

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Band: 45 (2006)

Artikel: Imitation et expression : la musique dans les Reflexions critiques sur la
poésie et sur la peinture de Jean-Baptiste Du Bos (1719)

Autor: Skowron, Zbigniew

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858787>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 09.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Imitation et expression : la musique dans les *Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de Jean-Baptiste Du Bos (1719)

Les *Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de l'abbé Jean-Baptiste Du Bos (1670-1742) comptent parmi les plus importants traités d'esthétique du XVIII^e siècle, ce dont en témoigne notamment leur exceptionnelle popularité. En deux volumes, la première édition fut publiée sans nom d'auteur en 1719 chez Jean Mariette à Paris, et elle fut suivie en 1733 puis en 1740 par deux nouvelles éditions, augmentées d'un troisième volume. Au total, cet ouvrage fit l'objet d'au moins dix-sept éditions au XVIII^e siècle, sans compter les traductions plus ou moins partielles, dont celle de Lessing (*Des Abts Du Bos Ausschweifungen von den theatralischen Vorstellungen der Alten*, 1746). De manière significative, la musique, qui est pourtant l'un des principaux objets de réflexion du traité, ne figure pas dans son titre : elle est cependant discutée dans la section XLV du premier volume, intitulée « De la Musique proprement dite », et c'est sur cette partie que reposera principalement le présent essai¹. Pour le dire en quelques mots, cette absence ne signifie en aucun cas que la musique ait été reléguée au second plan ; cependant la « musique » qu'évoque le traité de Du Bos met déjà remarquablement en lumière des questions relatives à son art et à ses facultés d'imitation qui vont tarauder tout le Siècle des Lumières. Cet aspect constitue le point de départ de cet essai qui tentera de contextualiser la position musicale de Du Bos au sein de l'évolution des

1 Les autres sections du premier volume concernant la musique sont : 46 « Quelques réflexions sur la Musique des Italiens. Que les Italiens n'ont cultivé cet art. Qu'après les François et les Flamands » et 47 « Quels vers sont les plus propres à être mis en musique. » Dans le volume iii des *Réflexions*, qui fut ajouté dès la seconde édition augmentée de 1733, Du Bos aborde les questions de déclamation, qui l'amènent nécessairement à traiter de la musique antique, ce qui toutefois n'entre pas dans la problématique de cet essai.

Toutes les références et citations de cet ouvrage sont tirées de Jean-Baptiste Du Bos, *Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (Paris : énsb-a, 1993). Il s'agit du texte de la troisième édition de 1740, conforme à la première.

jugements sur la musique en France au cours de la première moitié du XVIII^e siècle.

Les opinions de Du Bos sur la musique sont le fruit d'une réflexion particulière qui commença à se former au seuil du XVIII^e siècle, parallèlement à la théorie « savante » telle qu'illustrée par les écrits de Jean-Philippe Rameau. Il semble donc justifié de se demander quel rôle Jean-Baptiste Du Bos a joué dans la formation de la conscience musicale moderne. La nouveauté de sa réflexion esthétique sur la musique ne fait guère de doute. Le rapport de Du Bos à la musique comportait également un aspect pratique, annonçant le changement qui allait se faire à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècles en ce qui concerne la fonction sociale de l'art, et en particulier de la musique : le cercle de ses récepteurs s'ouvrant à des milieux bourgeois, son statut élitiste allait être progressivement battu en brèche. Du Bos analyse également les subtilités psychologiques de l'impact esthétique et parle du penchant naturel de l'homme, de sa sensibilité et de son besoin instinctif pour l'expression des sentiments :

Véritablement l'agitation où les passions nous tiennent, même durant la solitude, est si vive, que tout autre état est un état de langueur auprès de cette agitation. Ainsi nous courons par instinct après les objets qui peuvent exciter nos passions, quoique ces objets fassent sur nous des impressions qui nous coûtent souvent des nuits inquiètes et des journées douloureuses : mais les hommes en général souffrent encore plus à vivre sans passions, que les passions ne les font souffrir².

Les *Reflexions critiques* de Du Bos reflètent l'opinion d'un *homme de lettres* de son temps, s'intéressant en premier lieu à la fonction de la musique en tant qu'amusement noble, et non aux problèmes particuliers du contrepoint, de l'harmonie ou à des questions relatives à la technique et au jeu instrumental. Du Bos nous offre des réflexions caractéristiques de son époque, trahissant l'attitude d'un amateur de musique qui l'écoute plus qu'il ne la pratique, tout en englobant son propos dans une discussion fortement empreinte des écrits des Anciens, lesquels constituent en quelque sorte la matière première sur laquelle se fonde l'ensemble de ses *Reflexions*.

Dès le début de son ouvrage, Du Bos pose le problème du plaisir que procure l'art, avant de démontrer la difficulté qui surgit lorsqu'il est question d'expliquer la cause de ce plaisir. Il constate qu'

2 J.-B. Du Bos, *Reflexions*, Section 1 « De la nécessité d'être occupé pour fuir l'ennui et de l'attrait que les mouvements des passions ont pour les hommes », p. 4.

on éprouve tous les jours que les vers et les tableaux causent un plaisir sensible ; mais il n'en est pas moins difficile d'expliquer en quoi consiste ce plaisir qui ressemble souvent à l'affliction, et dont les symptômes sont quelquefois les mêmes que ceux de la plus vive douleur³.

Pour ce qui est de ce « plaisir sensible », Du Bos en fait l'objet principal de sa réflexion :

J'ose entreprendre [...] d'expliquer l'origine du plaisir que nous font les vers et les tableaux. [...] Faire reconnoître au lecteur dans mon livre ce qui se passe en lui-même, en un mot les mouvemens les plus intimes de son cœur⁴.

L'attitude de Du Bos à l'égard du plaisir esthétique participe de la théorie du goût formée à la fin du XVII^e et au début du XVIII^e siècle que l'on trouve notamment sous la plume d'Antoine Gombaud de Méré (1607-1684), Charles de Saint-Evremond (1615-1703) et Dominique Bouhours (1628-1702). Comme le constate ce dernier, « le goût est un sentiment naturel qui tient à l'âme, et qui est indépendant de toutes les sciences qu'on peut acquérir [...] Le bon goût est le premier mouvement, ou pour ainsi dire une espèce d'instinct de droite raison qui l'entraîne avec rapidité, et qui la conduit plus sûrement que tous les raisonnements qu'elle pourroit faire »⁵. Accentuant le caractère spontané, presque instinctif du goût, cette théorie s'oppose à la réflexion rationnelle ; elle résume l'essence du plaisir esthétique dans l'expression de ce *je ne sais quoi*, qui considère le sentiment du beau comme étant à la fois inconcevable pour la raison, et insaisissable dans son éphémère⁶.

A travers ses *Reflexions*, Du Bos s'est lancé dans une tâche ardue et pionnière, celle d'expliquer le sentiment esthétique de la musique ; question

3 *Ibid.*, p. 1.

4 *Idem.*

5 Dominique Bouhours, *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* (Paris, 1687 ; R Ildesheim : Olms, 1974, 2^e éd. de 1688), p. 381.

6 C'est Boileau qui emploie cette formule : « Un ouvrage a beau estre approuvé d'un petit nombre de Connoisseurs, s'il n'est plein d'un certain agrément et d'un certain sel propre à piquer le goust general des Hommes, il ne passera jamais pour un bon ouvrage, et il faudra à la fin que les Connoisseurs eux mesmes avoient qu'ils se sont trompés en luy donnant leur approbation. Que si on me demande ce que c'est que cet agrément et ce sel, Je répondray que c'est *un jeu ne scay quoy* qu'on peut beaucoup mieux sentir que dire » (N. Boileau-Despréaux, Préface à *Œuvres diverses* (1701), in *Œuvres complètes*, éd. A. Adam, F. Escals (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1966), p. 1 ; c'est nous qui soulignons. Voir également l'étude sur l'évolution du goût esthétique de Stanisław Pazura, *Rozważania nad dziejami pojęcia smaku estetycznego* (Varsovie : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1981), pp. 72-73.

qui jusqu'alors n'avait jamais fait l'objet d'une telle réflexion⁷. Chez Du Bos, il ne s'agit plus de discuter du seul « goût » musical (que l'on soit italophile ou francophile, comme dans la querelle entre Ragueuet et Le Cerf de la Viéville), mais de justifier cette notion de « goût » par des fondements historiques, validés par les textes des Anciens. Les *Reflexions* de Du Bos ont permis de contribuer à la revalorisation de la musique en tant qu'art à part entière, possédant ses propres moyens d'expression. Ce faisant, les *Reflexions* constituent un ouvrage décisif, de par son influence qui rayonnera tout au long du XVIII^e siècle et dans l'Europe entière, en ayant permis à la musique de sortir du rang accessoire où la hiérarchie des arts l'avait jusqu'alors maintenue, tout en réévaluant de façon décisive son sensualisme, longtemps considéré comme la cause principale de son infériorité artistique. Si le rôle joué par les *Reflexions* de Du Bos dans ce processus de revalorisation de la musique a déjà fait l'objet de nombreuses études⁸, il s'agira ici de mettre un accent particulier sur l'aspect double et même dialectique qui caractérise ses jugements sur la musique. D'une part, Du Bos se réfère à la fois aux idées anciennes tout en exprimant des opinions contemporaines, ce qui est une démarche propre à la grande Querelle des Anciens et des Modernes ; d'autre part, il ne développe pas encore pleinement l'idée moderne des Lumières du concept d'expression de la musique, qui prendra progressivement la place du concept de *mimesis* musicale. Le dualisme dont témoignent les *Reflexions critiques* reconnaît d'une part la capacité de la musique à mettre en relation l'expression des sentiments et l'affect musical ; d'autre part, il s'agit de continuer à prôner ce vieux principe d'imitation qui dénie à l'expression son autonomie, puisque justifiant des références extra-musicales. Nous avons ici affaire au phénomène majeur de la transformation de la tradition esthétique classique, enracinée dans la théorie de la *mimesis* aristotélicienne (développée en

7 C'est notamment sur ce point que se démarque Du Bos d'écrits précédents, contemporains ou même postérieurs, et qui se concentrent plus spécifiquement sur ce qui relève d'une « poétique » de l'opéra français, déjà en jeu dans les écrits de Ragueuet et de Le Cerf de la Viéville. Voir François Ragueuet, *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras* (Paris, 1702 ; R Genève : Minkoff, 1976) ; Jean Laurent Lecerf de la Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (Paris, 1704), et la réponse de Ragueuet au précédent, *Défense du Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras* (Paris, 1705 ; R Genève : Minkoff, 1972), ou encore dans les plus tardifs Gabriel Bonnot de Mably, *Lettres à Madame la Marquise de P... sur l'Opéra* (Paris, 1741 ; R New York : AMS Press, 1978) ; Toussaint Rémond de Saint-Mard, *Réflexions sur l'opéra* (La Haye, 1741 ; R Genève : Minkoff, 1972).

8 Voir en particulier John Neubauer, *The Emancipation of Music from Language : Departure from Mimesis in Eighteenth-Century France* (New Haven : Yale University Press, 1986) ; Downing A. Thomas, *Music and the Origins of Language : Theories from the French Enlightenment* (Cambridge : Cambridge University Press, 1995).

France par Boileau) et qui mènera à l'aube du XIX^e siècle à une nouvelle manière de concevoir la musique comme « discours du cœur » et en même temps comme art qui possède ses propres moyens d'expression sans avoir besoin de se référer à une quelconque imitation. Les opinions musicales de Du Bos le situent au milieu de cette voie qui, justement grâce à Rousseau, aboutira en France à reconnaître pleinement l'expressivité de la musique, expression des sentiments de son créateur qui n'est plus contraint par la convention mimétique du classicisme. La section que Du Bos consacre à la musique (section 45 « De la Musique proprement dite », 1^{er} vol.) repose sur la présentation de deux principes esthétiques : l'imitation de la nature et l'imitation des sentiments, ainsi que l'action émotionnelle de la musique sur l'auditeur. Du Bos laisse percer le dualisme de son attitude dès la première phrase :

Il nous reste à parler de Musique, comme du troisième des moyens que les hommes ont inventé pour donner une nouvelle force à la Poésie, et pour la mettre en état de faire sur nous une plus grande impression. Ainsi que le Peintre imite les traits et les couleurs de la nature, de même le Musicien imite les tons, les accens, les soupirs, les inflexions de voix, enfin tous ces sons, à l'aide desquels la nature même exprime ses sentiments et ses passions⁹.

En reconnaissant l'égalité de la musique par rapport à la poésie et à la peinture du point de vue de la doctrine de l'imitation dans l'art, Du Bos participe ainsi à la grande tradition de la *mimesis* exprimée dans *L'Art poétique* de Boileau (1674). Se référant à la fonction imitative de la musique, il précise que l'objet de son imitation sont les sons de la nature qui expriment les passions et les sentiments. Du Bos ne s'intéresse donc pas à ce qui seraient des effets sonores purement imitatifs qui se limiteraient à l'onomatopée, mais à des sons possédant une connotation expressive. De plus Du Bos est conscient que l'imitation sonore naturelle de l'émotion exerce une influence profonde sur les auditeurs, et qu'il s'agit de reconnaître la force spéciale des sons capables d'émouvoir profondément les auditeurs : des sons qui, en quelque sorte, se mettent en « sympathie » avec l'âme de celui qui les écoute. C'est précisément là que se niche l'aspect le plus original de la pensée musicale de Du Bos, qui définit ces sons comme étant les « signes des passions ». Ainsi établit-il une distinction importante entre les sons musicaux et les mots articulés, appelant les premiers « signes des passions institués par la nature », tandis que les seconds sont les « signes arbitraires des passions » :

9 J.-B. du Bos, *Reflexions*, Section 45 « De la musique proprement dite », p. 150.

Tous ces sons [...] ont une force merveilleuse pour nous émouvoir, parce qu'ils sont des signes des passions, institués par la nature dont ils ont reçu leur énergie ; au lieu que les mots articulés ne sont que des signes arbitraires des passions. Les mots articulés ne tirent leur signification et leur valeur que de l'institution des hommes, qui n'ont pu leur donner cours que dans un certain pays¹⁰.

Du Bos décrit l'activité créatrice de l'homme comme émanant de deux sources : la nature qui fait naître les sentiments spontanés, et la culture qui crée la richesse des signes conventionnels. Pourtant il garde la conviction que la musique *imite* les sons naturels¹¹.

Selon Du Bos, la musique est perçue à deux niveaux. Le premier a un caractère sensuel, le second est lié à la capacité d'expression de la musique, qui permet d'émouvoir l'auditeur. Les deux niveaux de perception de la musique apparaissent avec évidence dans la conclusion :

Les signes naturels des passions que la musique rassemble, et qu'elle emploie avec art pour augmenter l'énergie des paroles qu'elle met en chant, doivent donc les rendre plus capables de nous toucher, parce que ces signes naturels ont une force merveilleuse pour nous émouvoir. Ils la tiennent de la nature même. [...] C'est ainsi que le plaisir de l'oreille devient le plaisir du cœur¹².

Ainsi Du Bos se distancie-t-il de l'opinion couramment répandue qui plaçait la perception de la musique au niveau sensuel, réservant le niveau intellectuel de la perception esthétique aux impressions créées par la parole (poétique). Chez Du Bos les deux perceptions de la musique, l'une purement de sensation, l'autre axée sur sa capacité d'expression, liées étroitement entre elles, s'orientent vers un « plaisir du cœur ». Ainsi, face à l'alternative de l'époque qui oppose le goût fondé sur le sentiment du *je ne sais quoi* au goût « raisonné », se laissant définir dans les catégories rationnelles, Du Bos trouve pour la musique un *tertium datur* esthétique réunissant ses valeurs sensuelles à ses valeurs émotionnelles.

Pour le théoricien français, le caractère expressif de la musique est aussi le point principal de sa conception de l'opéra : ainsi affirme-t-il que le drame en musique est né parce que la parole déclamée dans un contexte dramatique reçoit une nouvelle énergie lorsqu'elle est chantée et que la force de son expression augmente. Le critère de vraisemblance propre à l'opéra reste fondé sur l'imitation, ou, plus précisément, sur la conformité « des tons, des accens, des soupirs et des sons qui sont propres

10 *Idem*.

11 Se référant à une phrase de Cicéron (« *In cantu tria praecipue notanda sunt, harmonia, sermo et ritmus* » (Cicéron, *De Ordine*, lib. 3), Du Bos confère une signification spéciale au rythme qui permet de rendre l'imitation musicale vraisemblable.

12 J.-B. Du Bos, *Reflexions*, Section 45 « De la musique proprement dite », p. 151.

naturellement aux sentiments contenus dans les paroles »¹³. La dialectique entre imitation et expression propre à Du Bos apparaît même dans sa vision du développement historique de l'opéra esquissée dans les *Reflexions critiques*.

Comment dès lors, au sein de sa réflexion sur l'opéra, faire place à la musique instrumentale ? A l'instar de ses contemporains, prédécesseurs et continuateurs, Du Bos la définit sous le terme de « symphonies ». Lesquelles ont pour but, affirme-t-il, de « faire des imitations de tous les bruits qui sont les plus capables de faire impression sur nous, lorsque nous les entendons dans la nature. La Musique ne se sert que des instruments pour imiter ces bruits, dans lesquels il n'y a rien d'articulé, et nous appelons communément ces imitations des symphonies »¹⁴. En homme de son temps, Du Bos revient ici sur le terrain d'une conception traditionnelle de la *mimesis*.

Toutefois Du Bos entrevoit pour ces symphonies une fonction autre que purement imitative, et qui peut être définie comme une forme de participation à l'action dramatique afin de mieux la préparer. Ce qui surgit ici, c'est l'idée d'une musique instrumentale possédant son caractère spécifique, régie par ses propres règles d'expression. Bien qu'il ait pressenti cette spécificité, Du Bos ne l'intègre pas encore au sein d'une nouvelle conception qui se serait libérée de la doctrine de l'imitation. Et, tout en indiquant l'autonomie expressive de ces symphonies de l'opéra afin de mieux fonder son argumentation, Du Bos fait appel au *Traité du sublime*, attribué au néoplatonicien Longin : « il n'est donc pas surprenant que les symphonies nous touchent beaucoup, quoique leurs sons, comme le dit Longin : « ne soient que de simples imitations d'un bruit inarticulé, et, s'il faut parler ainsi, des sons qui n'ont que la moitié de leur être, et une-demi vie » »¹⁵. Au sein de cette argumentation, validée par l'autorité d'un auteur antique, se perçoit un autre aspect de la pensée duelle de Du Bos, qui d'une part a déjà pleine conscience de la valeur expressive de la musique instrumentale, mais qui d'autre part continue à être fortement attachée à la théorie de la *mimesis*.

Du Bos valorise la musique instrumentale en la définissant comme « chant inarticulé des instruments » par analogie au « langage inarticulé de l'homme »¹⁶. Comme dans le cas du chant, il montre que l'action expressive de la musique instrumentale a pour effet de « remuer le cœur des

13 *Idem*.

14 *Idem*.

15 *Ibid.*, p. 152 (Du Bos se réfère au Pseudo-Longin, *Traité sur le sublime*, §32).

16 *Ibid.*, pp. 150 et 152.

hommes »¹⁷. Ce « chant inarticulé des instruments » peut susciter des émotions que la parole ne saurait éveiller, comme lors de situations « où l'on ne saurait [...] inspirer ces sentiments en se servant du pouvoir de la parole »¹⁸. Du Bos exemplifie ses propos en se référant à des fragments instrumentaux de deux opéras de Lully, le « plus grand Poète en musique dont nous ayons des ouvrages »¹⁹ : *Thésée* (1675) et *Armide* (1686)²⁰. Du Bos soulève de nombreuses questions :

Nous mêmes ne sentons-nous pas que ces airs font sur nous l'impression que le Musicien a eu l'intention de leur faire produire ? Ne sentons-nous pas que ces symphonies nous agitent, nous calment, nous attendrissent ; enfin qu'elles agissent sur nous, a peu près comme les vers de Corneille et ceux de Racine y peuvent agir ?²¹

Dans sa description du caractère expressif de certaines symphonies, comme par exemple celle de l'acte V de *Roland* (1685), appelée « Logistille », qui calme le héros troublé par des événements qui précèdent, ou encore le premier « air dansant » du prologue d'*Amadis* stimulant le personnage qui vient de s'éveiller, Du Bos n'hésite pas à le comparer aux effets de la musique des pythagoriciens qui avait la vertu de calmer ou d'exciter l'âme. Le commentaire de Du Bos sur les effets subtils de ces symphonies, qu'il valide largement en faisant référence à la musique des Anciens, sert avant tout à souligner le rapport des parties instrumentales à l'action de l'opéra, donc à mettre en relief leurs fonctions narrative et illustrative²². Du Bos examine ces fonctions à la lumière de la théorie de

17 *Ibid.*, p. 152. Ce point (la musique instrumentale comme « chant inarticulé ») deviendra même un lieu commun qui se maintiendra jusqu'au début du XIX^e siècle. On le voit encore chez Momigny qui dans le second volume sur la musique de l'*Encyclopédie Méthodique* (1818) analyse les quatuors de Haydn comme un quatuor vocal (sans paroles).

18 *Idem.*

19 *Ibid.*, p. 153.

20 L'exemple de ces deux opéras et de l'œuvre de Lully en général servirent de référence dans la polémique que Du Bos avait engagée avec Isaac Vossius, auteur du traité *De Poëmatum cantu et viribus Rithmi* [...], sur le problème fondamental dans la Querelle des Anciens et des Modernes de la prééminence de la musique antique ou de la musique moderne. « Si quelque Musique moderne, affirme Du Bos, manque du mérite dont parle ici Monsieur Vossius, ce n'est point celle de Lulli. Ce qu'il appelle ici *verborum intellectum*, ou l'expression, est parfaite dans ce Musicien » (*idem*). Tout en essayant de justifier l'opinion de Vossius, Du Bos soulignait que celui-ci avait terminé son traité en 1671, donc au moment où Lully composait sa première tragédie en musique, *Cadmus et Hermione* (1673).

21 *Idem.*

22 Dans ces pages Du Bos aboutit à la conclusion que l'effet apaisant des sons (plus effectif que le seul silence) est notamment causé par leur mouvement spécifique : « Ces bruits sont ceux, qui, comme celui de *Logistille*, continuent longtemps dans un mouve-

l'imitation indiquant la vraisemblance des effets sonores illustratifs comme « le mugissement de la terre, quand Pluton sort des Enfers ; le sifflement des airs, quand Apollon inspire la Pythie, le bruit que fait une ombre en sortant de son tombeau, et le frémissement du feuillage des chênes de Dodone »²³. Il s'agit, poursuit-il, de l'application de la *convenientia finge* horacienne : plus l'effet sonore est vraisemblable, plus son expression en sera forte. Aussi dans cette partie de ses *Reflexions critiques*, Du Bos parvient à relier la fonction imitative des symphonies à leur fonction expressive. Qui plus est, l'imitation (soumise au critère de la vraisemblance) n'est pas le but en soi, mais bien plus la condition de l'expression de la musique. Que ces deux aspects aient été étroitement liés dans sa vision de la musique instrumentale dans l'opéra, le fragment suivant en témoigne :

On dit donc des symphonies de cette espece, ainsi que de celles qui peuvent imiter des bruits véritables, qu'elles expriment bien ou qu'elles n'expriment pas. [...] Ainsi, bien que ces symphonies soient en un certain sens inventées à plaisir, elles aident beaucoup néanmoins à rendre le spectacle touchant et l'action pathétique²⁴.

Ayant reconnu la capacité expressive des symphonies d'opéra, Du Bos s'imagine pourtant qu'il serait même possible de les écouter à part comme musique détachée de son contexte dramatique. Certes, on ne saurait ici évoquer la « musique instrumentale », car dans sa même réflexion, Du Bos souligne que ce faisant, la valeur musicale de ces symphonies en serait forcément diminuée :

Ces morceaux de musique qui nous émeuvent si sensiblement, quand ils sont une partie de l'action théâtrale, plairoient même médiocrement, si l'on les faisoit entendre comme des *Sonates* ou des morceaux de symphonies détachés, à une personne qui ne les auroit jamais entendues à l'Opera, et qui en jugeroit par conséquent sans connoître leur plus grand mérite²⁵.

C'est encore une fois le concept d'imitation qui explique pourquoi Du Bos ne sépare pas la musique *per se* des références à ce qui relève de l'extramusical,

ment presque toujours égal, et sans que les sons suivans soient beaucoup plus aigus ou plus graves, beaucoup plus lents ou plus vîtes que les sons qui les précèdent [...] Il semble que ces bruits qui ne s'accélèrent ou ne se retardent, quant à l'intonation et quant au mouvement, que suivant une proportion lente et uniforme, soient plus propres à faire reprendre aux esprits ce cours égal, dans lequel consiste la tranquillité, qu'un silence qui les laisseroit suivre le cours forcé et tumultueux, dans lequel ils auroient été mis » (J.-B. Du Bos, *Reflexions*, pp. 481-482).

23 *Ibid.*, p. 155.

24 *Idem.*

25 *Idem.*

que celui-ci soit fondé sur le vraisemblable ou non. C'est la *mimesis* qui indique la ligne générale de son discours encore fondé sur la tradition aristotélicienne, comme en témoigne la remarque finale de la section consacrée à la musique, et qui relève à nouveau de son dualisme esthétique :

Les premiers principes de la Musique, sont donc les mêmes que ceux de la Poésie et la Peinture. Ainsi que la Poésie et la Peinture, la Musique est une imitation. La Musique ne sauroit être bonne, si elle n'est pas conforme aux règles générales de ces deux arts sur le choix des sujets, sur la vraisemblance, et sur plusieurs autres points²⁶.

Bien que Du Bos affirme qu'il y ait des auditeurs qui attachent une plus grande importance à la richesse de l'harmonie et à l'agrément du chant (tout comme il y a des amateurs de la couleur en peinture), il reconnaît pour la plus grande valeur de la musique sa conformité à la parole, et voit dans cette conformité la source de son expression véritable.

Le traité de Du Bos n'épuise certes pas la question de la transformation de la conscience esthétique qui commençait alors à s'opérer lentement dans la France du XVIII^e siècle : on le sait, cette transformation fut un processus de longue durée, riche en revirements et en prises de position nettement polarisées comme en témoignent la Querelle des Bouffons et le débat musical jusqu'à la Révolution. L'ouvrage de Du Bos y occupe une place essentielle ne fut-ce que pour avoir été écrit à l'époque où la doctrine classique régnait encore en France, et parce qu'il marque également le point de départ d'un nouveau discours sur la musique.

26 *Idem.*