

L'Esthétique de l'intérêt — De d'Aubignac à Sulzer —

Ken-ichi SASAKI

0. Présentation du thème

Comme on sait, Kant a établi le concept d'*esthétique* (das Ästhetische) en posant le désintéressement (die Interesslosigkeit) comme sa détermination essentielle. Certaines études approfondies de l'histoire de l'esthétique des 17^e et 18^e siècles viennent de révéler cependant que la notion de désintéressement dans l'expérience du beau avait existé avant Kant, excepté le problème de la terminologie pour la formuler. Hutcheson par exemple en parle explicitement¹⁾, Shaftesbury trouve un cas typique du désintéressement de l'amour de Dieu dans la contemplation du beau harmonique²⁾, et remontant encore plus haut, nous rencontrons déjà cette notion chez Descartes³⁾. Ce qui est propre à ces pensées, c'est qu'elles sont basées sur la volonté de délimiter le domaine du beau dans l'horizon du moral; c'est évident non seulement chez les philosophes anglais, mais également chez Descartes qui développe son argument, en opposant l'expérience réelle à l'expérience fictive comme celle du théâtre, ce qui correspond à la distinction du moral ordinaire et du beau. Il est facile de comprendre qu'on arrive à l'idée de désintéressement comme caractéristique du domaine du beau dans cette perspective philosophique; car la notion d'intérêt constitue une des idées cardinales de l'éthique de l'époque, désignant le principe du comportement profane d'ici-bas. On constate deux sources de l'idée d'intérêt: d'une part, dans la théorie de la politique en Italie au 16^e siècle, où elle désigne le *profit*, l'*avantage* ou la *cause*, et d'une autre part, dans le mysticisme espagnol de la même époque, où elle représente l'*égoïsme*. Autour de ces deux noyaux sémantiques se cristallise une notion clef de la pensée française en général du 17^e siècle: en reprenant l'idée italienne de la philosophie politique, la France du 17^e siècle arrive à établir, dans la querelle du quétisme sur l'amour de Dieu, l'opposition entre l'amour *intéressé* et l'amour pur. Puis à travers les efforts menés par un La Rochefoucauld et un Hervétius pour séculariser cette notion en lui ôtant toute valeur négative, l'*intérêt* s'affirme enfin comme principe de vivre d'ici-bas⁴⁾. Un itinéraire presque parallèle se trouve développé en Angleterre notamment chez Locke, qui écarte la nuance péjorative dont Hobbes a coloré cette notion⁵⁾.

Ainsi, dans la pensée morale du 18^e siècle, l'*intérêt* représente une notion principale, qui désigne le mouvement du sujet vers un autre (autre personne, affaires, biens etc.). Par conséquent, quand on envisage la différence spécifique de l'expérience du beau par rapport aux actes moraux pratiques, on pense tout naturellement à la qualifier de *désintéressement*. De la façon dont on s'en sert pour délimiter le domaine du beau dans le tout de l'horizon du moral, le *désintéressement* du 18^e siècle est une notion plutôt éthique que esthétique⁶⁾.

Toutefois, de l'autre côté, nous rencontrons dans les théories des arts de la même époque une tendance à souligner l'idée d' *intérêt* au lieu de celle de désintéressement; elle est entendue au sens purement esthétique puisqu'elle découle des réflexions sur l'expérience artistique et sur l'œuvre d'art. C'est cette notion que nous prenons ici pour thème et dont nous essayons de tracer le développement historique. (Nous visions plus précisément à deux concepts, celui d' *intéressant* et celui d' *intérêt*). Pour le moment, nous ne pouvons pas dire à partir de quelle date on commença à employer le mot dans le contexte de l'esthétique. Ici nous nous limitons à la période qui part du milieu du 17^e siècle et s'arrête juste avant la publication de la *Critique du jugement* (1790). A une seule exception près, tous les textes traités ici sont français; je crois, toutefois, que cette limitation reflète la réalité de l'histoire des idées de l'époque au lieu d'être une décision arbitraire. Je crois aussi qu'une exception faite de Herder qui est traité, ici même, par M. Nishimura, tous les penseurs importants du point de vue de l'idée de l'intérêt esthétique trouvent place dans notre étude.

1. L'idée d'*intérêt* dans les théories du théâtre au milieu du 17^e siècle

Nous allons nous occuper tout d'abord de la *Pratique du théâtre* de l'Abbé d'Aubignac (1657), Livre Quatrième, Chapitre VI "Du discours Pathétique, ou des Passions et mouvemens d'esprit". Ce chapitre traite les conditions pour qu'un discours pathétique puisse émouvoir le public et la manière de conduire ce discours. Pour ne citer qu'un seul exemple de l'emploi du mot "intérêt" dans ce contexte, je choisis la partie suivante où l'auteur raisonne sur le monologue que le héros de la tragédie de *Pyrame et Thybè* fait avec "les conjectures qu'il a qu'une Lionne a dévoré sa Maîtresse":

... et j'ai vu dans cette occasion, une jeune fille qui n'avoit encore jamais été à la Comédie, dire à sa Mère, Qu'il falloit l'avertir que sa Maîtresse n'étoit pas morte; tant il est vrai que ce moment portoit les Spectateurs dans les *intérêts* de ce Personnage! (D'Aubignac 299.)

Il est à noter que ces "intérêts" (le mot employé toujours au pluriel dans notre texte) appartiennent à un personnage: il s'agit de sa "posture" dans la situation, dans le sens classique du mot. Dans le courant de l'histoire des idées esquissée ci-dessus, cette notion relève des pensées politiques; on notera cependant qu'elle est attribuée à une personne privée et non à un corps politique comme l'état ou la cité, etc. Cet emploi du mot coïncide parfaitement avec la définition donnée en tête de l'article "Intérêt" dans le Dictionnaire de l'Académie Française (première édition, 1694): "Ce qui importe, ce qui convient en quelque manière que ce soit, ou à l'honneur, ou à l'utilité, ou à la satisfaction de quelqu'un." (p. 602.)

Ce qui est important du point de vue de l'esthétique, c'est que la notion d'intérêt est conçue toujours par rapport à la participation du spectateur, tout en restant at-

tribuée au personnage comme son fait objectif: en dehors de l'emploi cité ci-dessus, nous rencontrons des expressions, dont le sujet est le spectateur, telles que: "prendre part aux intérêts" (p. 300), "entrer dans les intérêts" (p. 301), "suivre les intérêts" (p. 302). Ces expressions représentent le pôle d'*assimilation*, qui s'oppose évidemment à celui de *distanciation* dans l'expérience du spectateur. Soit deux personnages *A* et *B*; *A* dissimule sa propre passion et *B* le prend pour vrai et le plaint; dans ce cas-là, nous avons deux traitements dramaturgiques possibles: pour que le spectateur s'amuse de la dissimulation d'*A*, il lui faut être au courant de ces circonstances, alors que pour qu'il puisse avoir de l'empathie pour *B* (c'est-à-dire, "prendre part à ses intérêts"), il faut cacher le fait de dissimulation (p. 300). C'est donc à partir des intérêts du personnage que s'effectue l'assimilation du spectateur; si on peut dire que l'assimilation consiste à regarder la situation du personnage avec les yeux de celui-ci, alors, les *intérêts* ne sont autre que ces "yeux". Il faut aussi remarquer que ces deux types d'effets ou d'attitudes chez le spectateur correspondent à une différence de style comme celle qui existe entre la tragédie et la comédie⁷⁾; ici l'intérêt est loin d'être le concept général qui décrit l'expérience théâtrale, mais un concept particulier qui marque une différence stylistique.

Nous allons maintenant étudier le problème de l'intérêt dans le premier des trois *Discours sur le Poème dramatique* de Corneille (1660). Dans ces *Trois Discours*, le mot "intérêt" n'a pas encore cette consistance propre au terme technique: presque tous les emplois y en demeurent ceux du langage courant. L'un d'entre eux, dans le *Premier Discours*, vaut toutefois la peine de nous y arrêter un peu. Il s'agit du passage où l'argument porte sur ce que l'histoire de vengeance qui dépasse largement le degré du mal subi ne convient pas au théâtre français. Alors pourquoi les Français acceptent-ils l'histoire de Médée dont Corneille même a fait une pièce? L'auteur l'explique comme suit:

Notre théâtre souffre difficilement de pareils sujets: Le *Thyeste* de Sénèque n'y a pas été fort heureux; sa *Médée* y a trouvé plus de faveur; mais aussi, à le bien prendre, la perfidie de Jason et la violence du roi de Corinthe la font paraître si injustement opprimée, que l'auditeur entre aisément dans ses *intérêts*, et regarde sa vengeance comme une justice qu'elle se fait elle-même de ceux qui l'oppriment.

C'est *cet intérêt* qu'on aime à prendre pour les vertueux qui a obligé d'en venir à cette autre manière de finir le poème dramatique par la punition des mauvaises actions et la récompense des bonnes, ... (p. 11; le mot "intérêt" souligné par nous.)

Ces deux paragraphes révèlent chacun un emploi différent du mot "intérêt". Le premier en coïncide clairement avec celui de d'Aubignac; ce qui est à noter, c'est que l'auteur introduit un "cet intérêt" qui signifie cette fois l'attachement ou la préoccupation que le spectateur (ou "l'auditeur" suivant l'auteur) montre pour le héros ou l'héroïne "vertueux" ou "vertueuse". Or il me semble que, dans le contexte cornélien, cet "intérêt du spectateur" se confond tout naturellement avec "les intérêts du personnage vertueux" dans un seul intérêt généralisé, car déjà dans le premier para-

graphe, les intérêts de la héroïne sont déclarés être aisément partagés par “l’auditeur”. L’ambiguïté constitue ainsi l’essence même du phénomène de l’intérêt: l’intérêt médiatise la réalité du personnage et l’expérience du spectateur; et l’emploi cornélien du mot “intérêt” reflète cette ambiguïté essentielle.

En mettant l’accent particulier sur cette médiation des intérêts du héros qui suscitent l’intérêt du spectateur, nous en trouverions une expression plus directe et plus condensée dans le verbe transitif “intéresser”. Nous en rencontrons l’emploi suivant chez Corneille: “il faut intéresser l’auditoire pour les premiers acteurs.” (p. 21.)

Or, résumons ici les emplois du substantif “intérêt” et du verbe “intéresser” chez d’Aubignac et Corneille. Alors que celui-là ne pensait qu’aux intérêts du héros, celui-ci parle en outre de l’intérêt du spectateur. Etant donné que l’esthétique de l’intérêt que nous cherchons à l’antipode de celle du désintéressement doit souligner la participation active du spectateur médiatisée par la vertu esthétique de l’œuvre, Corneille paraît prendre les devants sur d’Aubignac. Mais en fait, on aurait tort d’y croire: les emplois équivoques du mot chez Corneille sont loin d’être particuliers et coïncident parfaitement avec son usage ordinaire. L’intérêt attribué au spectateur —emploi qui semble nouveau par rapport à d’Aubignac—est en réalité énuméré parmi les emplois du mot dans le Dictionnaire de l’Académie Française (1694) justement sous la même forme idiomatique de “prendre interest à”. Le rédacteur du Dictionnaire présente cette forme en dehors de la définition du terme citée ci-dessus, mais, paraphrasant cette expression en bloc, il n’accorde pas de sens particulier au mot “intérêt” dans cette idiomatique; sa discrimination sémantique reste implicite. Cette ambiguïté est justement celle de Corneille. Dans cette optique, c’est d’Aubignac qui faisait une distinction plus nette, puisqu’il ne parlait que des intérêts du héros; il a même distingué dans l’attitude du spectateur l’assimilation et la distanciation, sans toutefois qualifier celle-là du mot “intérêt”. Dans l’expérience de la distanciation, il reconnaissait même une dimension proprement esthétique, tandis que Corneille ne distingue pas l’intérêt du spectateur pour le héros vertueux d’avec la sympathie qu’on porte pour nos compagnons réels. Pourtant en ce qui concerne l’autre forme d’expérience esthétique qu’est l’assimilation avec les intérêts du héros, il ne parvient pas plus que Corneille à en saisir un facteur spécialement esthétique. C’est Boileau qui a fait un pas en avant dans ce problème.

Nous trouvons dans la partie consacrée à la tragédie de son *Art poétique* (1674) un emploi du verbe “intéresser”. Il s’agit du vers suivant:

Voulez-vous long-temps plaire, et jamais ne lasser?
Faites choix d’un Heros propre à m’intéresser,
En valeur éclatant, en vertus magnifique.
Qu’en lui, jusqu’aux défauts, tout se montre heroïque:
... (Chant III, vv. 245–248.)

Ici est évidemment ouvert un horizon proprement esthétique, car ce à quoi je “m’intéresse” ne concerne pas les intérêts du héros mais postule quelque chose qui diffère

de ses qualités éthiques: le héros doit être non seulement valeureux mais aussi "éclatant" et "magnifique" en vertus. Et quand Boileau exige du héros qu'il soit "jusqu'aux défauts, héroïque", cette qualité est de nature esthétique plutôt qu'éthique puisqu'elle dépasse les défauts éthiques. L'intérêt dont il s'agit ici est donc esthétique, et il nous faut remarquer qu'il constitue la condition d'un chef-d'œuvre. Bien qu'on prenne en général les pensées esthétiques de Boileau pour scolaires et sans originalité, nous constatons ainsi qu'elles furent, en réalité, plutôt neuves et uniques dans son milieu.

2. De la Motte et l'unité d'intérêt

Quand on aborde le 18^e siècle, l'esthétique de l'intérêt devient plus explicite. Chronologiquement, c'est J.-B. Du Bos qui vient le premier, mais ici, du point de vue de la continuité des pensées avec le siècle précédent, nous allons nous occuper tout d'abord de la Motte avec son "Premier Discours sur la Tragédie" (1721); il s'agit, comme dans le cas des trois auteurs du 17^e siècle cités précédemment, d'une théorie de la tragédie tandis que Du Bos ne limite pas sa discussion au théâtre; nous pouvons d'ailleurs mieux comprendre l'idée de l'intérêt de la Motte en la saisissant dans le prolongement de celle du siècle précédent: en un sens, de la Motte amèna celle-ci à sa perfection. Cet esthéticien, auquel on n'accorde pas l'attention qu'il mérite, continue la pensée de Du Bos en ce qu'il affirme l'existence de l'intérêt propre à l'œuvre (=sa qualité esthétique qui nous charme et nous stimule) en dehors des "intérêts" (=posture dans sa propre situation) du héros et de l'"intérêts" (=attention prêtée ou volonté de s'en occuper) du spectateur; en élargissant ainsi le champs d'application du concept d'intérêt, il l'approfondit.

Ce qui est particulièrement remarquable chez de la Motte, c'est sa notion d'unité d'intérêt. L'unité d'intérêt désigne le foyer sémantique de l'œuvre; il s'agit, dans l'œuvre, du corrélatif ou du noème de l'intérêt ou de l'attention soutenue du spectateur comme du lecteur. Et comme on le voit aisément, c'est une quatrième unité qui s'ajoute à celle des trois unités du classicisme. Ce n'est pas une simple addition numérique, mais comme l'explique l'auteur lui-même, il s'agit d'une correction ou d'un approfondissement partant d'un nouveau point de vue: de la Motte cherche à cristalliser l'œuvre au niveau du sujet thématique auquel s'intéresse le spectateur, alors que la règle des trois unités visait à déterminer objectivement la construction de l'œuvre pour que celle-ci ait son unité. Le discours en question porte sur sa propre tragédie des Maccabées. Il se justifie sur les changements apportés à l'histoire décrite dans le chapitre 7 des *Maccabées IV* (ou *Maccabées II* selon le catholicisme qui compte les deux premiers comme orthodoxes) des Apocryphes comme suit:

On croit communément que le jeune Machabée n'étoit pas encore dans un âge susceptible d'amour: mais on se trompe, puisque le texte dit expressément qu'il étoit dans l'adolescence. J'ai cru par cette nouvelle tentation où je l'expose, conserver l'esprit de l'Ecriture, qui le fait resister aux promesses les plus séduisantes;

& j'ai pris garde sur tout que dans le cours de l'action, ni lui, ni sa mere n'hésitassent jamais un moment sur le sacrifice que leur foi demande; c'est ce courage qui m'a été le plus sacré. Je n'ai point perdu de vuë le degré de fermeté où les Livres Saints nous le peignent. J'ai fait enfin tous mes efforts pour représenter continuellement dans la Mere & dans le Fils, la force & le triomphe de la Religion; & de là, si je ne me trompe, naît dans la Pièce cette unité d'intérêt qui est à mon avis la condition la plus essentielle d'une Tragédie. (pp. 36–37).

L'unité d'intérêt, c'est le foyer sémantique ou pragmatique de l'œuvre auquel le spectateur accorde une attention soutenue: dans le cas des *Maccabées*, c'est "la force & le triomphe de la Religion", et c'est ce qu'on appelle aujourd'hui le sujet ou le thème de la pièce. Quand il l'a dénommé unité d'intérêt, principe unificateur de l'œuvre, il pensait à la participation active du spectateur et à la construction de l'œuvre qui susciterait cette participation. La dénomination en dérivant de celle des trois unités, de la Motte a eu besoin de distinguer son unité d'intérêt d'avec les trois unités, notamment celle d'action: cette distinction est délicate puisque l'action d'une pièce est son ossature et que celle des *Maccabées* pourrait être formulée comme "de garder sa foi malgré toute torture et toute tentation que la puissance païenne lui impose"⁸⁾, ce qui est très proche de la formulation de l'intérêt de la pièce. Se posant ce problème, de la Motte veut traiter le concept de l'intérêt au même niveau que celui des trois unités, comme facteur immanent à la pièce: c'est le retour à la notion de d'Auvignac. Tout en reconnaissant qu'on pourrait rapprocher l'unité d'intérêt de l'unité d'action, il maintient la distinction suivante:

Si plusieurs personnages sont diversement intéressés dans le même événement, & s'ils sont tous dignes que j'entre dans leurs passions, il y a alors unité d'action & non pas unité d'intérêt: parce que souvent en ce cas je perds de vuë les uns, pour suivre les autres, & que je souhaite & que je crains, pour ainsi dire, de trop de côtés. (p. 44.)

L'intérêt dont il s'agit ici est tout d'abord l'intérêt—ou plus exactement les intérêts—du personnage *intéressé* à l'événement; il peut ensuite être celui du spectateur prenant part aux intérêts du personnage. Cependant il est évident que cette notion à la d'Auvignac est apparue sous l'influence de la théorisation: le postulat de comparer son unité avec la règle objectiviste des trois unités, et le besoin d'indiquer concrètement l'existence de l'intérêt. (Ce n'est que tout récemment, dans l'esthétique de la réception par exemple, que la conscience active du spectateur a été reconnue comme élément constitutif de l'œuvre actualisée.) Mais quand il s'agit de discuter sur "l'art" de cette unité et d'en proposer des manières aux poètes, on ne peut pas ne pas tenir compte du spectateur: celui-ci apparaît au centre de la discussion:

Mais en quoi consiste l'art de cette unité dont je parle? c'est, si je ne me trompe, à savoir dès le commencement d'une Pièce, indiquer à l'esprit & au cœur, l'objet

principal dont on veut occuper l'un & émouvoir l'autre. . . . Ensuite à n'employer de personnages que ceux qui augmentent ce danger ou qui le partagent avec le Héros; à occuper toujours le Spectateur de ce seul intérêt, de manière qu'il soit présent dans chaque Scene, & qu'on ne s'y permette aucun discours, qui sous prétexte d'ornement, puisse distraire l'esprit de cet objet; & enfin à marcher ainsi jusqu'au dénouement où il faut ménager le plus haut point du péril, & le plus grand effort de la vertu qui le surmonte. (p. 45.)

L'unité vraie d'une pièce ne peut être déterminée qu'en fonction de la conscience du spectateur, voilà l'affirmation de la notion d'unité d'intérêt. Cette pensée n'est devenue sens commun que depuis peu: de la Motte courut donc bien avant le temps. Ce qui nous importe, c'est que la participation active du spectateur qui unifie à un niveau profond se trouve mise au jour, et motivée autant que soutenue par l'intérêt de l'œuvre au lieu d'être mise en jeu arbitrairement: le chef-d'œuvre, c'est la vertu qui déclenche cette activité heuristique. Nous allons voir maintenant que cette vertu de l'œuvre est soulignée chez J.-B. Du Bos.

3. Généralisation de l'idée chez J.-B. Du Bos

Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture de Du Bos fut publié deux ans avant le discours de la Motte (1719). Il y a trois points à noter dans ce livre. D'abord, il se trouve que l'idée de l'intérêt n'y est plus confinée au théâtre, mais généralisée aux autres arts; l'auteur pense surtout à la peinture dans ce contexte. Puis, prenant pour modèle le phénomène exprimé par le verbe transitif "intéresser", que nous avons constaté chez Corneille et Boileau, Du Bos introduit l'adjectif dérivé du participe présent "intéressant" pour désigner cette vertu de l'œuvre qui attire et charme le récepteur. Enfin, Du Bos distingue le sujet et l'expression d'une œuvre par rapport à l'intérêt, distinction qui sera reprise, comme on le verra, par Marmontel.

Les deux premiers points représentent l'aspect le plus essentiel de l'esthétique de Du Bos: il interroge la raison d'être même de l'art et y répond, en reprenant la conception pascalienne du divertissement suivant laquelle l'art existe pour nous faire éviter l'ennui. Il va jusqu'à reconnaître à l'art une fonction de sociabilité. "L'amour de soi-même qui se change presque toujours en amour propre immodéré, à mesure que les hommes avancent en âge, les rend trop attachés à leurs intérêts présents & à venir, et trop durs envers les autres, lorsqu'ils prennent leur résolution de sens rassis." Pour remédier à cet état, "la nature" a doué l'homme de "cette sensibilité" pour "les imitations" "comme le premier fondement de la société". (pp. 39-40.) Le concept d'intérêt est ici celui éthico-théologique discriminé au début de notre article; c'était d'ailleurs la tendance générale de l'esthétique du désintéressement à l'époque, de définir l'art comme opposé à cet intérêt=amour propre. Alors nous faut-il ranger Du Bos parmi les esthéticiens du désintéressement? En tenant compte du fond de ses pensées, nous devons dire le contraire. Ce qu'il faut bien remarquer, c'est que pour Du Bos ce qui s'oppose à l'intérêt=amour propre n'est pas le désintéressement,

mais l'émotion pour les imitations, c'est-à-dire, non la négation directe de l'intérêt mais une sensibilité émotive, pareille à l'intérêt en tant que telle, mais différente dans sa direction: l'expérience artistique est littéralement un divertissement. Or Du Bos exige de l'imitation artistique, qu'elle "nous intéresse" (par exemple, p. 52.). Il y a donc, en dehors de l'intérêt au sens de l'amour propre, un intérêt propre à l'œuvre d'art qui est contenu dans ce verbe "intéresser". Il faut ainsi parler, chez Du Bos, en quelque sorte de l'*intérêt divert*.

Ayant pour but de nous sauver de l'ennui ainsi que de remédier à l'amour propre, l'œuvre d'art doit nous intéresser. De ce point de vue, Du Bos s'interroge sur le fait de savoir quel est le plus important, le sujet ou l'art (ou l'expression, dirions-nous aujourd'hui) pour, finalement, invoquer l'autorité du sujet. Comme preuve de l'importance du sujet dans le but de nous intéresser, Du Bos allègue la technique des peintres consistant à disposer des personnages dans le paysage:

C'est ainsi qu'en ont usé le Poussin, Rubens & d'autres grands Maîtres, qui ne se sont pas contentés de mettre dans leurs paysages un homme qui passe son chemin, ou bien une femme qui porte des fruits au marché. Il y placent ordinairement des figures qui pensent, afin de nous donner lieu de penser; ils y mettent des hommes agités de passions, afin de réveiller les nôtres, & de nous attacher par cette agitation. (p. 54.)

... il n'est plus permis de douter que les imitations ne nous intéressent qu'à proportion de l'impression plus ou moins grande que l'objet imité auroit fait sur nous. (p. 58.)

Voilà précisément cette logique de l'assimilation: l'état émotif des figures (=leurs "intérêts") nous saisit et nous introduit dans le monde du tableau, effet auquel, selon Du Bos, le moment de l'expression artistique n'ajoute rien de particulier. Certes, "un tableau peut plaire par les seuls charmes de l'exécution, indépendamment de l'objet qu'il représente" (p. 71.), mais "l'imitation ne fait jamais sur nous plus d'impression que l'objet imité en pourroit faire." (pp. 70-71). On aurait sans doute raison de dire que Du Bos est plus réaliste que Boileau qui dit que "Rien n'est beau que le vrai" et qu'on prend le plus souvent pour un réaliste ou naturaliste pur et simple; Boileau, en effet, accordait une importance spécifique au moment de l'expression apportée par le poète.

Ainsi c'est bien le sujet qui nous attire, pourtant les manières n'en sont pas uniformes. Du Bos distingue dans l'intérêt, l'intérêt général et l'intérêt particulier:

Un sujet peut être intéressant en deux manières. En premier lieu, il est intéressant de lui-même, & parce que ses circonstances sont telles qu'elles doivent toucher les hommes en général. En second lieu, il est intéressant par rapport à certaines personnes seulement, c'est-à-dire, que tel sujet qui n'est capable que de s'attirer une attention médiocre de la part du commun des hommes, s'attire cependant une attention très-sérieuse de la part de certaines personnes. (p. 75.)

Du Bos appelle cet intérêt particulier aussi intérêt de rapport: il s'agit, par exemple, de l'attrait de l'*Enéide* en tant qu'histoire de l'origine de nation qui s'exerce sur les Romains. Alors que cette particularité justifie le grand succès d'une certaine sorte d'ouvrage, l'intérêt général est la condition nécessaire de toute œuvre. Ainsi du point de vue de Du Bos, il serait souhaitable que les deux intérêts soient présents, combinés, dans une seule œuvre.

Pour conclure cette section, nous voudrions insister sur l'usage de l'adjectif-participe présent "intéressant" dans la dernière citation. Selon un lexique historique de la philosophie, le premier emploi constaté de cet adjectif remonte à 1697, et il commence à être appliqué au domaine de l'esthétique vers les années 1830-40, où le mot intérêt acquiert le sens psychologique d'"attention qu'on paie" particulièrement dans le domaine de l'esthétique⁹⁾. Si, dans l'ensemble, on peut donner raison à l'auteur de ce lexique, les emplois de Du Bos apparaissent de loin les plus anciens, précédant même les données recueillies par notre lexicologue. Ils se situent, sans aucun doute, dans le prolongement direct de l'usage du verbe intéresser chez Corneille et Boileau. Et nous pouvons aussi affirmer que cette tendance est en corrélation avec le fait que l'"intérêt" commence à avoir le sens de l'attention que le récepteur accorde à l'œuvre. Suivant le courant des pensées qui cherchait à éclairer le fonctionnement de la sensibilité, Du Bos envisage l'intérêt sous deux aspects corrélatifs: la qualité intéressante de l'œuvre, d'une part, et l'intérêt suscité par elle chez le sujet récepteur, d'autre part¹⁰⁾. Ainsi, même sur le plan de la terminologie, l'esthétique de l'intérêt est arrangée chez Du Bos.

4. L'idée d'intérêt chez Diderot

Concernant l'idée d'intérêt chez Diderot, je pense que le plus important est d'en saisir l'image, c'est-à-dire de savoir de quel ton notre philosophe concevait "l'intérêt". Car sa conception de l'intérêt est en apparence si "paradoxe" qu'on ne pourrait éclaircir qu'à travers l'ensemble de ses différenciations sur le concept; pour bien le comprendre, il nous faut considérer attentivement les phénomènes auxquels Diderot reconnaît cette qualité appelée intérêt. Nous rencontrons chez Diderot, contre toute attente, comme une convergence de l'esthétique de l'intérêt et de celle du désintéressement: paradoxalement l'idée diderotienne de l'intérêt implique une distanciation du sujet récepteur par rapport à l'œuvre. Elle doit refléter le goût non seulement de Diderot mais de l'époque, car nous rencontrons quelque chose de semblable chez Du Bos quand celui-ci applique la notion d'intérêt à la peinture; l'émotion ressentie devant un tableau est en effet moins directe que celle éprouvée au théâtre; la même tendance s'observe également, comme nous allons le voir, chez Marmontel. Bref, l'esthétique d'assimilation cède la place en partie à celle où est recherchée une émotion moins véhémence mais plus approfondie.

Diderot traite thématiquement l'idée d'intérêt au chapitre XI du *Discours de la Poésie dramatique* (1757); et un an avant, dans certains passages des *Entretiens sur le Fils naturel*. Nous allons discuter sur ces deux ouvrages; pour les autres textes,

je n'ai pas encore enquêté en détails¹¹⁾. Mais avant d'aborder ces deux textes, il nous faut dire un mot sur les articles relatifs à cette idée de l'*Encyclopédie*. Nous en trouvons au tome VIII (1765) les articles "Intéressant (*Gram.*)" "Intéressé", "Intérêt (*Morale.*)", "Intérêt (*Literat.*)", "Intérêt (*Arith. & Algeb.*)" et "Intérêt (*Juris prud.*)"; les deux derniers sont écrits respectivement par d'Alembert et Boucher d'Argis, et les quatre autres paraissent être de la main de Diderot¹²⁾. Les deux premiers sont plutôt lexicologiques qu'encyclopédiques. Le troisième est le seul qui soit vraiment substantiel: on y trouve une idée assez originale qui dénie la confusion entre l'intérêt et l'amour propre, mais nous n'avons malheureusement pas de place pour la discuter ici. Je ne suis pas parvenu à expliquer la raison pour laquelle l'article traitant de l'intérêt au sens littéraire restait superficiel—en supposant qu'il fût écrit par Diderot—car il est daté d'au moins sept ans après *De la Poésie dramatique*. En somme, il n'y a rien de particulièrement intéressant à noter concernant l'idée d'intérêt dans l'*Encyclopédie*.

Examinons maintenant cette idée. J'ai déjà indiqué au début de cette section, la conception quelque peu équivoque de l'intérêt chez Diderot. Certes, on sait que Diderot éprouvait une très grande attirance envers le théâtre grec à cause de l'effet puissant que celui-ci exerçait sur le spectateur de l'antiquité¹³⁾. Mais face à ce Diderot, il y a un autre Diderot qui revendique "le tableau" au théâtre et qui réclame le genre sérieux. L'équivoque que nous constatons dans la notion d'intérêt fait toute l'esthétique de Diderot.

Dans les trois *Entretiens sur le Fils naturel*, je compte six passages où est employé le mot intérêt; parmi ceux-ci, il y en a un qui s'oppose nettement aux cinq autres en ce qu'il limite l'application de l'intérêt au genre sérieux, tandis que dans les autres passages, l'auteur en parle d'une manière plus générale, comme d'une notion qui s'applique à tout genre. On va prendre d'abord ce cas apparemment exceptionnel. Il se trouve presque au début du troisième Entretien: le problème est de savoir de quel genre est la pièce le *Fils naturel* de Diderot, sur laquelle portent ces Entretiens entre "Moi", qui n'est autre que Diderot même, et Dorval qui est supposé être l'auteur et le personnage principal de la pièce¹⁴⁾. C'est Dorval qui présente son doute sur la division dichotomique des genres dramatiques: "On distingue dans tout objet moral, un milieu et deux extrêmes"; alors, pourquoi n'admet-on pas un milieu pour l'action dramatique qui est "un objet moral", en dehors de la tragédie et de la comédie qui en constituent les deux extrêmes? Cette dichotomie n'est d'ailleurs pas toujours valable. Comment classer, par exemple, l'*Hécyre* de Térence?

Dans le genre comique? Il n'y a pas le mot pour rire. Dans le genre tragique? La terreur, la commisération et les autres grandes passions n'y sont point excitées. Cependant il y a de l'intérêt . . . (p. 136.)

Ici l'intérêt semble être au genre sérieux qui va tout de suite être explicité, ce que le mot pour rire est à la comédie et les grandes passions à la tragédie; il est ainsi le caractère spécifique du genre sérieux. Cette conception, pourtant, s'oppose aux

cinq autres emplois du mot dans le même ouvrage; l'intérêt y est présenté comme une qualité qui appartient à toute pièce de tout genre, et qui détermine même son genre. Dorval dit: "C'est moins le sujet qui rend une pièce comique, sérieuse ou tragique, que le ton, les passions, les caractères et l'intérêt." (p. 141.) Les quatre concepts cités comme facteurs déterminant le genre de la pièce sont plus ou moins synonymes; on lit ailleurs, par exemple: "Les grands intérêts, les grandes passions." (p. 99.)¹⁵⁾ Etant donné que ces "grandes passions" étaient alléguées ci-dessus comme marque de la tragédie, l'intérêt doit être regardé cette fois-ci comme appartenant également à la tragédie au lieu d'être la différence spécifique du genre sérieux. Alors tout genre a son propre intérêt; en tragédie, il prend la forme des grandes passions, et en comédie, celle du rire. L'intérêt en tant que facteur déterminant le genre de la pièce n'est autre que son "ton"; je pense, en tenant compte du sens du terme, que ce ton est appelé intérêt quand on le saisit précisément comme une qualité sentie et partagée par le spectateur. Cette notion nous rappelle l'idée lamottesque de l'unité d'intérêt. Dorval en parle en effet, explicitement lorsqu'il interdit au genre sérieux d'emprunter des éléments trop comiques: "L'ouvrage fera rire et pleurer; et il n'y aura plus ni unité d'intérêt ni unité de coloris." (p. 139.) Cette phrase nous révèle que l'intérêt est presque synonyme ici de coloris; j'aimerais ajouter que les deux autres passages du même ouvrage où est employé le mot intérêt présentent cet usage du mot entendu donc au sens de coloris ou de ton qui donne à la pièce son unité profonde¹⁶⁾.

Alors, l'impression d'équivoque qu'on a eu dans les emplois du mot intérêt chez Diderot, était-elle chimère? Non, pas tout à fait. Nous aurions dû prêter attention à l'article partitif mis au mot, pour pouvoir en distinguer le plan sémantique avec celui du rire ou des grandes passions. Quelle est alors cette différence? Elle est d'abord celle du niveau sémantique, généralité-particularité: "l'intérêt" qui inclut "le rire" et "les grandes passions" est général, alors que ceux-ci sont particuliers. Cependant, si l'intérêt reste une notion générale pure et simple, le ton propre au genre sérieux doit être encore précisé aussi bien que la tragédie et la comédie. En fait, Diderot parle d'intérêt concernant le genre sérieux, parce qu'il ne peut en déterminer autrement l'effet. Cette impossibilité vient non pas de l'incapacité de théorisation de l'auteur mais de la nature même de l'effet de genre sérieux. Il lui manque un nom, parce qu'il est si profond, tandis que le rire et les grandes passions sont dénommés comme tels, parce qu'ils sont frappants. En d'autres termes, l'intérêt sans nom est plus profond que l'intérêt précisé avec un autre nom. C'est d'ailleurs normal; nous l'avons, d'une certaine manière, constaté chez de la Motte: en comparaison avec l'unité d'action qu'on peut indiquer concrètement dans la pièce, celle d'intérêt, qui est médiatisée par la compréhension du spectateur, est placée nécessairement au-delà du développement de l'action. Ce qui est encore plus important, c'est que Diderot prend pour modèle cet intérêt sans nom produit par le genre sérieux, quand il entreprend de donner à cette notion la forme d'une théorie générale dans *Discours de la Poésie dramatique*. C'est normal, puisque dans ce traité dramaturgique, il s'agit d'une théorie générale imprégnée de l'idéal du nouveau genre proclamé

par Diderot lui-même. Ce penchant, d'ailleurs, se justifie lui-même parce que Diderot revendique le genre sérieux non pas simplement comme une nouvelle possibilité mais comme la forme idéale du théâtre. Ainsi cherche-t-il maintenant, dans la tragédie même, un effet plus profond que les grandes passions, désigné par le mot intérêt. J'aimerais maintenant me tourner vers le *Discours* en commençant par deux citations :

Chaque ligne de *l'Homme de qualité retiré du monde*, et *Doyen de Killerine* et de *Cléveland* [de l'Abbé Prévost], excite en moi un mouvement d'intérêt sur les malheurs de la vertu, et me coûte des larmes. (p. 196.)

Croit-on en effet que l'action de deux époux aveugles, qui se chercheraient encore dans un âge avancé, et qui, les paupières humides des larmes de la tendresse, se serreraient les mains et se caresseraient, pour ainsi dire, au bord du tombeau, ne demanderait pas le même talent, et ne m'intéresserait pas davantage que le spectacle des plaisirs violents dont leurs sens tout nouveaux s'enivraient dans l'adolescence? (p. 197.)

L'intérêt en tant qu'effet artistique, c'est l'attendrissement qui fait verser des larmes. Je pense que l'attendrissement est le meilleur mot français pour expliquer la notion diderotienne de l'intérêt. Certes, Diderot parle par exemple de "l'intérêt le plus violent" (p. 227.), mais nous devons distinguer cette "violence"¹⁷⁾ d'avec l'éblanlement apporté par les grandes passions. Les exemples dans la première citation sont des romans; ce qui suggère déjà la généralité de l'idée. En effet, l'auteur discute ici sur l'effet propre à l'art; il l'explique en le comparant avec la réprimande d'"un orateur sévère et dur."

Le poète, le romancier, le comédien vont au cœur d'une manière détournée, et en frappant d'autant plus sûrement et plus fortement l'âme, qu'elle s'étend et s'offre d'elle-même au coup. Les peines sur lesquelles ils m'attendrissent sont imaginaires, d'accord: mais ils m'attendrissent. (p. 196.)

Ce caractère est ce qu'on aime souligner dans l'esthétique du désintéressement; certes, l'art est imaginaire dans sa matière. Mais ici il constitue justement le mécanisme qui suscite de l'intérêt dans l'âme. La propriété de l'art consiste à stimuler la spontanéité de son récepteur. Nous sommes ainsi parvenus à l'origine de la profondeur de l'intérêt: l'effet de l'intérêt est profond parce qu'il n'est autre que notre participation spontanée à l'œuvre d'art.

Voilà l'ascétisme esthétique de Diderot: renoncer à l'effet superficiel pour assurer au récepteur une émotion profonde. C'est cet ascétisme que Diderot avance au chapitre XI du *Discours*. Au début, il formule son problème ainsi: "Mais à qui doit-on rapporter l'intérêt? Est-ce aux personnages? Est-ce aux spectateurs?" (p. 226.) Ce syntagme verbal "rapporter à" n'est pas très clair; il signifie sans doute "situer à" ou "baser sur". La réponse de l'auteur à sa propre mise en question est

de toute façon évidente: "Quoiqu'un ouvrage dramatique soit fait pour être représenté, il faut cependant que l'auteur et l'acteur oublient le spectateur, et que tout l'intérêt soit relatif aux personnages." (p. 230: en citant, j'ai remanié le temps des verbes.) Pourquoi? Parce que "les spectateurs ne sont que des témoins ignorés de la chose." (p. 226.) Les personnages et par conséquent l'auteur ne doivent pas avoir conscience de leur existence. Diderot exige:

Qu'ils [=les personnages] forment le nœud, sans s'en apercevoir, que tout soit impénétrable pour eux; qu'ils s'avancent au dénouement, sans s'en douter. S'ils sont dans l'agitation, il faudra bien que je suive et que j'éprouve les mêmes mouvements. (*ibid.*)

Diderot interdit à l'auteur de flirter avec le spectateur. En d'autres termes, il faut laisser les personnages intacts dans leur situation originelle d'ignorance et d'innocence. Quant au spectateur, bien qu'il soit ignoré, il ne doit pas rester ignorant pour autant. Au contraire; les auteurs de la poétique et du poème dramatique ont tort de vouloir ménager son ignorance en vue de l'effet de surprise. La surprise n'est que pour un temps et superficielle. Quand le spectateur est au courant des choses que les personnages ignorent, loin de perdre de l'effet, on en gagne plutôt:

Si l'état des personnages est inconnu, le spectateur ne pourra prendre à l'action plus d'intérêt que les personnages: mais l'intérêt doublera pour le spectateur, s'il est assez instruit, et qu'il sente que les actions et les discours seraient bien différents, si les personnages se connaissent. C'est ainsi que vous produirez en moi une attente violente de ce qu'ils deviendront, lorsqu'ils pourront comparer ce qu'ils sont avec ce qu'ils ont fait ou voulu faire. (p. 229.)

L'ascétisme consistant à se garder de flirter avec le spectateur est la stratégie par laquelle s'assure de l'intérêt, effet profond qui ne peut être produit que par la spontanéité heuristique du spectateur. Le spectateur omniscient regarde les personnages agissant dans l'ignorance de tout; voilà le schème de l'ironie tragique qui sera mise en théorie au début du siècle suivant¹⁸⁾. Diderot base l'émotion profonde de l'intérêt sur la clairvoyance. D'où son attitude fondamentale dans l'esthétique du théâtre, consistant à écarter "le coup de théâtre" en faveur du "tableau". Ainsi voit-on maintenant, j'espère, comment l'idée du genre sérieux domine toute son esthétique théâtrale et comment elle côtoie l'esthétique de l'intérêt. Une esthétique du théâtre qui prend pour modèle la peinture¹⁹⁾, c'est bien paradoxale; ce paradoxe est au fond celui de l'esthétique de l'intérêt qui présuppose une ascèse assez proche du désintéressement. Je maintiendrais contrairement à Y. Belaval²⁰⁾ que le paradoxe constitue le schème le plus essentiel chez Diderot.

Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existait pas. Imaginez, sur le bord du théâtre, un grand mur qui

vous sépare du parterre; jouez comme si la toile ne se levait pas. (p. 231.)

Ce paragraphe nous surprend; ce mot est sans aucun doute à l'origine de la théorie du "quatrième mur". A cette théorie naturaliste de très mauvaise renommée, on relie ordinairement une image de l'insensibilité. On y est parvenu, une fois qu'on eut oublié la tension qui domine le paradoxe diderotien.

5. Article "Intérêt" par Marmotel

Dans le Supplément III à l'*Encyclopédie* (1777), nous avons deux articles relatifs à notre sujet: l'"Intéressant" par Sulzer et l'"Intérêt" par Marmotel qui fut l'éditeur de ce Supplément. L'article de Sulzer, qui est une traduction d'une partie de son ouvrage écrit en allemand, est le plus ancien. Mais, du point de vue de la continuité des pensées avec celles que nous venons d'examiner, nous allons prendre d'abord l'article de Marmotel. Avant même d'entrer dans la discussion, j'aimerais faire remarquer que le fait que ces deux articles aient été ajoutés témoigne que l'éditeur a jugé insuffisants les articles correspondants dans le corps principal de l'*Encyclopédie*.

Bien qu'il n'y ait qu'un seul article "Intérêt" dans le Supplément, le titre de cet article comporte, entre parenthèses, une précision du genre: *Belles Lettres, Poésie*. Cette précision vise à délimiter le contenu de l'article dans toute l'étendue des sens possibles du mot intérêt. En tête de l'article, l'auteur donne la définition suivante:

affection [de] l'ame qui lui est chere, & qui l'attache à son objet. Dans un récit, dans une peinture, dans une scene, dans un ouvrage d'esprit en général, c'est l'attrait de l'émotion qu'il nous cause, ou le plaisir que nous éprouvons à en être émus de curiosité, d'inquiétude, de crainte, de pitié, d'admiration, &c. (p. 628 d.)²¹⁾

Je tiens pour probable que l'auteur construit son argument suivant la pensée de Du Bos; ce qui en témoigne, c'est sa division dichotomique de l'intérêt en intérêt "de l'art" et en intérêt "de la chose" (= "du sujet" chez Du Bos), et le fait d'accorder plus d'importance à celui-ci. Il s'accorde également avec Du Bos quand il fonde l'intérêt sur l'amour de soi-même. Il établit tout d'abord, que l'*art* nous intéresse parce qu'il nous témoigne soit notre connaissance et notre sensibilité soit les talents de nos semblables²²⁾; puis, il passe à "la chose":

L'*intérêt* de la chose n'est pas moins relatif à l'amour de nous-mêmes, que l'*intérêt* de l'art; soit que la poésie, par exemple, prenne pour objets des êtres comme nous, doués d'intelligence & de sentiment, ou des êtres sans vie & sans âme, c'est toujours par une relation qui nous est personnelle que ce sentiment nous saisit. (*ibid.*)

Il faut pourtant faire la distinction sur un point; alors que Du Bos reconnaissait à l'art un intérêt *diverti*, distinct de l'intérêt=amour propre dans le monde réel, Marmotel apparente l'intérêt à l'amour de soi-même dans le domaine de l'art. Le problème essentiel consiste à savoir si, d'une manière ou d'une autre, il établit une

différence entre l'intérêt artistique et l'intérêt réel.

Gardant toujours ce problème en vue, suivons l'argument de Marmontel qui se concentre sur "l'intérêt de la chose" et analyse la relation entre le sujet de l'œuvre et le récepteur. Considérant que l'intérêt "est seulement plus ou moins vif, selon que le rapport de l'objet à nous est plus ou moins direct & sensible", Marmontel distingue deux types de rapports: l'un de ressemblance, l'autre d'influence. La ressemblance désigne "les qualités qui rapprochent les objets de notre condition", l'influence signifie l'effect, produit par les objets en nous, "du désir et de la crainte" (*ibid.*). La première étant attribuée à l'objet et la seconde renvoyant à l'action de l'objet sur nous, ces deux rapports ne se contredisent pas l'un à l'autre. Il nous semble qu'ils représentent les deux moments d'un même phénomène plutôt que deux types de phénomènes. Les deux ne se distinguent pas nettement dans l'explication concrète qui vient après. Ce qui est essentiel, c'est que l'œuvre entretient un rapport avec nous, tel que nous sommes obligés d'y réagir vivement. C'est là le sens de l'affirmation: "la beauté poétique n'est autre chose que l'intérêt." (p. 629 g).

Etant donné qu'elle accentue "la chose" et la relie à "l'amour de nous-mêmes", l'esthétique de l'intérêt chez Marmontel semble bien être celle de l'illusionisme qui veut effacer autant que possible la frontière entre la réalité et l'art. En fait, Marmontel refuse d'adopter l'idée de "la belle nature", qui, née à la seconde moitié du dix-septième siècle, est devenue la doctrine académique pour définir la sphère de l'art contre la réalité, ou la nature²³⁾. Selon lui, il n'y a pas de belle nature idéale en dehors de celle qui est donnée dans les expériences: c'est la nature "intéressante" qui est belle. Il est donc d'avis, lui aussi, d'attribuer à l'art un domaine plus ou moins indépendant de la nature et de reconnaître, en un sens, la beauté comme la qualité propre à ce domaine. Seulement il maintient que la beauté doit être affirmée selon le critère de l'intérêt. Il envisage un fait qui témoigne au moins le décalage entre l'art et la nature:

D'où vient que la nature embellie dans la réalité, devient si souvent insipide à l'imitation? D'où vient que la nature inculte & brute nous enchante dans l'imitation, & nous déplaît dans la réalité? Que l'on représente soit en peinture, soit en poésie, ce palais dont vous admirez la symétrie & la magnificence, il ne vous cause aucune émotion: qu'on vous retrace les ruines d'un vieil édifice, vous êtes saisis d'un sentiment confus que vous chérissez, sans même en démêler la cause. Pourquoi cela?

A cette question qu'il pose lui-même, il répond avec l'idée du pathétique:

c'est que l'un de ces tableaux est pathétique, & que l'autre ne l'est pas; que celui-ci ne réveille en nous aucune idée qui vous émeuve, & que celui-là tient à des choses qui vous donnent à réfléchir. Des générations qui ont disparu de la terre, les ravages du temps auquel rien n'échappe, les monumens de l'orgueil qu'il a ruinés, la vieillesse, la destruction, tout cela vous ramène à vous-même. (p. 629 d.)

Le pathétique, c'est ce qui donne à réfléchir. Cette qualification convient à la nature de l'art, qui est contemplatif et nous incite aisément à la méditation. Certes, comme Marmontel le reconnaît lui-même, il y a des paysages pathétiques dans la nature. Mais l'art doit toujours en offrir un; et nous pouvons nous y adonner en art, libérés des soins pratiques. Le pathétique nous ramène à nous-mêmes et éveille en nous de l'intérêt. Mais l'amour de nous-mêmes qui se trouve au fond de cet intérêt n'est plus de nature pratique et utilitaire; sinon il nous empêcherait de "réfléchir". Il n'est autre que la volonté la plus élémentaire de vivre. Et le pathétique nous révèle la base de notre existence finie. Il présuppose une sorte de retrait de la vie pratique. Nous retrouvons ici le paradoxe de Diderot; garder une distance pour s'assurer une émotion vraie. Un seul et même goût domine nos deux auteurs: le pathétique méditatif chez Marmontel est du même coloris que l'intérêt en tant qu'attendrissement profond chez Diderot. L'esthétique de l'intérêt marmontelienne est celle de l'intérêt purifié.

6. La notion d'intéressant chez Sulzer

J. G. Sulzer, esthéticien suisse, publia dans les années 1771-74 sa *Théorie générale des beaux-arts* (*Allgemeine Theorie der schönen Künste*), qui est son ouvrage principal. Cet ouvrage monumental est en fait une sorte de lexique de l'esthétique suivant l'ordre alphabétique; nous y trouvons l'article "Intéressant (Schöne Künste.)" dans la Section II. Cet article constitue un de ceux que son ami (dont je ne connais pas le nom) traduisit en français et envoya à Marmontel pour le Supplément à l'*Encyclopédie*. Ainsi y trouvons-nous cette version française à côté de l'"Intérêt" de Marmontel que nous venons d'examiner.

Ce qui est à remarquer tout d'abord, c'est le fait que la notion "intéressant" est prise sous cette forme française dans un lexique allemand; preuve qu'elle a été assez répandue en Europe comme terme d'esthétique. Si l'on peut croire littéralement à la précision du genre donnée en parenthèses à la suite du titre de l'article de l'*Encyclopédie*, nous arrivons à une supposition suivante concernant l'usage courant des mots: "intéressant" était appliqué à tous les arts tandis que "l'intérêt" était appliqué principalement à la littérature. Toutefois, il ne faudrait pas négliger la différence sémantique qu'on peut, s'appuyant sur leurs formes grammaticales, reconnaître entre ces deux mots. Alors que "l'intérêt" est situé du côté du récepteur ou peut-être à "l'entre", pour ainsi dire, de l'œuvre et de celui-ci, "l'intéressant" est manifestement une propriété de certaines œuvres: c'est la vertu du chef-d'œuvre qui suscite de l'intérêt chez le récepteur. Et en fait, Sulzer insiste sur cette force au maximum; c'est ce qui l'oppose plus ou moins aux penseurs français et nous fait penser à une différence du goût dans les deux cercles culturels. (A propos, l'ouvrage original de Sulzer ne comprend pas l'article "Interesse".)

Sulzer commence son article par une remarque sémantique du mot: au sens général, l'*intéressant* s'oppose à l'*indifférent* (*Gleichgültigen*), et tout ce qui réveille notre attention peut être aussi appelé *intéressant*. Mais ce qui est digne vraiment de cet

adjectif, ce n'est pas le simple objet de méditation ou celui de jouissance éphémère, mais ce qui nous concerne gravement et stimule directement notre désir (Begehrungskräfte)²⁴;

C'est ainsi que dans un poème épique ou dramatique, nous appelons *intéressant* une situation, non pas simplement d'autant qu'elle nous plaît, ou d'autant qu'elle cause quelque sentiment agréable ou désagréable, mais seulement en tant qu'il devient notre propre affaire que les choses se tirent de leur état actuel et arrivent à une issue. (p. 691 d.)

Ce que Sulzer qualifie d'*intéressant*, ce ne sont ni "des tableaux agréables" qu'on regarde "en simples spectateurs (Zuschauer)" ni "des descriptions des pays ou des récits historiques" qu'on lit "pour passer le temps", mais quelque chose qui exige "une forte participation (starken Anteil)" (p. 692 g.). Il ne s'agit pas d'une simple impression forte mais de notre engagement comme, si l'on peut dire ainsi, "co-acteur" (mitwirkende Wesen) et du fait que nous sentons se produire en nous "des désirs, des craintes & des espérances" (p. 692 d.). Le monde d'une œuvre d'art est par nature fictif et non-réel; présupposant sans doute cela, Sulzer exige que l'expérience réceptive d'une œuvre d'art participe de l'expérience réelle. Comme nous venons de le constater dans la citation ci-dessus, Sulzer dénie explicitement l'attitude contemplative qui tient l'objet à distance. Le rapprochement de l'esthétique du désintéressement que nous remarquons dans l'esthétique de l'intérêt d'un Diderot ou même d'un Marmontel, lui est étranger. Il pose la teinte réelle de l'expérience comme essence du phénomène esthétique :

L'intéressant est la propriété la plus importante des objets esthétiques, parce que l'artiste, en le produisant, atteint d'un seul coup tous les buts de son art. (692 d.)

Le premier but en est de plaire. C'est dans le sens renforcé du mot que l'auteur dit que l'intéressant nous *plaît*. Selon lui, on a tort de considérer comme l'état le plus enviable celui qui consiste à jouir des sensations agréables paisiblement; en réalité, au contraire, "cette activité intérieure, par laquelle nous nous comportons comme sujet libre qui agit par notre propre force, est l'affaire la plus importante pour notre nature." Elle est précisément "l'amour propre (Eigennutz) ou l'intérêt, que certains philosophes tiennent pour la source de toutes les actions. Ainsi l'artiste n'a point de moyen plus efficace de nous flatter et de nous plaire, qu'en nous incitant à l'activité par la représentation d'objets *intéressants*." (692 d.)

Puis Sulzer prêche l'importance de cette activité :

Les objets intéressants deviennent d'autant plus importants qu'ils élèvent cette activité intérieure de l'esprit, qui fait la véritable valeur de l'homme . . . Les hommes ardents et actifs qui ont la soif de l'activité sont ceux que la nature a voulu faire de nous. (692 d.-693 g.)

Comme les forces du corps, “les nerfs de l’âme (die Nerven der Seele) se relâchent dans la simple jouissance.” (693 g.) L’art se charge de la fonction importante de vivifier l’âme en lui présentant des objets intéressants.

A juger sur la totalité de ses pensées, nous pouvons affirmer sans risque d’erreur que Sulzer base la valeur ultime de l’art sur cette puissance vivificatrice de l’âme. En s’y fondant, il exige ensuite que l’artiste oriente “les forces exaltées de l’âme . . . à la justice et à la vertu.” (p. 693 g.) Toutefois c’est une conclusion un peu facile. Certes, le fait qu’il tienne pour la valeur suprême les forces de l’âme dirigées vers le bien ne fait aucun doute, cependant dans cette conception, il resterait à expliquer le problème des forces de l’âme conduite au mal plutôt qu’au bien, car l’art peut bien vivifier l’âme avec une représentation du mal sans conduire nécessairement le récepteur d’une telle œuvre au mal. Comme l’allègue Marmontel, qui est à mon sens moins profond que lui, en critiquant l’idée de la belle nature à la fin de son article, dans le cas de “la tragédie du scélérat” (expression empruntée à Toshio Takéuchi), on aimerait espérer de lui une réflexion plus approfondie. Son esthétique de l’intéressant basée sur la conception de la vivification de l’âme ne paraît pas s’accorder très bien avec son moralisme.

Ce moralisme a amené Sulzer encore à exiger de l’artiste une qualité morale: “Quiconque veut toucher les autres, disent les juges en matière des œuvres d’art, doit être touché lui-même; on peut dire avec autant de raison que celui qui veut faire un ouvrage intéressant doit avoir son âme vivement intéressée.” (p. 693 g.) Voilà la logique d’assimilation qui s’affirme comme thèse classique depuis Cicéron et à laquelle s’oppose l’esthétique paradoxale de Diderot. Partant de là, Sulzer exige que l’artiste s’intéresse profondément à toutes les choses humaines: “. . . tout grand artiste doit être philosophe et honnête homme (ein rechtschaffener Mann)” (693 d.). Ce que nous devons noter à propos de ces dernières remarques, c’est que l’intéressant n’est plus simplement attribué à l’œuvre d’art, mais fondé sur l’intérêt de l’artiste. Concernant la relation entre l’auteur et son œuvre, c’est une idée assez simpliste vis-à-vis de la stratégie paradoxale de Diderot. Ici aussi, nous constatons le contraste entre leurs esthétiques.

7. Conclusion

Pour achever l’article, nous aimerions résumer les arguments ci-dessus en quelques points.

D’abord les concepts centraux qui constituent l’esthétique de l’intérêt sont représentés par le substantif “intérêt” et l’adjectif (et le substantif abstrait) “intéressant” qui dérive du participe présent du verbe transitif “intéresser”. Leur existence en tant que termes techniques d’esthétique est attestée par l’*Encyclopédie* pour l’“intérêt” et son Supplément pour l’“intéressant”. Mais il est difficile de dire à partir de quelle date, on commença à les employer comme termes techniques. Pour l’“intérêt”, ce sont très probablement Du Bos et de la Motte notamment qui ont consacré le mot employé jusqu’alors au sens usuel. Pour “intéressant”, Du Bos en

présente au moins un des emplois les plus anciens.

Pour ce qui concerne l'image attachée au concept d'intérêt, il y a un contraste très frappant entre l'esthétique française et celle de Sulzer ; l'une pense à la profondeur de l'attendrissement ou de la méditation, et l'autre à la vivacité de l'activité intérieure. De là vient sans doute la différence qui fait que celle-ci parle de l'*intéressant* en soulignant la force provocative de l'œuvre, tandis que celle-là parle de l'*intérêt* en accordant une attention particulière à la qualité de l'émotion. Ainsi, l'esthétique de l'intérêt d'un Diderot ou d'un Marmontel participe quelque peu de celle du désintéressement, en ce qu'elle présuppose une distance requise pour la méditation vis-à-vis de l'œuvre d'art²⁵⁾ ; ce qui est étranger à un Sulzer.

Malgré cette différence, disons de goût, et par conséquent radicale, il existe deux ou trois moments qui caractérisent à la fois et l'esthétique française et l'esthétique de Sulzer, bref l'esthétique de l'intérêt au sens large du terme. D'abord, l'esthétique de l'intérêt vise la réalité de l'expérience qui lie l'existence du récepteur à l'œuvre. L'ascèse concernant les passions superficielles que l'esthétique paradoxale de Diderot impose à l'artiste, loin d'être la marque de l'indifférence pour l'expérience émotive, n'est en fait autre chose qu'une stratégie pour acquérir un attendrissement profond. Par rapport à ceci, nous pouvons dire que Friedrich Schlegel a raison quand il oppose à l'idéal du beau classique l'*intéressant* qu'il tient pour le trait du beau romantique²⁶⁾ ; il s'agit d'une opposition entre la surface et la profondeur, entre le statique et le dynamique.

Ce qui est à dire du point de vue de l'origine et de l'orientation de la théorie, c'est que l'esthétique de l'intérêt est née de la description de l'expérience artistique immanente, alors que celle du désintéressement vient de la volonté de délimiter de l'extérieur le domaine de l'esthétique pour établir son autonomie. Certes, l'esthétique de Kant reconnaît à cette expérience désintéressée une signification pour l'existence humaine : le beau se charge du rôle de relier la liberté à la nature. Cependant la distance est trop grande entre l'importance de cette fonction et les analyses concrètes que Kant propose du beau en tenant pour paradigme l'arabesque. D'un autre côté, l'esthétique de l'intérêt ne néglige aucunement la propriété du phénomène de l'art ; seulement, au lieu d'en délimiter formellement la sphère, elle cherche à en valoriser l'expérience comme une expérience qu'on ne peut pas avoir ailleurs. La distinction de l'intérêt d'avec l'amour propre chez un Du Bos et la mise en valeur du "pathétique" chez un Marmontel sont deux exemples d'une telle valorisation. Et l'activité intérieure de l'âme dont parle Sulzer se trouve d'une manière on ne peut plus pure et plus condensée dans l'expérience de l'art. On pourrait dire que l'intérêt en tant que tel constitue la base de la valeur en général, puisqu'il n'est autre que l'état de l'âme hautement actualisée. Il faut seulement en écarter des mauvaises usages ; l'art en est gardé par sa nature même d'être fictif et contemplatif. Ainsi pouvons nous attribuer à toute l'esthétique de l'intérêt la qualification d'"intérêt divertissant" ou d'"intérêt purifié" dont nous avons parlé dans le contexte de Du Bos et de Marmontel.

Enfin, le problème du lieu de l'intérêt, c'est-à-dire celui de savoir à qui, parmi

l'auteur, le personnage ou l'œuvre et le récepteur, il convient d'attribuer l'intérêt. Chez d'Aubignac et Corneille, l'intérêt est d'abord celui ou plus exactement ceux du héros, qui désignent sa "posture"; même si l'on peut parler de l'intérêt que porte le récepteur de l'œuvre, il n'est conçu que par analogie avec la relation inter-personnelle. C'est peut-être Du Bos qui a mis en théorie pour la première fois l'intérêt propre du récepteur et, corrélativement, celui attribué à l'œuvre; ce n'est sans doute pas par hasard qu'on trouve chez Du Bos l'origine de l'*intéressant*, qui est univoquement situé du côté de l'œuvre. Sulzer fonde, lui, l'intérêt de l'œuvre sur celui de l'auteur; c'était le cas unique dans nos recherches, sans pourtant prouver pour autant l'originalité de cette conception, puisque, parlant au niveau un peu plus général, l'association de l'œuvre à son auteur est assez naturelle et ancienne²⁷⁾. Ainsi, l'intérêt de l'auteur mis à part, l'équivoque entre l'intérêt de l'œuvre et celui du récepteur constitue l'essence même de cette notion. Il y a d'abord une œuvre qui possède la vertu de provoquer l'intérêt du récepteur; pourtant cette vertu ne peut être actualisée et constatée que dans l'intérêt éprouvé par le récepteur. Dans cette structure équivoque et corrélatrice, la priorité doit être reconnue à la force de l'œuvre: sans elle, point d'intérêt de la part du récepteur. Voilà toute la différence avec l'esthétique du désintéressement, qui donne la priorité à l'attitude du contemplateur.

L'opposition entre l'esthétique de l'intérêt et celle du désintéressement correspond à une opposition entre deux visions du monde. L'esthétique du désintéressement, qui pense que c'est l'attitude du sujet qui rend le phénomène esthétique, participe de l'idéologie moderne qui veut rendre l'homme "maître et possesseur de la nature". L'esthétique de l'intérêt, en revanche, est une sagesse qui avoue qu'il existe quelque chose qui dépasse notre décision, et qui exprime par là un respect profond pour le beau apparu dans le chef-d'œuvre.

Notes

- 1) Fr. Hutcheson, *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*, 1725¹; The first Treatise, I-14; The second Treatise, V-8.
- 2) Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Times*, 1711¹; New York, 1964, vol. pp. 69, 98 et al.
 Pour cette note, je me base sur l'article de Masahiro Hamashita sur "la Notion du 'désintéressement' chez Shaftesbury, autour des articles de Stolnitz" (écrit en japonais) in K. Sasaki (éd), *La portée des esthétiques pré- et non-kantiennes*, 1985; Hamashita y passe en revue la thèse de Stolnitz et les critiques portées contre lui par Dickie, White et Townsend, et suggère sa propre interprétation.
- 3) Descartes, *les Passions de l'âme*, 1649; II-147, où le philosophe distingue la joie intellectuelle qu'on éprouve par exemple dans la tragédie d'avec la joie comme passion. Cf. mon article en japonais sur "le plaisir du beau chez Descartes", in T. Imamichi (éd), *Cahiers des études de l'histoire de l'esthétique*, t. I, 1970, p. 83 et sq.
- 4) H. J. Fuchs, "Interesse", *Historische Wörterbuch der Philosophie* (=HWPPh), Bd. 4, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976, pp. 480-483.
- 5) V. Gerhardt, "Interesse", HWPPh, Bd. 4, pp. 485-486.
- 6) Il faut remarquer que le mot français "désintéressement", qui correspond au mot allemand

"Interesselosigkeit", était originellement une notion éthique. Cf. H. J. Fuchs, "Désintéressement", *HWPPh*, Bd. 2., 1972, pp. 131-132.

- 7) Faisant mention des passions qui n'ont "aucun fondement de vérité ni de raison" comme la jalousie et l'avarice, d'Aubignac présente l'idée suivant laquelle elles deviennent, pour ainsi dire, l'objet de la distanciation (p. 301). Il va sans dire que ces passions constituent des sujets typiques de la comédie.
- 8) Pour cette notion d'action, voir H. Gouhier, *L'Œuvre théâtrale*, Flammarion, 1958, p. 66 et sqq.
- 9) H. J. Fuchs, "Interesse", *art. cit.*, p. 483.
- 10) Par exemple, Du Bos, p. 79.
- 11) Nous avons un article consacré à ce sujet: K. Stierle, "Diderots Begriff des Interessanten", in *Diderot und Aufklärung*, éd. par H. Dieckmann, Kraus International Publications, München, 1980, pp. 65-83.
Malheureusement je ne peux pas apprécier cet article pour les trois raisons suivantes. D'abord, et c'est le point le plus essentiel et décisif, le traitement philologique (ou plus exactement "aphilologique") du texte est fort problématique chez cet auteur qui traite de "l'intéressant" à propos des textes où Diderot n'emploie pas de ce mot. Bref, il s'agit d'une interprétation de l'expérience esthétique de Diderot sous la notion d'*intéressant*, plutôt que d'une analyse de cette notion même chez Diderot. Puis, l'auteur ne distingue pas l'*intéressant* d'avec l'*intérêt*. Enfin, il ne traite pas *De la Poésie dramatique*, le seul ouvrage où Diderot tient pour le sujet la notion d'intérêt.
- 12) Les quatre articles en question sont anonymes. L'identification de l'auteur des articles anonymes dans l'*Encyclopédie* est délicate et difficile: "Les articles dont l'Auteur n'est ni nommé ni désigné, sont de M. Diderot, ou de plusieurs Auteurs qui en ont fourni les matériaux, ou de différentes personnes qui n'ont pas voulu être connues, ou qui sont nommés dans le Discours Préliminaire." (t. II, p. 872).
- 13) Cf. Diderot, p. 122. (Second *Entretien sur le Fils naturel*.)
- 14) La partie de la pièce dramatique et celle de la théorie développée sous la forme d'entretien font un corps unique. Par conséquent, celle-ci apparaît aussi comme fiction; il va sans dire que c'est Dorval qui est le porte-parole de Diderot sur le plan des pensées.
- 15) Il faut toutefois noter que Dorval parle ici des intérêts du personnage et non pas de l'intérêt du spectateur.
- 16) Cf. Diderot, p. 107, p. 132. Diderot appliquera la notion de "l'unité d'intérêt" à la peinture dans la *Salon* de 1765, au sujet d'un tableau de Challe, intitulé, "Hector reprochant à Pâris sa lâcheté"; Cf. Diderot, *Salons*, t. II., Oxford, 1960, p. 110. J'en ai pris la connaissance dans K. Stierle, *art. cit.*, p. 79.
- 17) "Qui émeut (sans idée d'excès comme auj. et souvent aussi au XVII s.)", article "violent", *Dictionnaire du Français classique*, Larousse, 1971.
- 18) Bishop Connop Thirlwall, "On the Irony of Sophocles", 1832-33. Cf. mon article "Mécanisme de l'ironie—structure du langage dramatique (Introduction)", ce même *Journal*..., vol. 8, 1983, p. 21 et les notes 21, 22.
- 19) J'ai fait une communication sur le "Dix-huitième siècle comme âge de la peinture", à l'occasion du congrès annuel de la Société franco-japonaise de philosophie de 1985 à l'Université d'Osaka; j'y interprète cette esthétique dans le cadre du courant général de l'esthétique de l'époque.
- 20) Y. Belaval, *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, 1950. Je respecte son intention tout à fait raisonnable d'éclaircir et de souligner la cohérence des pensées de Diderot; ce que j'aimerais proposer à son encontre, c'est que l'idée de paradoxe constitue cette cohérence des pensées du philosophe.
- 21) La "peinture" qui est alléguée ici n'est pas la peinture entendue au sens d'art plastique, mais il s'agit de la description en poésie. Cf. ma communication inédite pour le moment, citée dans la note ci-dessus 19.

- 22) Je trouve assez difficile de fonder sur "l'amour de soi-même" le plaisir qu'on éprouve dans "les talents de nos semblables".
- 23) Sur l'histoire de l'idée de "la belle nature", voir A. Soreil, *Introduction à l'histoire de l'esthétique Française*, Bruxelles, Palais des Académie, 1955, p. 48 et sqq.
- 24) Pour citer les textes de Sulzer ci-dessous, je ne crois pas que nous puissions nous servir de la version française donnée dans l'*Encyclopédie-Supplément* comme telle; elle n'est ni fidèle ni exacte. En nous fondant sur elle, tout de même, nous allons y apporter des rectifications suivant le texte original.
- 25) A mon avis, cette tendance coïncide avec la position de l'esthétique qui tient la peinture pour le paradigme de la théorisation (Cf. ma communication ci-dessus); et cette position était très probablement celle de l'esthétique française de l'époque.
- 26) Cf. W. Rasch, "Interessante (das)", *HWPh*, Bd. 4., pp. 478-479.
- 27) Voir, par exemple, Aristote, *Poétique*, 1448^b 25-27, et Boileau, *L'Art poétique*, IV, 91-92. Voir aussi mon ouvrage *Philosophie de l'œuvre* (en japonais), Tokyo, 1985, p. 294 et sqq.

Textes dont sont tirées les citations

Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, 1715. (Slatkine Reprints, 1971).

Pierre Corneille, *Théâtre complet*, I, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1950.

A. Houdar de la Motte, *Premier Discours sur la tragédie, à l'occasion des Machabées*, 1721. (Slatkine Reprints, 1970.)

Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, 1770¹. (Slatkine Reprints, 1967.)

D. Diderot, *Œuvres esthétiques*, éd. par P. Vernière, Garnier, 1959.

J.-F. Marmontel, "Intérêt (Belles-Lettres, Poesie)", Supplément à *Encyclopédie*, t. III, 1777. (Peadox Microprints, 1969.)

J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leibzig, 1792. 2 Theil. (Olms Reprints, 1967.)

J'aimerais exprimer ma reconnaissance à tous mes collègues qui ont participé aux travaux collectifs allégués ci-dessus dans la note 2, et particulièrement à Mitsushi Kubo, qui a bien voulu écrire sa critique sur la version originale en japonais de cet article.—K. S.

Université de Tokyo