sens » – est censé opérer par un organe invisible et juger des objets moraux ou des passions dans les toiles (Désirat 1992).

En dépit de son titre, dans l'ouvrage de Du Bos, il n'est pas question de jugement des œuvres d'art concrètes de mais des principes de jugement. Les notions qu'il utilise annoncent non seulement les questionnements de l'esthétique philosophique mais elles s'infiltrèrent aussi dans la pratique de la critique d'art. Dans ses *Réflexions* (1747) et ses *Sentiments* (1753), l'inventeur du genre de la critique de Salon, La Font de Saint-Yenne traite de nombreuses questions qui ont été abordées par Du Bos, dont aussi le « jugement par sentiment ». Malgré les ressemblances évidentes entre le vocabulaire de Du Bos et de La Font, nous voudrions insister sur leurs divergences¹⁰. Celles-ci s'expliquent avant tout par la différence de genre de leurs ouvrages : alors que les *Réflexions critiques* est une œuvre théorique, les écrits de La Font relèvent du domaine de la critique d'art. La Font met l'accent moins sur les principes généraux de la théorie artistique que sur les critères plus proprement picturaux : à côté du choix du sujet, il considère également l'exécution des œuvres. Cependant, en énonçant ses jugements, il fait lui aussi appel au sentiment. Tout au début de ses *Réflexions*, La Font invoque cette notion qu'il considère comme « la base du goût » ou encore comme « la lumière naturelle » qui « fait sentir au premier coup d'œil la dissonance ou l'harmonie d'un ouvrage ». (La Font 2001 : 46.) Le rôle qu'il attribue au sentiment s'inspire visiblement de celui que Du Bos a déterminé lorsqu'il a conçu le sentiment en tant qu'une instance de jugement qui sert à juger immédiatement des productions artistiques.

Aux yeux de Du Bos, « l'ouvrage qui ne touche point et qui n'attache pas, ne vaut rien » (Du Bos 1993 : 276). Valorisant la peinture d'histoire au détriment des genres mineurs, l'abbé rattache la question de la finalité de l'art (qui consiste selon lui à toucher le spectateur par la représentation des passions intenses) à celle des genres picturaux. C'est à cause de la perte d'effet – de ce que « l'imitation agit toujours plus faiblement que l'objet imité » – que Du Bos déconseille au peintre certains sujets, en particulier ceux de la peinture de genre, qu'il considère comme n'étant pas dignes de l'attention du spectateur (Du Bos 1993 : 18).

La Font va également dans cette direction lorsque, faisant appel au « grand goût » face à la « petite manière », il souligne la nécessité de la réhabilitation de la peinture d'histoire. Il déclare dans ses *Réflexions* que le « Peintre Historien est seul le Peintre de l'âme, les autres ne peignent que pour les yeux » (La Font 2001 : 47). Le critique s'élève contre le déclin de la peinture française de son temps dont il rend responsable les artistes qui, par leur prédilection accordée aux « sujets futiles de la mode et du temps », négligent la peinture d'histoire (La Font 2001 : 51). Il s'en prend en particulier à la vogue du portrait, tenu pour le « genre le plus lucratif dans cet Art », ainsi qu'à celle des glaces qui n'offrent qu'un vain plaisir des yeux et, en général, au « goût excessif pour l'embellissement » propre à l'esthétique rococo (La Font 2001 :

¹⁰ Dans ses *Sentiments*, La Font prend ses distances envers Du Bos lorsqu'il prétend que l'ouvrage de ce dernier est « plein de choses excellentes, mais beaucoup trop diffus » (La Font 2001 : 313).

49)¹¹. Déplorant le changement du « goût de la nation », La Font propose pourtant des remèdes contre ce mal : il conseille aux peintres de son temps de privilégier les sujets historiques et, par l'invention des circonstances neuves, de renouveler les sujets épuisés.

Comme nous l'avons déjà noté, le vocabulaire et le raisonnement de La Font reprennent certains éléments aux *Réflexions critiques* de Du Bos¹², mais ils annoncent tout aussi bien le langage et le style des critiques d'art qui lui succéderont. L'insistance de La Font sur le choix du sujet – qui doit inspirer la grandeur – influencera entre autres les vues de Diderot. Regardant les tableaux exposés en amateur, La Font est en effet le créateur d'une nouvelle manière d'écrire sur l'art qui prend en compte aussi la matérialité des œuvres. Lors de ses jugements des artistes contemporains, il vante avant tout Joseph-Marie Vien, jeune peintre de retour d'Italie : il retrouve dans son art un style « mâle et vigoureux », la « grande manière » négligée par les peintres rococo (La Font 2001 : 290). Malgré les quelques traits rococo qui sont encore présents dans ses tableaux, Vien peut effectivement être considéré comme l'initiateur de l'art néoclassique, ayant contribué à la « régénération » de la peinture française dans l'esprit de La Font. Parmi les disciples de Vien, Jacques-Louis David est sans conteste le représentant le plus important du mouvement néoclassique. À part David, il convient pourtant d'évoquer les noms d'autres artistes de l'atelier de Vien, éclipsés par le génie de David, mais qui ont eux aussi participé à la réhabilitation du « grand goût », tels François-André Vincent, Jean-François-Pierre Peyron ou encore Jean-Baptiste Regnault. C'est sur l'art de ce dernier – tenu pour le second peintre le plus important du néoclassicisme après David¹³ – que nous nous concentrons par la suite : à travers l'analyse de son *Socrate arrachant Alcibiade du sein de la Volupté*, nous prétendons examiner dans quelle mesure ce tableau correspond aux principes formulés par La Font.

Le « grand goût » et la couleur sensuelle : le Socrate de Regnault

Le mouvement néoclassique se tournait contre les qualités sensuelles et illusionnistes du rococo : il privilégiait les sujets susceptibles d'élever l'âme du spectateur, en lui offrant des leçons de vertu (Honour 1998 : 21). Ce courant a aussi été encouragé, vers le milieu du siècle, par la politique culturelle royale visant, à travers ses démarches administratives, à utiliser la puissance de l'art à des fins morales. La nécessité de la mise en place de ces démarches peut s'expliquer par le décalage entre le discours

¹¹ La Font voit dans l'amour-propre la cause principale de la mode du portrait. Dans les *Sentiments*, il affirme qu' « outre l'amusement du plaisir et de l'illusion », la peinture « doit être encore une école des mœurs » (La Font 2001 : 299).

¹² La Font constate dans ses *Sentiments* que si le sujet choisi n'est pas suffisamment intéressant, il laisse « l'âme du spectateur aussi immobile que ses figures », et celui-ci sera alors forcé de « détourner ses regards pour prévenir l'ennui si odieux à tous les hommes » (La Font 2001 : 282).

¹³ Le baron de Regnault (1754-1829) gagne en 1776 le « Prix de Rome » avec son *Alexandre et Diogène*. Ce prix lui permet de passer quatre ans à Rome – qui seront déterminants pour le développement de son art –, en même temps que David et Peyron. Il entre à l'Académie en 1783, avec son *Éducation d'Achille*, et participe désormais régulièrement aux expositions des Salons. S'étant spécialisé en peinture d'histoire et en portrait, il reçoit de nombreuses commandes de l'État (*Allgemeines Künstlerlexikon* 2018 : 110-111).

théorique sur la peinture – où prévalait la pensée hiérarchique qui accordait la primauté à la peinture d'histoire – et le goût du public bourgeois pour les genres mineurs. C'est en effet cette tendance qui trouve un écho dans les ouvrages de La Font tout comme dans la peinture française de la seconde moitié du XVIII^e siècle.

Sans vouloir directement « appliquer » les principes déterminés par La Font à l'art de Regnault, nous pouvons y relever certaines correspondances : elles se manifestent principalement dans les sujets privilégiés par le peintre qui s'inspirent souvent des actions honorables de l'histoire de la Grèce. Il est en tout cas intéressant de remarquer que les deux protagonistes du *Socrate* de Regnault sont aussi évoqués dans les *Sentiments* de La Font et proposés comme exemples de vertu. En rapport avec Socrate, La Font loue la fermeté de « ce vrai philosophe » que « la méchanceté et l'injustice des hommes » ne font que renforcer « dans sa croyance de l'immortalité de l'âme et de la nécessité d'une autre vie » (La Font 2001 : 300). Quant à Alcibiade, le critique met l'accent sur le « zèle » de cet homme d'État athénien qui est, à ses yeux, exemplaire à cause de son « dévouement pour la patrie » pour laquelle il se sacrifie (La Font 2001 : 300). Par ailleurs, La Font fait allusion à un tableau concret, celui du peintre d'histoire Michel-François Dandré-Bardon qui met en scène les « derniers moments de la vie de Socrate terminée par la poison » (La Font 2001 : 314). Si le critique approuve le choix du sujet moral par le peintre, il blâme le peu d'action dans le mouvement des personnages entourant la figure principale, ainsi que le manque de lisibilité de l'action¹⁴.

Dans la variante de sa peinture qui se trouve actuellement au Louvre¹⁵, Regnault a représenté ensemble Socrate et Alcibiade et a mis en scène un tout autre épisode que celui qui a été suggéré par le critique d'art en rapport avec ces deux personnages grecs. Il est peu probable que le choix du sujet du *Socrate* du peintre soit influencé par la lecture des *Sentiments* de La Font : il s'agit d'un sujet à la mode à son époque que les artistes contemporains, tels Peyron ou Vincent, ont également traité. De fait, Socrate seul ou avec Alcibiade appartiennent aux sujets préférés de l'« école de Vien » : David a exécuté en 1787 une *Mort de Socrate* et Vincent a présenté au Salon de 1777 son *Alcibiade recevant les leçons de Socrate*¹⁶. Regnault a sans doute connu le tableau de Peyron où l'aspect moralisateur de l'histoire de l'Alcibiade est mis en relief : le moment où Socrate retire Alcibiade d'une maison des courtisanes. Faisant abstraction ici des circonstances historiques de l'ouverture du Salon de 1791 où le tableau de Regnault a été exposé¹⁷, nous insistons sur le fait que dans tous ces traitements du sujet, c'est l'enseignement moral de Socrate qui est souligné : le geste

¹⁴ Michel-François Dandré-Bardon, *La mort de Socrate*, 1749, New York, Metropolitan Museum of Art.

¹⁵ La peinture existe en plusieurs versions dont la première date de 1785 et celle du Louvre, à laquelle sont ajoutées deux figures féminines, de 1791. Il existe aussi un dessin (signé) du même sujet, conservé au British Museum (McLean 2008 : 353-367).

¹⁶ François-André Vincent, *Alcibiade recevant les leçons de Socrate*, 1777, Montpellier, Musée Fabre ; Jean-François-Pierre Peyron, *Socrate détachant Alcibiade des charmes de la volupté*, 1782 (ce tableau est disparu mais sa version de 1785 se trouve actuellement au Musée d'Art et d'Archéologie de Guéret) et Jacques-Louis David, *Mort de Socrate*, 1787, New York, Metropolitan Museum of Art.

¹⁷ Le Salon de 1791 était le premier salon « libre », accessible à tous les artistes. Après l'effondrement de l'Ancien Régime, le contrôle du Salon était assuré non plus par l'Académie mais par l'Assemblée nationale. Sur le contexte des expositions artistiques pendant la période révolutionnaire voir Houllé 1989.

du philosophe tentant de détourner son disciple des plaisirs sensuels. Par la suite, nous offrons une brève analyse du tableau du Louvre, tout en nous concentrant sur les moyens picturaux (l'expression des passions et les couleurs) auxquels recourt Regnault et examinons s'ils contribuent à exprimer les valeurs morales revendiquées par La Font de Saint-Yenne.



Jean-Baptiste Regnault, *Socrate arrachant Alcibiade du sein de la Volupté* (1791). Paris : Louvre¹⁸

Quant au sujet du tableau, il représente un épisode de la jeunesse d'Alcibiade, du temps où il était élève de Socrate à Athènes et, selon les légendes, fréquentait les courtisanes. De fait, il n'existe pas de source littéraire directe de ce sujet, ce qui ne rend guère évident l'assimilation de la femme blonde de la toile à la fameuse courtisane cultivée Aspasia, comme pourrait le suggérer l'ancien titre de la toile. La femme représentée peut être considérée davantage comme l'allégorie de la Volupté, interprétation que la présence des deux autres figures féminines ne fait que renforcer. Le message moral du tableau est clair : Socrate veut ramener son disciple au bon chemin, en l'arrachant de la vie de débauche. Cependant, la colère du Socrate de l'image peut paraître démesurée : l'expression de son visage ne manque pas de rappeler le schéma de la représentation de cette passion par Charles Le Brun au XVII^e siècle¹⁹.

Alors que sur le dessin d'après de Le Brun, la passion de la colère se concentre sur le visage, sur la toile de Regnault, ce sont avant tout les gestes éloquents qui

¹⁸ L'illustration provient de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Baptiste_Regnault_-_Socrate_arrachant_Alcibiade_des_bras_de_la_volupt%C3%A9,_1791.jpg. Page consulté le 22 avril 2019.

¹⁹ Cf. la gravure de Jean Audran d'après le dessin de Charles Le Brun, *La Colère*, 1727, Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques.

contribuent à la lisibilité de l'image : tout se passe comme si c'étaient les gestes exprimant des sentiments (l'indignation de Socrate et l'hésitation d'Alcibiade) qui « racontaient » l'action. Du point de vue narratif, la manière de composition de Regnault se rapproche de celle des scènes de genre de Jean-Baptiste Greuze où c'est également grâce au « langage des gestes » des personnages que l'action représentée devient lisible aux yeux du spectateur²⁰. Il est intéressant de noter que le morceau de réception de Greuze, son *Caracalla* présenté au Salon de 1769, a été unanimement condamné par les critiques contemporains : tel Diderot, ils ne pardonnaient pas à l'artiste la « psychologisation » excessive des traits de visage des figures qui donnent l'impression d'être des personnages tout à fait quotidiens (Arasse 1984)²¹.

En dépit des réserves des critiques contemporains, la peinture d'histoire de Greuze a des mérites certains comme les « gestes antiquisants » des figures et les lignes poussinesques qui annoncent l'art de David ou de Regnault. Il est alors curieux de voir que le reproche majeur des critiques d'art à l'égard du tableau de Greuze ait concerné, à part la vivacité des gestes, justement les traits « classicisants » de la composition, à savoir le traitement en frise et la linéarité dans la disposition des personnages. L'échec du *Caracalla* témoigne en tout cas du décalage temporel entre la vogue des sujets moraux et antiquisants – qui se manifeste dans la peinture française déjà à partir des années 1760 – et le « style héroïque » nouveau censé exprimer ces types de sujets dont Greuze était le précurseur : ce style, basé sur l'éloquence du corps, deviendra à la mode grâce à Regnault et aux autres peintres de l'« école de Vien ».

C'est par les gestes expressifs que le tableau de Regnault parvient à exprimer les valeurs morales revendiquées par les critiques d'art du milieu du XVIII^e siècle : la virilité et la grandeur d'âme, incarnées par la figure de Socrate. Mais ce tableau est remarquable avant tout pour le charme de ses couleurs : son coloris lumineux est particulièrement apte à mettre en valeur la volupté de la scène représentée²². De fait, la plupart des auteurs des comptes rendus de 1791 vantent d'autres qualités dans la « charmante » toile de Regnault que ne l'aurait fait La Font, et ils célèbrent le tableau comme un « chef-d'œuvre de volupté ». Sans mentionner le nom d'Alcibiade, ils remarquent que les « prêtresses de Vénus » sont séduisantes, alors que Socrate est méchant parce qu'il « vient troubler les jouissances de ces aimables enfants » ([Auteur anonyme] 1791 : 38 ; M. D. 1791 : 66)²³.

²⁰ Cf. par exemple Jean-Baptiste Greuze, *Esquisse pour le fils puni*, 1765, Lille, Musée des Beaux-arts et *Le fils puni*, 1778, Paris, Louvre.

²¹ Jean-Baptiste Greuze, *L'Empereur Sévère reproche à Caracalla, son fils d'avoir voulu l'assassiner*, 1769, Paris, Louvre. Selon les critiques d'art de son temps, le défaut majeur de Greuze était d'avoir transgressé la ligne de partage symbolique séparant la peinture d'histoire et la peinture de genre (Crow 1985 : 168).

²² L'article de l'*Allgemeines Künstlerlexikon* souligne les « qualités sensuelles » des couleurs utilisées par Regnault – usage qu'il attribue au fait que lors de son séjour à Rome, l'art de Regnault a été influencé par la peinture baroque coloriste – et tient sa peinture pour plus sensuelle que celle de David (*Allgemeines Künstlerlexikon* 2018 : 111).

²³ Il est intéressant de noter que dans ce même Salon, un autre tableau représentant Alcibiade a été exposé, celui du militant révolutionnaire Philippe Chery, élève de Vien et de David (*La mort d'Alcibiade*, 1791, La Rochelle, Musée des Beaux-arts).

En tout état de cause, la composition de Regnault mettant en scène Socrate et Alcibiade est une œuvre représentative de la période néoclassique qui a connu d'importants bouleversements politiques et sociaux. Cette toile est en même temps susceptible d'illustrer l'écart entre les principes théoriques liés à la « critique du goût » et la pratique de la critique d'art à la fin du XVIII^e siècle. Si le sujet de la toile de Regnault correspond à l'idéal du grand goût exigé par les critiques tels La Font ou Diderot (elle offre une « leçon de vertu »), ce n'est guère le message moral, mais la volupté de la scène que soulignent les salonniers contemporains : tout se passe comme s'ils appréciaient, quelque peu paradoxalement, dans le cas de ce tableau néoclassique les valeurs sensuelles chères au rococo.

Les quelques écrits de critique d'art parus en 1791 à l'occasion de l'exposition du Salon sont, au niveau de leur style et de leur appareil conceptuel, sans doute inférieurs aux ouvrages de La Font et, surtout, aux *Salons* de Diderot qui représentent le sommet de la critique d'art française au XVIII^e siècle. Ces écrits peuvent cependant être considérés comme des documents précieux, témoignant du changement de goût – et des critères d'appréciation – de l'époque suivant de près la Révolution. Leurs auteurs, souvent anonymes, font généralement peu de cas des principes déterminés par les théoriciens de l'art : guidés par leur sensibilité, ils émettent des « jugements par sentiment » fortement subjectifs.

En guise de conclusion, nous tenons à souligner, à propos de la critique d'art, qu'elle n'a pas élaboré de critères de jugement nouveaux mais recourait, lors de l'appréciation des œuvres, aux principes formulés dans les écrits théoriques. Parmi ces principes, nous avons insisté sur le rôle du sentiment en tant qu'instance (subjective) du jugement. À part la mise en valeur du « jugement par sentiment » selon Du Bos – qui a le mérite d'avoir théorisé ce concept –, il s'agissait encore de montrer que sa réflexion était fortement marquée par l'épistémologie sensualiste : elle lui permettait de fonder sur de nouvelles bases la question de l'image, en la plaçant dans la dimension de l'affectivité. Aussi son ouvrage participe-t-il de la tendance de la laïcisation des concepts artistiques, processus amorcé à l'époque de la Renaissance, mais qui ne s'est accompli qu'au siècle des Lumières et a conduit, dans les différents types de discours sur l'art, à la prédominance d'une perspective anthropologique.

Il nous semble alors que dans le contexte français du XVIII^e siècle – lorsque le goût devient l'enjeu d'une nouvelle définition de l'art en même temps que d'une nouvelle compréhension de l'homme –, il est possible de parler sinon d'un tournant anthropologique, tout au moins d'une orientation dominante qui vise à penser l'homme dans sa totalité. Nous avons tâché de dévoiler, dans cet article, le rôle privilégié de la notion de sentiment lors de cette expérience et présenté les caractéristiques de la critique d'art, modalité typiquement française du discours artistique de l'époque des Lumières. À l'exemple des textes et des images, nous avons démontré que la conception de Du Bos et de La Font, ainsi que le tableau de Regnault contribuent à cette nouvelle conception de l'homme, entendu au sens le plus large du terme, celui que l'historien de l'art et anthropologue Hans Belting exprime ainsi dans l'introduction à son ouvrage où il prétend élaborer les bases d'une théorie de la perception des images : « L'analyse que je développe dans ce livre est

anthropologique parce que ce sont les hommes qui ont fabriqué et qui continuent encore de fabriquer des images. À travers elles, l'homme représente la conception qu'il se fait du monde et qu'il veut donner à voir à ses contemporains. » (Belting 2004 : 8)

UNIVERSITÉ DE SZEGED
maître de conférences habilitée
kovacs@lit.u-szeged.hu

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

[Auteur anonyme] (1791). *La Béquille de Voltaire au Salon, Seconde et Dernière Promenade...*, Paris : chez Bignon, Coll. « Deloynes », t. 17, pièce n° 439).

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb (2017). *L'invention de l'esthétique. Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant au poème*, préface par Pierre Sauvanet, traduit par Jean-Yves Pranchère, Paris : Presses Universitaires de Paris Nanterre. [1735]

DU BOS, Jean-Baptiste (1993). *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris : ENSB-A. [1719]

Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers (1966-1967 [1751-1780]). Denis Diderot, Jean le Rond D'Alembert (dir.), Stuttgart-Bad Cannstatt : Friedrich Frommann Verlag.

LA FONT DE SAINT-YENNE, Étienne (2001). *Œuvre critique*, éd. Étienne Jollet, Paris : ENSB-A.

M. D. [Philippe Chery] (1791). *Explication et critique impartiale de toutes les peintures, sculptures, gravures, dessins...*, Paris : chez Bignon, Coll. « Deloynes », t. 17, pièce n° 436.

SULZER, Johann Georg (2005). Article « Esthétique », traduit en français et reproduit dans Bernard Deloche (éd.), *L'esthétique de Johann Georg Sulzer, 1720-1779*, Lyon : Université Jean Moulin-Lyon 3, 393-396.

Littérature critique :

Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker (2018). Andreas Beyer, Bénédicte Savoy et Wolf Tegethoff (éd.), Berlin / Boston : Walter de Gruyter.

ARASSE, Daniel (1984). « L'échec de Caracalla, Greuze et "l'étiquette du regard" », Antoinette et Jean Ehrard (dir.), *Diderot et Greuze*, actes du colloque de Clermont-Ferrand, Clermont-Ferrand : Adosa, 107-119.

BECQ, Annie (1994). *Genèse de l'esthétique française moderne. De la raison classique à l'imagination créatrice (1680-1814)*, Paris : Albin Michel.

BELTING, Hans (2004). *Pour une anthropologie des images*. Traduit par Jean Torrent, Paris : Gallimard.

BRUGÈRE, Fabienne (2000). *Le goût. Art passions et société*, Paris : Presses Universitaires de France.

CROW, Thomas (1985). *Painters and Public Life in Eighteenth Century Paris*, New Haven and London : Yale University Press.

DÉCULTOT, Élisabeth (1998). « Éléments d'une histoire interculturelle de l'esthétique. L'exemple de la "Théorie générale des beaux-arts" de Johann Georg Sulzer », *Revue germanique internationale*, n° 10, 141-160.

DÉCULTOT, Élisabeth (2002). « Ästhetik/esthétique. Étapes d'une naturalisation (1750-1840) », *Revue de métaphysique et de morale*, n° 34, 7-28.

DÉSIRAT Dominique (1992). « Le sixième sens de l'abbé Dubos », *La Licorne*, n° 23, 71-84.

DRESDNER, Albert (2005). *La Genèse de la critique d'art*, trad. par Thomas de Kayser, Paris : ENSB-A.

DUMOUCHEL, Daniel (2012). « Les voies du sentiment. Du Bos et la naissance de l'esthétique », Élisabeth Décultot et Gerhard Lauer (éd.), *Kunst und Empfindung : zur Genealogie einer kunsttheoretischen Fragestellung in Deutschland und Frankreich im 18. Jahrhundert*, Heidelberg : Winter Verlag, 15-35.

GEHLEN, Arnold (1997). *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt* (13. Auflage), Wiesbaden : Quelle und Meyer. [1940]

HONOUR, Hugh (1998). *Le Néo-classicisme*, trad. par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris : Librairie Générale Française.

HOULD, Claudette (1989). « Les beaux-arts en révolution : au bruit des armes les arts se taisent ! », *Études françaises*, vol. 25, n° 2-3, 193-208.

MCLEAN Daniel R. (2008). « The Private Life of Socrates in Early Modern France », Sara Ahbel-Rappe and Rachana Kamtekar (éd.), *A Companion to Socrates*, Oxford : Wiley-Blackwell, 353-367.

SAINT GIRONS, Baldine (2002). « L'esthétique : problèmes de définition », Serge Trottein (dir.), *L'esthétique naît-elle au XVIII^e siècle ?* Paris : PUF, 81-117.

SAUVANET, Pierre (2017). « Naissance de l'esthétique ? », Alexander Gottlieb Baumgarten, *L'invention de l'esthétique. Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant au poème*, préface par Pierre Sauvanet, traduit par Jean-Yves Pranchère, Paris : Presses Universitaires de Paris Nanterre, 9-53.

STEWART, Philip (2010). *L'invention du sentiment : roman et économie affective au XVIII^e siècle*, Oxford : Voltaire Foundation.

STÖCKMANN, Ernst (2009). *Anthropologische Ästhetik : Philosophie, Psychologie und ästhetische Theorie der Emotionen im Diskurs der Aufklärung*, Tübingen : Niemeyer.