Décrire le système des arts, du *Discours préliminaire* (1750) au frontispice de l'*Encyclopédie* (1764)

Une simple traduction du texte par l'image ?

Marie-Pauline Martin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/estampe/1209>

DOI : 10.4000/estampe.1209

ISSN : 2680-4999

Éditeur

Comité national de l'estampe

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2011

Pagination : 6-17

ISSN : 0029-4888

Référence électronique

Marie-Pauline Martin, « Décrire le système des arts, du *Discours préliminaire* (1750) au frontispice de l'*Encyclopédie* (1764) », *Nouvelles de l'estampe* [En ligne], 233-234 | 2011, mis en ligne le 15 octobre 2019, consulté le 07 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/estampe/1209> ; DOI : 10.4000/estampe.1209

Ce document a été généré automatiquement le 7 décembre 2019.

La revue *Nouvelles de l'estampe* est mise à disposition selon les termes de la Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Décrire le système des arts, du *Discours préliminaire* (1750) au frontispice de l'*Encyclopédie* (1764)

Une simple traduction du texte par l'image ?

Marie-Pauline Martin

- ¹ Pour l'homme du Grand Siècle, discuter la place de la musique au sein du système des beaux-arts supposait, au préalable, de définir cet art comme objet *esthétique*, et non plus comme discipline scientifique, lié à l'acoustique, et donc aux sciences du nombre au sein du *Quadrivium*¹. En 1690 dans son *Cabinet des beaux Arts*, Charles Perrault proposait justement de redéfinir le statut de l'art musical, et plus généralement le système des arts libéraux². Telle qu'elle figurait à travers une allégorie d'Antoine Coypel (ill. 1-2), la Musique tenait désormais place au rang des beaux-arts, aux côtés de la Poésie et de l'Éloquence, face à la Peinture, la Sculpture et l'Architecture. C'était là reconnaître à l'art des sons non plus une existence mathématique, mais une valeur artistique, liée au goût, à la nature et au génie.

III. 1. J. Dolivar, *Dessin général du Cabinet des beaux Arts, ou Recueil d'estampes gravées d'après les tableaux d'un plafond où les beaux-arts sont représentés avec l'explication de ces mêmes tableaux de C. Perrault* (Paris, G. Edelinck, 1690, entre p. 1 et 2), gravure, 13,8 x 26,9 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France (rés. V 504)

- 2 L'homme du siècle des Lumières dispute, lui, la position hiérarchique de la musique au sein même des beaux-arts. La valeur poétique de son langage n'est donc plus en cause, mais son statut par rapport aux autres langages fait désormais débat. L'intérêt de ces discussions est réel, en ce qu'elles offrent un observatoire privilégié de l'évolution des critères du beau tout au long du XVIII^e siècle. Un cas d'étude semble particulièrement exemplaire de ces problématiques : l'examen comparé du *Discours préliminaire* de l'*Encyclopédie*, rédigé en 1750 par d'Alembert, et du frontispice du même ouvrage, dessiné en 1764 par Charles-Nicolas Cochin. Y cohabitent deux appréciations de la musique, et plus généralement deux conceptions du système des beaux-arts, elles-mêmes dépendantes de règles spécifiques de réception. Pose ainsi question le rapport entre, d'un côté, le texte d'intention de l'*Encyclopédie*, et, de l'autre, l'image censée l'illustrer et le résumer en un *coup d'œil*.

III. 2. Schéma du *Dessin général du Cabinet des beaux Arts* de C. Perrault

Le système des beaux-arts dans le dessin encyclopédique

- 3 En janvier 1759, le parlement de Paris suspend la vente et la diffusion de l'*Encyclopédie*, qui compte déjà sept tomes publiés. Jusqu'en 1765, Diderot et ses imprimeurs poursuivent la publication de l'ouvrage dans la clandestinité et travaillent à la réalisation de ses planches. C'est alors, vraisemblablement, que les libraires commandent à Cochin le frontispice de l'*Encyclopédie*. Dessinateur et graveur réputé, mais aussi théoricien et secrétaire historiographe de l'Académie royale de peinture et de sculpture, Cochin achève le dessin en 1764 ; il sera gravé en 1772 par Prévost, pour être relié finalement en tête du premier volume de l'ouvrage (ill. 3).

III. 3. B.-L. Prévost, d'après C.-N. Cochin, frontispice de l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, gravure, 33,7 x 21,9 cm, coll. part.

- 4 Comme tout frontispice architectural, le frontispice illustré de Cochin assure non seulement une fonction d'« ornement », mais il donne la « destination » de l'ouvrage qu'il précède³, en en précisant à la fois l'objet et la méthode. Le dessein même de l'*Encyclopédie*, tel que le suggère l'étymologie du terme⁴ et tel que le confirme d'Alembert, est bien d'aller au-delà de chaque connaissance particulière pour éclairer « la chaîne qui les unit » ; selon le modèle inauguré par Chambers en 1728, il s'agit en effet d'examiner la « filiation » de nos connaissances, pour en exposer « l'ordre et l'enchaînement »⁵. Cette démarche et son résultat sont non seulement explicités par d'Alembert dans le *Discours préliminaire des éditeurs*, mais encore donnés à voir de manière schématique par Diderot, à travers une planche dessinant le *Système figuré des connaissances humaines* (ill. 4). Largement inspiré du système plus ancien de Francis Bacon⁶, le schéma de Diderot réunit l'ensemble des arts, des sciences et des métiers dans un même « arbre », et les répartit selon trois facultés de l'« Entendement » : la « Mémoire », la « Raison », et l'« Imagination », dernière faculté dont dépendent l'ensemble des beaux-arts⁷.

III. 4. D. Diderot, « arbre » du *Système figuré des connaissances humaines* de l'*Encyclopédie* (Paris, Briasson, t. 1 [1751], après la p. xii), Paris, Bibliothèque nationale de France

- 5 Dans sa composition générale, le frontispice de Cochin résume, il est vrai, en un *instantané*, l'esprit de système qui préside au projet encyclopédique⁸. Sous forme d'allégories féminines, les Arts et les Sciences composent ici un ensemble cohérent, au sein duquel se dessinent clairement des filiations, et donc une classification ; de sorte que le frontispice semble bien *donner corps* à la définition de l'ordre encyclopédique selon Diderot : « une chaîne par laquelle on peut descendre sans interruption des premiers principes d'une science ou d'un art jusqu'à ses conséquences les plus éloignées »⁹. Plus précisément, Cochin regroupe l'ensemble de ces figures sous trois allégories dominantes, qui correspondent aux trois facultés définies par Diderot : à droite, la Mémoire (le front ceint d'un diadème) ; au centre, la Raison (coiffée d'une couronne) ; à gauche, l'Imagination (couronnée d'une flamme et tenant une guirlande de fleurs). Conformément toujours à ce schéma, Cochin place sous l'égide de l'Imagination, l'ensemble des disciplines de l'art, réunies ainsi en un même *système* et rigoureusement ordonnées. Dessinant la base d'une pyramide inversée, sont alignées les quatre allégories de la poésie dramatique (de gauche à droite, la Pastorale, la Tragédie, la Poésie lyrique et la Comédie) ; toutes quatre définissent l'*assise poétique* du système des beaux-arts¹⁰, dont dépendent, au rang inférieur, les arts visuels (la Sculpture, la Peinture, l'Architecture) et finalement la Musique (légèrement en retrait).
- 6 S'il respecte le dessein général de l'encyclopédie, le frontispice de Cochin présente néanmoins une particularité intéressante : ici, la Mémoire, la Raison et l'Imagination ne dépendent pas de l'entendement (cette faculté première selon les encyclopédistes¹¹), mais d'une allégorie de la vérité, vers laquelle elles se tournent pour respectivement l'observer, la dévoiler et l'embellir. Sous le pinceau de Cochin, la Vérité dirige ainsi l'ensemble des facultés de l'entendement et exerce un véritable empire : elle « disperse » les nuages pour répandre autour d'elle, sur l'ensemble des arts et des

sciences, sa « lumière rayonnante »¹². Comme l'a remarqué Christian Michel, Cochin adapte ainsi le *Système figuré des connaissances humaines* de Diderot en y ajoutant « l'idée d'une quête de la vérité »¹³. Soulignons que par cet ajout, Cochin affirme une vision particulière du système des beaux-arts, ordonné selon le rapport que chaque discipline entretient particulièrement avec la Vérité et ses lumières. Ainsi le frontispice cristallise-t-il, en une image, une réflexion séculaire selon laquelle le *beau* se mesure à sa capacité de révéler le *vrai*, mettant singulièrement en cause la nature du modèle musical.

- 7 Si les arts et les sciences ici personnifiés se tournent généralement vers la Vérité, si la plupart la regardent ou, du moins, sont irradiés par sa lumière, il faut souligner pourtant le sort particulier réservé à la Musique (ill. 5). Celle-ci n'est ni orientée vers la Vérité, ni même éclairée par elle, de sorte qu'elle n'est qu'à peine visible, masquée de surcroît par la prééminence accordée à la Peinture. De toute évidence, cette discrétion est intentionnelle. Car il faut mesurer le soin de Cochin à disposer les corps et les jeux de lumières de manière à ce que chaque allégorie soit clairement visible, sans nuire à l'équilibre de la composition. L'allégorie de la Pastorale est certes en marge de la composition, en retrait par rapport à ses consœurs de la Poésie dramatique ; mais elle reste fortement éclairée et non moins mise en évidence. D'autres figures tournent encore le dos à la Vérité, comme l'Optique, la Chimie, la Botanique et plus encore la Comédie, mais elles n'en sont pas moins irradiées d'une puissante lumière. Enfin, si l'on juge du degré d'illumination de la Peinture, pourtant plus éloignée de la Vérité que sa consœur la Musique, on comprend que l'ombre et la discrétion de cette dernière tiennent d'un parti pris.

III. 5. B.-L. Prévost, d'après C.-N. Cochin, détail du frontispice de *l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*

La réunion des arts dans l'illustration d'ouvrages théoriques au XVIII^e siècle

- 8 La place singulière accordée ici à la musique pose d'autant plus question qu'elle ne trouve pas, à notre connaissance, d'équivalent dans l'iconographie de la réunion des arts au XVIII^e siècle, récurrente notamment dans l'illustration d'ouvrages théoriques.
- 9 Depuis les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) de l'abbé Dubos, la mise en système des arts offre en effet non seulement un sujet de discussion prisé, mais un motif, lequel suit généralement ce dessein consensuel : traduire l'harmonie et l'unité des arts entre eux – et non leur ordonnance hiérarchique. Cette idée d'entente des parties d'un même système transparaît par exemple dans un dessin de François-Michel Dandré-Bardon (1740), destiné vraisemblablement à l'édition d'une de ses nombreuses contributions théoriques (ill. 6). Ici, l'intérêt bien connu du peintre-académicien pour la poésie, la théorie artistique et la musique¹⁴, prend la forme d'un portrait allégorique, portant les armes de sa famille et représentant l'artiste ravi par ses muses : la Peinture (associée à une palette et des pinceaux) le couronne, tandis qu'il porte à son cœur la Musique (secondée par un putto musicien) et la Poésie (un livre ouvert à la main, le caducée et le masque de la comédie posés à ses pieds). Cette illustre escorte définit l'omniscience du peintre, tout comme l'unité des arts ici opérée fonde le génie sur la nécessaire réunion des talents.

III. 6. M.-F. Dandré Bardon, autoportrait allégorique (« LA FORTUNE N'EST POINT / L'OBJET DE SES DESIRS : / C'EST AU SEIN DES BEAUX ARTS / QU'IL TROUVE SES PLAISIRS »), 1740, sanguine, plume, lavis brun et de sanguine, 59 x 42 cm, Paris, musée du Louvre, département des arts graphiques

- 10 Ce principe d'entente et d'harmonie structure également la composition de la vignette placée en tête du *Dictionnaire portatif des beaux-arts* de Jacques Lacombe, paru en 1752

(ill. 7). Dessinée par Jacques de Sève et gravée par Jean-Philippe Le Bas, l'image donne corps au parti pris éditorial de l'ouvrage, lequel entend réunir et apprécier, dans un même système lexicographique, les « notions générales » de la musique, les « principes » de la poésie et les « règles de la versification française », les « mécanismes de la peinture et de la gravure », associés à ceux de la sculpture et de l'architecture. L'auteur justifie d'ailleurs sa démarche par l'unité présumée des arts : « Les Homère, les Milton, les Horace, les Rousseau, les Raphaël, les Le Brun, etc., n'ont tous qu'une même patrie : c'est le temple de mémoire. [...] Aussi n'a-t-on point du séparer ces noms illustres dans un ouvrage qui leur est singulièrement consacré »¹⁵. Dans la vignette d'illustration de son *Dictionnaire*, les arts sont ainsi caractérisés par sept *putti*, tous réunis sous le génie rayonnant d'Apollon. À gauche, ouvrant l'angle d'une composition pyramidale, un jeune écrivain, retiré et concentré, livre sur le papier le verbe inspiré par le dieu ; à ses côtés, un jeune flûtiste accompagne la psalmodie rythmée de son confrère, étudiant tous deux la même partition ; suit un jeune dessinateur, lequel prend modèle sur un buste moulé, tandis qu'un jeune peintre, dressé devant un chevalet et observant un putto allongé devant lui, semble s'approprier à l'exécution d'une académie ; enfin, fermant à droite la composition, un jeune architecte prend, de son compas, les mesures de l'ordre d'une colonne. En un coup d'œil, les disciplines artistiques appréciées théoriquement par Lacombe sont ainsi visuellement mises en système, toutes singularisées, mais toutes *uniformément* valorisées. La musique notamment, ici comme dans la composition de Dandré-Bardon, n'est en effet nullement marginalisée ; appréciée dans sa double nature instrumentale et vocale, elle entretient au contraire un contact marqué avec le dieu des Arts, qui la désigne ostensiblement.

Ill. 7. J.-P. Le Bas, d'après J. de Sève, vignette pour le *Dictionnaire portatif des beaux-arts* de Jacques Lacombe (Paris, Estienne et Hérissant, 1752, p. 1), Paris, bibliothèque de l'INHA.

- 11 Objet nécessaire du système figuré des beaux-arts, l'art des sons est aussi, dans certaines illustrations d'ouvrages, considérée et appelée comme le symbole du génie poétique des autres arts. Le dessin de Cochin accompagnant le deuxième chant du poème *La Peinture* d'Antoine-Marin Le Mierre (1769) est à ce titre exemplaire (ill. 8). Succédant à une description lyrique du « Dessein », cette partie du poème célèbre la « Couleur » à travers l'histoire de Glycère – jeune tresseuse de guirlandes qui, par l'assemblage des fleurs colorées, « instruisit [son amant] Pausias dans l'accord des

couleurs »¹⁶. Dans le récit original de Pline, la rencontre de Glycère et de Pausias consacre l'amour comme l'origine même de la peinture, et précisément de l'art d'accorder les couleurs. Mais dans le poème de Le Mierre, l'« accord » des couleurs n'est pas tant mis sous l'égide de l'amour, que sous l'auspice d'une autre forme d'« harmonie » : celle, toute sensible, des sons de la musique :

Au contact du ciel, oculaire harmonie
Du concert des couleurs te montre le génie.
D'un regard créateur approfondis ces lois,
Que ce sublime accord renaisse sous tes doigts,
Et pour faire briller une toile immortelle,
Voyage en des climats où la nature est belle.¹⁷

III. 8. N. Ponce, d'après C.-N. Cochin, *La Couleur*. Illustration du deuxième chant du poème *La Peinture* de A.-M. Le Mierre (Paris, Le Jay, 1769), gravure, au trait 16,1 x 11,1 cm, Paris, bibliothèque de l'INHA

- 12 Ces mots appellent une iconographie proprement inédite. Plutôt que la rencontre amoureuse de Pausias et sa maîtresse, Cochin focalise sur le bouquet de fleurs de la jeune Glycère, qu'il place explicitement entre les mains du Génie de la peinture, et à proximité d'une partition de musique tenue par Iris – messagère des dieux et personnification de l'arc-en-ciel. Tout comme, dans le poème de Le Mierre, l'harmonie musicale préside à l'harmonie des couleurs, la partition est ici reliée au prisme de Newton par les sept rayons de l'arc-en-ciel qui composent l'« écharpe » d'Iris¹⁸. Le génie de la couleur, si difficile à déterminer rationnellement, est ainsi défini à l'aune d'un référent et d'un objet poétique, l'art des sons, tandis qu'au sol Cybèle (occupée à extraire les minéraux) et la Chimie (œuvrant à son fourneau) rappellent les fondements matériels et techniques de l'art de la couleur.
- 13 Convoquer le modèle musical comme métaphore du génie poétique des autres arts est encore le parti défendu par Johann Jakob Engel dans ses célèbres *Ideen zu einer Mimik*

(1785-1786), aussitôt traduites en français sous le titre *Idées sur le geste et l'action théâtrale*¹⁹. La méthode choisie et développée par le théoricien nous intéresse en ce qu'elle souscrit à l'esprit de système qui domine la pensée artistique des Lumières. C'est en effet par une double analogie avec la peinture et la musique qu'est ici établie la poétique du geste théâtral, et plus généralement de la danse. Cette « mise en système » définit d'ailleurs le programme iconographique du frontispice de l'édition allemande de l'ouvrage (ill. 9) : la Pantomime (identifiée par un masque) paraît en effet escortée par deux allégories, la Peinture (tenant des pinceaux) et la Musique (armée d'une lyre), qui toutes deux lui tiennent la main et la conduisent vers le buste de Friedrich Wilhelm II, roi de Prusse et dédicataire de l'ouvrage. Précisons-le : l'art des sons et celui des couleurs ne sont pas ici appréciés en tant que pratiques artistiques, dont l'exercice exciterait l'imagination de l'acteur ; tous deux sont pensés plutôt comme modèles esthétiques, venant rendre compte des effets possibles de la pantomime. En effet, par une pantomime « pittoresque », l'acteur imitera d'une part les « objets extérieurs qui frappent les sens »²⁰, offrant au regard un ensemble de signes intelligibles, tout en observant d'autre part l'exigence d'intériorité et d'« énergie » du geste, dont la nature du langage musical fournit cette fois le modèle²¹. Dans le discours d'Engel comme dans son illustration, la musique, loin d'être reléguée en marge du système des arts, s'impose donc comme un argument efficace du discours théorique sur les autres arts, et plaide en faveur du génie poétique au sens large.

Ill. 9. J. W. Meil, frontispice des *Ideen zu einer Mimik* de J.-J. Engel (Berlin, Mylius, vol. II, 1786), gravure, 13,8 x 7,3 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France

Le système des arts selon Cochin : la Musique étrangère aux lumières de la Vérité

- 14 Au regard de ces quelques illustrations, comment lire la position, singulièrement discrète et isolée, de l'allégorie de la Musique dans le frontispice de l'Encyclopédie ? En marginalisant ainsi cette figure, Cochin réaffirme-t-il une position plus ancienne, selon laquelle l'art des sons relève avant tout du domaine scientifique (le *Quadrivium*), ce que suggérerait ici sa proximité avec les personnifications de la Physique et de l'Astronomie ? Cette hypothèse échoue au simple regard de l'allégorie de la Peinture, qui elle-même entretient un rapport privilégié avec l'Optique et la Chimie, en les désignant de ses pinceaux. La dimension scientifique d'une discipline artistique n'est donc pas un critère de marginalisation. Au contraire – et Cochin le souligne fréquemment dans ses écrits sur la peinture : c'est bien l'aspect technique et scientifique de l'art qui fonde le mérite d'une œuvre et le génie de l'artiste²². De manière plus convaincante, la marginalisation de la Musique s'éclaire du parallèle qui la relie ici à l'Architecture. Cette dernière, en effet, est tout aussi étrangère au rayonnement de la Vérité, tout aussi détournée, reléguée dans l'obscurité et peu visible. Or, ce qui relie justement ces deux arts, dans la pensée de nombreux intellectuels des Lumières, c'est le faible degré de vérité avec lequel ils se réfèrent à la nature ; c'est leur faculté contestée de donner l'illusion du réel ; en un mot, c'est la faiblesse de leur nature *imitative*. Déjà en 1715, dans sa *Dissertation critique sur l'Iliade d'Homère*, l'abbé Terrasson soulignait l'affinité de ces deux arts au regard de leurs facultés mimétiques. « Il y a des arts qui n'imitent rien », reconnaît-il tout d'abord ; telle est « l'agriculture » ou « la navigation ». « Il y a des arts qui ne sont qu'imitation », poursuit-il, « comme la peinture et la sculpture ». Il existe enfin « une troisième sorte d'arts qui en partie subsistent sans rien imiter, et en partie sont sujets ou propres à l'imitation ». Telle est l'architecture, car en tant qu'elle « distribue des appartements, elle n'imité rien ; mais dans les ornements de ses ordres différents, elle s'est assujettie à imiter [...] les productions de la nature comme la fleur d'acanthé dans le chapiteau Corinthien ». La musique appartient à cette même catégorie, puisque d'un côté, elle « subsiste aussi, et est même très agréable sans imitation, par le seul arrangement des tons qui n'imitent et ne signifient rien » ; d'un autre côté pourtant, « comme elle a des mouvements fort lents ou fort vite », elle est propre à « imiter non seulement le bruit des vents ou le murmure des eaux », mais encore « la joie, la tristesse, et toutes les passions qui se distinguent par des accents ou des inflexions de voix caractérisées »²³. La nuance est claire : le pouvoir d'imitation de la musique et de l'architecture n'est pas contesté, mais il n'est guère spontané, et relève d'un artifice : modeler les formes et les matériaux selon les données sonores et visuelles du réel, travailler les sons et les blocs de manière à *peindre* aux yeux et à *parler* à l'esprit. En raison de cette contrainte, et au nom d'un absolu (la théorie de l'imitation de la nature), l'architecture et la musique occupent, selon Terrasson, une place marginale au sein du système des beaux-arts.
- 15 De toute évidence, la représentation et la disposition des arts dans le frontispice de l'Encyclopédie souscrivent à ce raisonnement. Notons d'abord que dans ce dessin, l'imitation préside en personne le système des arts, à travers l'allégorie de la Vérité. Le rôle prescripteur de cette dernière est en effet clairement exprimé dans un autre frontispice de Cochin, dessiné en 1770 pour l'édition des *Quatre Poétiques* de l'abbé Batteux (ill. 10). Ici, une fois de plus, les arts poétiques sont réunis sous l'égide de la

Vérité, définie par la notice explicative de la gravure comme l'« objet des arts d'imitation »²⁴. Identique est le rôle imparti à l'allégorie de la Vérité dans le frontispice de l'*Encyclopédie* : elle officie au sommet des arts, et impose le règne de l'imitation. Sous ce règne, la Poésie et la Peinture brillent et s'affirment en interlocuteurs privilégiés ; tandis que la Musique et l'Architecture restent étrangères à ses lumières et se montrent à peine.

III. 10. C.-N. Cochin, dessin pour le frontispice des *Quatre Poétiques* de C. Batteux (Paris, Saillant et Nyon, 1771), sanguine sur trait de crayon noir, 21 x 12 cm, coll. part.

- 16 Cette marginalisation est significative en ce qu'elle fait de Cochin l'auditeur et le partisan potentiel d'un discours qui, depuis les premiers temps de l'académisme en France, ne conçoit l'évocation de la nature que sur le modèle de la poésie et de la peinture. Dès 1669 par exemple, l'établissement d'une Académie royale de musique ne se justifie que par l'analogie convenue de cet art avec la poésie. Telle est en effet la conviction du poète Pierre Perrin, suggérant à Colbert d'instituer une « Académie » dédiée à l'« avancement et [à] la conciliation de la poésie et de la musique »²⁵ ; parce la musique est capable, selon lui, de soutenir les paroles du livret, d'accentuer les accents passionnels de la voix et de renforcer l'expression du drame, elle peut alors prétendre, au théâtre, à une fonction poétique (incarnée surtout par le modèle du récitatif). De même, dans le *Cabinet des beaux Arts* de Perrault (1690), les accords prodigués par l'allégorie de la Musique, armée d'une lyre (ill. 2), sont bien mis au service d'un projet précis : « embellir » la poésie au sein de l'opéra (des ouvrages de Lully, de Molière et de Charpentier notamment jonchent le sol) et « enchanter » l'illusion du spectacle (un décor à machines s'ouvre à droite de la composition)²⁶. Autrement dit, au tournant du XVIII^e siècle, la musique est admise au théâtre et au sein des beaux-arts dès lors qu'elle s'asservit à la *langue* et à l'*illusion*. Or ce postulat reste influent et dominant dans la littérature artistique au moins jusque dans les années 1750 et l'époque de l'*Encyclopédie*.

Rappelons par exemple le propos de Jacques Lacombe qui, en 1758 dans son *Spectacle des Beaux-Arts*, confirme celui de l'abbé Batteux (1746) et de l'abbé Pluche (1747)²⁷ : le compositeur doit s'armer du « crayon dont la musique se sert pour dessiner » la belle nature, et « colorier [ses formes] par les diverses modifications du sons »²⁸. Ainsi réitère-t-il cette prescription séculaire, où se lit l'incapacité d'appréhender l'art des sons dans son identité propre : « La musique a des images à peindre »²⁹.

- 17 À l'heure où Cochin dessine le frontispice de l'*Encyclopédie*, l'adage célèbre de Fontenelle est donc devenu l'un des lieux communs de la théorie musicale : « Sonate, que me veux-tu ? », s'exclamait en effet le littérateur, exaspéré de ne pouvoir identifier dans la musique instrumentale aucun dessin ni motif clairement intelligible, montrant bien l'incapacité de penser l'art musical pour lui-même, indépendamment de sa soumission au pinceau du peintre et à la langue du poète³⁰. Cochin était-il attentif à ces idées ? Nous décèlerions certes chez lui un décalage manifeste entre la vision théorique du système des arts qu'il dessine ici dans son frontispice, et son expérience artistique personnelle. On connaît en effet son goût marqué pour la musique. Cochin fréquente l'Opéra, pénètre vraisemblablement le cercle fermé de la Société académique des Enfants d'Apollon³¹, et se livre même à certaines études techniques de l'art du spectacle lyrique dans ses *Lettres sur l'Opéra* (1781). Mais c'est en vain que nous chercherions une correspondance entre les affinités personnelles d'un mélomane, et la vision doctrinale d'un académicien développée dans le frontispice de l'*Encyclopédie*. Cette image des arts réunis est en effet davantage celle d'un intellectuel imprégné des discours sur le système des arts, qu'il retranscrit ici en image. Dans cette image, la Musique et l'Architecture, contraintes ici à la discrétion, ne sont pas appréciées en leur qualité propre, mais au regard d'une loi générale : l'imitation³². Une loi qui préside en personne le système des beaux-arts, et qui le structure selon un ordre hiérarchique. En effet, selon un schéma tout classique, la disposition même des arts induit ici des rapports de subordination. Dans un sens vertical tout d'abord, le modèle poétique entretient une relation privilégiée avec l'Imagination et la Vérité. Dans le sens horizontal également, au sein des arts dramatiques, la Poésie lyrique domine clairement les amusements de la Comédie et les charmes légers de la Pastorale ; tout comme au rang inférieur, la Peinture, centrale et prééminente, affirme sa supériorité sur les autres arts, et particulièrement sur la Musique et l'Architecture.

Le système des arts selon d'Alembert : de la hiérarchie à l'ordre

- 18 Par cette disposition hiérarchisée des arts, le frontispice de Cochin donne-t-il finalement à voir la conception intellectuelle du système des arts développée dans l'*Encyclopédie* elle-même, qu'il est censée introduire et illustrer, en un coup d'œil ? En réalité, le *Discours préliminaire* de d'Alembert défend une toute autre conception du système des beaux-arts. Certes le philosophe, tout autant que Batteux et Cochin, fonde l'union des arts sur l'universalité du principe d'imitation de la nature. Certes, au regard de ce principe, il distingue et ordonne les arts de manière précise : « À la tête des connaissances qui consistent dans l'imitation, doivent être placées la peinture et la sculpture, parce que ce sont celles de toutes où l'imitation approche le plus des objets qu'elle représente ». D'Alembert y associe l'architecture, dont « l'imitation » est néanmoins « moins frappante et plus resserrée », puisqu'elle se « borne à imiter [...]

l'arrangement symétrique » du corps humain. Vient ensuite la Poésie, qui, à l'aide des « mots », « parle plutôt à l'imagination » et semble « créer » les objets de la nature plutôt « que les peindre ». Enfin, la musique, « qui parle à la fois à l'imagination et aux sens, tient le dernier rang dans l'ordre de l'imitation ; non que son imitation soit moins parfaite, [...] mais parce qu'elle semble bornée à un plus petit nombre d'images ; ce qu'on doit moins attribuer à sa nature, qu'à trop peu d'invention et de ressources chez ceux qui la cultivent »³³.

- 19 Ces dernières précisions sont claires. Ici, la classification des arts n'est pas pensée en termes hiérarchiques, mais elle dessine un *ordre*, dont la musique « tient le dernier rang ». Or, la nuance est de taille. En effet, dans la pensée expérimentale de l'*Encyclopédie*, l'« ordre » n'introduit ni appréciation morale, ni subordination au sein des données qu'il structure, mais les organise à partir des seules facultés de discernement de l'esprit. Ainsi en est-il de l'« ordre d'une bibliothèque » où, selon un processus de classification logique, les livres sont rangés de manière chronologique, sans distinction morale entre eux³⁴. En ce sens, dans le *Discours* de d'Alembert, la place *dernière* assignée à la musique dans « l'ordre des connaissances qui consistent en l'imitation », n'est pas l'expression d'un jugement de valeur. Ce rang lui est assigné de *fait*, et de manière objective, en raison de la nature spécifique de ses imitations ; de toute évidence, le langage des sons est moins précis que celui des mots et du dessin, mais il n'en forme pas moins une « langue » efficace, « par laquelle on exprime les différents sentiments de l'âme »³⁵. Le raisonnement se prête également à l'architecture, dont l'imitation certes « moins frappante », ne met pas en cause son appartenance au système des arts³⁶.
- 20 Le *Discours préliminaire* de d'Alembert éclaire ainsi une nouvelle conception du système des beaux-arts, portée elle-même par l'idéal qui sous-tend le projet encyclopédique : l'essai d'une définition et d'une classification empiriques des connaissances. L'ordre supprime ainsi la hiérarchie, et le dogme cède à l'expérience. D'Alembert accuse même explicitement la faiblesse des théories spéculant sur la nécessaire analogie de la musique avec les manifestations physiques de la nature. « Tout ce qu'on doit en conclure, c'est qu'après avoir fait un art d'apprendre la musique [c'est-à-dire de la raisonner], on devrait bien en faire un de l'écouter »³⁷. Car l'expérience véritable de cet art convainc de son efficacité et de son expressivité propre. *Écouter et penser empiriquement l'audition* : tels sont les mots d'ordre que se donneront précisément, au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle, de nombreux critiques et théoriciens, au premier rang desquels Diderot, Rousseau, Grimm, Chastellux, Mirabeau, Chabanon, Quatremère de Quincy. Leurs conclusions nous paraissent importantes en ce qu'elles renouvellent non seulement la théorie musicale, mais plus généralement la doctrine même de l'imitation. À bien entendre et à bien penser, il devient impossible d'affirmer que la musique ne fait sens qu'une fois les sons contraints à reproduire les inflexions de la langue ou les données sonores de la nature. Une revendication clairement défendue dans le discours de d'Alembert, mais contournée par le frontispice de Cochin, montrant l'autonomie et la vie propre de cette gravure par rapport au texte qu'elle accompagne et qu'elle est censée *réfléchir*.

NOTES

1. Jusqu'au XVIII^e siècle au moins, la conception des arts libéraux repose sur la définition proposée dès le V^e siècle par Martianus Capella (*De Nuptiis Philologiae et Mercurii*), puis généralisée par l'enseignement scolastique médiéval : à savoir, sept disciplines réparties en deux divisions, le *Trivium* (la Grammaire, la Rhétorique et la Dialectique), et le *Quadrivium* (la Géométrie, l'Arithmétique, l'Astronomie et la Musique).
2. C. Perrault, *Le Cabinet des beaux Arts ou Recueil d'estampes gravées d'après les tableaux d'un plafond où les beaux Arts sont représentés avec l'explication de ces mêmes tableaux*, Paris, G. Edelinck, 1690, p. 1-4. « Dans le dessein qu'on a eu de représenter les beaux arts ou les arts libéraux, on ne s'est point arrêté au nombre de sept où la plupart des philosophes les ont réduits, ni à la définition qu'ils en ont donnée. Car on peut dire qu'il n'y a rien de plus mal entendu que ce qu'ils ont décidé là-dessus » (p. 1).
3. [F. Blondel], « FAÇADE (Archi.) », *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, David l'aîné, Lebreton, Durand, t. 6, [1756], p. 355.
4. Du grec *egkuklios paideia*, « instruction circulaire, embrassant tout le cycle du savoir ».
5. J. le Rond d'Alembert, *Discours préliminaire des éditeurs* (rédigé en 1750), *Encyclopédie, op. cit.* note 3, t. 1 [1751], p. I.
6. Dans son ouvrage *Instauratio magna* (1606), Francis Bacon propose la répartition de l'ensemble des connaissances selon trois facultés de l'entendement : la Mémoire, la Raison et l'Imagination.
7. D. Diderot, *Système figuré des connaissances humaines*, *Encyclopédie, op. cit.* note 3, t. 1 [1751], après la page XII.
8. Christian Michel définit le frontispice de Cochin comme « l'adaptation allégorique du *Système figuré des connaissances humaines* » de l'*Encyclopédie*, dont « il aide à voir l'unité des articles qu'elle contient » (C. Michel, *C.-N. Cochin et le livre illustré au XVIII^e siècle*, Genève, Droz, Paris, Champion, 1987, p. 109 et cat. n° 126).
9. D. Diderot, *Prospectus de l'Encyclopédie* (paru le 15 novembre 1750), rééd. in *Œuvres complètes*, Paris, Hermann, 1976, p. 89.
10. « On pourrait les rapporter tous [les beaux-arts] à la poésie, en prenant ce mot dans sa signification naturelle, qui n'est autre chose qu'invention ou création » (J. le Rond d'Alembert, *Discours préliminaire des éditeurs, op. cit.* note 4, t. I [1751], p. XVII-XVIII).
11. « L'entendement n'est autre chose que notre âme même, en tant qu'elle conçoit ou reçoit des idées » ([J.-H. Formey], « ENTENDEMENT », *Encyclopédie, op. cit.* note 3, t. 5 [1755], p. 718a).
12. « Sous un temple d'architecture ionique, sanctuaire de la vérité, on voit la Vérité enveloppée d'un voile et rayonnante d'une lumière qui écarte les nuages et les disperse » (« Explication de l'*Encyclopédie* », feuille accompagnant le *Frontispice* et reliée également en tête du I^{er} tome, citée par C. Michel, *op. cit.* note 8, p. 285).
13. C. Michel, *ibid.*, p. 109.
14. Adjoint à professeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture depuis 1737, Dandré-Bardon fonde également en 1754 une Académie de peinture à Marseille. Dans cette ville, où il réside entre 1741 et 1752, il intègre l'Académie des Belles-Lettres, reçu en 1750 sur la présentation d'un *Discours sur l'avantage de l'Union des Arts et des Lettres*. Parallèlement, il est engagé comme « concertiste » dans la *Société des Concerts d'Aix*, pour laquelle il compose « un divertissement à grand chœur dont le sujet du drame est une dispute très ingénieuse entre la poésie et la peinture ». En 1754 enfin, c'est à la fois le poète et le musicien qui prend la plume pour opposer à Rousseau, sous la forme d'un long poème en prose, un véritable éloge de la musique française (*Impartialité de la musique*), appuyée sur une fine analyse de la prosodie des œuvres de Lully, Campra, Rameau et Mondonville. À ce sujet, voir D. Chol, *Dandré-Bardon : peintre,*

professeur et théoricien de l'art, 1700-1783, thèse de doctorat, Université d'Aix-en-Provence, 1973 et L. Pierre, « Le parallèle de la musique et la peinture dans la formation du jugement de goût chez Dandré-Bardon », in M.-M. Martin et C. Savettieri (dir.), *La musique face au système des beaux-arts, ou les vicissitudes de l'imitation*, acte du colloque (Paris, INHA, février 2010), à paraître.

15. J. Lacombe, *Dictionnaire portatif des beaux-arts, ou Abrégé de ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure, la poésie et la musique*, Paris, Vve Estienne et fils et J.-T. Hérissant, « avertissement », p. IV-V.

16. J. Lacombe, *ibid.*, p. 31.

17. J. Lacombe, *ibid.*, p. 40.

18. Les poètes anciens prétendaient que l'arc-en-ciel était la trace du pied d'Iris, descendant rapidement de l'Olympe vers la terre pour porter un message. L'écharpe d'Iris désigne ainsi l'arc-en-ciel dans la langue des poètes.

19. Nous nous référons ici à la traduction de H.-J. Jansen des *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, suivies d'une lettre du même auteur sur la peinture musicale de J.-J. Engel (Paris, Jansen, an III [1795], rééd. Genève, Slatkine, 1979).

20. J.-J. Engel, *ibid.*, t. I, lettre XXVII, p. 317.

21. « En voilà assez, mon ami, sur une matière que je ne saurais épuiser et sur laquelle je me serais moins étendu sans vos demandes et sans vos objections. Ne parlons plus de l'art du geste et de l'action théâtrale en tant qu'il tient à la peinture, et qu'il sert à représenter le seul moment d'une action. Occupons-nous à présent de ce même art, en tant qu'il produit ses effets successivement. En un mot, considérons-le comme musique. » (J.-J. Engel, *ibid.*, t. II, lettre XXXII, p. 60)

22. Voir à ce sujet C. Michel, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Rome, École française de Rome, 1993, p. 167-178.

23. J. Terrasson (abbé), *Dissertation critique sur l'Iliade d'Homère*, Paris, Fournier et Coustelier, 1715, t. I, partie III, section I, chapitre I, article 6, p. 223-224.

24. C. Batteux, « Explication du frontispice », *Les quatre Poétiques d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despréaux*, Paris, Saillant et Nyon, 1771. t. I, p. V.

25. P. Perrin, *Recueil de paroles de musique dédié à Monseigneur Colbert*, manuscrit (B.N.F., ms. 2208), publié par L. Auld, *The lyric art of Pierre Perrin*, Henryville, Institut of medieval Music, 1986.

26. « C'est l'opéra qu'on voit représenté dans le fond du tableau, c'est-à-dire ce qu'il y a jamais eu de plus beau dans la musique » (C. Perrault, *op. cit.* note 2, p. 21).

27. « On doit juger d'une musique, comme d'un tableau. Je vois dans celui-ci des traits et des couleurs dont je comprends le sens ; il me flatte, il me touche. Que dira-t-on d'un peintre qui se contenterait de jeter sur la toile des traits hardis, et des masses de couleurs les plus vives, sans aucune ressemblance avec quelque objet connu ? L'application se fait d'elle-même à la musique » (C. Batteux, *Les beaux arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746, rééd. Paris, Aux Amateurs de Livres, 1989, p. 240). Un an plus tard, l'abbé Pluche développera les mêmes propos (N.-A. Pluche, *Le spectacle de la Nature*, Paris, Vve Estienne, t. VII, 1747, entretien XVIII, p. 97).

28. J. Lacombe, *Le Spectacle des beaux-arts*, Paris, Hardy, 1758, rééd. Genève, Slatkine, 1970, p. 251-252 et 256-257.

29. J. Lacombe, *ibid.*, p. 251-252.

30. Voir à ce sujet M.R. Maniates, « Sonate, que me veux-tu ? The Enigma of French Musical Aesthetics in the 18th century », *Current Musicology*, n° 9, 1969, p. 117-140.

31. Créée en 1741, la Société académique des Enfants d'Apollon est un cercle relativement fermé, qui, selon les statuts arrêtés en 1757, n'accepte que soixante membres, soit quarante « musiciens » et vingt « non-musiciens » (artistes, hommes de lettres ou savants). On ne connaît précisément le place et le statut accordé à Cochin au sein de la Société ; mais il réalise à partir des années 1760, le portrait gravé en médaillon de nombreux de ses membres.

32. Selon Cochin, « le but de l'art ne peut être que l'imitation de la nature du plus beau choix ; tout ce qui s'éloigne de ce but, quelque séduisant qu'il puisse être, est défectueux » (*Deuxième discours sur l'enseignement des beaux-arts prononcé à la séance publique de l'Académie de Rouen*, Paris, 1779, rééd. in *Recueil de quelques pièces concernant les arts*, Genève, Minkoff, 1972, p. 6). À ce sujet, voir C. Michel, *op. cit.* note 15, p. 279-292.

33. D'Alembert, *Discours préliminaire des éditeurs*, in *Encyclopédie*, *op. cit.* note 3, t. 1 [1751], p. xi-xii.

34. « Tout *Ordre* détermine la place de chacune des choses qu'il comprend, et la manière dont cette place est déterminée, comprend la *raison* pourquoi telle place est assignée à chaque chose. Que l'*Ordre* d'une bibliothèque soit chronologique, que les livres se suivent conformément à la date de leur édition, aussitôt chacun à sa place marquée, et la raison de la place de l'un, contient celle de la place de l'autre » (« *ORDRE* », *Encyclopédie*, *op. cit.* note 3, t. 11 [1765], p. 959b).

35. D'Alembert, *Discours préliminaire des éditeurs*, in *Encyclopédie*, *op. cit.* note 3, t. 1 [1751], p. xii.

36. La rigueur objective de cette analyse oriente d'ailleurs les nombreux articles encyclopédiques consacrés à la musique et à l'architecture, rédigés respectivement par J.-J. Rousseau et J.-F. Blondel. Les deux disciplines y sont étudiées dans leur spécificité, mais sont également définies, au même titre que la poésie et la peinture, comme étant nées de l'imagination, guidées par la nature et le goût (voir notamment les articles « *GOÛT (en Architecture)* » par J.-F. Blondel et « *GOÛT DU CHANT (en Musique)* » par J.-J. Rousseau (*Encyclopédie*, *op. cit.* note 3, t. 7 [1757], p. 770-771).

37. D'Alembert, *Discours préliminaire des éditeurs*, *op. cit.* note 4, t. 1 [1751], p. XII.

RÉSUMÉS

Le frontispice de l'*Encyclopédie*, dessiné en 1764 par Charles-Nicolas Cochin, donne *a priori* la « destination » de l'ouvrage qu'il précède, en en précisant à la fois l'objet et la méthode. Dans sa composition générale, l'image de Cochin traduit en effet, en un instantané, l'esprit de « système » qui préside au projet encyclopédique, explicité dans le *Discours préliminaire* de d'Alembert (1750). Mais, du texte à l'image, s'opposent en réalité deux conceptions du système des beaux-arts, elles-mêmes dépendantes de règles spécifiques de réception et de jugement esthétique.

The frontispiece of the *Encyclopédie* drawn in 1764 by Charles-Nicolas Cochin reveals a priori the 'destination' of the work it opens by exposing both its object and method. Its general composition effectively conveys in a snapshot the systematizing spirit of the encyclopedic project, formulated in d'Alembert's *Discours préliminaire* (1750). However, from text and picture stem two opposite views of the system of fine arts, each one relying on specific rules for reception and aesthetic judgement.

INDEX

Index géographique : France

Index chronologique : 18e siècle

AUTEUR

MARIE-PAULINE MARTIN

Pensionnaire à l'INHA