Document généré le 17 juil. 2025 20:04

Horizons philosophiques

Le rôle de la notion de caractère dans les pensées esthétiques françaises au XVIIIe siècle par comparaison avec les théories de la musique et de l'architecture

Akiko Koana

Volume 4, numéro 1, automne 1993

Théories esthétiques

URI : https://id.erudit.org/iderudit/800931ar
DOI : https://doi.org/10.7202/800931ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

1181-9227 (imprimé)
1920-2954 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Koana, A. (1993). Le rôle de la notion de caractère dans les pensées esthétiques françaises au XVIIIe siècle par comparaison avec les théories de la musique et de l'architecture. *Horizons philosophiques*, *4*(1), 15–29. https://doi.org/10.7202/800931ar

Tous droits réservés © Collège Édouard-Montpetit, 1993

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Le rôle de la notion de caractère dans les pensées esthétiques françaises au XVIIIe siècle — par comparaison avec les théories de la musique et de l'architecture —

Introduction

Bien que peu étudiée, la notion de caractère joue un rôle important dans les pensées esthétiques françaises, surtout au XVIIIe siècle. Une des raisons de cette négligence réside dans le fait que le mot «caractère» est un terme très général pouvant être utilisé non seulement dans le domaine de l'esthétique mais presque partout. Aussi lui fut-il difficile d'acquérir la qualité de terme technique en esthétique. Mais en examinant attentivement les divers textes esthétiques de cette époque, on s'aperçoit que le mot «caractère» joue un rôle important surtout dans les théories de la musique et de l'architecture[1]. Partant de cette constatation, la présente étude vise à éclaircir le rôle de cette notion dans les pensées esthétiques en comparaison avec la théorie musicale[2] et la théorie architecturale[3].

Quels sont les caractères discutés en musique et en architecture? Pourquoi trouvons-nous la notion de caractère particulièrement dans les théories musicales et architecturales? Qu'est-ce qui a poussé à la formation de la théorie du caractère? Pourquoi cette notion apparaît-elle surtout dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle? Pour essayer de répondre à

1. Voir à ce sujet la bibliographie.
2. Chabanon, M. P. G. de (1729-92), *Observations sur la Musique, & particulièrement sur la partie Métaphysique de l'Art*, 1779, reprint, Slatkine, Genève, 1969.
3. Le Camus de Mézières, N. (1721-89), *Le Génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, 1780, Minkoff Reprint, Genève, 1972. Boullée, E.-L. (1728-99), *Architecture, Essai sur l'art*, (la date du manuscrit est incertaine mais serait au moins antérieure à 1793), présentation par J.-M. Pérouse de Montclos, éditions Hermann, 1968.

ces questions principales, nous divisons le corps de notre article en quatre chapitres.

I. Exemples de caractères

Comme Le Camus de Mézières ne traite pas toujours systématiquement des caractères, nous nous contentons de citer les caractères des cinq ordres d'architecture dont il parle[4] :

le toscan	la force
le dorique	l'élégance
l'ionique	les grâces
le rotinthien	la majesté
le composite	la magnificence

Boullée ne parle plus des cinq ordres traditionnels de l'architecture. Il a recours par contre aux quatre saisons pour expliquer les caractères qu'on doit appliquer à l'architecture. Si nous osons simplifier ses arguments un peu confus[5], le résultat est le suivant :

le printemps	agréable
l'été	noble
l'automne	riant
l'hiver	triste

Par exemple, si on veut donner le caractère «agréable» à un édifice, il faut observer la nature au printemps pour trouver ses traits caractéristiques.

(...) pour produire des choses agréables, il faut, comme nous l'avons remarqué dans la nature, que les effets soient doux, que les couleurs soient tendres et délicates et leurs tons amoureux, que les formes soient coulantes et leurs proportions légères et élégantes[6].

4. Le Camus de Mézières, *Le Génie*, p. 23.
5. Boullée, *Architecture...*, p. 74-79.
6. *Ibid.*, p. 76.

Chabanon distingue plus explicitement les caractères principaux de la musique. «Les caractères de la Musique peuvent se réduire à quatre principaux, dont tous les autres sont les nuances, les approximations, les appartenances. La Musique est : 1° tendre, 2° gracieuse, 3° gaie, 4° vive, forte & bruyante[7]». Chabanon analyse ensuite les éléments musicaux qui déterminent les caractères. Ici, nous nous bornons à indiquer que ces éléments concernent surtout le rythme et le tempo.

II. Musique et Architecture

Pour considérer l'affinité entre la musique et l'architecture par rapport aux autres genres de l'art, nous allons examiner le point de vue des auteurs choisis pour la présente étude sur la relation entre la musique et l'architecture.

Les principes de la musique et de l'architecture sont-ils les mêmes? Le Camus de Mézières les considère comme tels. «À l'aspect d'un beau monument, les yeux jouissent d'un plaisir aussi flatteur, que les oreilles dans l'art sublime des sons. La Musique, cet Art divin qui nous enchante, a les rapports les plus intimes avec l'Architecture. Ce sont les mêmes consonances, les mêmes proportions[8].» Nous pouvons savoir par la plume même du Camus de Mézières que cette idée n'est pas nouvelle[9]. «Cette base [attique] dans l'accord de ses parties peut s'assimiler à celui de la tierce & de la quinte de la Musique, ainsi que l'observe très savamment M. Ouvrard. En effet, le premier tore, la scotie & le second tore semblent produire à l'oeil ce que les tons de *sol, si, ré*, sont à l'oreille[10].»

Boullée affirme, quant à lui, le contraire : «(...) ils [C. Perrault et F. Blondel] ont fait une application fausse des principes de la musique à ceux de l'architecture; ils n'ont pas

7. Chabanon, *Observations...*, p. 118.
8. Le Camus de Mézières, *Le Génie...*, p. 11.
9. Il cite l'ouvrage de M. Ouvrard intitulé *Architecture harmonique, ou application de la doctrine des proportions de la Musique à l'Architecture.* Voir Le Camus de Mézières, *Le Génie...*, p. 12. Voir aussi la note 23 par J.-M. Pérouse de Montclos dans Boullée, *Architecture...*, p. 66.
10. Le Camus de Mézières, *Le Génie*, p. 32.

reconnu que, ces arts n'ayant aucun rapport et nulle analogie, leurs principes devaient totalement différer[11]». Il cherche alors les principes propres à l'architecture : «Il est facile au lecteur de pressentir que la loi première et celle qui établit les principes constitutifs de l'architecture naissent de la régularité, et qu'il est aussi inconcevable de s'écarter dans cet art de la symétrie que de ne pas suivre dans l'art musical la loi des proportions harmoniques[12]». Ici, il oppose la régularité et la symétrie aux proportions harmoniques. Mais ces notions sont-elles vraiment opposées? On considérera plutôt que les deux premières impliquent la dernière. La proportion est une sorte de régularité. Nous pouvons admettre qu'il abandonne les proportions mathématiques comme principes de l'architecture, mais il nous semble qu'ayant recours à la régularité, il ne considère pas, dans le fond, ces deux principes comme complètement différents.

Il faut d'abord noter que Chabanon ne considère pas l'harmonie comme l'essence de la musique. Après avoir défini la musique comme succession des sons agréables à l'oreille, il déclare : «Dans cette définition, nous ne comprenons point l'harmonie, parce que nous ne la jugeons pas essentiellement unie au fond de l'Art (...) Toute l'essence de la Musique est donc renfermée dans ce seul mot *chant* ou *mélodie*[13].» Considérant ainsi la musique, il cherche son essence au niveau des impressions.

Chabanon ne traite pas en particulier de la différence entre la musique et l'architecture, mais souligne comme suit la particularité des impressions musicales : «En effet, que l'on affecte successivement le toucher, l'odorat, la vue même, par la présence de plusieurs objets qui se remplacent, on ne parviendra jamais à cet effet que produit la succession des tons musicaux. Chacune des impressions que reçoivent les autres sens, est isolée, & tout-à-fait indépendante de celle qui la suit

11. Boullé, *Architecture...*, p. 66.
12. *Ibid.*, p. 68.
13. Chabanon, *Observations...*, p. 14-15.

& de celle qui la précède (...). C'est tout autre chose en Musique : chaque son qui parle dépend de celui qui l'a précédé (...). Apprenons donc à ne point juger nos diverses sensations l'une par l'autre; & n'appliquons pas indistinctement à la Musique tout ce qui serait vrai des autres arts[14].»

Mais, il faut souligner une chose intéressante. C'est que Chabanon parle de l'architecture, ainsi que de la musique, comme d'un art qui ne s'applique pas au principe d'imitation de la nature.

Bref, traditionnellement, les principes de la musique et de l'architecture étaient considérés comme identiques, à savoir, basés sur les proportions mathématiques. À mesure qu'on abandonne l'autorité des mathématiques, on commence à observer la particularité de ces genres. Mais une autre affinité entre ces genres, exprimée explicitement par Chabanon, c'est-à-dire le manque de modèle, nous conduira à examiner la notion de caractère dans sa relation avec le principe d'imitation de la nature tout aussi autorisé dans le domaine de l'esthétique du XVIIIe siècle.

III. Imitation de la nature

Une des caractéristiques de la théorie musicale de Chabanon est la négation explicite du principe de l'imitation de la nature dans le domaine musical : «Il ne suffit pas d'énoncer généralement que *les Arts sont l'imitation de la Nature*. Ces mots ont un sens plus ou moins clair, suivant l'Art auquel on les applique : relativement à tel Art en particulier, peut-être n'ont-ils aucun sens[15]». Si ce principe sert à établir le concept générique de l'art, l'attention de Chabanon se dirige vers la particularité des genres. Chose intéressante, il parle aussi de l'architecture comme d'un art qui ne s'applique pas à ce principe : «Mais de quoi la nature nous servira-t-elle pour juger d'un Ouvrage d'Architecture? Où a-t-elle placé le modèle que je dois confron-

14. *Ibid.*, p. 33-34.
15. *Ibid.*, p. 166-167.

ter avec l'oeuvre de l'Art?[16]» Chabanon consacre la plus grande partie de son ouvrage à la réfutation des théories qui soutiennent l'imitation musicale. Ainsi, le titre du chapitre VII est : «Le Chant n'est pas une imitation de la parole», celui du chapitre VIII est : «L'Expression du chant ne consiste pas dans l'imitation du cri inarticulé des passions[17]».

Mais cela ne veut pas dire qu'il refuse à la musique tout moyen d'expression. Après avoir défini l'expression comme «la peinture de nos sentiments[18]», distinguée de l'imitation comme «la peinture des effets soumis à nos sens[18]», il cherche les moyens d'expression propres à la musique : «l'air que nous appellerons *tendre*, ne nous constitue peut-être pas positivement dans la même situation de corps et d'esprit, où nous serions en nous attendrissant effectivement pour une femme, un père, un ami. Mais entre ces deux situations, l'une effective, l'autre musicale, (qu'on nous pardonne cette façon de parler) l'analogie est telle, que l'esprit consent à prendre l'une pour l'autre[19]». Il faut remarquer que c'est dans cette recherche de l'expression propre à la musique qu'apparaît la notion de caractère. Dans cette expression, la relation entre ce qui exprime et ce qui est exprimé n'est pas simple. Il faut l'analogie entre les deux. Il en résulte que l'expression musicale ne peut pas être complètement décidée : «D'un air tendre, d'un air gracieux, vous ne ferez jamais le langage de la fureur; l'analogie ne s'y trouve pas. Les caractères de Musique qui ont une expression déterminée, peuvent tout au plus l'étendre, mais non pas la contredire; ils ne peuvent pas signifier autre chose que ce que leur caractère propre leur permet. La Musique dont l'expression est moins décidée, par cette raison même, admet plus facilement diverses expressions[20]». On peut dire que se fondant sur cette constatation de l'indétermination de l'expression musicale, il abandonne le principe de l'imitation et introduit la notion de caractère.

16. *Ibid.*, p. 167.
17. *Ibid.*, p. 53 et 64.
18. *Ibid.*, p. 53.
19. *Ibid., p.* 69.
20. *Ibid.*, p. 137-138.

Boullée soutient, quant à lui, le principe de l'imitation de la nature : «(...) j'entends par art tout ce qui a pour objet l'imitation de la nature[21]». Comprenant l'architecture comme un art, le problème pour lui consiste à expliquer l'imitation de la nature par l'architecture. Il appelle cette imitation la poésie de l'architecture : «Les tableaux du ressort de l'architecture ne peuvent être faits sans la plus profonde connaissance de la nature : c'est de ses effets que naît la poésie de l'architecture. C'est là vraiment ce qui constitue l'architecture un art, et c'est aussi ce qui porte cet art à la sublimité. Les tableaux en architecture se produisent en donnant au sujet que l'on traite le caractère propre d'où naît l'effet relatif[22]». Nous pouvons comprendre, par cette citation, que «le caractère» se sert d'une notion importante pour expliquer la production des tableaux en architecture. C'est l'imitation de la nature à la manière architecturale.

Boullée soutient souvent ce point de vue original sur l'architecture. Ici, nous nous bornons à citer un exemple : «(...) je ne connais aucun temple moderne où l'auteur paraisse s'être occupé, même avoir montré l'intention de lui donner le caractère propre[23]».

Le Camus de Mézières ne s'exprimant pas explicitement sur le principe de l'imitation de la nature, il est difficile de situer la notion de caractère par rapport à ce principe dans sa théorie. Mais comme Le Camus de Mézières a introduit la notion de caractère dans sa théorie, il faut indiquer qu'il considère que c'est la destination des édifices qui détermine le caractère : «L'Édifice que fait construire un grand Seigneur, le Palais d'un Évêque, l'Hôtel d'un Magistrat, la Maison d'un Militaire, celle d'un riche Particulier,sont des objets qui doivent être différemment traités. Les sensations qu'ils excitent ne sont pas les mêmes; conséquemment les proportions de l'ensemble,

21. Boullée, *Architecture...*, p. 59
22. *Ibid., p. 73.*
23. *Ibid.*, p. 89-90.

celles des masses et des détails demandent des caractères qui leur soient propres[24]». En d'autres mots, le caractère issu des proportions doit exprimer la destination des édifices.

Si nous récapitulons, le caractère est considéré comme ce qui exprime (au sens le plus large du mot) quelque chose, et ceci dans tous les cas. Ce qui est exprimé est le sentiment chez Chabanon, le sujet chez Boullée, et la destination des édifices chez Le Camus de Mézières. Chabanon introduit la notion de caractère pour expliquer l'essence de la musique qui échappe au principe de l'imitation de la nature, tandis que Boullée utilise cette notion pour assigner ce principe à l'architecture, dans le dessein de l'élever au niveau de l'art. Malgré cette différence d'attitude par rapport à ce principe, on peut dire que dans chacun des cas, le rôle du «caractère» consiste à établir un nouveau type d'expression qui ne peut pas être réduit au principe d'imitation de la nature conçu traditionnellement.

Jusqu'ici, nous avons examiné la notion de caractère dans sa relation avec le principe d'imitation de la nature. Mais il faut prendre en considération aussi un autre courant d'idées, tout aussi important dans le domaine de l'esthétique du XVIIIe siècle, soit celui du sensualisme. Examiner «le caractère» sous le rapport de l'influence du sensualisme sera utile pour éclaircir son rôle.

IV.Influence du sensualisme

IV-A. Remarques préliminaires

Il faut d'abord noter qu'il ne s'agit pas ici d'examiner par quelles pensées sensualistes ils ont été réellement influencés. Nous partons du fait qu'ils ont tous subi l'influence de ce qu'on appelle le sensualisme issu de Locke et introduit par Condillac. Le mot «sensations» dans le titre même du livre du Camus de Mézières l'indique. Boullée fait une libre citation des phrases d'«un philosophe moderne[25]», qu'on pourrait attribuer à Locke

24. Le Camus de Mézières, *Le Génie*... p. 8-9.
25. Boullée, *Architecture*..., p. 61.

ou à Condillac[26]. Chabanon cite des phrases de *L'essai sur l'origine des connaissances humaines* de Condillac[27]. Ce ne sont pas là des cas exceptionnels. On peut dire que l'influence du sensualisme est générale dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle.

Notre étude ne vise pas non plus à examiner jusqu'à quel point ils ont compris les notions philosophiques du sensualisme de Locke ou de Condillac. Comme les trois auteurs que nous avons cités sont tous, non seulement des écrivains théoriques, mais aussi des artistes[28], leur point de vue pourrait paraître superficiel ou partiel. L'éclaircissement de ce point fera l'objet d'une autre étude. Le problème consiste ici simplement à étudier l'influence du sensualisme tel qu'ils l'expriment, afin de mieux comprendre la notion de caractère.

IV-B. Métaphysique

Le Camus de Mézières et Chabanon utilisent, tous les deux, l'expression «métaphysique de l'art» pour désigner ce qu'ils se proposent d'envisager. «L'analogie des proportions de l'Architecture avec nos sensations», dit Le Camus de Mézières, «forme une suite de réflexions qui établit la Métaphysique intéressante, d'où dépendent les progrès de cet Art[29]». Selon Chabanon, «En un mot, ces observations portent essentiellement sur la Métaphysique de l'Art, partie qui nous a semblé neuve, que personne n'a jusqu'à présent approfondie[30].»

26. *Ibid.*, p. 60, note 18.
27. Chabanon, *Observations...*, p. 16 et 21.
28. Le Camus de Mézières dit que «... qu'il soit permis d'observer que c'est ici l'ouvrage d'un Artiste, qui, par ses occupations, ne peut pas se livrer entièrement aux Belles-Lettres.» *Le Génie...*, p. 16. Chabanon était compositeur et violoniste ainsi que critique musical (cf. M. G. G., p. 996-1003). Boullée nous a laissé beaucoup de projets architecturaux et il est considéré comme un architecte révolutionnaire (cf. Introduction par J.-M. Pérouse de Montclos dans Boullée, *Architecture...*, et J.-M. Pérouse de Montclos, *E.-L. Boullée*, Arts et Métiers Graphiques, Paris, 1969).
29. Le Camus de Mézières, *Le Génie...*, p. 8.
30. Chabanon, *Observations...*, p. ij.

Nous devons comprendre le sens de cette métaphysique au sens spécifique du XVIIIe siècle. Pour mieux saisir ce sens, référons-nous d'abord au texte de Chabanon : «Les Langues ont toutes leur Métaphysique générale & particulière : elles ont toutes des principes semblables, des bases communes, & portent aussi des caractères de différence, que la diversité des temps, des lieux, & des circonstances a fait naître. Le Métaphysicien qui travaille sur une Langue, en éclaircit la formation & les principes créateurs[31].» Selon cette citation, le but de la métaphysique est d'éclaircir la formation d'une langue. Et Chabanon allègue que la musique est une langue naturelle et universelle[32].

Cette utilisation du mot métaphysique pour désigner l'étude de la formation de la langue (y compris les arts considérés comme langues), nous rappelle la distinction de deux métaphysiques par Condillac. Il commence son *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746) par cette distinction : «Il faut distinguer deux sortes de métaphysiques. L'une, ambitieuse, veut percer tous les mystères; la nature, l'essence des êtres, les causes les plus cachées, voilà ce qui la flatte et ce qu'elle se promet de découvrir; l'autre, plus retenue, proportionne ses recherches à la faiblesse de l'esprit humain, et aussi peu inquiète de ce qui doit lui échapper, qu'avide de ce qu'elle peut saisir, elle sait se contenir dans les bornes qui lui sont marquées[33]». Il est bien entendu que la métaphysique que Condillac se propose d'envisager est la deuxième. Et la partie importante de cette nouvelle métaphysique consiste dans la recherche de la formation des signes : «(...) j'ai été obligé, pour développer mon principe, non seulement de suivre les opérations de l'âme dans tous leurs progrès, mais encore de rechercher comment nous avons contracté l'habitude des signes de toute espèce, et quel est l'usage que nous en devons faire[34] ».

31. *Ibid.*, p. ij-iij.
32. *Ibid.*, p. 98.
33. Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746), précédé de l'Archéologie du frivole par Jacques Derrida, Éditions Galilée, 1973, p. 99.
34. *Ibid.*, p. 101.

Condillac comprend dans ces signes les divers arts. «(...) j'ai commencé au langage de l'action. On verra comment il a produit tous les arts qui sont propres à exprimer nos pensées; l'art des gestes, la danse, la parole, la déclamation, l'art de la noter, celui de pantomimes, la musique, la poésie, l'éloquence, l'écriture et les différents caractères des langues[35]».

Sans entrer dans un examen détaillé des pensées de Condillac[36], nous nous bornons ici à constater l'influence de Condillac sur les théories artistiques dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle. Cette influence semble d'autant plus importante que ses pensées offrent les prémisses de ces théories. Il faut toutefois remarquer un point essentiel pour l'étude de la notion de caractère, à savoir le fait que Le Camus de Mézières et Chabanon considèrent «les sensations» comme le point de départ de leurs réflexions «métaphysiques».

IV - C. Sensations

Dans la citation du Camus de Mézières de la note 19, il est clair que le but de la métaphysique consiste à éclaircir «l'analogie des proportions de l'architecture avec nos sensations». Par ailleurs, il souligne comme suit l'originalité de ses réflexions : «Jusqu'ici on a travaillé d'après les proportions des cinq Ordres d'Architecture, employés dans les anciens Édifices de la Grèce & de l'Italie (...) Mais combien d'Artistes n'ont employé ces Ordres que machinalement, sans saisir les avantages d'une combinaison qui pût faire un tout caractérisé, capable de produire certaines sensations[37]». Les cinq ordres architecturaux constituent le sujet traditionnel dans les théories de l'architecture. Il reprend certes le même sujet mais d'un point de vue différent, soit, en relation avec les sensations. Il faut aussi souligner qu'entre les ordres et les sensations se situe «le tout caractérisé». «Un tout caractérisé» produit «certaines

35. *Ibid.*, p. 101-102
36. Cf. Akiko Koana, «La théorie musicale dans l'épistémologie de Condillac», in *L'Art a ses raisons*, sous la direction de P. J. McCormick, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1985 (Les actes du Xe congrès international d'esthétique), p. 448-451.
37. Le Camus de Mézières, *Le Génie...*, p. 1-2.

sensations». On peut donc dire que le caractère est considéré comme cause objective et les sensations comme effet subjectif.

Chabanon s'appuie aussi sur les sensations. «L'objet principal que nous nous proposons, est d'analyser les sensations que la Musique procure (...)[38]». Il utilise le mot «sensation», surtout pour expliquer l'effet de la musique distingué d'un sentiment déterminé. «Je suppose l'air tendre [le premier des quatre principaux caractères], je vous demande si c'est la tendresse d'un Amant heureux ou malheureux que l'air vous inspire; si c'est celle d'un amant pour sa maîtresse, ou d'un fils pour son père, etc. Si tous ces divers sentiments conviennent également à l'air dont il s'agit, ai-je tort d'en nommer l'effet plutôt une sensation un peu vague, qu'un sentiment déterminé[39]». Comme les arguments de Chabanon sont assez confus, il est difficile de saisir véritablement la relation entre cette sensation et le caractère. Il parle d'une sensation synonyme du caractère[40]. Mais il souligne le plus souvent que ce sont les éléments intrinsèques de la succession des sons qui déterminent le caractère. Citons quelques exemples : «(...) faites succéder plusieurs sons l'un à l'autre, ainsi que le fait la Musique; leur progression lente ou rapide, uniforme ou différenciée, leur donnera un caractère, (...)[41]». «Il est de la nature des sons traînés, de porter un caractère de tristesse[42]». «La Musique gaie pointille les notes, fait sautiller les sons[43]».

Boullée parle aussi du caractère en relation avec les sensations : «Mettre du caractère dans un ouvrage, c'est employer avec justesse tous les moyens propres à ne pas faire éprouver d'autres sensations que celles qui doivent résulter du sujet[44]». Pour mieux comprendre cette phrase, citons l'exemple de la basilique donné par Boullée lui-même : «Un édifice destiné

38. Chabanon, *Observations...*, p. i-ij.
39. *Ibid.*, p. 70.
40. *Ibid.*, p. 128.
41. *Ibid.*, p. 33.
42. *Ibid.*, p. 71.
43. *Ibid.*, p. 73-74.
44. Boullée, *Architecture...*, p. 73.

au culte de l'Être Suprême! Voilà certainement un sujet qui comporte des idées sublimes et auquel il est nécessaire que l'architecture imprime un caractère. Mais pour donner du caractère à ses ouvrages, il faut se pénétrer profondément de son sujet, s'élever à la hauteur des idées qu'il est destiné à produire, (...)[45]». L'architecte doit d'abord réfléchir sur le sujet et saisir les sensations que le sujet exige. Ensuite, considérant la relation d'un caractère avec ces sensations, il donne le sens propre à son ouvrage. Ici, les sensations sont l'effet subjectif issu du sujet qui détermine le caractère comme attribut objectif de l'architecture.

Ainsi, dans tous les cas, mise en relation avec les sensations, la notion de caractère sert de médiation entre l'effet subjectif et sa cause objective, à savoir l'aspect formel d'une oeuvre.

Conclusion

Ce n'est pas un hasard si la notion de caractère apparaît surtout dans la théorie de la musique et de l'architecture. En effet, ce sont les arts les plus abstraits parmi tous les arts et, par conséquent, les moins réductibles au principe de «l'imitation de la nature», considéré à cette époque, comme le principe autorisé de l'art. On peut interpréter l'apparition de la notion de caractère dans la théorie de ces deux arts comme le résultat du désir de réconcilier ce fait artistique constaté et ce principe autorisé. Une façon de résoudre ce problème serait d'élargir la signification de «l'imitation de la nature». Du fait de leur forme abstraite, une musique ou une architecture ne peuvent pas, par elles-mêmes, imiter un objet déterminé. Mais elles peuvent porter au moins quelque caractère. Ce caractère est en même temps capable de nous donner certaines sensations. En s'appuyant sur l'analogie entre ces sensations et la visée de l'imitation, il est possible d'établir pour ainsi dire l'imitation analogique. Il faut ajouter que l'influence du sensualisme a

45. *Ibid.*, p. 80.

beaucoup contribué à l'établissement de ces théories du caractère. Le point capital de cette influence apparaît dans l'attitude visant à considérer les arts comme une langue et à étudier la formation de cette langue à partir des sensations qu'elle nous procure.

Si l'on peut se permettre de proposer une expression pour décrire la théorie du caractère, ce serait le «formalisme affectif». En d'autres termes, un des rôles importants de la notion de caractère consiste à établir ce type de théorie esthétique. Il faut ajouter aussi que ce fait traduit le tournant de l'objectivisme au subjectivisme dans l'histoire de l'esthétique au XVIIIe siècle.

Akiko Koana
Tama Art University

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

(excluant les ouvrages cités dans le texte)

Archer, J., «Character in English Architectural Design», Eighteenth-Century Studies, vol. 12, n° 3, Spring, 1973.

Egbert, D. D., *The Beaux-arts Tradition in French Architecture*, Princeton, p. 121-138, 1980.

Koana, A., «La théorie musicale de M. P. G. de Chabanon, — de l'imitation au caractère —», études sur l'histoire de l'esthétique, vol. 6, éd. par T. Imamichi, Faculté des lettres, Université de Tokyo, 1981, p. 51-78 (en japonais).

Ibid., «La notion de caractère chez Chabanon, — en comparaison avec Körner — », Journal of the Japanese Musicological Society, vol. XXII, n° 2, 1981, p. 98-109 (en japonais).

Ruiter, J. de, *Der Charakterbegriff in der Musik, Studien zur deutschen Asthetik der Instrumental musik 1740-1850*, Stuttgart : Steiner-Verl, Wiesbaden, 1989.

Szambien, W., «Bienséance, convenance et caractère», *Les cahiers de la recherche architecturale*, n° 18, 4e trimestre, 1985.

Ibid., *Symétrie Goût Caractère*, Picard, Paris, 1986.

Yoshida, K., «Caractère», Journal of the Faculty of Letters, The University of Tokyo, *Aesthetics*, vol. 14, 1989.