

**L'art**  
**Peinture, science et violence au Siècle des Lumières :**  
**Fénelon, du Bos, Rousseau**

René Démoris

Philopsis : Revue numérique  
<https://philopsis.fr>

---

Les articles publiés sur Philopsis sont protégés par le droit d'auteur. Toute reproduction intégrale ou partielle doit faire l'objet d'une demande d'autorisation auprès des éditeurs et des auteurs. Vous pouvez citer librement cet article en mentionnant l'auteur et la provenance.

Ceci est un extrait, retrouvez nos documents complets sur [philopsis.fr](https://philopsis.fr)

La quête du sens a longtemps fait partie intégrante du plaisir que procure la peinture. Roger de Piles l'énonce encore en 1708, dans son cours de peinture. Selon lui, la peinture nous "divertit" entre autres " Par l'histoire, & par la fable dont elle rafraichit notre mémoire, par les inventions ingénieuses, & par les allégories dont nous nous faisons un plaisir de trouver le sens, ou d'en critiquer l'obscurité;<sup>1</sup>" Nul moyen de se dissimuler cependant que cette déclaration prend place dans un développement où s'épanouit l'éloge de "l'imitation vraie et fidèle", dont la force "appelle" le spectateur en le "surprenant". Au demeurant, s'il y a plaisir à critiquer l'obscurité des allégories, celui d'en trouver le sens est-il plus qu'un jeu? Plaisir annexe? S'annonce ici un avenir douloureux pour l'allégorie, à peu près unanimement condamnée par les théoriciens du siècle des Lumières. Mais s'ébauche aussi une autre voie, celle d'un triomphe de l'imitation simple, dont en somme la nature morte non symbolique (celle d'un Chardin qui évite avec soin, dans ses natures mortes, les éléments prêtant à interprétation) pourrait passer pour l'exemple le plus pur : peinture où il n'y a sens ni à trouver, ni à critiquer. Or cette voie, ni

---

1 Piles, *Cours de Peinture...*, 1708, p.4. Voir aussi *ibid.* p.465, sqq., où de Piles exalte le plaisir pris à deviner le sens caché du tableau.

de Piles ni ses successeurs ne la prennent : le succès de telle ou telle oeuvre n'entraîne pas la reconnaissance attendue, pour le peintre et pour son genre. A interroger la pensée de l'image de peinture, mon propos est ici d'apporter quelques éléments de réflexion sur une situation paradoxale, sur la manière dont une certaine image de peinture, en somme, ne parvient pas à se penser de manière satisfaisante, en interrogeant trois textes, ce qu'ils disent et laissent penser.

### FENELON

En 1690, Fénelon écrit à l'intention du duc de Bourgogne (à des fins probablement de version latine) le récit d'un voyage imaginaire dans un pays de Cocagne, "Voyage de l'île inconnue". Iles parfumées, fruits délicieux, terre à goût de chocolat, fleurs d'une odeur exquise, fontaines d'eau de fleur d'orange ou de groseille, et de vins, lit de fleurs pour dormir, rien n'y manque, même pas l'enchantement des songes.

Dans ce paradis enfantin (la destination du texte en exclut par définition toute mention de la sexualité — mais, à l'heure où surgissent les contes des fées, ce n'est certes pas une raison pour en limiter la portée), l'art est pris en charge par la nature même : les zéphyr agitent "avec règle" les feuilles des arbres pour "faire une douce harmonie" et les cascades font "une mélodie semblable à celle des meilleurs instruments de musique."<sup>2</sup>

La peinture n'est pas oubliée : "Il n'y avait aucun peintre dans le pays, mais quand on voulait avoir le portrait d'un ami, un beau paysage, ou un tableau qui représentait quelque autre objet, on mettait de l'eau dans des grands bassins d'or ou d'argent; puis on opposait cette eau à l'objet qu'on voulait peindre. Bientôt, l'eau se congelant devenait comme une glace de miroir, où l'image de cet objet demeurait ineffaçable. On l'emportait où l'on voulait, et c'était un tableau aussi fidèle que les plus polies glaces de miroir."<sup>3</sup> Fénelon a-t-il pensé aux extases de Félibien devant le lac de Bolsène, où "la nature se peint elle-même"<sup>4</sup>? Le "miroir congelé" de Fénelon transcrit le modèle d'une imitation parfaite, et d'un effacement de la marque singulière de l'artiste, qui entache nécessairement cette perfection. Comme si Dieu substituait à l'effort du peintre son infinie facilité. Cette facilité se manifeste aussi bien du côté de l'architecture : les pierres se coupent "comme du beurre" et se transportent "plus facilement que du liège"<sup>5</sup>. Pour peindre il suffit de moins encore : verser de l'eau, "opposer" l'objet. A vrai dire, le dispositif, de toute évidence fondé sur l'image de Narcisse, ailleurs invoqué comme inventeur de la peinture, n'est pas sans poser quelques problèmes pratiques : comment opposer l'eau au paysage sans la répandre, à supposer que l'opposition idéale soit orthogonale? Une chose est du moins sûre : cette peinture-là ne peut s'exécuter que face à un modèle visible, le répéter, mais ne saurait produire que des oeuvres où l'imaginaire n'entre pour rien. Elle remplit bien la fonction archaïque de mémorisation dévolue à l'art, mais elle exclut de son champ tout ce qui pour les contemporains relève de la peinture d'histoire. Portrait ou nature morte sont les genres où elle peut le plus aisément opérer.

Quand on apprend que les hommes de ce pays ont des esclaves pour penser à leur place, et qu'ils mangent "l'ordure de leur nez" (on peut supposer à ce détail ignoble une visée pédagogique...), on comprend que cette Cocagne est en fait une dystopie. Des insulaires, il est dit : "On ne trouvait ni politesse ni civilité parmi eux. ils aimaient à être seuls..."<sup>6</sup> Ces indigènes, qui ont des esclaves pour penser à leur place, à la fois timides devant les étrangers et emportés pour leurs familiers, ne savent que dire non à toute demande, écrivent en demi-cercle et dansent les pieds en dedans : le monde à l'envers en somme. Et la barbarie. Les voyageurs ne songeront bientôt qu'à fuir.

---

2 Fénelon, *Voyage supposé*, in *De l'éducation des filles...*, 1864, p.338.

3 *Ibid.*

4 Félibien, *Entretiens sur les vies...*, 1679, p.53.

5 Fénelon, *op. cit.* p.339.

6 *Ibid.*

Les conclusions morales se laissent tirer sans peine. Elles nous intéressent moins que la coïncidence d'un pays sans peintre (mais non sans peinture) avec le lieu même de l'anticivilité, de l'anticivilisation (que l'on songe à la place du terme de politesse à cette époque), de l'insociabilité, de la violence. Comme si cette violence avait partie liée avec le pur et simple redoublement à quoi se réduit la peinture, avec l'absence de l'artiste inventeur<sup>7</sup>.

Fénelon a pu lire la *Réforme de la peinture* de Jean Restout publiée en 1681, où se trouvait exaltée la difficulté de l'art de peindre et condamnée aussi bien l'imitation de la nature basse que l'imagination désordonnée des maniéristes : mais, si Fénelon suggère une condamnation implicite de la facilité, contrairement à l'académicien fanatique, il ne semble pas s'intéresser à la valeur propre de l'objet représenté. C'est plutôt la mécanique d'une imitation parfaite — en elle-même apparemment innocente — qui est mise en question, puisque le lecteur est amené à réinterpréter comme mauvais, ou du moins comme dangereux, ce qui avait été d'abord objet d'émerveillement. Le miroir est-il devenu maléfique?

La musique est en l'occurrence moins maltraitée : elle garde un peu de son privilège "d'adoucir" l'humeur des insulaires. L'écorce dure d'un grand fruit, débarrassée de sa partie comestible, prend la figure d'un luth. Des filaments durs servent de cordes : "On n'a qu'à prononcer le nom de l'air qu'on demande, ce nom, soufflé sur les cordes, leur imprime aussitôt cet air. Par cette harmonie, on adoucit un peu les esprits farouches et violents."<sup>8</sup> Effet passager, sans doute ("Mais malgré les charmes de la musique, ils retombent toujours dans leur humeur sombre et incompatible"), mais effet tout de même, qui ne tient pas à un quelconque pouvoir représentatif de la musique (c'est un air connu que l'on entend), mais laisse supposer qu'un peu de l'harmonie musicale vient, au moins provisoirement, compenser la dissonance sociale.

Ces deux aspects de la fable énigmatique de Fénelon, je voudrais les faire résonner, si j'ose dire, sur deux textes qui ont affaire à la peinture.

## DU BOS

De violence, il est question dès la première page des *Réflexions critiques* de l'abbé du Bos, en 1719, s'il est vrai que son objectif premier est d'expliquer d'où vient le "plaisir paradoxal" que procure, au théâtre ou en peinture, le spectacle de la souffrance, illustré par les exemples de la fille de Jephthé et d'Iphigénie.

A la base de son système, — catharsis renouvelée des Grecs, en quelque sorte — on le sait, du Bos place une théorie de l'ennui : l'âme humaine a besoin d'être occupée, et c'est ainsi qu'elle se livre aux passions. La scène, picturale ou théâtrale, inspire à ses spectateurs des "fantômes de passions", dont l'objet illusoire prévient les risques inhérents aux vraies passions, l'identification des spectateurs aux personnages eux-mêmes passionnés permettant de libérer sans danger ce que nous appellerions l'énergie pulsionnelle. En prime, si l'on ose dire, il se trouve que cette capacité d'identification met en action une tendance providentielle de l'être humain à s'intéresser à son semblable hors du champ de l'amour-propre, dont la puissance pourrait faire oublier ce fondement de la sociabilité naturelle...

Peinture ou théâtre, il s'agit bien de montrer que les arts d'imitation contribuent à la sociabilité et que la décharge pulsionnelle qu'ils entraînent est un des moyens de conjurer, dans la société, l'exercice de la violence. Fût-ce, précisément, en représentant cette violence<sup>9</sup>.

Littérature et peinture : du Bos semble s'appliquer à maintenir la balance égale entre les deux objets de son intérêt. N'en soyons pas victimes. Ce qui est neuf ici ne porte pas sur la "poésie", pour employer son expression, mais bien sur la manière dont du Bos déplace sur la peinture des catégories et des concepts familiers à la rhétorique et à la poétique. Il le sait fort bien, puisqu'il suppose son public surpris à l'idée qu'un tableau puisse inspirer des passions :

7 Je renvoie sur ce point à mon article : " Original absent et création de valeur : du Bos et quelques autres" *Revue des sciences humaines*, 1975, n°2-3

8 *Ibid.* p.340.

9 Voir du Bos, *Réflexions critiques...*, ed.1770, T.I, sections III et IV.

l'idée n'est certes pas neuve pour les lecteurs de Félibien ou de Piles, mais il est vrai que du Bos, par une mise en rapport avec la littérature, la fait passer dans la doxa du siècle des Lumières. Que l'entreprise s'accompagne d'un désir de réglementer le domaine de l'image, c'est assez évident. La tâche s'en impose en effet à l'heure où s'effacent les codes mythologiques et symboliques qui avaient régi l'image de peinture, ou tout au moins le sentiment de leur pertinence<sup>10</sup>.

Que dans cette affaire le visuel soit fondamental, du Bos l'affirme du reste dans la section XL : il y est dit que l'image a en elle même plus de pouvoir sur son spectateur que le langage, car elle use de "signes naturels" et non artificiels comme ceux du langage verbal. D'où la rapidité et l'immédiateté de son effet. Le mot fait surgir un tableau intérieur, mais il constitue un ressort supplémentaire, où se perd une partie de l'énergie<sup>11</sup>. Si la tragédie émeut plus que la peinture, c'est qu'elle répète ses effets. Mais c'est l'image qui émeut. On est ici sur la voie qui mènera Condillac à considérer que peindre, c'est essentiellement toucher (et non plus seulement plaire, *delectare*, comme l'entendait Fénelon).

Ceci est un extrait, retrouvez nos documents complets sur [philopsis.fr](http://philopsis.fr)

---

10 Je laisse de côté l'envahissement, par la catégorie de l'expression des passions, de tout l'espace de la théorie picturale, qui est mise au service d'une illustration exclusive de la peinture d'histoire (voir mon étude : " Le langage du corps et l'expression des passions de Félibien à Diderot" *Mots et Couleurs*, vol. II, sous la direction de J.P.Guillerm. Lille, PUL, 1986). On ne doit pas pour autant oublier que c'est sur ce fond que se détachent les réflexions ici proposées.

11 Voir du Bos, *op. cit.* section XL, p.413 sqq. On remarquera l'éloignement de ce développement par rapport à la théorie initiale : exemple caractéristique de la stratégie des *Réflexions*, qui procèdent par sections, que le lecteur n'est pas censé mettre nécessairement en rapport les unes avec les autres. En l'occurrence, cette stratégie masque un peu la place fondatrice du visuel.