

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

MORTIER Roland, HASQUIN Hervé, eds., "Retour au XVIIIe siècle" in *Etudes sur le XVIII^e siècle*, Volume XXII, Editions de l'Université de Bruxelles, 1994.

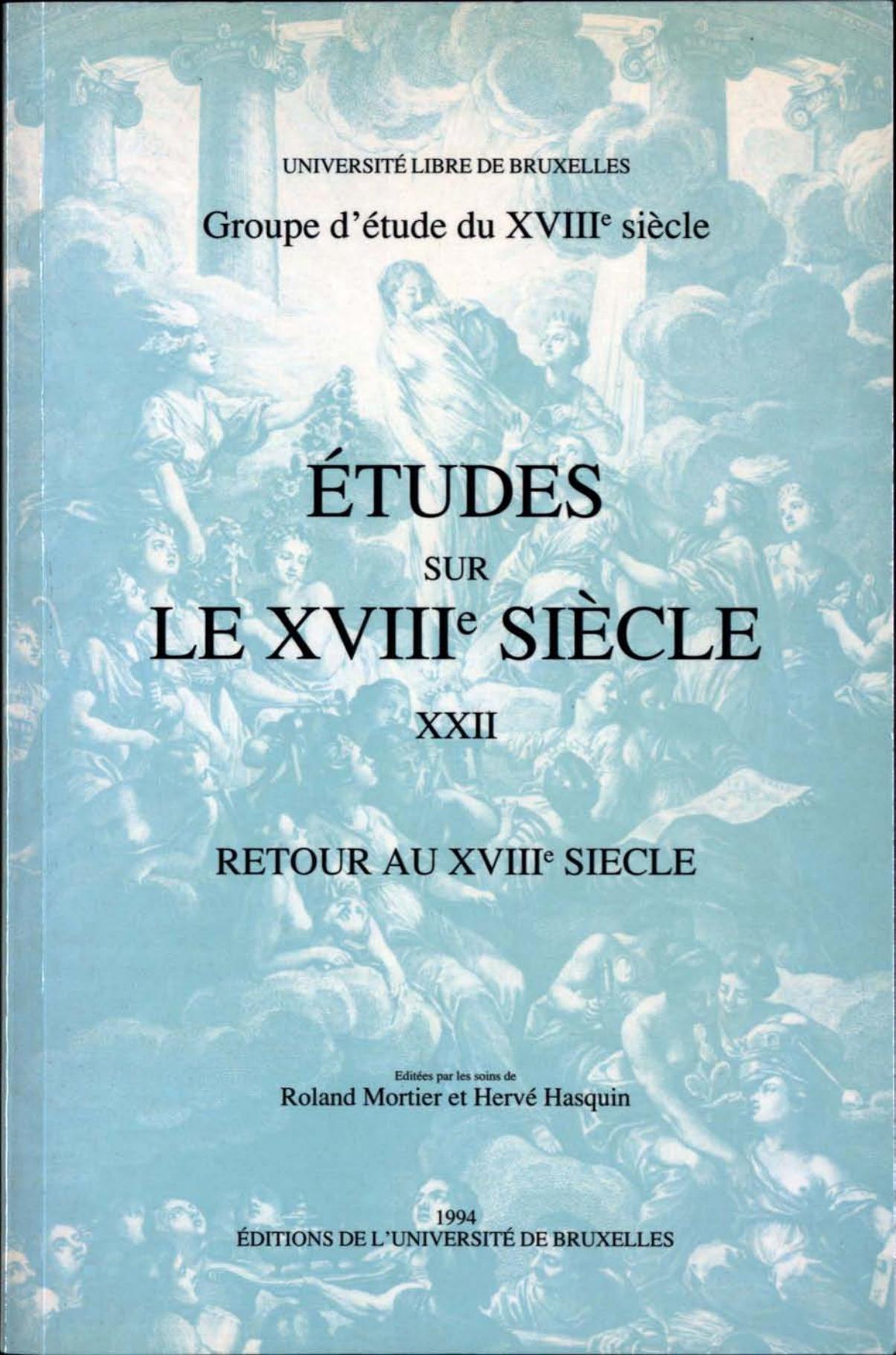
Cette œuvre littéraire est soumise à la législation belge en matière de droit d'auteur.

Les illustrations de cet ouvrage n'ont pu être reproduites afin de se conformer à la législation belge en vigueur.

L'œuvre a été publiée par les
Editions de l'Université de Bruxelles
<http://www.editions-universite-bruxelles.be/>

Les règles d'utilisation de la présente copie numérique de cette œuvre sont visibles sur la dernière page de ce document.

L'ensemble des documents numérisés mis à disposition par les bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site
<http://digitheque.ulb.ac.be/>



UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES

Groupe d'étude du XVIII^e siècle

ÉTUDES
SUR
LE XVIII^e SIÈCLE

XXII

RETOUR AU XVIII^e SIECLE

Éditées par les soins de
Roland Mortier et Hervé Hasquin

1994
ÉDITIONS DE L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES

GROUPE D'ÉTUDE DU XVIII^e SIÈCLE

Directeur : R. Mortier

Secrétaire : H. Hasquin

Pour tous renseignements, écrire à M. Hasquin

Faculté de Philosophie et Lettres

Université Libre de Bruxelles

Avenue F.D. Roosevelt 50 - 1050 Bruxelles

ÉDITIONS DE L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES

Avenue Paul Héger 26 - 1050 Bruxelles - Belgique

ÉTUDES
SUR
LE XVIII^e SIÈCLE

**Publié avec le soutien du ministère de l'Éducation, de la Recherche
et de la Formation de la Communauté française.**

UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES

Groupe d'étude du XVIII^e siècle

ÉTUDES
SUR
LE XVIII^e SIÈCLE

XXII

RETOUR AU XVIII^e SIECLE

Éditées par les soins de

Roland Mortier et Hervé Hasquin

1994

ÉDITIONS DE L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES

Dans la même collection

Les préoccupations économiques et sociales
des philosophes, littérateurs et artistes au XVIII^e siècle, 1976

Bruxelles au XVIII^e siècle, 1977

L'Europe et les révolutions (1770-1800), 1980

La noblesse belge au XVIII^e siècle, 1982

Idéologies de la noblesse, 1984

Une famille noble de hauts fonctionnaires : les Neny, 1985

Le livre à Liège et à Bruxelles au XVIII^e siècle, 1987

Unité et diversité de l'empire des Habsbourg à la fin du XVIII^e siècle, 1988

Deux aspects contestés de la politique révolutionnaire
en Belgique : langue et culte, 1989

Fêtes et musiques révolutionnaires : Grétry et Gossec, 1990

Rocaille. Rococo, 1991

Musiques et spectacles à Bruxelles au XVIII^e siècle, 1992

Charles de Lorraine, gouverneur général des Pays-Bas autrichiens (1744-1780),
Michèle Galand, 1993

Patrice-François de Neny (1716-1784). Portrait d'un homme d'Etat,
Bruno Bernard, 1993

Hors série

La tolérance civile, édité par Roland Crahay, 1982

Les origines françaises de l'antimaçonnisme, Jacques Lemaire, 1985

L'homme des lumières et la découverte de l'Autre, édité par Daniel Droixhe
et Pol-P. Gossiaux, 1985

Morale et vertu, édité par Henri Plard, 1986

Emmanuel de Croÿ (1718-1784). Itinéraire intellectuel et réussite nobiliaire
au siècle des Lumières, Marie-Pierre Dion, 1987

La Révolution liégeoise de 1789 vue par les historiens belges
(de 1805 à nos jours), Philippe Raxhon, 1989

Les savants et la politique à la fin du XVIII^e siècle,
édité par Gisèle Van de Vyver et Jacques Reisse, 1990

I.S.B.N. 2-8004-1099-X

D/1994/0171/16

© by Editions de l'Université de Bruxelles, 1994
Avenue Paul Héger 26 - 1050 Bruxelles - Belgique

Imprimé en Belgique

Avant-propos

par
Manuel COUVREUR

Dors-tu content, Voltaire, et ton hideux sourire
Voltige-t-il encor sur tes os décharnés ?

Emblématique de l'anathème jeté par les poètes romantiques sur le siècle des Lumières, ces vers de Musset ont largement contribué à établir l'idée d'une rupture absolue entre les XVIII^e et XIX^e siècles. Une même condamnation anime la critique, depuis les pédanteries de La Harpe jusqu'aux invectives de Barbey d'Aurevilly. À y regarder de plus près, des ambiguïtés apparaissent cependant. Constamment réédité durant près d'un siècle, le *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne* publié en 1799 par Jean-François de La Harpe consacre, en fait, plus de la moitié de ses pages, non à l'Antiquité ou au siècle de Louis XIV, mais bien au XVIII^e siècle. Cette contradiction interne nous a incité à remettre en question l'idée d'un rejet du XVIII^e siècle après les excès de la période révolutionnaire.

Dans des domaines aussi divers que la littérature, les arts plastiques ou la musique, nous avons demandé à plusieurs chercheurs de s'interroger sur la réalité de cette rupture, sur l'opportunité de parler plutôt de continuité que de retour, et enfin, sur les motivations qui ont pu inciter les créateurs des XIX^e et XX^e siècles à se référer à une époque parfois détestée ou méprisée. Comme on pouvait s'y attendre, les conclusions sont nuancées.

Ainsi, c'est dès 1858 que Voltaire se voit dresser un piédestal par Arsène Housaye qui, au passage, en profite pour écrire un véritable best-seller. Son ennemi de toujours, Rousseau, peu ou mal lu bien souvent, n'a cependant jamais cessé d'être pris à partie par tous les grands penseurs politiques du XIX^e. Toujours critiqués, ses écrits sur la musique et son *Dictionnaire* en particulier ont été plagiés par ses successeurs. À la suite des deux géants, la cohorte innombrable des auteurs libertins, ou simplement légers et badins, n'a pas été oubliée. Pour certains créateurs, ceux-ci constituèrent même de véritables antidotes contre un romantisme, trop sérieux pour Offenbach, et peut-être trop germanique pour Franck. Par opposition également, éditeurs et bibliophiles se tournèrent vers ce que le siècle précédent avait pu écrire de moins passionné sur le sujet préféré des poètes du temps : l'amour.

Si la survie de l'héritage littéraire du XVIII^e ne s'est pas toujours déroulée sans heurts, il apparaît que, dans le domaine musical, une tradition de néo-classicisme a perduré jusqu'à Schönberg et Stravinsky, qui ont fait, des modalités d'un retour au

xviii^e siècle, la pierre de touche de leur modernité. En peinture, la référence est rarement affirmée : pourtant, c'est à une iconographie classique et néo-classique — modèles abhorrés — que les Préraphaélites anglais et, sans le savoir sans doute, un symboliste comme Khnopff, ont emprunté l'un de leurs sujets de prédilection. En revanche, la suprématie du xviii^e siècle dans le domaine des arts décoratifs ne semble jamais avoir été sérieusement mise en doute : des éditions de livres illustrés jusqu'à leurs reliures, tout prouve la survie de modèles et de techniques. Cette approche pourrait être étendue à l'orfèvrerie, à l'ébénisterie, à la peinture monumentale ou à l'architecture, arts où la référence au xviii^e a produit des chefs-d'œuvre, aujourd'hui considérés comme de simples copies ou, au mieux, comme des pastiches. Espérons que ces quelques aperçus sur un sujet, riche et presque inexploité encore, éveilleront l'attention des chercheurs.

Depuis une cinquantaine d'années, les éditions d'auteurs, de premier ou de troisième ordre, se sont multipliées, et le xviii^e siècle occupe désormais une place de choix dans les manuels scolaires. S'interroger sur les motivations et les finalités de cinéastes contemporains qui ont tenu à donner « leur » version des *Liaisons dangereuses*, c'est, en fin de compte, mettre en lumière la communauté de sujets de réflexion ou de valeurs que nous pouvons avoir avec des penseurs qui, il y a plus de deux cents ans, se sont interrogés sur la tolérance, comme Voltaire, sur les conséquences des progrès de la génétique, comme Diderot, ou sur la libération des mœurs, comme Laclos.

La galanterie des « Lumières », source d'éditions clandestines au XIX^e siècle à Bruxelles

par
René FAYT

Amené à nous pencher sur l'activité des éditeurs marginaux ayant œuvré à Bruxelles au XIX^e siècle, il nous est apparu qu'une étude systématique des ouvrages libertins du XVIII^e siècle réimprimés par ces éditeurs de l'ombre ne serait pas sans intérêt.

Quels furent les buts recherchés par la reproduction de ces textes curieux : goût du lucre, sollicitations des bibliophiles ou instruments de combat politique ? Quel fut le choix des œuvres rééditées ? Les versions originelles furent-elles toujours respectées ? Quels titres furent le plus souvent repris ? Quelle est la qualité des notes et commentaires accompagnant ces nouvelles éditions ? Autant de questions qui font espérer une investigation approfondie de la production prohibée inspirée, au siècle dernier, par le libertinage du XVIII^e.

Afin de donner un avant-goût de ce que pourrait apporter une enquête méthodique dans ce domaine particulier, nous donnons ci-après un relevé, sans doute bien partiel, des réimpressions de textes singuliers du XVIII^e proposées par un audacieux éditeur installé à Bruxelles entre 1863 et 1867.

Avant de verser cette première contribution à un dossier qui risque d'être assez piquant, il importe de préciser la teneur et les limites de notre enquête. Aux termes « libertin » et « libertinage » — qui véhiculaient, dans les siècles passés, des idées d'irréligion et dont les contours aujourd'hui encore sont difficiles à préciser ¹ —, nous préférons l'expression « textes rares ou curieux » ². C'est sous cette rubrique que l'on retrouve généralement, dans les catalogues anciens, tant les ouvrages libertins que les œuvres licencieuses et érotiques, les textes pornographiques ou les pamphlets scatologiques. C'est de ce gibier-là qu'il s'agit dans l'inventaire que nous présentons ici : des livres « à ne pas mettre entre toutes les mains », des livres dont on dit qu'« une mère en proscrira la lecture à sa fille ».

Lorsque l'on aborde le domaine des publications de contrebande à Bruxelles au siècle dernier, deux noms viennent immédiatement à l'esprit : celui d'Auguste Poulet-Malassis, l'éditeur et l'ami de Baudelaire, et celui de notre compatriote Henry Kistemaekers, figure dominante de l'édition novatrice de la seconde moitié du XIX^e siècle. Ils partagent avec deux autres fortes personnalités de la librairie non

conformiste le terrain mouvant de la production licencieuse à Bruxelles : le Parisien Jules Gay et le Wallon Vital Puissant.

De ce dernier, spécialiste de la propagande anti-impériale et contrefacteur notoire des publications de ses confrères, mentionnons sa *Bibliographie anecdotique et raisonnée de tous les ouvrages d'Andréa de Nerciat par M. de C***, bibliophile anglais* ³. Outre le fait qu'il s'agisse du premier essai bio-bibliographique consacré à Nerciat, cette publication, devenue d'une extrême rareté, mérite que l'on s'y attarde quelque peu tant elle est révélatrice de pratiques éditoriales curieuses.

Non content d'annoncer un portrait de Nerciat qui se révèle absolument fantaisiste (il en attribue la propriété et la réalisation à « M. B.... [M. Br. sur la gravure] de Paris », allusion au graveur français Félix Bracquemond, qui est tout à fait étranger à cette exécution), Vital Puissant délaisse régulièrement son sujet pour dénigrer ses concurrents (Jean-Pierre Blanche, Jules Gay, Alphonse Lécivain, Auguste Poulet-Malassis, tous y passent !). Enfin, preuve supplémentaire de sa fatuité, il utilise une formule macaronique pour revendiquer la paternité de sa brochure. La dernière page de celle-ci porte, en effet, le pompeux colophon suivant :

Hic liber impressus est in civitate londoniensi ad expensas vitalis potentis, belgici civis, in urbe lutetiae manentis. — Anno Domini M.DCCC.LXXVI.

Coutumier de l'utilisation de pseudonymes, de surnoms, de noms altérés ou de marques d'éditeur énigmatiques ou déguisées, Vital Puissant ne peut s'empêcher de laisser transparaître sa véritable identité sous ses divers masques. Ainsi, ses *Essais bibliographiques sur deux ouvrages intitulés « De l'utilité de la flagellation » par J.H. Meibomius et « Traité du fouet » de F.A. Doppet* ⁴ sont signés « VIEST' LAINOPTS, bibliophile » ⁵, anagramme de Vitalis Potens. Notons que si la publication de Meibomius parut en latin au début du xvii^e siècle, la première traduction française de ce curieux ouvrage est l'œuvre de Claude Mercier, dit de Compiègne. Quant au *Traité du fouet*, il a pour auteur le médecin, littérateur et général français François-Amédée Doppet (1753-1800) et a paru pour la première fois à Genève en 1788, sous le titre *Aphrodisiaque externe, ou Traité du fouet et de ses effets sur la physique de l'amour. Ouvrage médico-philosophique, suivi d'une dissertation sur tous les moyens capables d'exciter aux plaisirs de l'amour, par D****, médecin. Sans lieu [Genève], 1788, in-18 de 158 pages.

Les rééditions bibliophiliques de Poulet-Malassis et de Kistemaeckers sont, pour leur part, très « classiques ». Ces deux grands éditeurs ont principalement retenu les noms illustres de la littérature infernale du xviii^e siècle : Crébillon, Nerciat, Restif, Sade sont à l'ordre du jour ; Javotte, Margot, Saturnin et Thémidore sont souvent à l'affiche. On s'attardera d'autant moins qu'un inventaire de leur production a déjà été réalisé ⁶.

Plus intéressants, parce que plus insolites, nous semblent être les titres retenus par Jules Gay, la quatrième grande figure de la production osée à Bruxelles au xix^e siècle.

Ce n'est pas le lieu, ici, de retracer la carrière mouvementée de Jules Gay. On se limitera donc à quelques données essentielles. Né à Paris en 1807, dans un milieu propice aux choses de l'esprit ⁷, Jules Gay a exercé diverses activités (commis de librairie, comptable chez Hachette, journaliste, bibliographe), avant de se lancer dans l'édition.

La première publication qui sort de son officine est révélatrice de ses centres d'intérêt de l'âge mûr. Portant sur un sujet des plus scabreux, sa *Bibliographie des principaux ouvrages relatifs à l'amour, aux femmes, au mariage indiquant les auteurs de ces ouvrages, leurs éditions, leur valeur et les prohibitions ou condamnations dont certains d'entre eux ont été l'objet*, par M. le C. d'I***⁸ constitue une première tentative, originale en langue française, d'établir un inventaire des « ouvrages rares, précieux, curieux, singuliers, agréables, utiles ou estimés », mais aussi ceux de caractère « licencieux, obscènes et même abominables » touchant, dans toutes les langues et dans tous les pays, « à l'amour, aux femmes, au mariage et aux diverses questions qui peuvent se rapporter à ce sujet ».

Réparties selon un ordre méthodique, les notices de ce catalogue, qui compte cent cinquante pages à deux colonnes, sont rédigées sur le modèle de celles élaborées par Jacques-Charles Brunet pour son irremplaçable *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*. Ce premier essai, traitant d'un sujet inédit et présenté d'une manière exemplaire, a connu un succès immédiat et a pris place parmi les ouvrages de référence des principales collections publiques et privées.

Tiré à trois cents exemplaires, le volume s'est trouvé rapidement épuisé. Jules Gay, aidé par de nombreux collectionneurs et bibliophiles, continue à accumuler notices nouvelles, informations complémentaires et précisions originales. En mai 1864, il publie, simultanément à Paris et à Bruxelles, une édition largement augmentée⁹. Sept ans plus tard, paraît le premier des six tomes d'une troisième édition formant un ensemble de plus de deux mille sept cents pages¹⁰ ! Une quatrième et dernière édition, en quatre gros volumes, paraîtra quelques années après la mort de Jules Gay, entre février 1894 et août 1900. Compilée à partir des fiches amassées par Gay, cette édition revue par le libraire rouennais Jules Lemonnyer comporte plus de quatre mille colonnes et un tome de tables de six cent cinquante pages¹¹.

Entre-temps, l'entrepreneur éditeur avait fait paraître, en avril 1868, un autre répertoire traitant d'un sujet connexe : *Iconographie des estampes à sujets galants*¹², complément indispensable de l'ouvrage connu sous le titre de *Bibliographie du Comte d'I****, décrit ci-dessus.

Les ouvrages documentaires réalisés et édités par Jules Gay indiquent clairement que cet éditeur n'est pas un simple amateur de publications graveleuses, mais un homme au savoir étendu, aux curiosités hardies, et bien décidé à courir des risques pour mettre à la disposition des amateurs les publications oubliées ressortissant à ses sujets de prédilection. Sa pratique des travaux savants l'inclinera d'ailleurs à proposer des éditions de textes rares et recherchés, accompagnés le plus souvent de notices introductives ou d'essais bio-bibliographiques propres à satisfaire une clientèle de collectionneurs érudits et de bibliophiles exigeants.

Imprimés sur beau papier et dans une typographie originale, agrémentés de lettrines, de bandeaux et de culs de lampe spécialement gravés pour ses éditions, les ouvrages réalisés par Jules Gay n'excèdent jamais un tirage supérieur à cinq cents exemplaires. Le plus souvent même, il n'est que de cent ou cent cinquante exemplaires. La pratique du tirage très limité est la seule voie qui s'offre à l'éditeur songeant moins à réaliser des bénéfices importants qu'à satisfaire un public averti. Les livres destinés au « second rayon » des bibliothèques ne sont pas ceux qu'on verra à la montre des libraires !

Cette diffusion délibérément restreinte n'empêche pas la justice impériale d'intervenir. À deux reprises, en mai 1863 et en mai 1865, Gay est cité à comparaître devant la célèbre 6^e chambre du tribunal correctionnel de la Seine. Mais la poursuite de ses publications — qualifiées de contraire à la morale alors qu'elles ne sont généralement que des rééditions de textes qui, les siècles précédents, circulaient en toute impunité — n'est qu'un prétexte pour atteindre l'éditeur. Jules Gay est considéré comme un adversaire du régime. Il faut donc le neutraliser sans tarder. C'est qu'il a des opinions politiques avancées, des projets sociaux dangereux et des fréquentations inquiétantes, ainsi qu'il ressort d'un « mémoire » qu'il rédige à l'intention d'un de ses défenseurs :

[...] on peut encore ajouter certainement que je dois être assez mal vu par les défenseurs officiels et intolérants de la morale ancienne. Ils n'ignorent pas que j'ai connu personnellement et amicalement Charles Fourier, Prosper Enfantin et Robert Owen, et que j'ai maintes fois écrit en faveur du socialisme. Ils n'avaient pu faire condamner mes écrits sur ce sujet, quelques francs qu'ils fussent, car si je parle contre la famille et contre la propriété, je n'en vis pas moins, faute de mieux, dans la plus parfaite harmonie avec ma petite famille, et je respecte aussi scrupuleusement la propriété d'autrui que je désire qu'on respecte la mienne.

Lors de son premier procès, il est frappé d'une amende assez légère (cent francs). En revanche, tous les exemplaires saisis des vingt et un titres condamnés sont confisqués et voués à la destruction totale. Averti peu avant son second jugement qu'il serait arrêté séance tenante, malgré le dépôt préalable d'une caution de ... deux mille francs, il préfère perdre cette somme importante et quitte définitivement la France pour se réfugier dans notre pays.

Lorsqu'il débarque à Bruxelles, Jules Gay a déjà noué quelques relations d'affaires avec le monde de l'édition belge. Il y retrouve Auguste Poulet-Malassis, condamné en France pour faillite¹³. Les deux exilés avaient déjà publié à Bruxelles quelques catalogues clandestins, ils avaient co-édité certaines œuvres érotiques coûteuses que Gay avait écoulées en France, mais leur collaboration ne dura pas longtemps. Avant même cette brève complicité, Jules Gay avait cherché à l'étranger des imprimeurs capables de suivre son rythme de production tout en lui donnant pleine satisfaction sur le plan typographique et esthétique. Jules Gay avait donc tâté les capacités de certains imprimeurs bruxellois.

En mai 1862, il avait confié à l'un de nos artisans les plus réputés, Alphonse Mertens, la réalisation d'une de ces petites curiosités dont ses clients raffolaient :

Histoire sur les troubles advenus en la ville de Tolose l'an 1562, par G. Bosquet. Paris, Jules Gay, petit in-12 de 47 pages, tiré à 200 exemplaires (dont deux sur peau de vélin).

En avril 1863, il avait réitéré l'expérience avec l'imprimeur Jean Rops (sans lien de parenté avec le célèbre graveur). Jules Gay lui proposait l'impression d'une autre publication caractéristique :

Plaidoyer de Mr. Freydier, avocat à Nismes, contre l'introduction de cadenas, ou ceinture de chasteté. Réimpression textuelle faite sur l'édition originale de 1750 et augmentée d'un avant-propos par Philomneste junior [Gustave Brunet]. Paris, Jules Gay, petit in-12 de xvi-55 pages, tiré à 100 exemplaires numérotés (plus deux sur peau de vélin).

La mission était plus délicate. Il s'agissait cette fois d'adjoindre au texte la reproduction de deux planches (représentant évidemment un certain nombre de ces horribles « gardes suisses » ...). L'exemplaire que nous avons consulté permet d'imaginer que la confection assez fruste de la plaquette ne dut pas correspondre aux exigences d'un éditeur soucieux de perfection technique. C'est pourquoi, Jules Gay se fiera dorénavant à Alphonse Mertens et à son fils Adolphe pour exécuter l'ensemble de sa production bruxelloise.

Elle ne sera pas mince l'activité que cet entreprenant éditeur développera sur le sol belge ! Il faut préciser que, de toutes les villes qu'il a habitées avec sa petite famille, c'est Bruxelles qui l'a retenu le plus longtemps. Atteint de ce que l'on pourrait appeler une espèce de « dromomanie », Jules Gay est sans doute l'éditeur le plus itinérant que l'on ait vu. Tantôt menacé de poursuites, tantôt, plus prosaïquement, à la recherche d'un imprimeur qualifié et complaisant, il est constamment obligé de chercher asile dans des villes pas trop inféodées au pouvoir impérial, et dont les municipalités ferment un temps les yeux sur son petit négoce.

De janvier 1861 (qui marque ses débuts d'éditeur parisien) jusqu'à mai 1875 (date à laquelle il met fin à ses entreprises), soit en quinze ans, il aura transporté ses pénates de Paris à Bruxelles, puis à Genève, Turin, Strasbourg, Neuchâtel, Nice, San Remo et Bordighère. Après quelques étapes encore, il revient à Bruxelles durant l'été de 1876. Il y meurt en décembre 1887.

Les haltes de Jules Gay sont généralement de courte durée : de six mois à trois ans au maximum. Seul le séjour actif qu'il passe dans notre pays sera plus long : quarante-six mois, de mai 1863 à mars 1867. C'est durant cette période qu'il fait paraître, à l'incroyable cadence d'un peu plus de deux ouvrages par mois, cent quatorze titres différents, soit plus du tiers de sa production totale ! (trois cent huit titres entre janvier 1861 et mai 1875). Précisons que ces publications ne portent pas toutes « Bruxelles » comme indication de lieu. Sur les cent quatorze titres, vingt-quatre mentionnent encore l'adresse de Paris, quant aux quatre-vingt-dix ouvrages sortis des presses bruxelloises, plus de la moitié (quarante-sept exactement) portent des lieux fictifs, et parfois même des enseignes fantaisistes.

Renouant, à l'instar de son confrère Poulet-Malassis, avec l'ancienne tradition des marques travesties et des adresses fallacieuses (à Paphos, à Cythère, au Vatican...), Jules Gay revêt certains volumes édités et imprimés à Bruxelles de noms de villes aussi trompeurs que Amsterdam, Berg-op-Zoom, Bréda, Leyde, Lucerne, Luxembourg, Paris ou Troyes. D'autres fois, l'artifice est plus perceptible : Constantinople, Au Cap de Bonne-Espérance, etc. De temps à autre, c'est toute la raison sociale qui est forgée :

- « Freetown, Imprimerie de la Bibliomaniac society » (pour les *Priapées* de Maynard, parues en juillet 1864) ;
- « A Vicon, chez Jean Cornichon » (pour *Les Privilèges du cocuage*, édités en octobre 1864) ;
- « Sadopolis, Chez Justin Valcourt, l'an 0000 » (pour *Le Marquis de Sade, l'homme et ses écrits*. Etude bio-bibliographique, parue en janvier 1866) ;

- « A Paris, près Charenton, chez un libraire qui n'est pas triste » (pour les *Pièces désopilantes, recueillies pour l'esbattement de quelques pantagruélistes*, parues en mars 1866) ;
- « A Libreville, à la Société pour la propagation des livres de l'enfer » (pour *Le Panier aux ordures*, en septembre 1866) ;
- « A Concarneau, Chez le Bossu ricaneur » (pour le *Nouveau Théâtre gaillard*, paru en janvier 1867).

L'essentiel des informations ayant trait à l'activité éditoriale de Jules Gay provient de deux publications bio-bibliographiques qu'il a livrées, à un tournant de son existence, à la curiosité des amateurs. En mai 1875, à Bordighère, Jules Gay âgé de soixante-huit ans, met fin à sa carrière active et transmet ses affaires à son fils, et collaborateur, Jean (né à Paris en janvier 1838). Pour marquer l'événement, il rédige et publie un compte rendu détaillé de ses tribulations judiciaires. Ce volume rarissime, riche en informations biographiques, s'intitule : *Procès des « Raretés bibliographiques », faits à Paris, en 1863 et en 1865 ; publiés par la Société des Bibliophiles Cosmopolites*¹⁴. Il est aussitôt suivi d'une *Liste des publications faites depuis le 1^{er} janvier 1861 jusqu'à fin mai 1875, par Jules Gay, J. Gay et fils, et par la Société des Bibliophiles Cosmopolites*¹⁵ où sont répertoriés, mois par mois, tous les titres édités par Jules Gay seul, puis en compagnie de son fils, et, enfin, quelquefois sous l'enseigne de la « Société des Bibliophiles Cosmopolites », association familiale créée, en août 1871, pour les besoins de la cause.

La lecture de ces deux « merles blancs » de la documentation bibliographique, le dépouillement des catalogues publiés par Gay, père et fils, et l'examen minutieux de leurs éditions permettent d'établir un premier relevé descriptif des rééditions de textes du XVIII^e siècle proposées par Jules Gay, lors de son premier séjour à Bruxelles entre mai 1863 et mars 1867.

Cet inventaire, établi d'après les exemplaires que nous avons pu retrouver, est composé des notices reprises au catalogue dressé par les éditeurs eux-mêmes (voir *Liste des publications faites depuis le 1^{er} janvier 1861...*, s.d. [1875]) et comprenant des indications inédites (telles que le détail du tirage, le prix de vente, la date précise de parution, etc.). Le cas échéant, des informations complémentaires, cueillies dans l'ouvrage même ou dans les bibliographies confectionnées par Jules Gay (citées : C^e d'I^o, 3^e éd. ou C^e d'I^o, 4^e éd.), ont été jointes aux notices originelles :

- *Les Foutaizes de Jéricho*. Constantinople (Bruxelles), [novembre 1863], 71 pp. Tiré à 22 ex. pet. in-8, et 128 ex. pet. in-12.— 5 francs.

Recueil de 14 pièces en vers : *Le Débauché converti*, par Piron. — *L'Y grec*, épigramme par le même. — *Le Triomphe de l'amour sur la raison et le devoir*, etc. La destruction de cette réimpression a été ordonnée par jugement de la Seine du 2 juin 1865 (C^e d'I^o, 4^e éd., II, 345-346).

- *Polissoniana, ou Recueil de turlupinades, quolibets, rébus, jeux de mots, allusions, allégories, pointes, expressions extraordinaires, hyperboles, gasconades, espèces de bons mots, et autres plaisanteries avec les Équivoques de l'homme inconnu et la liste des plus rares curiositez*. Avec une notice par M. P. Lacroix. Bruxelles, Imprimerie A. Mertens et fils (pour J. Gay), 1864 [janvier 1865], pet.

in-12 de 125 pp., tiré à 106 exemplaires (dont 2 sur peau vélin et 4 sur papier de Chine). — 8 francs.

« L'auteur de ce recueil est l'abbé Cherrier (Cte d'I***, 3^e éd., v. 6, p. 111) ou Chérier (Cte d'I***, 4^e éd.). Selon Jannet, l'auteur de Polissonniana serait l'abbé Desfontaines. Cet ouvrage où ne se trouve pas un seul mot, non seulement libre, mais hasardé, fut autorisé à entrer en France ; chose singulière, quelques mois après, il était saisi et l'éditeur condamné. Le titre avait trompé les gens chatoilleux. » (*C^e d'I****, 4^e éd., III, 810).

- *Sirap-au-cul, ou l'Heureuse délivrance. Tragédie héroï-merdifique*, par M****, comédien italien. Berg-op-Zoom (Bruxelles), [mars 1865], pet. in-12 de 48 pp., tiré à 104 exemplaires (dont 4 sur papier de Chine). — 3 francs.

Attribué à Grandval fils (*C^e d'I****, 4^e éd., III, 1118).

- *Alfonse dit l'Impuissant*. Tragédie en un acte (par Collé). Luxembourg (Bruxelles), 1864 [mars 1865], pet. in-12 de 29 pp., tiré à 106 exemplaires (dont 2 sur peau vélin, et 4 sur papier de Chine). — 4 francs.

Cette plaquette est suivie d'une notice non signée de deux pages qui indique que les variantes reprises pages 24 et 25 se retrouvent sur un manuscrit de la main de Collé et sont publiées pour la première fois. « Alphonse l'Impuissant n'a pas été admis dans le Théâtre de Collé, mais il a été réimprimé dans le Théâtre gaillard. » (*C^e d'I****, 4^e éd., I, 71).

- *L'Eunuque, ou la Fidelle infidélité. Parade en vaudevilles, mêlée de prose et de vers*, par *****. Berg-op-Zoom (Bruxelles), [mai 1865], pet. in-12 de 48 pp., tiré à 106 ex. (dont 2 sur peau vélin et 4 sur papier de Chine). — 3 francs.

La page de titre porte l'épigramme suivante : « Ton esprit aisément perce à travers ces voiles / Et voit bien que c'est moi qui suis les cinq étoiles ». Cette pièce de Grandval fils a été représentée chez M^{lle} Dumesnil en 1749 (*C^e d'I****, 4^e éd., II, 194).

- *Recueil de pièces choisies, rassemblées par les soins du Cosmopolite*. Avec une notice. Leyde (Bruxelles), [juillet] 1865, 2 vol. pet. in-8 de x-512 pp., plus 13 pp., tirés à 163 ex. dont 3 sur peau vélin, 10 sur papier de Chine (à 50 fr.) et cent cinquante sur papier de Hollande (à 35 fr.).

« Recueil renfermant un grand nombre de pièces qu'on ne trouverait pas ailleurs et qui sont encore comme inédites à cause de sa rareté ; entre autres, le texte des véritables Sonnets de l'Arétin, ... ». (*C^e d'I****, 4^e éd., III, 956). Le titre original (M.DCC.XXXV), reproduit dans cette réédition porte l'adresse suivante : « A Anconne, Chez Uriel Bandant, à l'enseigne de la Liberté » et non « Uriel Bourriquant », comme l'indiquent les 3^e et 4^e éd. du *C^e d'I****. La notice anonyme qui complète le recueil porte une pagination séparée (pp. [1] à 12), elle souligne l'extrême rareté de la première édition de ce volume (en 1865 on n'en rencontrait plus que sept exemplaires). Les auteurs réunis dans cette anthologie sont notamment l'abbé de Grécourt, Moncrif, Vergier, J.-B. Rousseau, etc. La dernière pièce reprise dans le recueil n'est autre que la *Traduction des Noël bourgeois de M. de La Monnoye* qui fera l'objet d'une publication séparée, voir la notice suivante.

- *Traduction des Noël bourgeois de M. de La Monnoye*. Avec une préface de M. G. B. Bruxelles, (pour J. Gay), [juillet] 1865, Mertens et fils, in-8 de 84 pp., tiré à 104 ex. (dont 4 sur papier de Chine). — 5 francs.

L'avertissement (pp. [5] à 9), non signée est de Gustave Brunet. Cet érudit précise que les *Noëls bourguignons* de Bernard de La Monnoye ont paru pour la première fois à Dijon en 1701. « La charmante originalité du poète et surtout la hardiesse de certains traits d'une causticité peu commune, qui flattaient les opinions des incrédules, sans provoquer la rigueur de la justice, firent le succès de cette production fréquemment réimprimée ».

- *Notice sur les estampes gravées par Marc-Antoine Raimondi d'après les dessins de Jules Romain et accompagnées de sonnets de l'Arétin*, par C.-G. de Murr. Traduite et annotée par un bibliophile (M. G. B.). Bruxelles, Imprimerie A. Mertens et fils (pour J. Gay), [octobre] 1865, in-8 de 66 pp., tiré à 100 ex. — 4 francs.

L'avis que Gustave Brunet place en tête de sa traduction est ainsi libellé : « La notice que nous essayons de faire passer dans notre langue est écrite en allemand et enfouie dans une publication périodique imprimée à Nuremberg, il y a quatre-vingts ans (*). On peut donc, à bon droit, la regarder comme complètement inconnue des amateurs français qu'elle pourrait intéresser. Elle touche à un point curieux et assez obscur de l'histoire littéraire et artistique ; c'est ce qui nous a décidé à essayer de la traduire, en y joignant quelques observations ».

(*) *Journal zur Kunstgeschichte und allgemeinen Literatur*, tome xiv, p. 3 et suiv.
— Murr, né en 1733, mort en 1811, a laissé de nombreux ouvrages, dont la *Biographie universelle* donne l'énumération.

- *La Chauve-souris de sentiment*. Comédie en un acte et en prose par l'auteur du *Bordel*. Berg-op-Zoom (Bruxelles), [janvier] 1866, pet. in-12 de 45 pp., tiré à 120 ex. — 3 francs.

« Paul Lacroix pense que l'auteur de cette pièce doit être Crébillon fils ; Henri Cohen inclinerait plutôt du côté de Caylus. Quoi qu'il en soit, cette comédie, dont l'idée assez libre se cache sous un dialogue du meilleur goût, fut représentée sur les théâtres de société, ou, pour mieux dire, de petite maison. » (*C^e d'I^{er}*, 4^e éd., I, 565).

- *Agathe, ou la Chaste princesse*. Tragédie par M. Grandval, le père. A Bréda, dans les Pays-Bas (Bruxelles), [mars] 1866, pet. in-12 de n-48 pp., tiré à 120 ex. (dont 4 sur papier de Chine). — 3 francs.

« Cette bouffonnerie a été représentée, en 1749, à la Barrière-Blanche, maison de campagne de la célèbre actrice Mlle Dumesnil. » (*C^e d'I^{er}*, 4^e éd., I, 34).

- *Les Deux biscuits*. Tragédie traduite de la langue que l'on parlait jadis au royaume d'Astracan et mise depuis peu en vers français. S.l. (Bruxelles), Imprimerie particulière, [avril] 1866, pet. in-12 de 27 pp., tiré à 120 ex. (dont 4 sur pap. de Chine). — 2 francs.

« Cette pièce a pour auteur Grandval fils, il l'avait d'abord nommée Gaspariboul du nom du principal personnage. Faite avec verve elle eut du succès, et fut jouée longtemps à la foire St-Germain ». Clément, dans *Cinq années littéraires* (t. II, page 301), apprécie ainsi cette pièce : « C'est une polissonnerie nouvelle du fameux comédien Grandval, plaisante jusqu'à lui avoir fait pardonner les obscénités par nos femmes, à moins que ce ne soient les obscénités qui aient fait passer la pièce. » (*C^e d'I^{er}*, 4^e éd., II, 877-878).

- *Les Entretien de Magdelon et de Julie*. Traduction française de la *Puttana errante*, de P. Arétin ; suivis de *La Tourrière des Carmélites*, etc. Luxembourg

(Bruxelles), Imprimerie particulière, [septembre] 1866, pet. in-12 de VIII-199 pp., tiré à 106 ex. (dont 6 sur papier de Chine.) — 12 francs.

Ce recueil, composé de quatorze facéties en vers ou en prose est précédé d'un avertissement, non signé, de quatre pages (pp. [v]-viii) qui débute par ces lignes : « Il existe un petit volume de format in-12 intitulé : *Histoire et vie de l'Arétin, ou Entretiens de Magdelon et de Julie*, publié à la fin du siècle dernier, et ne donnant nullement la biographie de Pierre Arétin, mais seulement une réimpression de la traduction (publiée pour la première fois en 1760) de la *Puttana errante*, ouvrage attribué à l'Arétin. En revanche, ce volume contenait de plus une analyse suffisante de la *Tourrière des Carmélites* et un abrégé de l'*Origine des cons sauvages* et autres facéties, publiées à Paris et à Lyon, sous le règne de Henri IV ».

- *Contes nouveaux et Nouvelles nouvelles en vers* (par H. Pajon). Luxembourg (Bruxelles), Imprimerie particulière, [septembre] 1866, pet. in-12 de 120 pp., tiré à 106 ex. (dont 6 sur papier de Chine). — 7 francs.

« Ces contes, condamnés par jugement du Tribunal de la Seine du 12 mai 1864 [sic] sont d'un homme d'esprit, nommé Henri Pajon, auteur de plusieurs petits contes en prose. » (*C^e d'Ist*, 4^e éd., I, 712-713). La présente édition est suivie d'une *Note sur les contes de Pajon*.

- *Le Passetemps des mousquetaires, ou le Temps perdu* ; par M. D. Bst (Des Bies). Bruxelles, Imprimerie A. Mertens et fils (pour J. Gay), [octobre] 1866, pet. in-12 de 107 pp., tiré à 106 ex. (dont 6 sur papier de Chine). — 7 francs.

« Ce recueil de 58 contes un peu libres et assez facilement écrits, est de Louis Desbiefs, avoué, né à Dôle en 1733, mort en 1760. » (*C^e d'Ist*, 4^e éd., III, 661-662).

- *Caquire, parodie de Zaire*, en cinq actes et en vers, par M. de Vessaire. Dernière édition considérablement emmerdée. Bruxelles, Imprimerie A. Mertens et fils, [octobre] 1866, pet. in-12 de 97 pp., tiré à 106 ex. (dont 6 sur papier de Chine). — 4 francs.

La justification de la présente édition est précédée de cette note : « Réimpression de la parodie de Zaire, de Voltaire faite par M. De Bécombes ou de Combes, de Lyon ».

- *Les Cannevas de la Pâris, ou Mémoires pour servir à l'histoire de l'Hôtel du Roule* publié par un étranger avec des notes critiques historiques, nécessaires pour l'intelligence du texte. Yverdon (Bruxelles), Imprimerie philosophique, [novembre] 1866, pet. in-12 de 143 pp., tiré à 106 ex. (dont 6 sur papier de Chine). — 8 francs.

« Casanova a laissé dans ses *Mémoires* le récit d'une visite à ce séraïl, alors renommé dans l'Europe entière : « L'hôtel du Roule était fameux à Paris. La maîtresse l'avait meublé avec élégance, et elle y entretenait douze à quatorze nymphes choisies, avec toutes les commodités qu'on peut désirer ; bonne table, bons lits, propreté, solitude dans de superbes bosquets. Son cuisinier était excellent et ses vins exquis. Elle s'appelait M^{me} Pâris, nom de guerre sans doute, mais qui satisfaisait à tout ». — Rochon de Chabannes et Moufle d'Angerville, auteurs du volume des *Cannevas*, furent mis tous deux à la Bastille, en 1750, à cette occasion. » (*C^e d'Ist*, 4^e éd., I, 460-462).

- *La Comtesse, comi-parade en un acte et en prose*. S.l. (Bruxelles), Imprimerie particulière, [décembre] 1866, pet. in-12 de 63 pp., tiré à 106 ex. (dont 6 sur papier de Chine). — 3 fr.

« Cette pièce a été probablement représentée sur le théâtre du duc d'Orléans, petit-fils du régent, quartier du Roule ; elle est due à Collé, ou peut-être seulement *rajustée* par lui sur un canevas de Segonzac ou de Sallé. » (*C^e d'I^{re}*, 4^e éd., 1, 644-645).

- *Amusette des Grasses et des Maigres, contenant douze douzaines de calembours, avec les fariboles de M. Plaisantin, les subtilités de la comtesse Tation et les remarques de l'abbé Vue, rédigée par une Société de Cailletes*. Au Cap de Bonne-Espérance (Bruxelles), s.d. [janvier-mars 1867], pet. in-12 de iv-70 pp., tiré à 200 ex. — 3 francs.

Recueil de calembours, de quolibets scatologiques et de jeux de mots anodins.

- *La Cacomonade, histoire politique et morale*, traduite de l'allemand du docteur Pangloss par le docteur lui-même, depuis son retour de Constantinople. Avec une notice. Cologne (Bruxelles), s.d. [janvier-mars 1867], pet. in-12 de 110 pp. (les 13 dernières pages sont cotées 108 à 116 par erreur), tiré à 106 ex. (dont 6 sur papier de Chine). — 6 francs.

« Ce petit ouvrage a été réimprimé par Mercier de Compiègne en 1797 [...]. Les douze dernières pages de cette édition sont consacrées à une notice donnant une curieuse liste des écrits anciens et modernes concernant la syphilis, ou si l'on veut, le mal de Naples, ou bien encore la grosse vérole, *French pox*, disent les anglais. Jusqu'en 1825, la *Cacomonade* n'a été considérée que comme une facétie inoffensive, ce qu'elle est réellement ; mais à cette époque, un jugement de la police correctionnelle à Paris, l'a flétrie comme outrageant les mœurs. » (*C^e d'I^{re}*, 4^e éd., 1, 445-447). La notice qui suit la présente édition renseigne le nom de l'auteur : « [...] c'est le fécond et turbulent Simon-Henri-Nicolas Linguet, avocat et publiciste, né en 1736, mort à Paris sur l'échafaud, le 27 juin 1794 ».

Comme il a été précisé en tête de cette liste, aucune recherche particulière n'a été entreprise quant à la pertinence des attributions et des commentaires. Ce sont uniquement les documents d'époque qui ont été consultés. Nous laissons aux spécialistes le soin d'interpréter les données brutes livrées ici après cet essai de déblaiement.

Espérons que ce premier tableau fera apparaître un nouveau champ d'investigation et qu'il incitera un chercheur à entreprendre une enquête approfondie sur l'exploitation, au siècle dernier, des trésors de la littérature légère et des textes « rares et curieux ».

Notes

¹ Voir l'érudite préface de Raymond TROUSSON placée en tête de son recueil : *Romans libertins du XVIII^e siècle*. Paris, Robert Laffont, (1993), pp. [1] à LXVIII (Collection « Bouquins »).

² On s'étonnera peut-être de ne pas voir adopter le terme « *curiosa* », si familier aux amateurs d'ouvrages libres. Ce vocable date du XIX^e siècle (« n. f. pl. [probablement XIX^e s.] », dit le *Dictionnaire historique de la langue française*, publié sous la direction d'Alain REY, 1992, t. 1, qui précise (p. 545) : « a été fait comme un neutre pluriel pour désigner les livres libertins prisés par les bibliophiles *curieux* ») et on le trouve sous la plume du savant Alcide BONNEAU pour titrer son recueil d'études et de notices consacrées aux ouvrages curieux (*Curiosa*. Essais critiques de littérature ancienne, ignorée ou mal connue. Paris, Isidore Liseux, 1887). Pourtant, ce n'est, nous semble-t-il, qu'à partir de l'entre-deux-guerres que le mot a été régulièrement utilisé comme tête de rubrique par les libraires pour qualifier les ouvrages érotiques dans leurs catalogues.

³ Edition ornée du portrait inédit de Nerciati, gravé d'après l'original appartenant à M. B.... de Paris. Londres, Job-Alex. Hooggs, éditeur-libraire, Burlington-Arcade ; et se trouve à Paris, à Bruxelles et à Stuttgart, 1876, 63 p. Tirage limité à cent cinquante exemplaires (cinq exempl. in-18 sur papier jaune, vingt exempl. in-8 sur papier de Hollande et cent vingt-cinq in-18 sur vergé). Certains exemplaires sont parfois accompagnés du « portrait » de Nerciati en deux états (noir et rouge).

⁴ « Ouvrage orné du fac-similé du joli frontispice de l'édition de la *Flagellation* », Paris, 1795. Paris, Henri Vaton, éditeur-libraire, 25, Quai Voltaire ; London, Job-Alex. Hoogs, bookseller and publisher, Burlington-Arcade, 1875, 35 p. Tirage à cent cinquante et un exemplaires (un exempl. unique sur parchemin, cinq in-18 sur papier jaune, vingt petits in-8 sur Hollande et cent vingt-cinq in-18 sur vergé).

⁵ Et non VIEST-LAINOPIS, comme l'indiquent la *Bibliographie nationale* (t. III, 1897, 206) et Jules-Victor DE LE COURT, *Dictionnaire des anonymes et pseudonymes* (t. I [seul paru], 1960, 389).

⁶ Jean-Jacques LAUNAY, « Le Charme discret de la bibliophilie — Auguste Poulet-Malassis —. Impressions, publications, écrits d'Auguste Poulet-Malassis classés selon l'ordre chronologique », *Bulletin du bibliophile* (Paris), 1979-1982. — Colette BAUDET, *Grandeur et misères d'un éditeur belge : Henry Kistemaeckers (1851-1934)*. (Bruxelles), Editions Labor, (1986), 279 p. (« Archives du futur »).

⁷ Son père, Dominique, « homme modeste, mais très instruit et très estimé », avait créé à Paris la maison d'éditions Gay et Gide qui fit paraître les ouvrages de Humboldt. Il alla ensuite fonder à Saint-Petersbourg la librairie de la cour de Russie et obtint des lettres de noblesse d'Alexandre I^{er}. Revenu en France, il reprit son commerce sur le quai Voltaire, en face du pont des Saints-Pères [*Dict. biogr. du mouvement ouvrier français*, t. VI, (1969), p. 154].

⁸ Paris, chez Jules Gay, éditeur, quai des Augustins, 25, 1861, 8°, VIII-150 p. à 2 colonnes.

⁹ *Bibliographie des ouvrages relatifs à l'amour, aux femmes, au mariage, contenant les titres détaillés de ces ouvrages, les noms des auteurs, un aperçu de leur sujet, leur valeur et leur prix dans les ventes, l'indication de ceux qui ont été poursuivis ou qui ont subi des condamnations, etc. Par M. le C. d'I^{er}*. Seconde édition, revue, corrigée et considérablement augmentée, notamment d'un index alphabétique. Paris, chez J. Gay, éditeur, quai des Augustins, n°41 et, à Bruxelles, chez A. Mertens et fils, imprimeurs-éditeurs, rue de l'Escalier, n°22, 1864, 8°, XI-810 colonnes.

¹⁰ *Bibliographie des ouvrages relatifs à l'amour, aux femmes, au mariage et des livres facétieux, pataguéliques, scatologiques, satyriques, etc. Contenant les titres détaillés de ces ouvrages, les noms des auteurs, un aperçu de leur sujet, leur valeur et leur prix dans les ventes, etc. Par M. le C. d'I^{er}*. 3^e édition entièrement refondue et considérablement augmentée. Ordre alphabétique par noms d'auteurs et titres d'ouvrages.

t. I = XVI-432 p. (A-Bibliotheca), 1871. Turin, J. Gay et fils, éditeurs ; Londres, Bernard Quaritch, libraire, Vincent Bona, Imprimeur de S.M., à Turin (pour les 6 vol.).

t. 2 = 468 p. (Bibliothèque-Derviche), 1871.

t. 3 = 468 p. (Des-Hamilton), 1871.

t. 4 = 470 p. (Ham-Memoiren), 1872. Turin, J. Gay et fils... Paris, P. Rouquette, libraire, 1872.

t. 5 = 472 p. (Mémoires-Perette), 1872. Nice, J. Gay et fils. Londres, Bernard Quaritch, libraire, 1872.

t. 6 = 468 p. (Perfection-Zwei), 1873. San Remo, J. Gay et fils, éditeur. Londres, Bern. Quaritch, 1873. — Au total : 2700 colonnes.

¹¹ *Bibliographie des ouvrages relatifs à l'amour, aux femmes, au mariage et des livres facétieux, pataguéliques, scatologiques, satyriques, etc. Par M. le C. d'I^{er}*. Quatrième édition entièrement refondue, augmentée et mise à jour par J. Lemonnier.

t. I : A-Disc. Paris, J. Lemonnier ; Ch. Gilliet, 1894, 8°, VIII-464 pages, 928 col.

t. II : Disc-Mag. Lille, Stéphane Becour, libraire, 1897, 8°, 960 col.

t. III : Mag.-Zidem. Idem, 1869, 8°, 1408 col.

t. IV : Tables. Idem, 1900, 8°, 1300 col. — Au total : environ 4.000 colonnes.

¹² *Iconographie des estampes à sujets galants et des portraits de femmes célèbres par leur beauté, indiquant les sujets, les peintres, les graveurs de ces estampes, leur valeur et leur prix dans les ventes, les condamnations et prohibitions dont certaines d'entre elles ont été l'objet, etc. Par M. le C. d'I^{er}*. Genève, chez J. Gay et Fils, éditeurs. Et à Londres, chez B. Quaritch, 1868. Tiré à trois cents exemplaires numérotés dont vingt-cinq sur grand raisin vergé. (Genève, Imprimerie, A. Blanchard, 792 colonnes).

¹³ René FAYT, *Auguste Poulet-Malassis à Bruxelles (septembre 1863 - mai 1871)*. Bruxelles, Les Libraires Momentanément Réunis, 1993.

¹⁴ Bordighère, Imprimerie Henri Rancher et C^e, in-12 de VIII-250 p., tiré à cent exemplaires numérotés sur vélin.

¹⁵ Bordighère, Typ. H. Rancher et C., s.d. [1875], in-12 de 40 p., tiré à deux cents exemplaires sur papier teinté.

Arsène Houssaye et la redécouverte du XVIII^e siècle français

par
Roland MORTIER

Quand on évoque aujourd'hui les origines du grand mouvement de retour au XVIII^e siècle français, c'est le nom des frères Goncourt qui vient immédiatement à l'esprit. Certes, les auteurs de *L'art au XVIII^e siècle* (1860-1867, 17 volumes), et des biographies d'actrices célèbres (*Sophie Arnould*, 1857 ; *Mademoiselle Clairon*, 1890 ; *La Guimard*, 1893) ont puissamment contribué à ce courant, mais ils ne sont ni les seuls, ni surtout les premiers. Bien avant eux, un jeune ami de Théophile Gautier, très lié avec Jules Janin et avec Jules Sandeau, avait présenté à ses lecteurs, dès 1846, la première série d'une *Galerie de portraits du XVIII^e siècle*, qui connut plusieurs rééditions. Il y peignait successivement les hommes d'esprit, les philosophes et les comédiennes, mais aussi les grandes dames, et ce n'est qu'en 1858 qu'il eut l'audace de se faire l'évocat de la plus forte personnalité du siècle des Lumières, celui qu'il couronnera du titre de *roi Voltaire*.

Cet amateur du XVIII^e siècle n'était autre que le brillant polygraphe Arsène Houssaye, aujourd'hui fort oublié, si ce n'est pour sa facétieuse *Histoire du quarante et unième fauteuil de l'Académie française* (1855), où il imaginait ce qu'auraient pu être les discours de réception de tous les grands esprits négligés par l'Académie. Né à Laon, en 1815, d'une famille rurale liée aux d'Aguesseau et aux Condorcet, il était entré en littérature dès 1836, avec deux romans qui devaient être suivis de bien d'autres. À partir de 1844, son intérêt se porte vers les beaux-arts, et en particulier vers l'époque Régence. Sa *Galerie de portraits* est un grand succès de librairie, alors que son *Histoire de la peinture flamande et hollandaise* (1846) sera l'objet de vives critiques et d'une accusation de plagiat lancée par le critique belge Alfred Michiels. Houssaye écrit facilement et vite, un peu trop vite parfois, et il cherche à briller et à séduire plus qu'il ne vise à l'originalité et à la profondeur.

Journaliste, il collabore au *Constitutionnel*, à la *Revue de Paris*, à la *Revue des deux Mondes* et il devient le rédacteur en chef de la fameuse revue *L'artiste*.

Très lié avec la grande tragédienne Rachel, il accède en 1849 à la fonction d'administrateur de la Comédie-Française. Il y laissera sa marque en introduisant à son répertoire des œuvres contemporaines (e.a. *Le carrosse du Saint-Sacrement* de Mérimée) et en y ramenant un large public qui s'en était écarté. Il quittera le

Théâtre-Français en 1856 pour devenir inspecteur général des musées de province, en récompense de son adhésion au second Empire. En 1861, il acquiert la copropriété du journal *La presse*, dont il restera le directeur, et où il signera de très nombreux articles sous des pseudonymes divers. Dans sa vieillesse, il rédigera ses *Confessions. Souvenirs d'un demi-siècle* (4 vol., 1885-1891) et des *Souvenirs de jeunesse* (2 vol., 1896).

Il s'agit donc bien d'un auteur extrêmement prolifique, tourné volontiers vers l'histoire littéraire : on lui doit des notices sur Fontenelle, Rivarol, Chamfort et le marquis de Boufflers, en tête de rééditions destinées au grand public. Très admiré en son temps pour son brio et son sens de la formule, aimable touche-à-tout, il suscita aussi des animosités farouches et des pamphlets cinglants, comme *Les nouvelles fourberies de Scapin* et *Un entrepreneur de littérature* (formule qui devait entrer dans le vocabulaire critique). À beaucoup d'égards, son œuvre et sa personnalité sont proches de celles de son ami Jules Janin, autre passionné de l'époque de Louis xv, autre polygraphe brillant, à qui l'on doit un *Barnave*, des *Gaîtés champêtres* et surtout une suite époustouflante du dialogue de Diderot, *La fin d'un monde et du Neveu de Rameau* (commencée en 1846 ; reprise, achevée et publiée en 1861) ¹.

Ce que Janin voulait faire pour « cet énergique et immense Diderot [...] qu'il faut aimer, quand on veut écrire, et honorer de toutes ses forces », Houssaye l'a réalisé avec un incontestable talent dans son évocation du patriarche de Ferney : *Le roi Voltaire. Sa généalogie, sa jeunesse, ses femmes, sa cour, ses ministres, son peuple, ses conquêtes, son Dieu, sa dynastie* (1^{re} éd. 1858 ; 5^e éd., 1864). Le titre est, dans sa longueur, le condensé des chapitres du livre. Celui-ci recueillit un très vif succès : en 1864, on en avait déjà tiré 10.000 exemplaires, et l'expression *le roi Voltaire* lui a longtemps survécu.

L'œuvre mérite qu'on s'y attarde plus longuement qu'aux notices de sa *Galerie de portraits*. Les dons littéraires d'Arsène Houssaye s'y manifestent aussi clairement que ses limites au plan de l'information, de l'analyse, de la lecture en profondeur, voire même de la signification idéologique de l'œuvre de Voltaire.

Le chapitre I, *Généalogie*, présente Voltaire comme un des avatars de Satan, c'est-à-dire du négateur luciférique qui « secoue d'une main révoltée l'arbre de la science et qui s'est révélé dans chaque siècle où l'idée humaine a lutté contre la tyrannie des dieux ». Comme Lucifer, « il veut connaître le mal pour faire le mal et pour revenir au bien en toute liberté ». Il a été ainsi, successivement, Salomon et Socrate, Diogène et Zénon, Lucrèce et Rabelais, Luther et Spinoza, Montaigne et Érasme, Molière et Newton, tous ceux qui « oseront regarder Dieu en face, et seront toujours en révolte pour ou contre lui, disputant pied à pied avec les armes de la philosophie contre la révélation ». Sa vraie patrie, c'est l'humanité, et lorsqu'on demande à Frédéric de Prusse : « Quel est le souverain que vous craignez le plus en Europe ? », il répondra : « Le roi Voltaire ».

Le chapitre II, *La jeunesse de Voltaire*, débute à sa sortie de la Bastille. Il ne quitte la prison d'État que « pour monter sur le trône de Louis xiv. Il avait vingt et un ans. C'était la majorité de l'esprit humain ». Il s'appelle encore François-Marie Arouet. Tout à l'heure il sera reconnu sous le nom de Voltaire. « C'est l'esprit humain qui va lui donner sa couronne ». Dès son départ dans la vie, « Voltaire est l'homme universel ; c'est l'homme raison, c'est l'homme poésie, c'est l'homme humanité. Il est armé

de l'esprit français, mais il parlera à toutes les nations [...]. Voltaire a toujours vécu sur un volcan [...] le volcan, c'était lui-même [...]. On a dit qu'il était né du peuple ; on s'est trompé : il était né prince [...]. Ce fut le despote du dix-huitième siècle. Il s'imposa dès la régence et ne disparut qu'aux premières rumeurs de la Révolution ».

Ce ton oraculaire, ce goût des formules tranchées — qui n'est pas sans rappeler certains traits de la prose hugolienne — est caractéristique de l'écriture de tout le livre d'Arsène Houssaye. Sa généralité même le dispense d'en fournir l'argumentaire et de se référer à des textes concrets. L'hyperbole y tient lieu de démonstration.

Certes, Houssaye ne peut faire entièrement l'économie du narré biographique, mais il s'empresse de revenir aussitôt au style de l'incantation. Voltaire est un joueur, il s'enrichit dans la spéculation de l'édition ; mais qu'importe : « Je n'ai pas — écrit Houssaye — le secret de laisser mon cœur à la porte quand mon esprit entre dans l'histoire [...]. Écrire l'histoire du roi Voltaire, c'est écrire le triomphe de l'esprit humain, à ce point suprême où finit le monde ancien et où commence le monde nouveau. C'est écrire notre histoire à nous tous qui sommes du dix-neuvième siècle, car les grands hommes d'il y a cent ans sont nos contemporains ».

Derrière la généralité du propos et sous l'amplification rhétorique, il arrive que la finalité réelle du livre se manifeste par un aveu de l'auteur. Il s'agit bel et bien d'une réhabilitation de Voltaire, et au-delà de sa personne, d'un XVIII^e siècle honni, répudié, et surtout fort mal connu :

Je sais l'histoire de Voltaire comme celle du dix-huitième siècle, dont il est le roi, parce que je ne l'ai pas apprise pour l'écrire. Si je l'écris aujourd'hui, c'est pour dire la vérité sur une époque travestie par les faiseurs de Mémoires qui jugeaient les événements de trop près, et par les historiens de bibliothèque qui jugent les événements de trop loin. Entre les deux points de vue, il y a la lumière.

Aussi va-t-il s'efforcer de rajeunir l'image de Voltaire, abusivement réduite à celle du patriarche de Ferney. Le Voltaire de vingt ans, « dans sa jeunesse orageuse, souvent romanesque », vaut bien « le vieillard cacochyme chargé de quatre-vingts hivers ». S'il n'a pas la gloire, il a déjà le génie !

Il entre en littérature alors que « la cour se faisait vieille et dévote comme le roi [et que] tous les esclaves blasonnés se couvraient la face du masque de Tartufe. Le dix-huitième siècle est sorti de là ». Habilement, le biographe va mettre l'accent sur l'impertinence du jeune Arouet, sur ses foudrades amoureuses, sur ses liens avec le milieu des « libertins, cette académie de gaie science : décidément, à la Bastille près, la vie commence pour lui par le carnaval ».

Sans doute Houssaye aimerait-il que l'esprit du jeune Voltaire n'eût pas été seulement celui « qui arme la raison », mais aussi « celui qui désarme le cœur ». Mais comment le lui reprocher quand on sait « qu'il fut longtemps, sur le champ de bataille de la pensée, presque seul de son parti. Sur ce terrain-là, on ne se défend pas avec son cœur ».

Quant à la biographie, elle est faite à coups d'extraits de la correspondance (que Houssaye appelait « les Confessions de Voltaire »), avec une préférence marquée pour les passages les plus piquants. L'orientation militante de l'écrivain est expliquée par des motifs circonstanciels : refus par le roi de la dédicace de la *Henriade*, critiques perfides de Desfontaines, bastonnade par les hommes de main du chevalier de Rohan :

S'il rengaine ses colères, elles n'en seront que plus terribles. Il se vengera en prose et en vers ; il se vengera en faisant du mal ; il se vengera en faisant du bien. Quel héroïsme que cette lutte de Voltaire contre le dix-huitième siècle qui veut l'étouffer mais dont il fera son royaume !

L'accent est mis sur l'importance du séjour forcé en Angleterre, dans cette « partie excommuniée de l'Europe [qui] en était la plus éclairée », où le siècle de la philosophie avait succédé au siècle des beaux-arts. Certes, pour Houssaye, Voltaire « était philosophe avant de passer la Manche », mais c'est en Angleterre qu'il va recueillir « toutes les armes qu'il brisa plus tard contre l'Église ».

En fait, ce deuxième chapitre conduit Voltaire jusqu'à Cirey et à la mort de Madame du Châtelet (1749). Ce n'est pas un effet du hasard s'il est le plus long du livre, suivi de près par le chapitre III : il est vrai que celui-ci est consacré aux *Femmes de Voltaire*. Le propos du biographe est bien de rajeunir le portrait figé du vieillard de Ferney.

Le *Voltaire amoureux* d'Arsène Houssaye n'est cependant ni un autre Don Juan, ni un émule du maréchal de Richelieu. Il est plus poète et plus philosophe qu'amant, *plus une âme qu'un corps*, et il sacrifie aux Muses plutôt qu'à Vénus : « il n'avait que le masque de l'amour. Dans sa jeunesse, c'était d'ailleurs un joli masque ». Le biographe ne négligera cependant aucune des personnalités féminines qui ont marqué la vie de Voltaire depuis Olympe du Noyer jusqu'à mademoiselle de Saussure, la jolie « mademoiselle quinze ans »². En journaliste expérimenté, il sait comment chatouiller la curiosité de ses lecteurs et il se justifie, en finale, de s'être ainsi attardé « dans ces Décamérons du roi Voltaire ». Avec ces trois premiers chapitres nous ne sommes plus très loin de la moitié d'un livre qui en compte dix-sept (le septième comptant curieusement pour deux) et dont certains tiennent en sept pages seulement, et même en trois.

Le chapitre IV, *Du mouvement des esprits à l'avènement de Voltaire*, présente quelques figures marquantes de la vie intellectuelle, de Fénelon et de Bayle jusqu'à Fontenelle et Montesquieu. Avec les *Lettres persanes*, « la voie de la critique religieuse était tracée [...] de tous les côtés tombaient les barrières : la liberté de penser commençait à se montrer à la porte du Louvre ».

Le chapitre IV, *Voltaire à la Cour*, traite de ses relations difficiles avec Louis XV, de la protection de Madame de Pompadour et de la médiocre poésie courtesane de l'auteur de *La bataille de Fontenoy*. *Le sacre de Voltaire*, chapitre VI, s'ouvre sur le triomphe de *Méropé* au Théâtre-Français, pour évoquer ensuite le séjour à Berlin chez Frédéric II, auprès d'un roi qui — pour la première fois — « gouvernait sans femmes et sans prêtres », et rappeler brièvement la fuite et l'arrestation de celui que le roi de Prusse avait définitivement sacré « roi de l'esprit humain ».

Le chapitre sur *La cour de Voltaire* (ch. VII-VIII) est nettement plus long que celui sur *Voltaire à la Cour*. À soixante ans, Voltaire est devenu une célébrité européenne. Houssaye passe d'emblée à la royauté de Voltaire tenant sa cour à Ferney, et il rêve au pèlerinage qu'il aurait pu faire, *in illo tempore*, à celui vers qui montait l'admiration respectueuse des princes, des femmes, des étrangers, des poètes et des artistes. Le roi y avait aussi son fou, le spirituel mais égrotant abbé de Voisenon qui disait de lui : « Il y a dans Voltaire de quoi faire passer six hommes à l'immortalité ».

Comme il a sa cour, Voltaire a son *Peuple* (ch. ix), c'est-à-dire la cohorte des opprimés, des torturés, des persécutés, qui va de Calas au chevalier de La Barre et s'étend, au-delà des victimes de la Saint-Barthélemy, à toutes les victimes du fanatisme. « Le Peuple de Voltaire — conclut Houssaye — c'était tout le monde, comme le peuple de Dieu ».

Il avait aussi ses *Ministres* (ch. x), ceux qui propagent sa pensée et la font rayonner. Ce sont des rois, comme Frédéric II et la grande Catherine ; des écrivains, comme les encyclopédistes, Buffon, Turgot et Condorcet, d'Holbach, Helvétius, et Jean-Jacques lui-même. Ils ont mis à nu les ressorts de l'histoire, de la religion et de la politique. Les révolutionnaires de 89 seront leurs enfants spirituels, alors que ceux de 93 remplaceront la libre discussion par l'autorité du glaive et substitueront le silence à la parole. Pour Houssaye, « Voltaire et ses ministres ont abandonné trop tôt le champ de bataille. Eux vivants, la révolution eût été la lutte des idées : la révolution moins l'échafaud ; on aurait vu plus tôt la terre promise sans traverser la mer Rouge ». Il eût été difficile, en 1858, d'évoquer le voltairisme sans relancer le débat (ouvert par l'abbé Barruel) sur la responsabilité des *philosophes* dans la destruction de l'Ancien Régime.

S'il a son peuple et ses ministres, Voltaire a aussi ses *Ennemis* (ch. xi), parmi lesquels Rousseau, que le biographe tente, comme il peut, de réconcilier avec son illustre adversaire ; il a suscité des réformes, qui sont autant de *Victoires et Conquêtes* (ch. xii), la plus grande n'étant autre que la Révolution française, car « après lui, l'ancienne France était effacée de la carte de l'intelligence humaine ».

La *Mort* (ch. xiii) est aussi la consécration de sa royauté universelle, après la représentation d'*Irène*, cette « apothéose d'un demi-dieu encore vivant ».

Le chapitre xiv posait la délicate question du *Dieu de Voltaire*. Son Dieu est un dieu de justice et de raison, non d'amour, et le critique s'effarouche de l'hostilité de Voltaire au Dieu chrétien :

Dans l'aveuglement de son amour de Dieu — de son Dieu à lui —, il porta sa main — ce jour-là sacrilège, — sur le Dieu de tout le monde, sur le fils de Dieu. Il croyait le délivrer de sa couronne d'épines, mais il fit saigner une fois de plus le front du Sauveur [...]. Aussi n'a-t-il pas connu l'homme dans sa grande figure, c'est-à-dire l'homme divinisé.

Et pourtant, « cet homme qui rit souvent, qui se perd à force d'esprit, qui se retrouve à force de raison, est plus près de la sagesse que les penseurs moroses, amers ou majestueux de son siècle ».

Le chapitre xv, sur *Les œuvres de Voltaire*, est significatif en ce qu'il tient en une vingtaine de pages. Houssaye y privilégie les contes, les lettres, quelques poèmes légers, et surtout l'éclat du style. Le chapitre xvi traite de *La dynastie de Voltaire*, c'est-à-dire de ses disciples et de son image dans le peuple de France. La conclusion (ch. xvii) résume en trois pages toute la vie et l'œuvre de Voltaire comme *La comédie voltairienne*, en cinq actes et en prose.

Dès sa première édition, *Le roi Voltaire* a été précédé d'une préface qu'Arsène Houssaye développera dans les éditions ultérieures et à laquelle il adjoindra une autre préface, due à son ami Jules Janin. Il y souligne le propos qu'il s'est assigné, tout en prenant prudemment ses distances par rapport à un écrivain voué aux gémonies par

toute la pensée orthodoxe du XIX^e siècle : « Ce livre n'est pas une profession de foi. Je salue Voltaire comme un maître et n'entre pas à son école. Voltaire est un arbre dont les fruits ne sont pas bons » (30 mai 1858, 80^e anniversaire de la mort de Voltaire). De toute évidence, pareille affirmation marque un retrait sensible par rapport à la tonalité générale du livre. Houssaye veut éviter de choquer le lecteur potentiel et il donne des gages à l'opinion dominante.

Il se doit donc d'expliquer pourquoi il lui consacre un ouvrage au titre aussi laudatif :

Ne voyez dans ce livre que le *sentiment d'un poète* sur une philosophie qui a renouvelé le monde, et l'admiration d'un homme pour un homme qui a fondé la royauté de l'esprit humain. Mais je n'en suis pas plus voltairien pour cela, car je suis de ceux qui pensent que le meilleur de l'esprit humain, c'est encore l'esprit divin.

Toute l'ambiguïté du livre est condensée dans ces quelques lignes. Houssaye déclare d'ailleurs n'avoir que mépris pour les paperasses et pour les notes érudites : il n'entend pas ajouter des documents nouveaux « à la Babel des commentateurs ». Il s'est plongé, trois mois durant, dans les soixante-dix volumes de ses œuvres ³, « il a consulté l'oracle, demandé au grand agitateur des âmes le récit des agitations de son cœur et vu les drames secrets de cette conscience ».

Le ton change dans la préface de la deuxième édition. Le livre a suscité des réactions violentes de la part des milieux cléricaux :

J'ai couronné la statue de Voltaire [...] mais des grimauds se sont offensés de voir qu'on parlait encore de M. de Voltaire. Et ils ont crayonné quelques injures de plus sur le piédestal de son monument [...]. Chaque âge a ses Patouillet [...] mais renvoyons Patouillet à l'office — il dira que c'est l'office divin.

Quant à la critique, elle lui a reproché de n'avoir pas suivi l'exemple de Voltaire, qui n'avait jamais fait une phrase de sa vie. Il lui répond : « J'ai donc fait des phrases. En cela j'ai été de la grande école de Dieu ». On lui a reproché des contradictions, mais il y en a, dit-il, « d'où jaillit la lumière, comme l'éclair du choc dans les nuages ». On l'a accusé d'ignorer l'histoire, mais Voltaire n'a-t-il pas écrit que l'histoire n'est jamais faite et qu'on la fait toujours ? Sans doute concède-t-il que Voltaire n'avait qu'un style, celui de la raison, mais cela ne l'empêche pas de proclamer :

Et pourtant c'est un grand écrivain, parce qu'il est tout esprit. Il écrit avec un charbon ardent, un charbon d'enfer, et le soleil court à travers sa prose comme à travers les grands arbres un peu ébranchés de la forêt.

Aussi aucun voltairien ne peut-il prétendre qu'il écrit à la Voltaire.

Le ton s'apaise dans la préface à la troisième édition, conçue sous la forme d'un dialogue entre Voltaire et Ninon de Lenclos où il répond spirituellement aux critiques adressées à son livre. Quant à la préface de la 5^e édition (4 avril 1864), elle n'est qu'un centon des deux premières.

La critique n'avait pas tort de souligner les ambiguïtés de l'œuvre et l'amour excessif de son auteur pour une forme ornementée jusqu'à la surcharge (*des phrases, des phrases !*). Houssaye pratique un style tantôt sautillant, saccadé, volontiers antithétique, teinté de préciosité et de maniérisme, tantôt oraculaire, inspiré, incantatoire. La recherche de l'effet est évidente, malgré l'allure *parlée* qu'il veut donner à son dis-

cours. Tout en niant être voltairien, c'est bien le style du maître qu'il tente parfois de retrouver, tout en donnant ailleurs des gages à celui de Hugo.

Sa lecture de Voltaire se veut impressionniste et alerte, laudative et restrictive à la fois. Elle est surtout simplificatrice et réductrice. Houssaye ramène l'œuvre de Voltaire au minimum conciliable avec le goût du XIX^e siècle. Il en atténue la violence et l'engagement. Soucieux de ménager l'opinion, il reste très vague sur le message voltairien, il expédie en quelques lignes l'importance de l'historien et oblitère totalement sa critique biblique.

En réalité, le livre d'Arsène Houssaye exalte moins l'œuvre de Voltaire que sa personnalité, le statut qu'il a donné à l'écrivain, le rayonnement européen qu'il a conféré à la langue française, la place éminente qu'il a accordée à l'intelligence et à la « royauté de l'esprit ». Houssaye s'efforce de récupérer Voltaire après les injures lancées par le parti dévot contre ce mauvais sujet, ce séide de Satan, dont Alfred de Musset — en bon rousseauiste — exérait le « hideux sourire » dans son très romantique *Rolla*. L'antichristianisme de Voltaire l'embarrasse d'autant plus que lui-même est passé, en 1858, du côté de « la grande école de Dieu ». Il fera donc de Voltaire un portrait chaleureux, bien enlevé, mais très partiel et très orienté, évitant tout ce qui pourrait choquer ou déranger. Les contradictions de ce *roi Voltaire* s'expliquent par le conflit interne qui conduit Houssaye à le hisser au rang du plus grand auteur français tout en rejetant sa philosophie et sa vision du monde. Livre hâtif, un peu bâclé, il a beaucoup fait, en son temps, pour redresser l'image de Voltaire dans l'opinion. Comme le pastiche diderotien de Jules Janin, il représente un type de critique dépassé, mais qui survit par un certain ton d'époque et par une ouverture d'esprit peu fréquente sous le second Empire. Il est vrai que Houssaye lui-même ne se faisait guère d'illusions sur sa survie : il écrivait pour ses contemporains et il accordait, en 1864, « au divin Patouillet le vingtième siècle tout entier, et la trompette du jugement dernier par-dessus le marché ».

Notes

¹ Voir la réédition qu'en a donnée Joseph-Marc Bailbé en 1977 aux éditions Klincksieck, avec un copieux préambule (pp. 7-37) et une bibliographie.

² À qui Jacques Proust vient de consacrer un excellent article dans le volume 296 des *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 1992, pp. 17-32.

³ Ce qui peut se rapporter, soit à l'édition en soixante-dix volumes in-8° dite de Kehl, soit à l'édition Beugnot, commencée en 1828.

Le *Contrat social* et les hommes de 1848

par
Raymond TROUSSON

Il y a un demi-siècle, dans son volumineux « état présent » des études rousseauistes, Albert Schinz, évoquant la période 1848-1851, parlait d'« un retour de faveur pour l'auteur du *Contrat social* », en effet souvent malmené sous la Restauration et la monarchie de Juillet, et d'« une véritable levée de boucliers pour le défendre »¹. Cette appréciation était sans doute un peu optimiste, et Schinz avait lui-même bien de la peine à recueillir quelques témoignages probants de ce retour de faveur.

Non qu'on ne puisse, à la veille des événements, relever des opinions positives, en particulier dans les trois histoires de la Révolution parues en 1847. Louis Blanc admire que Rousseau, en « précurseur du socialisme moderne », ait prêché la fraternité au milieu des « apôtres de l'individualisme ». Son *Contrat social*, assure-t-il, a pour fondements « l'accord fraternel » et « la préoccupation de la liberté ». Michelet qui croit, plus que Rousseau, à l'infailibilité populaire, se défie du mythe du Législateur, du chef charismatique, qui mène à Robespierre, « triste bâtard » du Genevois, dont il déplore aussi l'influence religieuse, mais il salue le fondateur du droit et de la souveraineté du peuple :

À un monde endormi encore, inerte et sans élan, Rousseau dit et devait dire : « La volonté, c'est le droit et la raison ». Votre volonté, c'est le droit. Réveillez-vous donc, esclaves ! « Votre volonté collective, c'est la Raison elle-même ». Autrement dit : Vous êtes Dieux. [...] Depuis que cette parole ardente s'est répandue dans les airs, la température a changé.

Quant à Lamartine, dans son *Histoire des Girondins*, il n'est pas encore hostile, malgré quelques réticences. Le *Contrat social*, dit-il alors, était « le livre des opprimés et des âmes tendres » qui a « soulevé tous les cœurs ulcérés par l'inégalité odieuse des conditions sociales ». Mais il faut prendre garde, ajoutait déjà le poète, qu'il a inspiré le fanatisme de la Terreur et qu'il n'était peut-être que « l'utopie des gouvernements ». George Sand, enthousiaste depuis toujours, persiste à se dire « fidèle à Rousseau comme au père qui m'a engendré » et Pierre Leroux, l'un des maîtres de la romancière, salue « le docteur de l'égalité au dix-huitième siècle, [...] le révélateur même du dogme de la souveraineté du peuple, l'initiateur à la seule législation que connaîtra l'avenir ». Ainsi, assure-t-il dans son style prophétique, « l'œuvre de Rous-

seau vivra ; elle a assez de vérité et de grandeur pour être immortelle et [...] vous qui croyez être en avant, [...] commencez par le comprendre » ! Un certain Louis Caille propose en 1847 un *Contrat social* « traduit en vers français » et l'œuvre paraît en 1851 dans la Bibliothèque du Peuple. Victor Cousin qui, jadis doctrinaire, méprisait en 1818 un Rousseau « à l'éloquence fardée », ouvre à présent la série des publications populaires entreprises par l'Académie des sciences morales à la demande du général Cavaignac en rééditant la Profession de foi du Vicaire savoyard avec une préface très positive : « L'auteur de la Profession de foi est aussi celui du *Contrat social*. Républicains, vous pouvez donc lire cet écrit en toute sûreté de conscience : c'est un républicain qui vous parle » ².

De telles références le montrent, la pensée politique de Rousseau demeure alors bien vivante et peut toujours constituer un mythe mobilisateur. C'est ce que montrent aussi, *a contrario*, certains efforts pour la déclarer désuète, voire défunte, ou pour en exténuier la portée. C'est le cas pour Sainte-Beuve, attentif à saluer l'écrivain, à créer l'image anodine d'un Jean-Jacques « préromantique » pour mieux occulter le penseur révolutionnaire ³. Ainsi procèdent aussi Cuvillier-Fleury, pour qui « on ne le lit plus guère », mais qui ne se donnerait pas tant de mal pour le réfuter s'il en était convaincu, ou, dix ans plus tard, Adolphe Franck, professeur de droit de la nature et des gens au Collège de France, qui assure, avant de lui consacrer quarante pages féroces : « Autour du nom de Rousseau règnent le silence et le désert, que troublent seulement de loin en loin un critique, un érudit, un curieux » ⁴. La pensée officielle et les ouvrages destinés à l'enseignement se gardent bien, il est vrai, de faire place au politique, se bornant, dans le meilleur des cas, à commenter quelques passages innocents de *l'Émile*, des *Rêveries* ou de *La Nouvelle Héloïse*, à présenter un Rousseau champêtre ou apologiste de l'allaitement maternel ⁵. Ou alors on affecte, brièvement, de le tenir pour dépassé, obsolète. « On ne discute plus aujourd'hui ses détestables sophismes, dit le manuel de Chapsal, mais il est bon d'en prévenir les jeunes gens pour les tenir en garde contre la dangereuse éloquence d'un homme que sa sensibilité a toujours entraîné hors des voies de la raison ». Alexandre Vinet hausse les épaules : le *Contrat social* est un ramassis de « vérités boiteuses ». Les célèbres *Leçons de littérature et de morale* de Noël et Laplace, dans leur édition de 1847, évitent soigneusement toute allusion au politique, sauf dans la table des matières, où Rousseau est nommé un « écrivain éloquent, sophiste impie et dangereux » ⁶. On a beau faire : les événements de 1848 ramènent inexorablement son souvenir, lié du reste à celui de la première Révolution ; même peu ou mal lu, il demeure l'adversaire à abattre, le grand théoricien de la souveraineté populaire et le *Contrat social* le bréviaire de bon nombre de républicains.

L'un des premiers à s'en prendre à lui à la lumière des récents événements est Saint-Marc Girardin. Ce libéral dont Juillet a fait la fortune fut suppléant de Guizot dans la chaire d'histoire, avant d'enseigner la poésie française à la Sorbonne. Belle carrière : maître des requêtes au conseil d'État, membre du conseil supérieur de l'Instruction publique, élu à l'Académie française en 1844, en février 1848 ministre de l'Instruction publique dans la dernière combinaison ministérielle de la monarchie. Mis à l'écart, il deviendra vers la fin de l'Empire l'un des chefs de l'opposition libérale, avant que le retour de la république le rejette dans la réaction : vice-président de

l'Assemblée nationale en août 1871, il se range alors dans le parti conservateur et monarchique. On le voit en général comme l'incarnation de la bourgeoisie, de ses intérêts et de ses aspirations.

De 1848 à 1851, Saint-Marc Girardin consacra l'un de ses cours à l'étude de la vie et de l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau. Il parut dans la *Revue des Deux Mondes* de 1852 à 1856, puis en 1875, deux ans après la mort du critique, en deux volumes préfacés par Ernest Bersot : l'ouvrage, inachevé, s'arrête au *Contrat social*, l'auteur annonçant son intention de s'attarder un jour sur les écrits autobiographiques. Dès les premières lignes, Girardin prétend placer très haut le débat en même temps qu'il souligne le caractère contradictoire de la philosophie rousseauiste :

Un grand combat s'est engagé dans le domaine de la morale et de la politique entre l'individu et un pouvoir nouveau et absolu qu'on appelle l'État. Je veux rechercher d'où vient cette doctrine nouvelle de l'État absolu et tout-puissant, ce mépris insolent de l'individu, cet asservissement de la liberté de chacun de nous, ce système enfin qui glorifie le tout et qui déshonore la partie. [...] Jean-Jacques Rousseau a cela de curieux, que personne dans sa vie et dans ses ouvrages n'a élevé si haut les droits de l'individu, et que personne non plus dans ses ouvrages ne les a si hardiment contestés et opprimés ; [...] personne enfin n'a été en même temps plus factieux et plus dictateur. [...] Jamais personne n'a poussé si loin que Rousseau le fanatisme de la règle, puisqu'il la met partout à la place de la liberté ⁷.

Prétendant à l'impartialité, il reconnaît à Rousseau les talents de l'écrivain et le mérite d'avoir rendu leur dignité à l'amour, au mariage, à l'éducation, de s'être enfin « approché » du christianisme au cœur d'un siècle incrédule. Mais là s'arrêtent ses concessions : sans jamais verser dans l'invective, Girardin entreprend tantôt de condamner, tantôt de désamorcer le système de Rousseau.

En effet, la prétendue démocratie du philosophe n'est pas moins despotique qu'une monarchie absolue, on l'a bien vu en 93. Mauvaise lecture ou mauvaise volonté, Girardin ignore que le Législateur, dans le *Contrat social*, élabore les lois soumises à l'approbation de la volonté générale et n'a aucun pouvoir législatif ni exécutif : « Le législateur, qui est le représentant de l'État, écrit-il, a aussi un pouvoir absolu ; c'est le vizir de ce sultan qu'est l'État » (t. II, p. 376). Du même coup, l'homme ne recevra plus que de l'État ce qu'il tenait de Dieu et l'État, Léviathan comme chez Hobbes, l'asservit à son gré. Plus de propriété, plus de famille, plus même de liberté de conscience, puisque l'individu est tenu de professer la religion civile, négation de la Profession de foi du Vicaire savoyard : « Triste contrat que ce contrat social où je donne tout et ne reçois rien ! » (t. II, p. 380). Sous prétexte de relever la souveraineté de tous, Rousseau a été le fossoyeur de toutes les libertés. Négligeant que Rousseau ne veut ni « factions », ni représentants, ni surtout de confusion entre souverain et gouvernement, Girardin reprend la vieille thèse du *Contrat social* inspirateur du Comité de salut public : « La terreur veille aux portes de l'État révolutionnaire et force tout le monde d'y entrer. L'anéantissement de l'individu au profit de l'État, voilà le principe fatal qui fait du *Contrat social* de Jean-Jacques Rousseau le code prédestiné de tous les despotismes » (t. II, p. 385). C'est que Girardin entend bien rapporter son propos aux événements de 1848 et aux risques encourus par l'ordre social :

Lorsqu'en 1848 je me décidai à faire un cours à la Sorbonne sur les œuvres de Jean-Jacques Rousseau, c'était surtout le *Contrat social* que je voulais examiner, afin d'attaquer dans son principe la plus funeste erreur de toutes celles qui égaraient à ce moment la société, je veux dire la doctrine du pouvoir absolu de l'État, et l'anéantissement des droits de la conscience individuelle. [...] Ce qu'en 1848 je voulais attaquer, ce n'était ni le docteur de la démocratie ni l'homme révolutionnaire ; c'était la théorie du pouvoir absolu de l'État. [...] Est-ce à dire que je voulusse, en 1848, anéantir l'idée de l'État, et cela par rancune contre la révolution qui venait d'en changer le titre ? Non, je n'ai peur ni de la république ni d'aucune forme de gouvernement ; je ne redoute que l'idée qu'il y a quelque part ici-bas un pouvoir illimité contre lequel l'individu n'a aucun droit (t. II, pp. 356-357).

Or, — avis aux révolutionnaires — on a peut-être mal compris ce Rousseau brandi comme un étendard. Car il y a, toujours, deux Rousseau : le philosophe « absolu et hautain » et le publiciste raisonnable et tempéré. Le premier casse les vitres dans l'espoir d'attirer l'attention : « Il passe par le paradoxe, afin d'attirer la foule sur ses pas. Dans chacun de ses ouvrages, le paradoxe sert toujours de tambour à la vérité et l'auteur s'arrange pour faire du bruit avant et afin de faire du bien » (t. I, p. 49). Puis vient le publiciste soucieux du viable : voyez les concessions accordées dans ses réponses aux objections faites au premier *Discours*, voyez les aménagements des projets pour la Corse et la Pologne par rapport à l'insoutenable *Contrat social*. Hélas, les extrémistes n'ont jamais voulu suivre le naufrageur, en ignorant l'homme de bon sens. Rousseau avait dit que seul un peuple de dieux pourrait se gouverner démocratiquement : « Robespierre, au lieu de se résigner à l'arrêt judiciaire de Rousseau, qui comprend que les hommes ne seront jamais des dieux, croyait qu'avec un peu de bonne volonté ou beaucoup de terreur on pouvait redresser l'humanité et corriger l'erreur de la Providence » (t. II, p. 372). Il serait temps de dissiper le mirage du Jean-Jacques « adorateur du peuple » qui n'avait en réalité que mépris pour la populace : « Il faut détruire l'idée romanesque que nous nous faisons de Rousseau. Nous en faisons un aventurier éloquent, un prolétaire de génie, un Spartacus lettré. Ce n'est rien de tout cela. C'est un bourgeois déclassé par son alliance avec une servante d'auberge » (t. I, p. 146). Dès lors, dédaignant la distinction capitale entre souverain et gouvernement, Girardin aboutit à une singulière distorsion. Rousseau n'a-t-il pas désigné l'aristocratie élective comme le meilleur des gouvernements ? Eh bien,

[...] ce gouvernement électif, où quelques-uns sont choisis pour faire l'œuvre de tous, et où l'on ne choisit que ceux qui peuvent donner leur temps aux affaires publiques : ce gouvernement, qui est l'idéal de Jean-Jacques Rousseau, il m'est impossible de ne pas remarquer que nous l'avons eu pendant trente ans sans nous douter de ses qualités. [Rousseau] prêche l'aristocratie élective, c'est-à-dire le gouvernement des capables et des censitaires, je suis bien forcé de l'appeler par son nom (t. II, p. 374).

On ne saurait confondre plus commodément aristocratie élective et aristocratie élisante, ni mieux ramener Rousseau dans les rangs de la bourgeoisie propriétaire. Ceux qui rêvaient d'une république socialiste n'ont pas voulu voir que Rousseau, « effrayé du pouvoir qu'il confère à l'État », a vainement essayé « de restreindre la souveraineté qu'il a créée ». Après février 1848, comme autrefois, la province ratifia ce qui n'avait été d'abord qu'un événement parisien et les agitateurs se réclamèrent à nouveau des doctrines d'un Rousseau redoutable et inconscient apprenti-sorcier :

Quand quelqu'un ou quelques-uns se sont ainsi emparés de la souveraineté illimitée qu'on fait résider dans le peuple, et qu'ils s'en déclarent les représentants, n'attendez plus ni modération ni justice. Le fanatisme dispense de tout scrupule les partis qui parlent au nom du peuple. [...] Comme en 1848 la ville de Paris se déclarant le mandataire de la France, ou plutôt le *Bulletin de la République* se déclarant le mandataire de Paris et de la France ! Misérable mirage en effet que ce prétendu exercice de la souveraineté du peuple ! (t. II, p. 408).

La pensée de Rousseau est criminelle parce qu'elle instaure un pouvoir sans bornes, le règne de la force et du nombre : « Il a donné à la brutalité le sacrement du sophisme » (t. II, p. 411).

Les idées de Saint-Marc Girardin seront rappelées, dix ans plus tard, par Adolphe Franck, spécialiste de la pensée mystique juive, grand adversaire de l'athéisme et du communisme, que Proudhon appelle brutalement « un pédant juif, bourré d'hébreu et d'archéologie, incapable de rien comprendre à ce que je fais »⁸. Pour lui aussi, le système de Rousseau — « hypothèse, chimère, contradiction » — asservit l'individu « aux passions violentes de la multitude » et a inspiré « les démagogues de la tourmente de 1848 »⁹. Surtout, les thèses de Girardin avaient reçu, dès le 12 janvier 1851, l'approbation enthousiaste et le commentaire d'Alfred Cuvillier-Fleury, ancien précepteur et secrétaire du duc d'Aumale et fidèle partisan de la monarchie de Juillet, qui fit aux leçons du professeur une place de choix dans ses *Portraits politiques et révolutionnaires*. Lui aussi, qui venait de prétendre qu'on ne lisait plus Rousseau, s'inquiétait de la permanence d'une néfaste influence. Renchérissant sur les propos de Girardin, il s'effarait à son tour des périls que le *Contrat social* avait fait courir, un moment, à la France de 1848 :

Le Contrat social n'est qu'une abstraction fatigante ; mais, jugé dans la pensée qui l'a conçu, c'est bien encore là une de ces œuvres que Rousseau déchaîne sans les aimer, par une sorte d'insatiable instinct de réforme confuse et de destruction. Rousseau a passé sa vie à rêver la fin du monde. [...] *Le Contrat social*, c'est la fin du monde tournée en maximes d'État et en apophtegmes politiques ; c'est le socialisme à l'état d'embryon, c'est-à-dire sous sa forme la moins attrayante, une phraséologie qui tient plus de la géométrie que de la démonstration ; mais, tel qu'il est, ce germe a été mortel à toutes les constitutions où il est entré, l'histoire de notre législation démagogique l'a bien prouvé. [...] Le venin du *Contrat social*, mêlé aux lois politiques, suffisait à les frapper de langueur, d'impuissance, bientôt de mort.

[...] En réalité, les principes du *Contrat social* n'ont jamais été qu'un mensonge dans la politique, de même qu'ils n'étaient qu'une fiction sous la plume de J.-J. Rousseau, la fiction d'un esprit envieux et d'une imagination perverse. [...] Il a créé la faction des songe-creux réformateurs, de ceux dont la pensée conspire incessamment la rénovation du monde politique par voie de réforme radicale, [...] pensée terrible quand elle se fait tribun ou comité de salut public, pensée funeste quand, de cette passagère dictature, elle passe, comme nous le voyons de nos jours, dans les calculs de l'ambition démagogique, dans l'éducation des masses et dans les aspirations du peuple.

[...] La conclusion contre le *Contrat social* de Rousseau, elle est dans nos misères présentes, dans nos misères à venir. [...] Nous avons pris pour règle la chimérique souveraineté du nombre. Nous avons dressé sur ce sable toujours mouvant, malgré le

sang dont nous l'avons baigné, l'édifice de notre droit public, et nous avons écrit sur le fronton du temple, quoi ? Le paradoxe de Rousseau ¹⁰ !

Le cas de Lamartine est différent. Venu très tôt à Rousseau, il a voué, dans sa jeunesse, un véritable culte à l'écrivain de sentiment et une bonne partie de son œuvre se ressent de cette influence ¹¹. En 1830, l'ancien ultra s'est rallié à une monarchie bourgeoise préférable à une révolution brutale et, dès 1831, son essai *Sur la politique rationnelle* a exposé son programme : amélioration du sort des classes laborieuses, préservation de la propriété, liberté de la presse, gratuité de l'enseignement, une royauté dépositaire de la souveraineté populaire manifestée par des élections, centralisation administrative. Bref, un État énergique, teinté d'humanitarisme chrétien, réfractaire à l'individualisme anarchique comme à l'égalitarisme, mais tempéré par l'attention aux problèmes sociaux ¹². À présent il redoute à la fois l'intransigence des légitimistes, exagérément conservateurs, et une gauche annonciatrice de révolution sociale. En 1847, l'*Histoire des Girondins* a ménagé Rousseau, mais il n'en va plus de même, en 1852, dans l'*Histoire des Constituants* qui condamne la thèse d'un droit naturel antérieur à l'institution des sociétés et trouve chez le Genevois l'apologie du matérialisme et de l'anarchie : « Jean-Jacques Rousseau, en cherchant les droits de l'homme et la perfection sociale dans l'état grossier et immoral de nature, avait cherché le type du contrat social à l'antipode du spiritualisme et de la vérité » ¹³. L'échec de ses idées et de sa candidature à la présidence de la République, bientôt confisquée par le coup d'État du 2 décembre, conduira Lamartine à une amère méditation sur Rousseau. Contraint à la retraite et devenu « galérien des lettres », il s'attelle, à partir de 1856, aux vingt-huit volumes de son *Cours familier de littérature* où le penseur politique est impitoyablement pris à partie comme responsable, non seulement des excès de 1793, mais aussi des erreurs de 1848. Il pense à présent que « le sophisme de liberté de Jean-Jacques Rousseau devait aboutir à l'anarchie, mensonge de la société politique », que le *Contrat social* a jadis jeté la nation dans « le *delirium tremens* révolutionnaire », que « les idées courtes de J.-J. Rousseau ont contribué à produire les meurtres politiques de 1793 » ¹⁴. En 1861, il lui consacre les Entretiens 65 et 67 de son *Cours*, sous le titre : *Jean-Jacques Rousseau. Son faux contrat social et le vrai contrat social*, qui sera publié cinq ans plus tard en volume séparé et où Lamartine tire vengeance de ses amères déceptions de 1848 et des méfaits du « radicalisme ».

Les utopistes, proclame Lamartine, ont toujours été les destructeurs de l'ordre social. Platon était « un criminel de lèse-nature et de lèse-Divinité », Fénelon « un socialiste ». Rousseau est le dernier et le plus redoutable de ces énergumènes, presque Allemand parce que Suisse, sectaire parce que nourri dans le fanatisme calviniste, factieux parce que fils de boutiquier, ennemi des grands parce que né petit et pauvre ¹⁵. Fidèle à une tactique éprouvée, Lamartine entreprend de dénigrer l'homme, dont l'existence d'avance discréditée la politique : sales amours, sensualité grossière, déception de plébéien à Venise, abandon des enfants. Cet esprit bas et rancunier était tout prêt à « perdre la démocratie en l'enivrant d'elle-même » et son influence détourna la Révolution de sa voie :

Le *Contrat social* est le livre fondamental de la Révolution française. C'est sur cette pierre, pulvérisée d'avance, qu'elle s'est écroulée de sophisme ; que pouvait-on édifier de durable sur tant de mensonges ? [...] Le catéchisme de la Révolution fran-

çaise, écrit par J.-J. Rousseau, ne pouvait enfanter que des ruines, des échafauds et des crimes. Robespierre ne fut pas autre chose qu'un J.-J. Rousseau enragé (pp. 93-94).

En réalité, ce *Contrat social* « au néant sonore et creux », il l'a lu seulement « ces jours-ci », Lamartine ne le connaissant jusque-là qu'à travers ceux qu'il tient pour ses héritiers, les Saint-Simon, Fourier, Cabet, Proudhon, ses adversaires en 1848, et sa lecture, aveuglée ou de mauvaise foi, se révèle d'une affligeante indigence.

Rousseau a dit : « L'homme est né libre, et partout il est dans les fers » : un ordre social corrompu a succédé à un état de nature de liberté et d'égalité. Premier axiome criminel. Selon Lamartine, il fallait dire : « *L'homme naît esclave*, et il ne devient relativement libre qu'à mesure que la société l'affranchit de la tyrannie des éléments et de l'oppression de ses semblables par la moralité de ses lois et par la collection de ses forces contre les violences individuelles » (p. 121). Là où Rousseau parle de décadence, Lamartine voit un progrès, parce que la vocation de l'homme est essentiellement sociale et obéit à un plan divin. Rousseau a dit encore : « Tant qu'un peuple est contraint d'obéir et qu'il obéit, il fait bien ; sitôt qu'il peut secouer le joug et qu'il le secoue, il fait encore mieux » (*Contrat social*, I, 1). Se refusant à voir que le philosophe faisait allusion aux sociétés constituées par la force, donc illégitimes, Lamartine s'indigne : « L'autorité de la loi sociale est entièrement niée ! » (p. 124). Rousseau est donc « le philosophe de la guerre civile, le théoricien de l'athéisme moral, le grand anarchiste de l'humanité » (p. 125). D'une phrase isolée de son contexte et dont il détourne radicalement la signification, Lamartine ne veut retenir que l'appel à l'insurrection permanente, le crime contre l'ordre voulu par Dieu.

Pour la même raison, Rousseau niant que la famille, « cette trinité sainte », soit le modèle initial des sociétés, Lamartine s'en prend à ce qu'il tient pour un blasphème contre un principe sacré : « Si la brute la plus dénuée de toute moralité écrivait un code de démocratie pour les autres brutes, c'est ainsi qu'elle écrirait ! [...] Mais non, nous calomnions la brute » (p. 127). Ce que le poète prétend trouver ici, c'est l'abolition de la famille au nom d'un communisme qui va pour lui de la communauté des femmes chez Platon au phalanstère fouriériste, en passant par les utopies matérialistes de Morelly ou de Babeuf. Écartant « le principe divin de toute sociabilité », Rousseau n'a imaginé qu'un contrat absurde, « sans titre, sans base, sans forme, sans organe » (p. 136). Quant à la religion civile, elle est une « doctrine impie qui impose la tyrannie jusque dans l'inviolabilité des âmes » (p. 141). Tels sont les éléments auxquels Lamartine croit pouvoir, dans un raccourci consternant, réduire le *Contrat social*. Il n'y a plus là qu'un exercice de démolition servi par une haine aveugle et une volonté obstinée d'incompréhension.

Il lui opposera le « vrai » contrat, réponse aux socialistes de tous bords, aux « quarantehuitards » héritiers de Jean-Jacques. La société n'est pas le produit d'un pacte délibéré, elle est « instinctive et *fatale* dans le sens divin du mot fatal » (p. 146). La législation procède de l'ordre divin et, à l'organisation contractuelle et rationnelle de Rousseau, Lamartine substitue un providentialisme historique : « Bien gouverner, c'est refléter Dieu dans les lois » (p. 162). Dans cette société selon le plan divin, la propriété est sainte. Les communistes et Rousseau sont « les meurtriers en masse de la race humaine » parce qu'ils s'attaquent « au premier des êtres, *l'être propriétaire*, le plus beau nom de l'homme » (p. 184). L'égalité est légitime devant la loi, non dans les

biens, comme le soutient « la rage suicide du nivellement impossible », Dieu ayant voulu que la propriété fût la récompense de l'effort individuel et le moteur de l'activité sociale.

Pour y accéder et la protéger, ordre et hiérarchie sont indispensables. La vraie liberté consiste dans « la participation formelle du peuple à son gouvernement » par la représentation des plus capables, non par la chimère d'une démocratie anarchique qui a tristement inspiré « Rousseau et sa secte de 1791, et même la secte de Lafayette en 1792, et la secte parlementaire de 1830, et la secte radicale des polémistes de 1848 », c'est-à-dire les partisans de « la souveraineté de la multitude » (pp. 218-219). Lamartine peut donc conclure :

Le vrai *contrat social* ne s'appelle pas droit, il s'appelle devoir ; il n'a pas été scellé entre l'homme et l'homme, il a été scellé entre l'homme et Dieu. Le véritable *contrat social* n'a pas pour but seulement le corps de l'homme, il a pour but aussi et surtout l'âme humaine, il est spiritualiste plus que matériel. Famille, devoir, obéissance, c'est le spiritualisme social (p. 254).

En dépit du titre de son ouvrage, il est clair que la notion même de contractualisme est étrangère à la pensée de Lamartine ¹⁶. Sa société ne s'édifie pas sur une association volontaire, mais réalise une portion du plan divin : rien ne pouvait être plus éloigné de la conception rousseauiste de l'État. On comprend pourquoi Proudhon pouvait ricaner, Michelet s'indigner de cet « instrument de bêtise et de réaction », et Jules Levallois, éditeur, avec Streckeisen-Moultou, des papiers de Rousseau conservés à la bibliothèque de Neuchâtel, observer justement : « Il est évident que M. de Lamartine n'a jamais ouvert un volume de Rousseau. [...] Nous savons maintenant que s'abonner aux *Œuvres* de M. de Lamartine n'est qu'une manière détournée de grossir le Denier de Saint-Pierre » ¹⁷. Comme Saint-Marc Girardin, le libéral romantique avait cru, à travers le *Contrat social*, exorciser le spectre menaçant des socialismes. Mais il annonçait aussi l'offensive nationaliste de la fin du siècle en dénonçant l'« étranger » corrupteur de l'esprit français et le protestant sectaire, curieusement ancré de toutes les anarchies et de tous les despotismes. Et les mêmes reproches reparaîtront sous la plume de Pierre Lanfrey, de Désiré Nisard ou de Jules Barni.

Si, d'une manière ou d'une autre, les libéraux honnissent Rousseau — rejet traditionnel depuis Benjamin Constant —, est-il mieux accueilli dans les rangs de l'extrême-gauche ? En réalité, les opinions sur son influence varient jusqu'à s'annuler. Selon Alfred Cobban, les premiers socialistes, à l'exception de Louis Blanc, sont hostiles à Rousseau dont ils condamnent l'individualisme. C'est peut-être beaucoup dire quand on se souvient de la ferveur de George Sand ou de Pierre Leroux proclamant : « Rousseau est notre maître à tous ». C'est d'ailleurs l'avis de leurs adversaires. Dès 1848, Saint-René Taillandier se réjouit de la défaite des socialistes et de leurs « utopies désastreuses » et de la déroute d'un Rousseau à qui ils empruntent « la théorie funeste de la bonté native de l'homme » et, l'année suivante, l'économiste Frédéric Bastiat, grand pourfendeur des Saint-Simon, Fourier et autres Proudhon, les traite indistinctement de « fils de Rousseau ». Barbey d'Aurevilly n'en démord pas, dans *Le Réveil* du 14 août 1858 : « Il va bien, son clavier ! C'est-à-dire qu'il va trop ! Il croit, il multiplie, il fourmille et frétille. Chaque jour nous sommes envahis par des générations nouvelles de Jean-Jannot, fils de Jean-Jacques ». Qui sont-ils ? Toujours les

utopistes et les socialistes, de Saint-Simon à Proudhon, de Louis Blanc à George Sand, « tous bâtards du génie de Jean-Jacques ». C'est encore, en 1894, l'opinion de Maurice Barrès ou, en 1912, celle de Célestin Bouglé saluant dans le *Contrat social* « un magnifique monument de socialisme »¹⁸. Gageons qu'à rassembler ainsi socialistes, anarchistes et communistes — Blanc, Leroux, Cabet, Proudhon, Saint-Simon, Fourier — on risque de composer un Rousseau redoutablement protéiforme¹⁹. Adolphe Franck ne s'en émuait pas : « Rousseau, écrivait-il en 1858, est le père du socialisme et de la démagogie. Toutes les variétés de l'école socialiste sont sorties de sa doctrine. [...] Il a appelé sur ses pas le communisme. [...] Il a fourni au saint-simonisme le dangereux principe de la toute-puissance de l'État. [...] Il n'est pas jusqu'au système abject de Fourier dont il n'ait posé la base »²⁰. Cabet, c'est vrai, lui rendait hommage et s'inspirait de *La Nouvelle Héloïse* pour l'intrigue romanesque de son *Voyage en Icarie* et Paul Janet affirmait : « Jean-Jacques est incontestablement le fondateur du communisme moderne ». Pure illusion de libéral, répliquait cependant le marxiste Karl Kautsky...²¹

À l'extrême gauche du spectre politique, quelle pouvait être enfin la position d'un Proudhon, certes adversaire des libéraux, mais critique sévère de la plupart des tendances socialistes ? Ici aussi les appréciations varient. Aimé Berthod le déclarait autrefois, sur le plan politique, religieux ou moral, en complète opposition avec Rousseau, mais l'irréductible Barbey d'Aurevilly, plus acharné que jamais dans sa chasse aux sorcières, dénonçait en lui « le Jean-Jacques du dix-neuvième siècle »²². Quant à la critique moderne, avec A. Noland ou S. Rota Ghibaudi, elle s'est efforcée parfois de nuancer, de montrer un Proudhon profondément imprégné de rousseauisme et possédant peut-être avec Jean-Jacques plus de points communs qu'il ne le soupçonnait lui-même. Rencontres réelles ou ressemblances superficielles ?

Sans doute est-il aisé d'énumérer entre les deux hommes quelques similitudes apparentes. Tous deux, nés loin de Paris et d'origine plébéienne, sont entrés en littérature par le biais d'un concours académique, professent mépris de l'argent et passion de l'égalité, vivent de leur travail — l'un copiste de musique, l'autre typographe²³. Dès 1831 — il a vingt-deux ans — son ami Gustave Fallot lui reproche de céder au découragement et lui rappelle que Jean-Jacques avait tâtonné jusqu'à la quarantaine : « Vous n'êtes pas J.-J. Rousseau ; mais écoutez : je ne sais si j'aurais deviné l'auteur d'*Émile* à vingt ans, à supposer que j'eusse été son contemporain et que j'eusse eu l'honneur de le connaître. Mais je vous ai connu, vous, je vous ai aimé, je vous ai deviné, si j'ose dire ; pour la première fois de ma vie, je vais me hasarder à prédire l'avenir »²⁴. Flatteuse comparaison et judicieuse prophétie. Du reste, Proudhon n'est pas avare de parallèles entre Rousseau et lui-même.

Dès 1839, comme Jean-Jacques, il déteste Paris, « cette immense voirie, ce pays de maîtres et de valets », se dit « déshonoré » par le titre d'homme de lettres, assure qu'il apprécie, comme Rousseau, l'isolement et la méditation, ose rappeler, dans les premières pages de la *Célébration du dimanche*, qu'il répond à une question de l'Académie de Besançon comme jadis à celle de l'Académie de Dijon « le génie puissant dont les écrits influèrent le plus sur les destinées de l'Europe ». L'année suivante, il se dit aussi conscient de sa mission et pénétré de la « vérité » de ses écrits que l'auteur de la Profession de foi du Vicaire savoyard. Trois ans plus tard, nouveau parallèle sans

fausse modestie : « Sans avoir le même talent, j'espère ne pas exercer une moindre influence ». Il lui plaît de se voir classer, avec Jean-Jacques, parmi « les véhéments ». En 1858, après la condamnation de son livre *De la Justice* par le procureur impérial, il prépare sa riposte, *La Justice poursuivie par l'Église*, et se compare à Rousseau apostrophant, au lendemain de la condamnation de l'*Émile*, l'archevêque Christophe de Beaumont ²⁵.

Troublant ? En réalité, simples rencontres où le débutant se plaît à la comparaison avec une personnalité fameuse, où le penseur confirmé rappelle un précédent illustre. Phénomène de génération et engouement de jeunesse, dont témoignent aussi Balzac, Michelet ou Lamartine. De Rousseau, Proudhon a à peu près tout lu. Dès 1826-1827 — il a dix-sept ou dix-huit ans — il en a copié de nombreux « extraits » dans ses *Cahiers inédits* et il le relit en 1839-1840, au seuil de son œuvre personnelle, en particulier le second *Discours*, le *Contrat social*, la *Lettre à d'Alembert* et l'*Émile* ²⁶. Déjà il juge « tout à fait fausses » les idées de Rousseau sur la nocivité du théâtre. Pour le reste : « Amplificateur souvent éloquent, [...] mais dépourvu de méthode, de profondeur, en un mot de philosophie » ²⁷.

C'est qu'on est loin, dès le début, de l'accord parfait. *De la célébration du dimanche*, en 1839, offre bien en exergue un passage du *Contrat social* sur la nécessité des assemblées périodiques, mais déjà les réticences ou les incompréhensions se font jour puisque, selon Proudhon, ces assemblées ont lieu « dans le but unique de forcer le peuple à se montrer de temps en temps dans l'appareil de sa majesté » alors que, chez Rousseau, elles ont pour objet de contrôler l'activité du gouvernement et d'édicter les lois ²⁸. En outre, Rousseau fondait le principe de l'égalité sur la nature de l'homme isolé, alors que Proudhon se réfère à la famille, entité sociale spontanée qui peut servir de modèle à un ordre social fondé sur un système d'échanges et de services, modèle auquel il substituera plus tard l'« atelier » ²⁹. D'où une première observation sévère :

Je n'ai nulle envie de réchauffer les théories du célèbre discours sur *l'inégalité des conditions* ; à Dieu ne plaise que je vienne reprendre ici en sous-œuvre la thèse mal conçue du philosophe de Genève ! Rousseau m'a toujours paru n'avoir pas compris la cause qu'il voulait défendre. [...] Ses principes d'organisation civile étaient comme ceux de sa politique, ils péchaient par la base : en fondant le droit sur des conventions humaines, en faisant de la loi l'expression des volontés ; en un mot, en soumettant la justice et la morale à la décision du grand nombre et à l'opinion de la majorité, il tournait dans un cercle vicieux : il s'enfonçait de plus en plus dans l'abîme dont il croyait sortir, et absolvait la société qu'il accusait (p. 55).

Contrairement à ce qu'on pouvait imaginer, les références à Rousseau sont rares, en 1840, dans le célèbre *Qu'est-ce que la propriété ?* À propos du cri fameux — « La propriété, c'est le vol » —, Auguste Blanqui marqua son désaccord en reprochant à Proudhon d'avoir « fait avec la *propriété* ce que Rousseau a fait, il y a 80 ans, avec les *lettres* : une magnifique et poétique débauche d'esprit ». Le parallèle convenait mal. Proudhon refuse en effet d'admettre que les hommes puissent, lors du contrat, légitimer la propriété « par leur mutuel acquiescement », comme dans le *Contrat social*, parce que « reconnaître le droit de propriété territoriale, c'est renoncer au travail, puisque c'est en abdiquer le moyen » et que l'homme « ne peut pas plus renoncer au travail qu'à la liberté » ³⁰, car seul le travail fonde l'échange mutuel d'obligations et

de services. Tous les maux de la France depuis l'époque révolutionnaire ne viennent-ils pas de ce qu'on a « pris le citoyen de Genève pour prophète et le *Contrat social* pour Alcoran » ? En 1843, dans *De la création de l'ordre dans l'humanité*, il raille l'« idéomanie » de Rousseau et ses principes réformistes basés sur « un état de nature impossible », en même temps que le sophisme qui, dans les premières lignes de l'*Émile*, fait de l'homme l'auteur du mal ³¹. Dès cette époque, Rousseau lui paraît dépassé parce qu'il ne s'est soucié que d'organisation purement politique en ignorant les exigences économiques fondamentales : on ne voit guère, dès les premiers écrits, où saisir une appréciation positive ni la filiation « évidente » entre le second *Discours* et *Qu'est-ce que la propriété* ³².

L'analyse se fait plus incisive et le ton plus mordant à partir de 1846, dans la *Philosophie de la misère* : « Le gouvernement de la société doit être appris, non plus dans une idéologie creuse, à la façon du *Contrat social* mais, ainsi que l'avait entrevu Montesquieu, dans le *rapport des choses* ». Verbalisme et abstraction sont les vices qu'il reproche simultanément à Rousseau et à Louis Blanc, son disciple ³³.

Les positions moralisatrices de Rousseau sont absurdes. Pourquoi les lois somptuaires et la taxation des objets de luxe ? C'est ignorer que le luxe est un « besoin » et une conquête de la classe ouvrière : « Prenez-vous au sérieux [...] la prosopopée de Fabricius ? » (p. 312). Toujours cet absurde primat du politique sur l'économique et le social : « Démocrates, si vous voulez agir efficacement, transportez le débat de la politique sur le terrain de l'économie politique et changez de principes. Rousseau est mort » ³⁴. Apparaît aussi l'idée que si Rousseau a constitué un progrès en substituant le droit des hommes au droit divin, il a cependant, avec son déisme, laissé subsister le principe d'une autorité supérieure, d'une transcendance « rémunératrice et vengeresse », par conséquent aliénante et auxiliaire du politique dans l'asservissement de l'individu : « Et moi je dis : le premier devoir de l'homme intelligent et libre est de chasser incessamment l'idée de Dieu de son esprit et de sa conscience » (p. 382). En effet, l'Antiquité et le christianisme s'efforçaient de sauver la divinité en imputant le mal à la nature humaine, « mettant ainsi hors de cause la société et Dieu qu'elle représente » ; Rousseau, lui, accusa la société pour absoudre Dieu : « Chose singulière ! C'est à l'anathème fulminé par l'auteur d' *Émile* contre la société que remonte le socialisme moderne » alors qu'il fallait « nier tout à la fois la société, l'homme et Dieu » (pp. 350-351). Car les socialistes, Louis Blanc en tête, se caractérisent, comme Jean-Jacques, par « leur style évangélique, leur théisme hypocondre, surtout leur dialectique en rébus » et ne peuvent s'empêcher d'« embéguiner le peuple ». Contradiction fondamentale : « Tandis que le socialisme, aidé de l'extrême démocratie, divinise l'homme en niant le dogme de la chute, et par conséquent détrône Dieu, désormais inutile à la perfection de sa créature ; ce même socialisme, par lâcheté d'esprit, retombe dans l'affirmation de la Providence, et cela au moment même où il nie l'autorité providentielle de l'histoire » (p. 352).

L'erreur remonte à Rousseau qui voulait, par l'*Émile* et le *Contrat social*, rapprocher l'homme de la nature, c'est-à-dire de Dieu, alors qu'il convient, non de réformer la société en la rapprochant d'une justice transcendante, mais de « résoudre sans cesse ses antinomies ». Proudhon en déduit un antithéisme conséquent, rien d'extérieur ou de supérieur à l'homme ne pouvant intervenir dans l'organisation sociale. C'est à

cause de lui, disait-il dès 1845, que l'humanité demeure prisonnière de ses « langes religieux » (*Carnets*, t. 1, p. 119, 2 août 1845). Esprit religieux, donc rétrograde, comme Robespierre, Rousseau, élève de Calvin, tend à inféoder le temporel au spirituel. De là, dans le *Contrat social*, l'inacceptable religion civile, profession d'intolérance et de fanatisme qui suggère que l'abstraction divine est source ultime de justice et de droit ³⁵. Or, de la même manière que le despotisme politique est homologue à l'oppression économique, les dogmes religieux reflètent la totalité sociale, recréent une hiérarchie entre le profane et le sacré en faisant d'un être transcendant le dépositaire de la vérité ³⁶. Du même coup, observe P. Ansart, la fin de l'homme n'est plus en lui-même, mais dans la réalisation de son salut, tout comme la fin de la société n'est plus en elle-même, mais dans la puissance de l'État ³⁷. C'est pourquoi Proudhon dira, dans *Les Confessions d'un révolutionnaire* : « La révolution politique s'appela le *Contrat social*. Elle prit pour dogme la *souveraineté du peuple* : c'était la contrepartie du dogme chrétien, l'*unité de Dieu* » ³⁸. Lourde erreur, car l'ordre social doit être immanent, la société elle-même ne pouvant constituer une transcendance, puisque tout part du peuple et y revient : « Le Peuple, être collectif ; le Peuple, être infallible et divin, voilà ce qui domine dans mon œuvre, mais développé, bien entendu, à un tout autre point de vue et sous une autre forme que le *Contrat social*, [...] vieilles théories sur la souveraineté du peuple, vides et vagues » ³⁹.

L'expérience de 1848 ne fera que confirmer Proudhon dans la conviction que Rousseau est à la fois dépassé et néfaste, et que son influence a joué, une fois de plus, dans le sens de la « contre-révolution », tout simplement parce que ses théories aboutissent au renforcement du pouvoir : « L'État, *Status*, n'est que le *statu quo*, l'immobilité, le non-changement. Le développement de l'État est la constitution de la tyrannie » et Rousseau un « adversaire de la liberté du Peuple » ⁴⁰. L'expérience historique a montré ce qui procédait d'un Rousseau imprégné du rigorisme calviniste :

Cet homme, pour quelque service douteux, a fait un mal énorme à la France. Sa morale, sa politique, sa religiosité, tout cela est détestable. J'ose dire que la liberté, le progrès, la philosophie ne seront sauvés en France et en Europe que lorsque cette influence aura été complètement démolie. [...] Mon but est formellement de débarrasser la révolution de toutes ces chenilles de jacobinisme et utopies : telle qu'elle est, elle aura déjà assez de peine à marcher comme cela. Je connais à peu près tout le personnel de la Démocratie socialiste. Tous sont de l'école de Rousseau et de Robespierre ⁴¹.

Et cette école du « despotisme », marquée par l'esprit de « réaction », recommence les anciennes erreurs : « Infatuée des vieilles maximes de J.-J. Rousseau et de Robespierre, [elle] se figure qu'on fait une Révolution pour l'installation de quelques ministres, et a perdu la Démocratie en 1848 » après l'avoir ruiné en 1793 ⁴². C'est qu'il ne s'agissait pas de réformer l'État, ni même de le renouveler dans ses organes essentiels, mais de modifier radicalement les structures sociales ⁴³. « Le problème, dira Proudhon, n'est pas de savoir comment nous serons le mieux gouvernés, mais comment nous serons le plus libres » ⁴⁴. Or la vieille école est démagogique et ne présente à un peuple qui manque de maturité que des mirages de liberté :

Théorie de J.-J. Rousseau, dogmatisme absurde. Tous ces soi-disant principes, de droit, de la souveraineté du peuple, de suffrage universel, etc. sont d'énormes plaitu-

des, et malfaisantes. On en a vu les suites. *Le suffrage direct et universel* est une des plus abominables utopies qu'on ait jamais essayée, entendue et pratiquée à la façon brutale du *Contrat social*, et de 93. Hélas ! la moitié du Peuple est encore un enfant au maillot, qui tette, qui crie, et qui pisse ; et vous traitez cela en hommes !... [...] Vous lui dites *Monarchie ou République* ? Il vous répond, Louis Bonaparte ! Vous lui demandez, qu'entendez-vous par Démocratie socialiste ? Il vous répondra, Ledru-Rollin, ou Raspail ⁴⁵.

Plus que jamais, au cours des mois où il prépare l'*Idée générale de la Révolution au XIX^e siècle*, qui paraîtra en juillet 1851, Proudhon revient à Rousseau comme à l'ennemi à abattre et relit attentivement le *Contrat social* soumis, dans ses *Carnets*, à une impitoyable critique en trente points. Lapidaires, les condamnations pleuvent comme grêle : aucune notion du progrès ⁴⁶ ni de l'être collectif, ni du juste principe de l'association ; sa société, système artificiel, repose sur l'aliénation de l'individu ; le refus d'admettre des associations partielles, redoutables à l'intégrité de la prétendue volonté générale, est une atteinte à la liberté ; les critiques contre les religions établies n'excluent pas l'intolérance au profit de son déisme, « c'est-à-dire le gouvernementalisme » ; scélératresse du recours éventuel à la dictature, « l'ancre de miséricorde des gouvernements ». Bref, le *Contrat social* est « la défense du principe d'autorité, dernier effort contre le droit » ⁴⁷. Enfin, Rousseau et Robespierre, la théorie et la pratique, intimement unis — « On ne peut pas séparer Robespierre de Rousseau », note-t-il dans ses *Carnets* —, lui apparaissent comme des naufrageurs dont la persistante influence a dévoyé les événements en 1848 : « Robespierre [...] a été le jésuite en chef de la démocratie. Par lui, l'influence de Rousseau nous a été surtout funeste ». Lorsqu'il reçoit les quatre premiers volumes de l'*Histoire de la Révolution* de Michelet, il l'en remercie en le félicitant d'avoir dénoncé le rôle réactionnaire du jacobin, de « cet homme, singe de Rousseau, ami du pouvoir et des prêtres, [...] Robespierre qui, au fond, n'était nullement républicain, qui asservi au *Contrat social*, ce code de toutes nos mystifications représentatives et parlementaires, jugeait certainement la démocratie impossible en France » ⁴⁸.

L'*Idée générale* contiendra donc, à l'égard de Rousseau, une dizaine de pages qui se veulent la liquidation sans appel de thèses au nom desquelles, depuis près d'un siècle, on exploite le peuple. Comme Lamartine, Proudhon opposera donc son *vrai* contrat social à celui du Genevois.

Quand apparaît la première négation de l'autorité ? Lorsque Luther, avec le libre examen, l'applique au domaine religieux. Un siècle plus tard, Jurieu en transpose le principe du spirituel au temporel, au droit divin opposant la souveraineté du peuple. Qu'aurait dû être alors le contrat social authentique ? Avant tout l'élimination d'un quelconque pouvoir supérieur exerçant une justice distributive, remplacée par la « justice commutative » où les contractants, s'engageant librement et réciproquement, abdiquent toute prétention au gouvernement. Contrat « synallagmatique » individuellement débattu et consenti, par lequel « chaque citoyen engage à la société son amour, son intelligence, son travail, ses services, ses produits, ses biens » ⁴⁹, contribuant à fonder un Être collectif et libre. Il n'est donc pas question de viser à une réforme de l'État, ni même à la révision des formes politiques, mais à la disparition du gouvernement ⁵⁰. Dans toute autre formule, le citoyen aliène inéluctablement une partie de sa

liberté et de sa fortune : « L'idée de contrat est exclusive de celle de gouvernement » (p. 187). On ne saurait être plus loin de Rousseau : la vraie « négation gouvernementale », elle a été suggérée par Morelly, entrevue par les Enragés, les Hébertistes et Babeuf, mais étouffée par la tradition rousseauiste et jacobine du renforcement de l'État et de la centralisation. Car Rousseau, défenseur d'une formule contractuelle « corrompue et déshonorée », est en réalité le fossoyeur de la liberté : « Rousseau, dont l'autorité nous régit depuis près d'un siècle, n'a rien compris au contrat social. C'est à lui surtout qu'il faut rapporter, comme à sa cause, la grande déviation de 93, expiée déjà par cinquante-sept ans de bouleversements stériles, et que les esprits plus ardents que réfléchis voudraient nous faire reprendre encore comme une tradition sacrée » (p. 187).

Le contrat selon Rousseau est exclusivement coercitif : il prévoit les infractions et les peines, les devoirs et non les droits. Il prévoit bien la défense des biens et des personnes, la légitimation de l'état de fait, mais il ne dit rien de la « chose économique », essentielle : pas un mot sur l'acquisition et la transmission des biens, le travail, l'échange, la valeur et le prix des produits (p. 191). Qui ne voit à qui un tel État profite ? L'appropriation privée doit engendrer des rapports d'autorité et de sujétion, soutenus par le pouvoir politique :

En deux mots, le contrat social, d'après Rousseau, n'est autre chose que l'alliance offensive et défensive de ceux qui possèdent contre ceux qui ne possèdent pas, et la part qu'y prend chaque citoyen est la police qu'il est tenu d'acquitter, au prorata de sa fortune, et selon l'importance des risques que le paupérisme lui fait courir. C'est ce pacte de haine, monument d'incurable misanthropie ; c'est cette coalition des barons de la propriété, du commerce et de l'industrie contre les déshérités du prolétariat, ce serment de guerre sociale enfin, que Rousseau, avec une outrecuidance que je qualifierais de scélérate si je croyais au génie de cet homme, appelle *Contrat social* ! [...]. C'est, en un mot, à l'aide d'une supercherie savante [= celle de la volonté générale], la légalisation du chaos social ; la consécration, basée sur la souveraineté du peuple, de la misère. Du reste, pas un mot ni du travail, ni de la propriété, ni des forces industrielles. [...] Rousseau ne sait ce que c'est que l'économie. Son programme parle exclusivement de droits politiques ; il ne reconnaît pas de droits économiques. [...] Après avoir fait, sous le titre décevant de *Contrat social*, le Code de la tyrannie capitaliste et mercantile, le charlatan genevois conclut à la nécessité du prolétariat, à la subalternisation du travailleur, à la dictature et à l'inquisition (pp. 191-194).

Voilà le socialisme à la Rousseau, propagé aujourd'hui encore par les Lamartine, les Louis Blanc, les Ledru-Rollin, qu'on a vus au pouvoir en 1848 et que Proudhon tient pour des inconditionnels d'un philosophe dont « l'utopie démocratique [...] est diamétralement contraire à la loi du progrès », « chef-d'œuvre de jonglerie oratoire » dont l'influence a fait plus de mal à la France que le règne des trois plus fameuses courtisanes. Qu'un jour vienne où le peuple enfin éclairé traînera à Montfaucon le cadavre de celui qu'on a mené au Panthéon ! (p. 195).

Si Proudhon se déchaîne ainsi contre Rousseau, c'est qu'il le voit à la racine de tout ce qu'il exècre. Il rejette les socialismes utopiques construisant la société comme une épure sur des principes moraux et non économiques, alors qu'elle ne peut s'édifier que sur l'organisation du travail. Il ne veut ni des saint-simoniens qui reconstituent

une organisation hiérarchique, ni des fouriéristes respectueux de la propriété capitaliste, ni de la communauté à la Cabet, elle aussi procédant d'un pouvoir centralisé. Or, tout État centralisé, fût-il démocratique, est par nature conservateur et oppressif, alors que le travail doit s'organiser lui-même et que production et distribution appartiennent aux producteurs ⁵¹ : non pas socialisme d'État, mais socialisme gestionnaire et décentralisé. Rousseau l'obsède alors à tel point qu'il consacre encore plusieurs pages de ses *Carnets* à accabler l'homme et l'œuvre. Au moral, affligeant : lascif, voleur, menteur, hypocrite, impur, incestueux, pauvreté d'esprit, concubinage, abandon des enfants. La pensée, indigente : le premier *Discours* est un paradoxe absurde, le second prêche le retour à la sauvagerie et nie le progrès, *La Nouvelle Héloïse* a donné « à la volupté le langage et les couleurs de l'amour pur » et tout le romantisme en procède — accusation reprise, un demi-siècle plus tard, par Pierre Lasserre, Charles Maurras et l'*Action française*. L'*Émile* renvoie au mythe de l'état de nature, le Vicaire savoyard prêche le « déisme socinien ». Rousseau a entravé le mouvement des encyclopédistes comme son disciple, Robespierre, a suspendu le mouvement révolutionnaire : il est l'image même de la réaction, le piège auquel se sont pris et se prennent encore les naïfs ⁵².

Proudhon, loin de desserrer sa prise au cours des années suivantes, revient inlassablement à Rousseau pour dénoncer le faux démocrate et sa conception erronée, criminelle, de l'ordre social fondé, non sur l'échange et l'engagement réciproque, mais sur le principe de soumission à l'autorité. Ce type d'association, répète-t-il en 1853 dans sa *Philosophie du progrès*, ouvre la voie à toutes les formes de la tyrannie, individuelle ou populaire :

C'est le système de l'arbitraire gouvernemental, non pas, il est vrai, en tant que cet arbitraire est le fait d'un homme prince ou tyran ; mais ce qui est beaucoup plus grave, en tant qu'il est le fait de la multitude, le produit du suffrage universel. Selon qu'il conviendra à la multitude, ou à ceux qui la soufflent, de resserrer plus ou moins le lien social, de donner plus ou moins d'essor aux libertés locales ou individuelles, le prétendu contrat social peut aller depuis le gouvernement direct et parcellaire du peuple jusqu'au Césarisme, depuis les relations de simple voisinage jusqu'à la communauté de biens et de gains, d'enfants et de femmes. Tout ce que l'histoire et l'imagination peuvent suggérer d'extrême licence et d'extrême servitude se déduit avec une facilité et une rigueur de logique égales de la théorie sociétaire de Rousseau ⁵³.

Une autre idée encore se fait jour, que la droite sera trop heureuse de reprendre à l'époque du bicentenaire : Rousseau incarne l'étranger corrompateur de la saine tradition nationale, le futur « métèque » de Maurras. Proudhon le disait déjà en 1850, trois étrangers ont fait du tort à la France : Rousseau, Marat et Napoléon. Il le répète un an plus tard : « J'attribue à [Marat] comme à Rousseau, tous deux étrangers, calvinistes, allobroges, une influence pernicieuse sur notre esprit et notre sens moral ». Il y revient en 1857 en expliquant que, contre Rousseau qui annonce « la ligne romantique », la sensiblerie et le mysticisme — Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand, Lamartine — il faut revenir « à Voltaire, au véritable esprit français » par lequel « la nation française est incomparable » ⁵⁴. Cette conviction rend compte des nouvelles sorties antirousseauistes, en 1858, dans *De la justice dans la Révolution et dans l'Église*. La France est en décadence parce qu'on a trop prêché les avantages de l'état de nature sur

l'état de civilisation, parce que l'« idée », l'élément masculin de l'esprit, recule devant l'expression des sentiments et des sensations alors que le progrès va de l'instinct à la raison, de l'intuition à la réflexion ⁵⁵. Encore une fois, la malédiction remonte à Jean-Jacques :

Le moment d'arrêt de la littérature française commence à Rousseau. Il est le premier de ces *femmelins* de l'intelligence, en qui, l'idée se troublant, la passion ou affectivité l'emporte sur la raison, et qui, malgré des qualités éminentes, viriles même, font incliner la littérature et la société vers leur déclin.

Le bon sens public et l'expérience ont prononcé définitivement sur Jean-Jacques : caractère faible, âme molle et passionnée, jugement faux, dialectique contradictoire, génie paradoxal, puissant dans ses aspirations, mais faussé et affaibli par ce culte de l'idéal qu'un instinct secret lui faisait maudire.

Son discours sur les *Lettres et les arts* ne contient qu'un quart de vérité. [...] Le *Discours sur l'inégalité des conditions* est une aggravation du précédent : [...] Rousseau nie la science et conclut à l'*état de nature*. [...] La Révolution, la République et le peuple n'eurent jamais de plus grand ennemi que Jean-Jacques. Son déisme [...] est une pauvreté de théologastre. [...] De la publication de [*La Nouvelle Héloïse*] date pour notre pays l'amollissement des âmes par l'amour, amollissement que devait suivre de près une froide et sombre impudicité. Les *Confessions* sont d'un autolâtre parfois amusant, mais digne de pitié.

[...] Rousseau n'a pas le souffle révolutionnaire. [...] Il reste fermé au progrès. [...] Son idéal est la sauvagerie, vers laquelle le retour étant impossible, il ne voit plus, pour le salut du peuple, qu'autorité, gouvernement, discipline légale, despotisme populaire, intolérance d'église, comme un mal nécessaire ⁵⁶.

Les disciples suivirent, que Proudhon n'épargne pas davantage : Bernardin de Saint-Pierre, Béranger, Lamartine, Madame Roland, Madame de Staël, Madame Necker de Saussure, George Sand. L'anarchiste préludait si bien aux futures attaques de la droite qu'en 1912, le Cercle Proudhon, composé de nationalistes et de royalistes, publia, sous le titre *Les Femmelins*, ses charges contre Rousseau et la littérature moderne, présentant l'auteur, par la plume du jeune Henri Lagrange, comme un traditionaliste, ennemi de la Révolution et du romantisme, incarnation de la pensée classique française. C'est à sa suite que Pierre Lasserre, dans son *Romantisme français*, en 1907, dénoncera ce mouvement comme la « pourriture de l'intelligence » et Rousseau comme un maître de décadence : « Rien dans le romantisme qui ne soit de Rousseau. Rien dans Rousseau qui ne soit romantique ». Singulière alliance des contraires ! Et l'on retrouvera cette conviction dans *Du principe de l'art*, ouvrage posthume paru en 1865 : « Je le répudie : cette tête fêlée n'est pas française, et nous nous fusions fort bien passés de ses leçons. C'est justement à lui que commencent notre romantisme et notre absurde démocratie » ⁵⁷.

Jusqu'à la fin de sa vie, Proudhon sera préoccupé de Rousseau. À Bruxelles, en 1859, préparant un projet de *Philosophie populaire*, il demande ses œuvres complètes ⁵⁸, et on le retrouve dans les écrits posthumes. En 1865, dans *De la capacité politique des classes ouvrières*, il rappelle que la société féodale et la société bourgeoise ont un point commun : « C'est l'autorité, soit qu'on la fasse venir du ciel ou qu'on la déduise avec Rousseau de la collectivité nationale ». Qu'importe qu'il

s'agisse de monarchie, d'empire, de république ou de communauté, si l'on conserve le principe d'un gouvernement ? En revendiquant un pouvoir, Rousseau rejoint Bonald :

Nulle volonté humaine ne saurait commander à la volonté humaine, dit de Bonald, et il conclut à la nécessité d'une institution supérieure, à un droit divin. Selon J.-J. Rousseau, au contraire, la puissance publique est une collectivité qui se compose de l'abandon que fait chaque citoyen d'une portion de sa liberté et de sa fortune dans l'intérêt général : c'est le droit démocratique révolutionnaire. Qu'on suive tel système que l'on voudra, on arrive toujours à cette conclusion, que l'âme d'une société politique c'est l'autorité, et que sa sanction est la force. [...] De Bonald et Jean-Jacques, l'homme du droit divin et l'homme de la démagogie ⁵⁹.

Finalement, on ne trouverait guère de point d'accord que sur certains principes de l'*Émile*. En 1848, Proudhon déclare préférer à un « enseignement disciplinaire » un système comme celui de Rousseau, qui laisse « le plus d'initiative à l'élève ». Surtout, il apprécie son conservatisme dans l'éducation des femmes. En 1839, à propos d'un abbé qui s'était aventuré à citer George Sand dans un livre sur la Vierge, Proudhon renvoie aux thèses de Jean-Jacques sur l'égalité — relative — des sexes pour conclure : « Si l'on compare les droits, l'homme et la femme sont égaux ; si l'on compare les devoirs, ils sont encore égaux ; si l'on compare sexe à sexe, la femme est inférieure. Jamais on ne sortira de là ». C'est l'opinion qu'il exprimera encore dans *La Pornocratie*, parue en 1875, où on lit qu'il n'est pour la femme que deux destinées — « Courtisane ou ménagère » — et où l'auteur cite une dernière fois Rousseau, cette fois à l'appui de ses dires : « Relisez, dans l'*Émile*, la description de la joute entre Émile et Sophie ; vous verrez quelle drôle de figure fait une femme disputant à un homme le prix de la course » ⁶⁰. On en conclura sans risque d'erreur qu'il tenait en médiocre estime, pour une fois comme Jean-Jacques, l'engeance des femmes auteurs.

Il est difficile de soutenir que Proudhon n'a pas toujours été constant dans son attitude à l'égard de Rousseau et que son œuvre abonde en jugements contradictoires, ou encore qu'il a, de 1853 à 1864, tempéré sa critique ⁶¹. Sans doute ne saurait-on sous-estimer son influence. La plupart des idées de Proudhon s'élaborent contre le Rousseau du *Contrat social*, et il n'est guère de principes du Genevois qu'il eût pu reprendre à son compte : refus de l'état de nature, de la souveraineté du peuple telle que l'entendait le philosophe, de l'autorité et du gouvernement, condamnation du sentimentalisme et de l'esprit religieux, conception radicalement différente du contractualisme. En substituant l'économique au politique, la gestion des rapports de production et d'échange à la direction des hommes, Proudhon sapait à la base le principe politique rousseauiste. Rien de plus éloigné du *Contrat social* que cette formule de l'*Idée générale* : « Fondre, immerger et faire disparaître le système politique ou gouvernemental dans le système économique, en réduisant, simplifiant, décentralisant, supprimant l'un après l'autre tous les rouages de cette grande machine qui a nom le Gouvernement ou l'État » (p. 240). À la différence de Blanc, Cabet ou Blanqui, Proudhon récuse la tradition rousseauiste et jacobine d'un pouvoir centralisé, donc aliénant, qui soumet l'individu à un ordre transcendant en faisant du contrat politique le fondement de la vie collective ⁶².

La diversité des interprétations demeure impressionnante. Saint-Marc Girardin dénonce l'inventeur de l'État-Léviathan, le destructeur de la famille et de la propriété,

mais suggère un mode de récupération en évoquant un Rousseau « presque » chrétien et, au-delà de ses contradictions, ancêtre sans le savoir d'un régime capacitaire et censitaire. Aux yeux de Lamartine, partisan d'un État énergique mais attentif aux problèmes sociaux tout en défendant les droits imprescriptibles de « l'être propriétaire », Rousseau est un anarchiste et un matérialiste, au contractualisme duquel il oppose une conception providentialiste de l'organisation sociale et les exigences de l'ordre et de la légitime hiérarchie. Proudhon enfin le récuse au nom d'une autre forme de contrat social, fondé sur les rapports économiques, et condamne en lui le créateur de l'État despotique, coupable d'imposer une autorité extérieure à celle des contractants, et le défenseur des possédants. Autant de penseurs, autant de lectures — partielles ou partiales ou déformantes. Car si Lamartine s'en prend hargneusement, dans son *Cours familier*, aux « communistes de 1848 », de même que Saint-Marc Girardin, les possédants ne sont pas seuls à vouer Rousseau aux gémonies⁶³. Du moins la fréquence et le caractère passionné des discussions montrent-ils à l'évidence que la pensée rousseauiste en 1848, loin d'être morte ou désuète, n'avait pas cessé, souvent à la lumière de la première convulsion révolutionnaire, de représenter un modèle à imiter et, plus souvent encore, un dangereux souvenir à effacer des mémoires.

Notes

¹ A. SCHINZ, *État présent des travaux sur J.-J. Rousseau*. Paris, Les Belles Lettres, 1941, pp. 17, 27.

² L. Blanc, *Histoire de la Révolution française*. Paris, Langlois et Leclercq, 1847, t. I, pp. 397, 399 ; MICHELET, *Histoire de la Révolution*. Prés. par Cl. METTRA, Éditions Rencontre, 1967, t. I, pp. 97-98 ; P. LEROUX, « Aux politiques », dans *Discours sur la situation actuelle de la société et de l'esprit humain*. Paris, Boussac, 1847, t. I, pp. 146, 158-159, 194-195 ; V. COUSIN, *Philosophie populaire*. Paris, Pagnerre, 1848, p. 24.

³ R. FAYOLLE, *Sainte-Beuve et le XVIII^e siècle ou comment les révolutions arrivent*. Paris, A. Colin, 1972, p. 228.

⁴ CUVILLIER-FLEURY, *Portraits politiques et révolutionnaires*. Paris, Michel Lévy frères, 1851, t. II, p. 102 ; A. FRANCK, « Les publicistes du XVIII^e siècle », *Revue contemporaine*, xxxvii, 1858, p. 482.

⁵ Voir, par exemple : H. AIGRE, *Précis de l'histoire de la littérature française*. Paris, Dupont, 1835 ; F. BARTHE, *Histoire abrégée de la langue et de la littérature françaises*. Paris, Hachette, 1838 ; L. BURON, *Abrégé de l'histoire de la littérature française*. Paris, Périsse, 1851 ; E. GÉRUSEZ, *Études littéraires sur les ouvrages français prescrits pour les examens des baccalauréats*. 5^e éd. Paris, Delalain, 1854, etc.

⁶ M. CHAPSAL, *Modèles de littérature française*. 2^e éd. Paris, Hachette, 1848, t. I, p. 307 ; A. VINET, *Histoire de la littérature française au XVIII^e siècle*. Paris, Les Éditeurs, 1853, t. II, p. 275.

⁷ SAINT-MARC GIRARDIN, *Jean-Jacques Rousseau. Sa vie et ses ouvrages*. Paris, Charpentier, 1875, 2 vol., t. I, pp. 1-5.

⁸ P.-J. PROUDHON, *Correspondance*. Paris, Lacroix, 1875, t. XIII, p. 21, 25 avril 1863.

⁹ A. FRANCK, *op. cit.*, pp. 486, 499, 502, 506-507.

¹⁰ A. CUVILLIER-FLEURY, *op. cit.*, t. II, pp. 94-104.

¹¹ Voir R. TROUSSON, « Lamartine et Jean-Jacques Rousseau », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, LXXVI, 1976, pp. 744-767.

¹² B. JALLAGUIER, *Les idées politiques et sociales d'Alphonse de Lamartine*. Montpellier, 1954, p. 55.

¹³ *Histoire des Constituants*. Paris, Lecou-Pagnerre, 1855, t. II, p. 217.

¹⁴ *Cours familier de littérature*. Paris, chez l'auteur, 1856-1869, 28 vol. t. VIII, p. 424, t. XVI, pp. 307, 525.

¹⁵ *Jean-Jacques Rousseau. Son faux contrat social et le vrai contrat social*. Paris, Calmann Lévy, 1890, pp. 14-15.

¹⁶ M. PRÉLOT, « Le faux contrat social de J.-J. Rousseau de Lamartine », dans : *Études sur le Contrat social*. Paris, Les Belles Lettres, 1964, p. 495.

¹⁷ J.-M. CARRÉ, *Michelet et son temps*. Paris, Perrin, 1926 ; J. Levallois, *Critique militante*. Paris, Didier, 1863, pp. 422, 446.

¹⁸ SAINT-RENÉ TAILLANDIER, « L'athéisme allemand et le socialisme français », *Revue des Deux Mondes*, 1848, 4, pp. 216-217 ; F. BASTIAT, *Harmonies économiques*. Paris, Guillaumin, p. 108 ; M. BARRÈS, *De Hegel aux cantines du nord*. Paris, Sansot, 1904, p. 18 ; C. BOUGLÉ, « Rousseau et le socialisme », dans *Jean-Jacques Rousseau. Leçons faites à l'École des Hautes Études Sociales*. Paris, Alcan, 1912, p. 173.

¹⁹ A. NOLAND, « Rousseau and nineteenth-century French socialism », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, LVII, 1967, p. 1101.

²⁰ A. FRANCK, *op. cit.*, p. 519.

²¹ P. JANET, *Les origines du socialisme contemporain*. Paris, Germer Bailière, 1883, p. 119 ; K. KAUTSKY, *La lutte des classes en France en 1789*. Tr. par E. BERTH. Paris, Jacques, 1901, p. 72.

²² A. BERTHOD, « Les tendances maîtresses de P.-J. Proudhon », *Revue socialiste*, XLIX, 1909, p. 123 ; BARBEY D'AUREVILLY, *Sensations d'art*. Paris, L. Frinzine, 1886, p. 4 ; voir aussi *Les philosophes et les écrivains religieux*. Paris, L. Frinzine, 1887, pp. 33, 39, 51, 66, 69.

²³ S. ROTA GHIBAUDI, *Proudhon e Rousseau*. Milano, Giuffrè, 1965, pp. 5-10 ; P. PALIX, *Le goût littéraire de F.-J. Proudhon*. Thèse dact. Lille, Atelier de reproduction des thèses, 1977, 2 vol., t. I, p. 353.

²⁴ *Correspondance générale*. Paris, Lacroix, 1875, t. I, pp. XIV-XV, 5 décembre 1831.

²⁵ *Correspondance*. t. I, pp. 104, 115, 149, 221 ; t. II, p. 97, 154 ; t. VIII, p. 14 ; *Pages retrouvées*, dans *Deuxième mémoire*. Paris, Rivière, p. 473 ; *La Justice poursuivie par l'Église*. Introd. de J.-L. PUECH. Paris, Rivière, 1946, pp. 134-135.

²⁶ Il faut ajouter *La Nouvelle Héloïse* et *Les Confessions*. Sauf *Les Rêveries* et les projets pour la Corse et la Pologne, Proudhon avait donc lu toutes les grandes œuvres, et l'on ne voit guère qu'on puisse soutenir que sa connaissance de Rousseau était « loin d'être complète » (A. NOLAND, « Proudhon and Rousseau », *Journal of the History of Ideas*, XXVIII, 1967, p. 37).

²⁷ Texte inédits des *Cahiers*, cités par P. HAUBTMANN, *Pierre-Joseph Proudhon. Sa vie et sa pensée*. Paris, Beauchesne, 1982, pp. 72, 250.

²⁸ *De la célébration du dimanche*. Introd. par M. AUGÉ-LARIBÉ. Paris, Rivière, 1926, p. 40. Il posait cependant son problème dans une formule identique à celle qui, chez Rousseau (*Contrat social*, I, VII), définissait le pacte : « Trouver un état d'égalité sociale qui ne soit ni communauté, ni despotisme, ni morcellement, ni anarchie, mais liberté dans l'ordre et indépendance dans l'unité » (p. 61).

²⁹ S. ROTA GHIBAUDI, *op. cit.*, p. 33.

³⁰ *Qu'est-ce que la propriété ?* Paris, Rivière, 1926, pp. 126-127. Au même moment, il faisait cette déclaration nettement antirousseauiste : « Le but de la société est l'égalité. Isolément, sauvagerie, barbarie, propriété, égoïsme, termes identiques. — Société, civilisation, association, justice, égalité, charité, termes encore identiques. La propriété est dans la nature sauvage. L'égalité est dans la nature civilisée ». Et encore : « Ainsi la liberté, l'égalité, la sûreté sont trois idées relatives, qu'il ne faut pas chercher hors de la société : et cela fait déjà voir l'erreur de Rousseau qui en faisait la condition de la sauvagerie » (*Cahiers* inédits, 6 janvier et 7 février 1840, cité par P. HAUBTMANN, *op. cit.*, pp. 314-315). Proudhon, même si, en passant, il cite Rousseau comme « l'apôtre de la liberté et de l'égalité », répétera en 1841 son hostilité à la théorie d'un état de nature : « La philosophie de la pure nature a passé ; les spéculations d'*Émile* et du *Contrat social* ont ressorti tout leur effet ; de nouveaux besoins ont pu naître, de nouvelles idées et ces idées attendent encore leur représentant » (*Deuxième mémoire sur la propriété*, p. 473). Du reste, « la métaphysique du *Contrat social* est usée » (id., p. 266).

³¹ *De la création de l'ordre dans l'humanité*. Introd. par C. BOUGLÉ et A. CUVILLIER. Paris, Rivière, 1927, pp. 84-85, 94.

³² P. HAUBTMANN, *op. cit.*, pp. 250-251 ; P. PALIX, *op. cit.*, t. II, p. 355.

³³ *Système des contradictions économiques ou Philosophie de la misère*. Prés. par R. PICARD. Paris, Rivière, 1923, pp. 86, 240.

³⁴ *Carnets*. Publ. par P. HAUBTMANN. Paris, Rivière, 1960-1974, 4 vol. parus, t. I, p. 280, 1^{er} août 1846. Il faut donc dédaigner « la forme républicaine à la Jean-Jacques » (id., t. II, p. 237, 30 mai 1847).

³⁵ A. NOLAND, *Proudhon and Rousseau*, p. 41.

³⁶ Rousseau dit en effet (II, VI) : « Toute justice vient de Dieu, lui seul en est la source ».

³⁷ P. ANSART, *Sociologie de Proudhon*. Paris, P.U.F., 1967, pp. 8, 21-22, 174.

³⁸ *Les Confessions d'un révolutionnaire*. Introd. par D. HALÉVY. Paris, Rivière, 1927, p. 400.

³⁹ *Correspondance*, t. II, p. 273, 24 octobre 1847.

⁴⁰ *Carnets*, t. IV, p. 53, 17 octobre 1850 ; p. 117, 7 décembre 1850.

⁴¹ *Carnets*, t. IV, pp. 77-78, 30 octobre 1850.

⁴² *Carnets*, t. IV, p. 94, 12 novembre 1850.

⁴³ S. ROTA GHIBAUDI, *op. cit.*, p. 71.

⁴⁴ *Les Confessions d'un révolutionnaire*, p. 62.

⁴⁵ *Carnets*, t. IV, pp. 76-77, 29 octobre 1850.

⁴⁶ À ses yeux, l'« état civilisé » est aussi naturel à l'homme que l'« état sauvage » : erreur de Rousseau, qui fait du second un idéal (*Carnets*, t. IV, p. 217, 14 mars 1851).

⁴⁷ *Carnets*, t. IV, pp. 68-72, 26 octobre 1850.

⁴⁸ *Carnets*, t. IV, p. 179, 20 février 1851 ; *Correspondance*, t. XIV, p. 163, 11 avril 1851.

⁴⁹ *Idée générale de la Révolution au XIX^e siècle*. Introd. par A. BERTHOD. Paris, Rivière, 1924, p. 188.

⁵⁰ P. ANSART, *op. cit.*, pp. 124-126. Précisément, Proudhon reproche à Rousseau de n'avoir pas compris que « ce n'était pas la forme du Pouvoir ou son origine qu'il fallait changer, [mais que] c'était son application même qu'il fallait nier » (*Idée générale*, p. 152).

⁵¹ P. ANSART, *op. cit.*, pp. 8-17 ; P. HAUBTMANN, *Proudhon 1849-1855*. Paris, Desclée de Brouwer, 1988, t. I, pp. 200-201.

⁵² *Carnets*, t. IV, pp. 290-293, 26 juillet 1851.

⁵³ *Philosophie du progrès*. Introd. par Th. RUYSSSEN. Paris, Rivière, 1946, pp. 65-66.

⁵⁴ *Carnets*, t. IV, p. 117, 7 décembre 1850 ; *Correspondance*, t. IV, p. 44, 19 mars 1851 ; t. VII, pp. 194-195, 2 janvier 1857. Il y insiste : « Le véritable écrivain français n'est français qu'autant qu'il se rapproche du caractère voltairien ». Pour Rousseau : « Passionné, orateur, poète, déclamateur, il marque une tendance rétrograde » (*Correspondance*, t. IX p. 102, 18 juin 1859).

⁵⁵ A. NOLAND, *Proudhon and Rousseau*, pp. 46-47.

⁵⁶ *De la justice dans la Révolution et dans l'Église*. Paris, Rivière, 1935, t. IV, pp. 216-219.

⁵⁷ *Du principe de l'art et de sa destination sociale*. Paris, Garnier, 1865, p. 139.

⁵⁸ *Correspondance*, t. VIII, p. 353, 15 janvier 1859.

⁵⁹ *De la capacité politique des classes ouvrières*. Introd. par M. LEROY. Paris, Rivière, 1924, pp. 40, 206, 211.

⁶⁰ *Carnets*, t. III, p. 45, 5 avril 1848 ; *Correspondance*, t. IV, p. 348, 22 juin 1839 ; *La Pornocratie ou les Femmes dans les temps modernes*. Paris, Lacroix, 1875, p. 22.

⁶¹ A. NOLAND, *Proudhon and Rousseau*, p. 35 ; S. ROTA GHIBAUDI, *op. cit.*, pp. 22-23.

⁶² P. ANSART, *op. cit.*, pp. 102-103.

⁶³ M. DELON, « Rousseau et Voltaire à l'épreuve de 1848 », *Lendemain*, 28, 1982, p. 54.

Ce qu'il advint des écrits sur la musique du XVIII^e siècle, et de ceux de Rousseau, au début du siècle suivant

par
Belinda CANNONE

Tout au long du XVIII^e siècle parut une multitude de textes, émanant d'auteurs célèbres comme d'obscurs hommes de lettres, qui se rapportaient à la musique de ce temps, ou du moins à ses théories ¹. Publiés à l'occasion de querelles ou sans occasion, ils étaient de très inégale qualité et ne pouvaient légitimement aspirer à passer tous à la postérité. Ils n'y passèrent pas tous, et de loin. Pas plus que la musique des soixante-dix premières années du siècle.

Au début du XIX^e siècle, la longue lutte intestine contre la musique baroque française — qu'on appelle alors l'école de Lully et Rameau, ou encore la « musique française » — est à son terme. On n'entend plus la musique dramatique de la première moitié du XVIII^e siècle, on n'en parle pas, si ce n'est en termes méprisants, et pour tout dire on l'enterre, en la décrivant comme une « erreur » ou une déviation malheureuse qui serait survenue au cours du développement de la musique. Il semble évident, pour presque tous les auteurs d'écrits sur la musique, que la seule musique digne de porter ce nom commence avec Gluck.

Que devient donc, au début du siècle suivant, la littérature sur la musique dont le XVIII^e siècle fut si généreux ? En lisant les sarcasmes de très sérieux musicographes du début du XVIII^e siècle, on acquiert la conviction qu'elle ne compte pas pour beaucoup dans l'estime des neveux. Il est vrai qu'elle n'était pas toujours écrite par des auteurs très compétents et qu'il faudra attendre la querelle des gluckistes et des piccinistes pour qu'on s'émeuve réellement de cette faiblesse. Au début du XIX^e siècle, on se souviendra d'ailleurs fort bien des termes de cette querelle, car non seulement elle accompagnait la « révolution » musicale opérée par Gluck, mais encore elle inaugurerait une nouvelle sorte d'exigence vis-à-vis de la fonction de critique.

On ne bâtit pas sur du vide toutefois, et c'est pourquoi nous verrons que certains textes du siècle précédent restent dans les mémoires, même s'ils sont vivement critiqués. Il en va ainsi pour le plus célèbre des textes sur la musique, écrit par le plus célèbre des philosophes, le *Dictionnaire de musique* de Rousseau. Dès le XVIII^e siècle, on avait eu beau vilipender le Genevois plus qu'à son tour, son dictionnaire était très vite devenu l'ouvrage de référence dans lequel, pendant la querelle des gluckistes et des piccinistes, puisaient les partisans de l'un et l'autre camps. Le dictionnaire était

tout entier construit contre la musique de la première moitié du siècle, ce qui contribua à son image de « modernité », mais pourtant c'était bien un ouvrage qui reproduisait les conceptions musicales du XVIII^e siècle — additionnées de quelques bourdes dues aux limites de la compétence de son auteur dans le domaine de la musique. Au début du XIX^e siècle, il va encore occuper une place de choix dans l'héritage que reconnaissent les nouveaux musicographes.

1. Les funérailles de la musique baroque ²

Au début du XIX^e siècle, l'expression « musique française » prend un sens très particulier, et nettement dépréciatif : « Partout l'art est le même, et le terme de *musique française* ne s'applique plus maintenant qu'aux compositions qui ont vu le jour avant la venue de Gluck » ³. La musique dramatique qui s'écrivit de Lully à Rameau n'est plus jouée depuis les années soixante-dix ⁴, et ses détracteurs ont beau jeu d'être sévères car il est presque impossible — et pour eux en premier lieu — de vérifier leurs critiques. Mais sévères ils le sont. Musique « lourde, monotone, traînante et criarde » ⁵ écrit Martine, « psalmodies » accuse Castil-Blaze qui reproche aux compositions de cette époque de n'accorder qu'une position ancillaire à la musique, laquelle pêche par faiblesse du côté de l'harmonie ⁶. Ou bien encore, on incrimine l'extrême mauvais goût qui caractérisait ces temps : Choron évoque la *corruption* et la *dépravation* de la musique de Rameau ⁷. À cet égard, la lecture des histoires de la musique (ou du moins des chapitres d'histoire inclus dans des ouvrages plus généraux), est très révélatrice. La *musique française* y est toujours considérée comme un tout, commençant à Lully pour finir avant l'arrivée de Gluck, dans lequel on ne distingue que les genres — on est d'ailleurs plus indulgent pour l'opéra-comique que pour la tragédie lyrique. Cette période est donc généralement considérée comme une *erreur* dans l'histoire de la musique, erreur pendant laquelle nos voisins écrivaient de nombreux chefs-d'œuvre ⁸. Mais enfin, fort heureusement, Gluck parut. Les auteurs considèrent unanimement que l'arrivée du Bohémien marque le temps d'une *révolution* dans la musique, et certains assurent que depuis sa venue la musique a cessé de *progresser* : tous les compositeurs viennent désormais s'asseoir côte à côte au Parnasse ⁹...

Ainsi, les hommes du début du XIX^e siècle envisagent l'histoire musicale du siècle précédent comme présentant deux périodes très distinctes : longue déviation constituée par la période baroque française qui trouve sa légitime conclusion dans l'élimination de la musique de ce temps (qui durera rien moins que deux siècles) ; révolution et sauvetage par Gluck et ses successeurs, qui ont écrit la musique dramatique la plus parfaite qui se puisse concevoir.

2. Permanence des questions soulevées lors de la querelle des gluckistes et des piccinistes

Conformément à leur idée de rupture dans l'histoire musicale et à leur extrême admiration pour la musique de Gluck, les musicographes de cette période accordent une grande importance aux débats qui eurent lieu lors de la fameuse querelle qui mit aux prises des gluckistes et des piccinistes. Un des thèmes majeurs est souvent évoqué, celui du droit de critique.

Au début du XIX^e siècle, la nécessité d'une relative compétence musicale lorsqu'on se mêle d'écrire sur la musique n'est pas encore unanimement ressentie. En témoigne la qualité douteuse de la plupart des articles relatifs à la musique dans les gazettes de l'époque. La presse ayant connu un essor considérable depuis la Révolution ¹⁰, les périodiques ont rapidement pris l'habitude de proposer dans leurs feuillets des commentaires sur les programmes musicaux. Mais cette nouvelle sorte de critique, liée à l'actualité musicale, est exercée par des journalistes qui souvent commentent aussi les productions des théâtres, les expositions du Salon ou les derniers romans. Certains, comme Castil-Blaze qui se montre très sévère à leur égard, accusent les feuilletonistes d'incompétence, et le reproche est légitime car, à l'instar des auteurs d'écrits sur la musique du XVIII^e siècle, ils ne s'embarrassent pas nécessairement d'un savoir musical qui les autoriserait à juger. Et Castil-Blaze a raison de remarquer à quel point les commentaires proprement musicaux des opéras font défaut dans les comptes rendus qu'en donnent les feuillets ¹¹.

Pourtant, depuis le siècle précédent, les exigences ont commencé de changer en matière de compétence musicale. En 1754, un auteur pouvait consacrer un pamphlet virulent à la défense de la musique française et le conclure en affirmant qu'il ne connaissait pas la différence entre une noire et une blanche ¹². Ainsi, Castil-Blaze n'a pas tout à fait tort qui ne manque jamais une occasion de brocarder ces littérateurs du XVIII^e siècle « poussés par je ne sais quel démon qui certes, n'était pas celui de la musique, [et qui] imaginèrent d'écrire sur un art qu'ils ne connaissaient pas » ¹³. On ne saurait douter que l'incompétence de nombreux auteurs d'écrits sur la musique du XVIII^e siècle fut cause de la médiocrité de leurs ouvrages, et donc de leur rejet dédaigneux au début du siècle suivant... À cette époque donc, la nécessité du savoir musical et le souci de légitimité de la critique commencent à prendre de l'importance. Martine, par exemple, commence son *De la musique dramatique en France* en se demandant préalablement : « Mais qui suis-je, pour m'aviser d'une telle entreprise ? Quelles connaissances ai-je acquises en musique pour que mes assertions aient quelque autorité ? ». La question est bonne, mais sa réponse peu convaincante : « Je répondrai à cette question que j'ai suivi pendant trente années les théâtres lyriques » ¹⁴. Même s'il ajoute avoir toute la musique jusqu'aux notes en tête, on ne peut que craindre — et la qualité de son ouvrage nous le confirmerait assez — qu'il fasse partie de ceux que Castil-Blaze taxe de « déclamateurs de salon » ¹⁵. Il est pourtant manifeste que la question du droit à imprimer son opinion ou ses idées sur la musique est devenue suffisamment préoccupante pour que Martine lui consacre un chapitre complet. De même, Castil-Blaze l'examine pendant cinquante-neuf longues pages de son *De l'Opéra*, et répond affirmativement à la question « S'il faut être musicien pour bien juger de la musique, et pour écrire sur cet art » ¹⁶.

Si cette nouvelle exigence semble certes répondre au simple bon sens, elle est incontestablement une conséquence de la querelle qui commença en avril 1774, ou du moins le fruit de l'évolution qui s'y marqua. En effet, l'un des mérites et des enjeux de cette querelle avait justement consisté à poser la question de la compétence du critique. Depuis la représentation d'*Iphigénie en Aulide*, une partie du débat roulait autour du droit de La Harpe, contesté par Suard, à juger ce qu'il ne connaissait que par « les effets » produits sur sa sensibilité ¹⁷. Castil-Blaze et ses contemporains connaissent

parfaitement ces discussions et ils en citent fréquemment les points forts, comme le fameux argument sur la précession des équinoxes¹⁸. Martine lui aussi se réfère aux reproches, adressés à La Harpe et Marmontel, « d'avoir voulu juger la musique puisqu'ils ne la savaient pas »¹⁹. Mais, demande-t-il, faudrait-il être poète pour juger des vers ? S'appuyant sur les écrits de Grétry, il invoque un « heureux instinct » qui lui paraît bien suffisant²⁰. On retrouve donc, en confrontant Martine et Castil-Blaze, l'opposition de La Harpe et de Suard, puisque Castil-Blaze exige du critique un savoir sérieux tandis que Martine proteste que la musique n'est pas « une science occulte et inaccessible aux profanes »²¹.

Mais quoiqu'on trouve encore quelques défenseurs du vieux style comme Martine, ils semblent n'être pas les plus nombreux. Castil-Blaze, qui se moque de Martine²², sait bien que la question du savoir musical révèle en fait des conceptions de la musique radicalement différentes, et que bien souvent les préjugés sont l'apanage des incultes. Dans *De l'Opéra*, il distingue le « chant instrumental » (chap. XII) de « l'accompagnement » (chap. XIII) et se gausse de La Harpe qui nommait accompagnement un morceau de chant instrumental de Gluck. Comme il le rappelle, cette distinction était déjà vivement débattue en 1774. Car lorsqu'ils s'étaient cristallisés autour de la question du savoir musical, les débats avaient porté notamment sur un terme, « le chant » : les anti-gluckistes reprochaient en effet au Bohémien d'avoir négligé le chant dans son opéra, tandis que leurs adversaires rétorquaient que Gluck « chantait » bel et bien puisque, comme le formulera plus tard Chabanon, « l'instrumental chante comme le vocal »²³. La proposition était très neuve pour des Français qui avaient généralement considéré la partie instrumentale d'un opéra comme un simple *accompagnement*, c'est-à-dire une partie secondaire de l'œuvre. Cette question ne relevait donc pas seulement d'un problème de *savoir* musical, mais elle témoignait aussi d'un nouvel état du débat sur la hiérarchie entre la voix et les instruments dans la musique dramatique. On en retrouve un écho dans le chapitre de Castil-Blaze sur les duos²⁴, durant lequel il cite à nouveau de nombreux extraits de la querelle qui posent le problème de la compréhension des paroles chantées en duo : une œuvre dans laquelle on ne saisit pas le sens de toutes les paroles, voire une œuvre sans paroles, peut-elle être chantante ? Depuis le dernier quart du XVIII^e siècle, on a commencé à le penser, mais on se heurte à un très vieux préjugé qui repose sur la puissante théorie de l'imitation. Il n'est donc pas surprenant que cet aspect de la querelle soit resté présent à l'esprit des musicographes du siècle suivant, puisque ce n'était rien moins que la réévaluation — alors à peu près admise, mais de fraîche date — de la musique instrumentale dans la hiérarchie des arts, et la mise en place de l'esthétique moderne qui étaient en jeu.

On voit donc que cette querelle reste une référence permanente au début du XIX^e siècle, qu'on y puise des arguments et que les questions qu'elle agita suscitent encore des réflexions.

3. Les écrits sur la musique du XVIII^e siècle

« La littérature musicale en France est à-peu-près nulle » écrit Choron dans l'introduction du *Dictionnaire historique*²⁵, car elle fut soit produite par des artistes qui ne savaient ni penser ni écrire, soit rédigée par des savants étrangers à l'art. Il n'excepte de cette condamnation générale que le *Traité d'harmonie* de Catel, son pro-

pre ouvrage intitulé *Principes de composition des écoles d'Italie*, et ceux du Conservatoire. Quelques années plus tard, on trouvera la même virulence chez Fétis : « En France, la plupart de ceux qui ont écrit le peu d'ouvrages que nous avons, étaient ou des littérateurs imbus de préjugés, ou des musiciens ignorans ». Alors que cette littérature est très florissante chez nos voisins, « nous n'avons à offrir en échange que quelques misérables pamphlets sur les vicissitudes de notre musique dramatique »²⁶. On ne cesse de se plaindre, pendant les premières décennies du XIX^e siècle, de l'absence d'ouvrages d'érudition musicale ou qui traiteraient des « parties littéraires de l'art ». Si les auteurs de cette époque déplorent l'indigence de la littérature musicale — alors qu'on sait l'importance quantitative du corpus d'écrits sur la musique du siècle précédent —, c'est donc bien qu'ils considèrent leur héritage comme à peu près sans valeur.

Les quelques textes qui surnagent dans l'estime des musicographes appartiennent souvent, et cela ne nous surprend guère, au dernier quart du siècle. Ce sont les ouvrages de Lacépède, dont *la Poétique de la musique* (1785), tout imprégnée des théories musicales de son siècle, préfigure pourtant très nettement la sensibilité romantique ; de Chabanon, que les *Observations sur la musique...* (1779), et *De la musique considérée en elle-même...* (1785), placent parmi les plus pertinents musicographes du XVIII^e siècle ; ce sont encore les ouvrages de Marmontel (*Essai sur les révolutions de la musique en France*, 1777) et de Grétry (*Mémoires ou essais sur la musique*, 1796-1797). Un autre ouvrage est souvent cité, soit directement soit par le biais de son titre frappant : *L'Expression musicale mise au rang des chimères* (1779), de Boyé. La question de l'imitation, si fondamentale dans le passage de l'esthétique classique vers l'esthétique moderne, explique aisément cette référence et Castil-Blaze commence son chapitre « De l'expression musicale » en évoquant le titre de Boyé.

Une deuxième série de noms apparaît fréquemment, mais cette fois en mauvaise part, celle des encyclopédistes qui se trouvent fort malmenés. Castil-Blaze s'empporte souvent contre « Diderot, d'Alembert, Rousseau, Condillac, Laborde, Roussier, Framery, Feytou, et toute la séquelle encyclopédique » qui se sont contentés de piller Rameau sans distinguer l'or de la boue²⁷, et qu'il estime responsables de bien des absurdités ainsi que de l'ignorance des ses contemporains :

Cela doit être ainsi dans un pays où presque tous les ouvrages qui traitent de musique ont été faits par des savants ou des littérateurs parfaitement étrangers à cette matière, et qui n'y entendaient rien²⁸.

On retrouve la même virulence, et le même vocabulaire chez Choron qui dénonce comme dangereux les ouvrages de Rousseau, d'Alembert, Rameau, Roussier, Béthisy « et tous les écrivains de cette secte »²⁹. En somme, et bien qu'ils aient défendu la musique italienne, les encyclopédistes sont perçus comme les grands responsables de la médiocrité de la littérature musicale.

En ces temps où le principe de l'imitation commence — mais à peine — à vaciller, le nom de son fameux théoricien, l'abbé Batteux, revient souvent. Ainsi Martine, dont les conceptions appartiennent encore au siècle précédent, affirme que « ce principe [de l'imitation] de Le Batteux est incontestable »³⁰. En revanche, Fétis, homme du XIX^e siècle, considère que c'est une même logique qui mène des écrits de

Batteux à ceux des encyclopédistes, celle de l'imitation, et qui les rend également caducs :

L'abbé Batteux, dans ses *Beaux Arts réduits au même principe*, Dubos, l'abbé Arnault, d'Alembert, Chastellux et Grétry même, ont vu toute la musique dans cette imitation de la nature, qui séduit au premier aspect mais qui, considérée de près, ne paraît que de peu d'utilité dans l'application ³¹.

Autre nom du premier xviii^e siècle qui est évidemment assez présent, Rameau. Si sa musique est enterrée avec mépris, son travail sur la théorie de la musique est reconnu comme une étape importante... mais largement dépassée. Selon le *Dictionnaire historique des musiciens*, seule reste valable la théorie du renversement des accords ³². On incrimine souvent le système de la basse fondamentale, inutilement compliqué et faux, qui aurait rendu l'enseignement difficile. Problèmes devenus de peu d'importance d'ailleurs, puisqu'on considère que de toute façon Rameau n'a pas eu de successeurs ³³.

Ceux qui, écrivant au tout début du siècle, se sentent les héritiers du siècle précédent, sont évidemment plus enclins à citer en bonne part leurs prédécesseurs, ou au moins à les citer. Il en va ainsi pour Villoteau par exemple, qui travaille sur le problème de « l'imitation de l'expression de la voix » ³⁴, et dont chaque ligne montre que sa pensée est puisée aux sources intellectuelles du xviii^e siècle. Il renvoie à plusieurs bons textes « reconnus » de la fin du xviii^e siècle, tels ceux de Chabanon, Lacépède, Lesueur et Grétry, mais également à Blainville (*Esprit de l'art musical*, 1754), Rameau (*Observations sur notre instinct pour la musique*, 1754) et encore Batteux, Condillac et Morellet, qu'il commente favorablement. Et bien entendu, on trouve ces mêmes références positives chez Martine.

Lorsque les auteurs se montrent exigeants sur le chapitre des connaissances musicales de leurs prédécesseurs, ils deviennent sévères. Si l'abbé Roussier, écrit Castil-Blaze, vaut mieux que les Diderot et Condillac car il avait quelques connaissances musicales, il n'en reste pas moins vrai que ses écrits regorgent de « sottises » ³⁵. Castil-Blaze fait aussi un sort à Laborde dont il estime que seuls les volumes qui pouvaient n'être pas rédigés par un musicien, c'est-à-dire ceux comportant les biographies, sont acceptables, le reste n'étant « qu'un amas indigeste de parties incohérentes prises çà et là » ³⁶. Il fait également remarquer que Du Bos n'est intéressant que parce qu'il se contente de traiter des sujets qui ne nécessitaient pas de connaissances particulières en musique, comme le théâtre des Anciens, le mime, la déclamation, etc.

4. La postérité de Rousseau musicographe

Tous les auteurs du xix^e siècle que nous venons de citer commentaient ou au moins mentionnaient le Genevois. Car si ses conceptions musicales sont le plus souvent contestées, elles semblent, pendant les deux premières décennies du xix^e siècle, jouer un rôle de repère dans l'élaboration de nouvelles théories — ou, si « théories » est trop fort, de nouveaux points de vue. C'est pourquoi l'on consacre encore d'assez nombreuses pages à se démarquer du philosophe, ou à le louer. Son texte sur la musique le plus fréquemment cité est le *Dictionnaire de musique*, ouvrage dont, dès le

xviii^e siècle, on reconnaissait la grande utilité, quand bien même on exprimait des réserves sur sa qualité. Cette situation privilégiée du *Dictionnaire* s'explique entre autres par la rareté de tels ouvrages. Castil-Blaze rappelle qu'avant son propre *Dictionnaire de musique moderne* (1821), il n'existait que quatre dictionnaires : celui de Jean Tinctor, du xv^e siècle, ceux de Brossard et de Rousseau, et enfin l'*Encyclopédie méthodique*. Comme le veut l'usage, chaque nouvel auteur de dictionnaire doit donc expliquer la nécessité et l'apport de son ouvrage par rapport au vénérable ancêtre. Pourquoi de nouveaux dictionnaires sont-ils devenus indispensables au début du xix^e siècle ? Castil-Blaze nous apprend que celui de Rousseau ne pouvait plus convenir puisque « l'art s'est prodigieusement agrandi depuis un demi-siècle, il faut donc que les préceptes reçoivent une plus grande extension ». De plus, dans l'ouvrage du philosophe, « la partie didactique [en] est vicieuse presque sur tous les points, et ses développements obscurs et estropiés »³⁷. L'auteur avait d'ailleurs averti dès les premières pages :

Nous nous sommes bornés à prendre, dans son Dictionnaire, les fragmens que la doctrine de l'École permet de laisser subsister. Cela le réduit à quelques articles purement métaphysiques [...] ³⁸.

Car en effet le *Dictionnaire de musique* a vieilli. Lorsqu'en 1827, Fétis signale qu'il n'est plus d'aucune utilité, c'est que non seulement la parution de récents dictionnaires l'a rendu superflu, mais aussi que les conceptions du philosophe sont éculées. Rappelant combien les dictionnaires sont nécessaires, Fétis mentionne le premier qui parut en France, celui de Brossard ³⁹, puis il ajoute :

J.-J. Rousseau, qui n'était ni aussi bon musicien que Brossard, ni aussi érudit en ce qui concerne la musique, mais qui avait l'avantage de venir après lui, en a donné un plus étendu et plus utile, pour l'époque où il écrivait. Ses erreurs, ses inadvertances, l'abandon du système de la basse fondamentale, qu'il avait pris pour base de son travail, et les progrès de la musique font que son livre est maintenant à peu près inutile ⁴⁰.

Qu'un dictionnaire en général puisse vieillir, Castil-Blaze en donne un exemple frappant :

Les auteurs des Dictionnaires publiés jusqu'à ce jour, n'ont point parlé des instrumens de musique, attendu, disent-ils, que cela concerne la lutherie [...]. Ces auteurs auraient pu se servir d'une excuse semblable pour ce qui regarde les voix, et dire que cet objet concernait l'anatomie ⁴¹.

Pourtant, dans le dictionnaire de Rousseau, seul un aspect du texte est devenu obsolète. Car les musicographes s'accordent pour distinguer deux parties dans cet ouvrage : celle, historique et morale, qui reste valable, et celle qu'ils estiment contestable, la partie didactique et théorique. Fétis écrit :

Tout ce qui est historique ou moral est bien dans le *Dictionnaire de musique* de Rousseau ; mais l'ignorance de l'auteur dans la théorie et la pratique de cet art se manifeste à chaque page ⁴².

Cette distinction entre métaphysique de l'art et théorie musicale se retrouvera sous diverses plumes, car si la technique musicale, et partant la théorie, ont considérablement évolué depuis le xviii^e siècle, la partie « métaphysique » de l'art n'a guère

changé depuis Rousseau. Cet état de fait explique à la fois que le *Dictionnaire de musique* reste très lu au début du XIX^e siècle et que cette relecture soit critique.

Ainsi, Castil-Blaze ou Momigny critiquent abondamment leur grand devancier, car ils ne peuvent se contenter d'exposer simplement leurs analyses et propositions : ils doivent également se déterminer par rapport à lui. Plus encore, il arrive que les auteurs du XIX^e siècle se critiquent entre eux en fonction des options choisies par rapport à Rousseau. L'*Encyclopédie méthodique* était dès le premier tome (1791) conçue comme un ouvrage calqué sur le *Dictionnaire de musique* de Rousseau, mais fallait-il nécessairement que le second tome le fût aussi ? se demande Castil-Blaze qui ne le pense pas et qui s'étonne du choix de Momigny. Celui-ci a critiqué avec virulence les théories de Rousseau... et les a pourtant retranscrites presque intégralement dans ce nouveau dictionnaire. Momigny en effet a construit son ouvrage très exactement à partir du *Dictionnaire* de Rousseau. Il y ajoute certes de nouvelles entrées, mais il reprend presque toujours intégralement les articles de Rousseau qu'il fait suivre de son propre texte avec la signature (M) ou « Théorie de Momigny »⁴³. Cette critique ne signifie pourtant pas que Castil-Blaze se dispense de faire référence à Rousseau. On retrouve de longues mentions du philosophe dans les chapitres de son *De l'Opéra* intitulés « De l'ouverture » « Des instrumens » et « De l'expression musicale, de l'imitation », une longue citation de l'*Émile* illustrant dans ce dernier chapitre la capacité que possède la musique d'imiter jusqu'au silence. Le dictionnaire du philosophe est pour chacun un passage obligé.

Un indice très révélateur de l'ambiguïté avec laquelle on traite ce lourd héritage nous est fourni par le ton qu'adopte Momigny à l'égard de Rousseau. Lorsqu'il faut condamner l'erreur, Momigny ne craint pas d'employer un ton très ferme : « [...] tout le paragraphe de l'article *Harmonie* de Rousseau que nous venons d'examiner n'est donc qu'un tissu d'erreurs qu'il falloit réfuter »⁴⁴. Mais si une phrase comme « Une des manies de Rousseau est de prétendre que la mélodie seule est imitative »⁴⁵ témoigne d'une familiarité assez condescendante envers le philosophe, on note que son verbe est au présent, car cette familiarité est celle qu'on éprouve avec les textes de référence. Même ton familier et humour dans cette prosopopée : « Si j'interroge Rousseau sur ce qu'est la mélodie, il me répond, son Dictionnaire à la main [...] »⁴⁶ ou dans cette apostrophe : « mais elle vous écarte seulement, ô grand Rousseau ! du véritable point de la question »⁴⁷. Il faut certes faire la part de ce qui revient à Momigny : un tour d'esprit malicieux qui se manifeste tout au long de l'*Encyclopédie*. Mais enfin ce ton un peu moqueur accompagne ce qui n'est rien moins qu'un véritable dialogue *post mortem* très serré avec le philosophe, et ce double aspect de la référence à Rousseau dans l'*Encyclopédie méthodique* nous paraît assez révélateur du respect incontestable et critique que l'on a pour ses écrits musicaux.

Il faut bien entendu nuancer ces affirmations en mentionnant un deuxième courant de pensée persistant au début du XIX^e siècle, celui constitué par les auteurs qui, par leur âge ou leur formation, sont encore tout imprégnés des conceptions du XVIII^e siècle. Car ceux-là s'appuient solidement sur Rousseau. Le Genevois est, avec Grétry, la référence constante de Martine qui, dès qu'il a besoin d'aide, comme par exemple lorsqu'il veut prouver la primauté de la mélodie sur l'harmonie, cite ou paraphrase Rousseau dans des notes si longues qu'elles deviennent plus importantes que son propre

texte ⁴⁸. Le cas de Villoteau est plus curieux. Homme de l'autre siècle, il l'est par ses goûts, très décalés par rapport à ceux de ses contemporains : il compte parmi les très rares auteurs de cette période qui font l'éloge de Lully et Rameau et affirment que Gluck n'est que leur héritier. Parce qu'il s'interroge sur l'expression musicale, sa problématique s'inscrit inévitablement dans une perspective rousseauiste. Parce qu'il est un homme du XVIII^e siècle, la proximité de ses vues sur la métaphysique de l'art avec celles de Rousseau est flagrante. Pourtant, il ne cite guère son illustre prédécesseur si ce n'est quelques rares fois durant lesquelles il le critique comme pour mieux dissimuler sa lourde dette. Il conçoit par exemple de graves reproches contre le philosophe parce qu'il a écrit que la musique est l'art de combiner agréablement les sons... ce qui n'est après tout qu'une définition très commune au XVIII^e siècle. Il sait bien sans doute, puisqu'il cite certains passages très significatifs à cet égard, que pour Rousseau la musique ne s'adresse pas seulement au corps, au physique mais encore à l'âme, et que le philosophe serait très certainement le premier à acquiescer à sa propre définition de la musique comme art d'exprimer les passions. Et il a beau écrire :

Je respecte les mânes de Rousseau et je suis bien éloigné de vouloir les offenser en reprochant à cet auteur une aussi mauvaise définition que celle qu'il nous a donnée de notre art et qu'il a consignée dans son Dictionnaire de musique ⁴⁹,

il la lui reproche. Et s'il consacre tout un chapitre — comme si Rousseau n'était pas présent à chaque chapitre ! — à traquer les « contradictions » de Rousseau, il prend toujours de nombreuses précautions verbales et le qualifie d'« illustre écrivain » ⁵⁰.

Un autre cas de figure concernant les successeurs de Rousseau apparaît dans certains ouvrages qui ont été, nous disent leurs auteurs, rendus nécessaires comme antidote contre les théories pernicieuses du philosophe. Dans son long *Rapport fait à la classe des Beaux Arts [...] sur l'ouvrage de M. Antoine Scoppa*, Choron vante les mérites du livre dont il rend compte. Au chapitre « De l'union de la poésie avec la musique », il loue Scoppa d'avoir su montrer que la langue française n'était pas défavorable à la musique. Et il ajoute :

Telle était en effet l'opinion qui de tout temps régnait généralement en Europe, et qui sans doute n'eût jamais éprouvé d'altération, si, vers le milieu du siècle dernier, des esprits inquiets et mécontents, des écrivains accoutumés à revêtir les paradoxes les plus étranges de tous les prestiges de l'éloquence, animés d'ailleurs par des ressentimens personnels, ne se fussent chargés d'annoncer à la nation étonnée que la langue française, que cette langue descendue des anciens troubadours, cette langue née au milieu de la poésie et du chant [...] avait tout-à-coup cessé d'être une langue poétique et musicale ⁵¹.

Oubliant que le débat sur la musicalité des langues ne datait pas du Genevois, Choron incrimine Rousseau sans le nommer. Puis, lorsqu'il conclut son rapport en recommandant à ses collègues l'ouvrage dont l'auteur a si bien su faire l'apologie de la musicalité du français, il ajoute,

.apologie malheureusement devenue nécessaire, depuis que d'injustes détracteurs étaient parvenus à déprécier, auprès d'une partie de la nation elle-même, cette langue qui fait aujourd'hui les délices de l'Europe entière ⁵².

S'il ne nomme pas Rousseau, certains traits ne laissent pourtant aucun doute sur l'identité de celui qu'il accuse : goût du paradoxe, éloquence et ressentiment ⁵³ sont en effet les trois caractéristiques que les musicographes du XIX^e siècle ont retenues de Rousseau. Au siècle précédent déjà, les contradicteurs de Rousseau soulignaient souvent, en même temps que la fausseté de ses théories, sa chaleur et son éloquence sublime — qui ne le rendaient que plus dangereux. Momigny évoque lui aussi le « prosateur sublime » et la « brûlante chaleur de son éloquence » ⁵⁴. Mais, les maîtres de rhétorique l'enseignent depuis toujours, l'éloquence est trompeuse, elle est séduction qui s'oppose à la raison, et cela est particulièrement vrai chez Rousseau. À l'article « Mélodie », Momigny fait ainsi un sort à la faconde du philosophe : « Mais quand son éloquence s'anime et s'échauffe de cette manière, c'est son imagination qui parle plus que sa raison » ⁵⁵. Et plus loin :

C'est l'accent des langues qui détermine la mélodie de chaque nation, vous écririez-vous avec cette emphase que l'on met dans les paroles lorsque l'on veut entraîner l'auditoire qu'on ne peut convaincre ⁵⁶.

Castil-Blaze évoque lui aussi les pages sublimes de Rousseau et annonce d'ailleurs dans sa préface qu'il le citera sans le nommer puisqu'il a changé les exemples des rares articles qu'il lui a empruntés. Mais, ajoute-t-il, qui pourrait ne pas le reconnaître ? Car enfin, et c'est ce qui assurera à jamais la postérité du *Dictionnaire de musique*, tout fautif qu'il est, pense le fataliste Castil-Blaze, Rousseau est un génie. Et sans doute est-ce bien là le fond de la pensée de tout un chacun.

On ne peut abandonner ce sujet sans dire quelques mots de la fortune du *Devin de village* au XIX^e siècle. On sait que cette œuvre connut la faveur exceptionnelle d'être le dernier opéra du XVIII^e siècle à se maintenir sur la scène de l'Opéra, jusqu'au 26 mai 1829, quand une perruque lancée sur la scène signifia qu'on en avait assez de ce résidu d'une époque musicale révolue. Pendant les deux premières décennies, les avis sur l'œuvre sont partagés. Choron, après avoir longuement évoqué, dans son introduction, le cours catastrophique de la musique au XVIII^e siècle, passe à l'évocation de son sauvetage par l'opéra-comique :

La mélodie française commença à se régénérer entre les mains de Dauvergne, de La Borde, de Floquet, de Jean-Jacques Rousseau, de Duni et de Philidor ⁵⁷.

Mais l'ouvrage n'en est pas pour autant considéré comme un chef-d'œuvre. Framery, voulant montrer les liens entre la déclamation, la prosodie et le récitatif, et souhaitant donner des exemples de fautes dans la prosodie telles qu'il s'en trouvait fréquemment dans l'ancien opéra, écrit :

C'est enfin dans l'ouvrage musical du XVIII^e siècle qui peut-être a eu le plus de succès, dans le *Devin du village* de Jean-Jacques Rousseau, que je trouverai la plupart des fautes de prosodie que j'ai à citer ⁵⁸.

Il les cite donc, affirme qu'on les a pardonnées en faveur d'autres agréments qu'on y a trouvés, « seulement, ajoute-t-il, il est étrange que ce soit Rousseau qui, le premier, ait donné l'exemple de pareilles licences » ⁵⁹.

Castil-Blaze se montrera le plus sévère : « Ne tendez plus de pièges au goût du parterre en lui donnant le *Devin du village*, ou tout autre rapsodie, après *Orphée* ou

Didon »⁶⁰. Et, revenant plus loin sur cette question, il exprimera à nouveau le double aspect de la réception de Rousseau, musicographe contestable mais grand écrivain, en qualifiant le *Devin* de « badinage sans conséquence, fruit des loisirs d'un grand homme, du prince des philosophes modernes »⁶¹.

Ainsi, au début du XIX^e siècle, les écrits sur la musique du siècle précédent connurent le sort de la musique qui les fit naître : très généralement méprisés, ils ne passèrent à la postérité que lorsqu'ils avaient été écrits dans le dernier quart du siècle. La réception de Rousseau musicographe fut plus ambiguë : son dictionnaire avait eu le double mérite d'être le seul ouvrage de son espèce, et d'être écrit par un très grand écrivain. Il survécut donc, quoique très critiqué, tant que perdura la métaphysique de l'art du XVIII^e siècle.

Notes

¹ Voir mon ouvrage, *Philosophies de la musique, 1752-1789*, Klincksieck, 1990, où j'en fais l'analyse.

² Voir mon article « L'éclipse de la musique baroque au début du XIX^e siècle » où je développe plus amplement cette question. À paraître dans *Dix-huitième siècle*, n° 26, 1994.

³ CASTIL-BLAZE (François), *De L'Opéra en France*, 2 vol., Paris, 1820, t. I, p. 246.

⁴ On n'entend plus aucun opéra de Lully à partir de la saison 1770-71, et aucun opéra de Rameau à partir de 1784. Pour une analyse détaillée de la programmation de l'Académie Royale de Musique, voir William WEBER, « *La musique ancienne in the Waning of the Ancien Régime* », *Journal of Modern History*, 56, 1984, pp. 58-88.

⁵ MARTINE, *De la musique dramatique en France*, Paris, 1813, p. 68.

⁶ CASTIL-BLAZE écrit que notre répertoire se composait alors « d'une multitude d'opéras ou vaudevilles nationaux, pleins d'esprit, de gentillesse et de vérité dramatique, mais d'une nullité absolue, sous le rapport de l'harmonie et de la composition », in *De l'Opéra*, t. I, p. 177.

⁷ « À moins d'avoir entendu cette musique, il est impossible de s'en faire une idée ; lorsqu'enfin l'on est parvenu à ce point, on se demande par quelle route on a pu arriver à une semblable dépravation, et l'on est tenté d'admirer les efforts prodigieux qu'il a fallu faire pour produire quelque chose d'aussi absurde et d'aussi monstrueux », in A. CHORON et F. FAYOLLE, *Dictionnaire historique des musiciens, artistes ou amateurs*, 2 vol., Paris, 1810-11, pp. LXXIX-LXXX.

⁸ MOMIGNY va même jusqu'à prétendre qu'à cette époque « l'Italie et l'Allemagne nous avaient déjà laissés derrière elles », ce qui est certainement très abusif pour la musique lyrique allemande... in *Encyclopédie méthodique-Musique*, t. II, Paris, 1818, p. 220 a.

⁹ C'est l'avis de CASTIL-BLAZE qui ajoute : « Racine et Corneille ont posé les bornes de la Tragédie, comme Gluck et Mozart celles de l'Opéra ». *Op. cit.*, t. I, p. 253.

¹⁰ Même si l'Empereur se charge bien vite d'assurer un très rigoureux contrôle sur le nombre et le contenu des parutions...

¹¹ L'existence d'un Geoffroy, dont la virulence dans le *Journal des Débats* n'eut d'égale que l'incompétence en musique, est certes représentative d'un manque de rigueur dans la conception de la critique musicale de ce temps.

¹² BONNEVAL. (René DE), *Apologie de la musique et des musiciens français*, Paris, 1754, p. 15.

¹³ *Op. cit.*, t. I, p. 393.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 4. Martine consacra un chapitre à étudier la question de la légitimité du critique.

¹⁵ *Op. cit.*, t. II, p. 2.

¹⁶ *Op. cit.*, t. II, chap. XIV.

¹⁷ Voir mon analyse in *Philosophies de la musique*, chap. V, « La critique », p. 173.

¹⁸ Suard, qui distinguait *donner son sentiment* et *juger* la musique, avait écrit que si d'Alembert publiait à ce jour ses découvertes sur la précession des équinoxes, La Harpe devrait les annoncer... mais se

dispenser de dire ce qu'il en pensait. Celui-ci se montra scandalisé qu'on pût comparer les « sciences exactes » et les « arts d'imitation ».

¹⁹ MARTINE, *op. cit.*, p. 20.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Id.*, p. 24.

²² *Op. cit.*, t. II, p. 214.

²³ CHABANON (Michel GUI DE), *De la musique considérée en elle-même [...]*, Paris, Pissot, 1785, p. 114.

²⁴ *Op. cit.*, t. II, chap. « Du duo ». Un peu plus haut, incriminant les connaissances et la sensibilité du mauvais critique, il écrivait : « L'orchestre leur offre sans cesse l'image de la subordination, et n'imaginant pas que son pouvoir s'élève au-dessus de l'accompagnement, ils attribuent tous les effets à la voix qu'ils regardent comme le seul organe du chant dramatique » (pp. 391-92).

²⁵ CHORON (Alexandre) et FAYOLLE (François), *op. cit.*, p. LXXXIX. On sait que l'introduction fut rédigée par le seul Choron.

²⁶ *Revue musicale*, t. 2, « Examen de l'état actuel de la musique », 1827, p. 558.

²⁷ CASTIL-BLAZE, *op. cit.*, t. II, p. 234.

²⁸ *Op. cit.*, p. III. Cahusac toutefois semble échapper à la critique. Il est longuement mentionné par CASTIL-BLAZE dans son chapitre intitulé « Des paroles ».

²⁹ CHORON, *Rapport fait à la classe des Beaux Arts de l'Institut impérial de France sur l'ouvrage de M. Antoine Scoppa, intitulé : Les vrais principes de la versification, développés par un examen comparatif entre les langues italienne et française [...]*, séances du 18 avril, 2 et 9 mai 1812, note p. 62.

³⁰ MARTINE, *op. cit.*, p. 7.

³¹ FÉTIS, *Revue musicale*, t. 3, 1828, p. 411.

³² *Op. cit.*, p. XL.

³³ Voir Kalkbrenner (G.) : « Lorsqu'en 1722, Rameau publia son *Traité d'harmonie*, la France fixa un moment l'attention de ses voisins et aurait pu les laisser en arrière : malheureusement pour elle ce grand homme n'eut aucun successeur », in *Histoire de la musique*, Paris et Strasbourg, 1802, p. IV.

³⁴ VILLOTEAU (Guillaume-André), *Recherches sur l'analogie de la musique [...]*, 2 vol., 1807.

³⁵ *Op. cit.*, t. II, p. 245.

³⁶ *Id.*, p. 240.

³⁷ CASTIL-BLAZE, *Dictionnaire de musique moderne*, 1821, Préface, p. II.

³⁸ *Id.*, p. VIII.

³⁹ *Dictionnaire de musique contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et français, les plus usités dans la musique*, Paris, Ballard, 1701.

⁴⁰ *Revue musicale*, « Examen de l'état actuel de la musique », t. I, 1827, p. 566.

⁴¹ CASTIL-BLAZE, *Dictionnaire de musique*, pp. V-VI.

⁴² *Op. cit.*, t. 2, p. 181.

⁴³ Fétis indique que Momigny n'avait guère le choix car « par respect pour la mémoire de ce grand écrivain, les rédacteurs de la partie musicale de l'*Encyclopédie méthodique* ont conservé les articles de son dictionnaire » (*Op. cit.*, t. I, 1827, p. 566). Le palimpseste fut donc imposé à Momigny.

⁴⁴ *Op. cit.*, article « Harmonie », p. 6 a.

⁴⁵ *Op. cit.*, article « Imitation », p. 48 b.

⁴⁶ *Op. cit.*, article « Mélodie », p. 117 b.

⁴⁷ *Id.*, p. 119 b.

⁴⁸ Martine par ailleurs exprime de nombreuses réserves à propos des opéras de Mozart, des doutes sur la nécessité de ces « accompagnemens » seulement destinés à faire briller le symphoniste, et enfin craint fort qu'à vouloir trop bien faire on ait dépassé la nature. C'est dire qu'il est l'un de ceux que Castil-Blaze taxe de « vieux radoteurs ».

⁴⁹ VILLOTEAU, *op. cit.*, t. II, p. 78.

⁵⁰ *Op. cit.*, t. II, « J.-J. Rousseau en opposition avec lui-même dans les diverses opinions qu'il a émises touchant la Musique », p. 151.

⁵¹ CHORON, *Rapport fait [...]*, pp. 37-38.

⁵² *Id.*, p. 63.

⁵³ Ressentiment, car Rousseau haïssait Rameau, bien plus que l'harmonie, nous dit par exemple CASTIL-BLAZE dans son *De l'Opéra* (t. I, p. II).

⁵⁴ *Op. cit.*, article « Imitation », p. 49 a.

⁵⁵ *Id.*, p. 118 a.

⁵⁶ *Id.*, p. 119 b.

⁵⁷ *Dictionnaire*, p. LXXXVI.

⁵⁸ FRAMERY (Nicolas), *Discours qui a remporté le prix de musique et déclamation, proposé par la Classe de Littérature et Beaux Arts de l'Institut National de France [...] sur cette question : Analyser les rapports qui existent entre la Musique et la Déclamation ; — déterminer les moyens d'appliquer la Déclamation à la Musique, sans nuire à la mélodie*, Paris, an x (1802), p. 24.

⁵⁹ *Id.*, p. 26. Ce qui ne l'empêche pas un peu plus loin de renvoyer à l'article « Unité » du *Dictionnaire de musique*.

⁶⁰ CASTIL-BLAZE. *De l'Opéra*, t. 1, p. 175.

⁶¹ *Id.*, p. 193.

Le chercheur d'esprit ou Offenbach et la mémoire du XVIII^e

par
Gérard LOUBINOX

Parler d'Offenbach, c'est d'abord s'attaquer aux idées reçues, et souvent aussi, hélas, au dédain. Le cliché du « Roi du second Empire » a la peau dure, et avec lui le cortège des danseuses de cancan ¹, des refrains lestes et des images de joyeux noceurs que la télévision tire de la naphthaline les soirs de réveillon. Il faut bien toute la passion et tout l'acharnement d'un Robert Pourvoyeur pour restituer sa dignité à celui qui est — pour peu qu'on se donne la peine d'y regarder de près — un des musiciens de théâtre les plus doués et les plus raffinés de la seconde moitié du XIX^e ². Malheureux Offenbach que la majorité de ses interprètes s'obstine avec une constance inébranlable, à tirer vers la médiocrité et la vulgarité, laissant dans l'ombre tout ce que son œuvre a de délicat ou d'inquiétant, chargeant le trait là où l'allusion est la plus subtile, passant allègrement à côté de la mélancolie pudique pour lui substituer les effets les plus grossiers.

Cette méconnaissance d'Offenbach a certainement de multiples causes et ce compositeur n'est certes pas le seul à souffrir d'une imagerie caricaturale, mais le dédain dont il souffre lui est bien particulier, et répond à des raisons socio-historiques très précises, typiquement françaises, et dont la clé se trouve dans le XVIII^e siècle et dans l'émergence de ce genre mixte mêlant dialogues parlés et chant, qui prit alors l'appellation d'*opéra-comique*.

Le double monopole dont jouissait la Comédie-Française et l'Académie Royale de Musique ne laissait que bien peu de place, on le sait, à la concurrence. Seuls les *Italiens* avaient droit, au gré du bon vouloir des souverains, à une sorte de strapontin d'où l'on ne se gênait guère pour les éjecter le cas échéant. Paris était, de ce point de vue, une ville pauvre en théâtres. La comparaison avec Venise, par exemple, est écrasante. On sait également que le monopole, le privilège devrait-on dire, n'était toutefois pas aussi monolithique qu'il y paraît. Profitant de vieilles franchises liées aux foires — tout spécialement celles de Saint-Germain et de Saint-Laurent — des formes très vivaces de théâtre privé drainaient, avec une force de plus en plus marquée, un public important vers des théâtres de moins en moins « de fortune ». On connaît aussi les entraves suscitées par les théâtres officiels, cette sorte de fructueux jeu de cache-cache avec les interdits, qui, pour être très sommaire, porta à l'épanouissement

d'un genre mixte parlé/chanté, finalement récupéré vers le milieu du siècle, pour devenir l'opéra-comique, élevé désormais à la dignité de troisième pilier du théâtre officiel³. On sait aussi comment cet opéra-comique évolua en s'éloignant de plus en plus du modèle original, pour en arriver, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, à un style très français, celui des Thomas, Gounod, Lalo, Delibes, Massenet... où l'opéra-comique n'avait de comique que l'intitulé, et où les dialogues parlés semblaient n'aspirer qu'à être remplacés par des récitatifs pour accéder au plus prestigieux Opéra. On sait, dans le même temps, que dès la Révolution (et même avant), en dépit des aléas d'un pouvoir central très jaloux de ses prérogatives, le théâtre privé fit tache d'huile avec le cortège des genres qui lui sont propres : vaudeville, mimodrame, mélodrame, pantomime, opérette. Ce qui est remarquable est que ces genres, plus ou moins nouveaux, sont toujours conditionnés par la présence pesante des théâtres officiels qui continuent à protéger farouchement leur répertoire, véritable chasse gardée. Parce qu'ils sont les lieux par excellence où l'auto-représentation, l'auto-contemplation, l'auto-reconnaissance jouent dans l'absolu, ils s'arrogent en quelque sorte le monopole du bon goût, monopole d'autant plus aisé à défendre que les moyens dont ils disposent n'ont rien de comparable avec ceux du privé, cruellement et impitoyablement soumis aux lois du marché.

Le théâtre français est resté marqué, jusqu'à nos jours, par ce monopole du (soi-disant) bon goût. Les genres théâtraux propres au privé n'ont jamais été pris véritablement au sérieux par la culture officielle, comme si ces genres où parole et musique entretiennent des rapports différents de ceux qu'ils entretiennent au théâtre officiel, étaient congénitalement tarés, comme si, pour en revenir à Offenbach, écrire (mais aussi interpréter) une opérette était naturellement plus facile qu'écrire pour le théâtre purement parlé ou purement chanté (ou l'interpréter). L'idée est restée très profondément ancrée qu'il y a dans ce mélange quelque chose de pas très sérieux. Le terme d'opérette lui-même, que l'on accole systématiquement au nom d'Offenbach est très réducteur, les auteurs (car il ne faut pas oublier les librettistes) sont beaucoup plus précis dans leurs appellations, employant tour à tour les dénominations d'« opéra-bouffe » (*La belle Hélène, La vie parisienne, La Grande-Duchesse, La Périchole...*), d'« opéra-comique » (*Robinson Crusoe, Vert-Vert, Fantasio, Madame Favart, La fille du tambour-major...*), d'« opérette » (*Pomme d'Api, Le mariage aux lanternes...*) mais aussi des termes plus ciblés : « scènette lyrique » (*Périnette*), « opérette fantastique » (*Les trois baisers du diable*), « folie musicale » (*Les petits prodiges*), « fantasmagorie » (*Le roi Carotte*), sans parler des dénominations humoristiques : « légende bretonnée » (*Le violoneux*), « conversation alsacienne » (*Lischen et Fritzchen*), « chinoiserie musicale » (*Ba-Ta-Clan*), « anthropophagie musicale » (*Oyayaye ou La reine des îles*).

Mais les rapports parole/musique subissent, dans la période qui porte de la naissance de l'opéra-comique au XVIII^e siècle, à celle de ce que l'on appelle communément « opérette » au XIX^e, une évolution très marquée vers un syllabisme de plus en plus tyrannique, un assujettissement toujours plus astreignant des schémas musicaux aux schémas prosodiques. La vocalisation, qui fait voler en éclats le mot, se raréfie, abandonne les voix masculines, se féminise à outrance, devient au cours du XIX^e l'apanage des êtres (de théâtre) volubiles, inconstants, déments ou exotiques qui demeurent dé-

sormais son alibi majeur. Or, si le mouvement est général, s'il se poursuit avec Wagner et le wagnérisme, avec le vérisme en Italie, la musicalité « pure » résiste toujours, sous diverses formes ⁴, à l'hégémonisme du linguistique, et le XVIII^e apparaît de plus en plus, dans l'imaginaire du théâtre musical, comme une sorte d'âge d'or qui aurait su concilier les impératifs propres à la communication linguistique (et au réalisme) et ceux propres au formalisme et à l'a-sémantacité musicale. Or, et nous entrons ici dans le vif du sujet, Jacques Offenbach tient une place très personnelle et très originale dans cette lutte sourde entre les deux éléments constitutifs du théâtre lyrique que sont parole et musique. Une bonne partie de son œuvre dissimule, sous l'anecdote des livrets, non seulement une réflexion sociale souvent fort insolente, mais aussi une double quête de la femme (ou de l'amour) et de la musique. La clé de toute une partie de son œuvre se trouve dans *Les contes d'Hoffmann* qui sont aussi une parabole, une quête de la poésie musicale passant par l'expérience et le refus (l'échec peut-être) de la virtuosité mécanique représentée par la poupée Olympia, du sentimentalisme viscéral et destructeur d'Antonia qui se meurt de trop bien chanter, et de la musique plébéienne et aguichante (c'est là qu'Offenbach place sa barcarolle !) de Giulietta la courtisane qui ravit son reflet au poète-musicien et se jette dans les bras de l'affreux Pitichinaccio. Offenbach, on le sait, parodie le Grand-Opéra et l'opéra italien de façon magistrale, mais cette parodie va bien au delà d'un simple jeu parasitaire, occasionnel, opportuniste : la façon dont il traite le langage, trituré, désarticulé, onomatopéisé, les glissements qu'il opère de l'orchestre vers le chant (les zim boum boum) est sa manière unique de remélanger les cartes, de recréer, par la confusion, une unicité du langage mélodramatique où bien fort est celui qui peut distinguer le musical du linguistique. Il ne s'agit pas là d'une satire, mais d'une forme radicale d'hérésie par rapport aux canons de la culture dominante.

Cette attitude pourrait n'être que désespérée et stérile, tout au plus pathétique si, comme nous l'avons dit, une bonne partie de l'œuvre ne conjugait des thèmes intimes et une interrogation sur l'art du musicien de théâtre. C'est là qu'entre en jeu une mémoire très personnelle du XVIII^e siècle. Robert Pourvoyeur ne s'y est pas trompé qui souligne combien ce siècle est cher au compositeur ⁵.

Un des ouvrages les plus intéressants dans ce domaine est *La chanson de Fortunio*, opérette en un acte sur un livret de Hector Crémieux et Ludovic Halévy représentée pour la première fois sur le théâtre des Bouffes-Parisiens le 5 janvier 1861, et sur laquelle il convient de s'arrêter.

Comme le titre l'indique, au centre de la fable, se trouve une chanson, celle que Fortunio (celui du *Chandelier* de Musset) avait composée dans sa toute jeunesse pour séduire l'élue de son cœur :

Si vous croyez que je vais dire
 Qui j'ose aimer
 Je ne saurais pour un empire
 Vous la nommer.

Or toute présence d'un chant dans le chant met en branle inévitablement la mémoire, et en particulier la mémoire mythique ⁶. Ici Offenbach retourne à son propre passé, à ses débuts de musicien à la Comédie-Française, mais il va bien plus loin : Fortunio est devenu vieux, il est notaire et l'histoire se répète. Valentin, (nom d'amou-

reux s'il en est) petit clerc, aime en vain la jeune femme de son patron, jusqu'à ce qu'il découvre, par hasard, enfouie dans les minutes notariales, la chanson écrite jadis par ce dernier, et qui lui ouvrira, peut-on supposer, (car le rideau tombe avant !) les portes du succès.

La chanson de Fortunio est située au XVIII^e siècle. Offenbach ne s'amuse pas à pasticher la musique de l'époque (ce qu'il savait faire). En revanche, l'ouvrage offre la particularité remarquable de n'être interprété que par des femmes, à l'exception de Maître Fortunio (qui ne chante pas). Tous les autres employés de l'étude sont des rôles de travestis, dont le rapport avec le souvenir du Chérubin mozartien est évident (Chérubin a lui aussi sa chanson dont dérive celle de Fortunio) ⁷. Dans *Madame l'Archiduc* (1873, livret de A. Millaud), un autre travesti au nom évocateur de Fortunato, s'auto-présente avec ces mots :

Qui je suis, on le voit sans peine
Je suis le joli petit capitaine
Si piccolo, piccolino
Fortunato, Cherubino.

pour enchaîner, suivi encore cette fois par un chœur de travestis :

Tout petits mais bien pris de taille
Dans notre uniforme galant
Sur nos grands chevaux de bataille
Il faut nous voir caracolant.

C'est que les images sont très cohérentes dans l'imaginaire offenbachien : *Fortunato/Fortunio*, la ressemblance est là. La bonne fortune et la voix si particulière des travestis vont de pair chez lui, et ne se dissocient pas de la mémoire du temps qui passe, car si Fortunato est de toute évidence un Cherubino aux armées (*Cherubin alla vittoria / alla gloria militar !* chantait Figaro dans *Les noces*), Fortunio est un chérubin devenu vieillard, devenu notaire — ce comble de l'embourgeoisement — et qui a enfoui ses pulsions de plaisir (plaisir de badinage, plaisir du chant) sous la poussière des registres.

L'allusion aux *Noces de Figaro* est subtile, mais présente, lorsque se lève le rideau sur *La chanson de Fortunio*, sur maître Fortunio qui, tel Figaro compte :

Deux...quatre...six...huit...dix

Ici il ne s'agit pas des mesures de la chambre nuptiale, mais du nombre de pas dans l'allée qui y mène (autre réminiscence des *Noces*). La pièce est d'ailleurs émaillée, de-ci de-là, de telles allusions. On va par exemple retrouver le *serpentello* que le comte lançait à Chérubin dans la bouche de maître Fortunio :

Serpent, où as-tu trouvé cette chanson ? (scène xv)

Valentin n'est rien d'autre qu'une réincarnation de Chérubin, une réincarnation qui est indissociable de la chanson enfouie sous la poussière de l'étude notariale. Toute la pièce est construite sur l'opposition, très romantique, banalement romantique peut-être, entre le monde de Fortunio, embourgeoisé, rigide, stérile, et celui de Valentin, de la poésie, de la chanson prise comme épiphanie du lyrisme pur. Mais il convient de dépasser une telle lecture, par trop anecdotique pour souligner combien le

côté chérubinesque de Valentin est, sur le plan symbolique, lié, moins à la fable du jeune homme passionné devenu barbon (Falstaff, se souvenant avoir été page du duc de Norfolk) qu'à celle d'une musique de plus en plus asservie, par une société où triomphe le goût bourgeois, à un rationalisme qui fait peu de place au plaisir musical, peu de place à un abandon à la fois sensuel et lyrique. Friquet, autre petit Chérubin — mais qui annonce déjà Hoffmann avec ses *trois femmes dans la même journée* (scène VIII) —, ne s'exclame-t-il pas, mi-figue, mi-raisin :

Vois-tu, il n'y a qu'une chose au monde, le travail ; car il abrutit, mais cela occupe.

Un siècle abruti, mais occupé, telle est peut-être la définition implicite du XIX^e où la chanson avait encore sa place.

Très efficace est, de ce point de vue, la scène de la redécouverte : c'est en compulsant de vieilles archives datées de 1737 que Valentin découvre la chanson. Le passage, musicalement très efficace, est très daté linguistiquement. Soulignons, à titre d'exemple, une finesse qui échappe systématiquement aux interprètes : la rime entre *Juillet* et *Trente-sept*, rime qui restitue la prononciation archaïque « juillette », et qui à elle seule est une véritable bouffée d'Ancien Régime dans cette œuvre romantique :

Valentin

Par-devant maître André, notaire,
Et maître Bernard, son confrère,
Le premier du mois de juillet
De l'an mil sept cent trente-sept,
Les parcs et château de Coutances,
Avec toutes leurs dépendances,
Ont été cédés et vendus
Moyennant trois cent mille écus...

Friquet

Suit le détail que l'on va lire.

Valentin tournant la page

« Si vous croyez que je vais dire... »

Friquet

Trois bâtiments

Valentin

« Je ne saurais pour un empire... »

Le fantôme de Chérubin surgit avec cette chanson, et avec lui la capacité à laisser parler la voix du cœur, une voix du cœur qui est aussi une voix tout court, cette capacité à chanter simplement qu'Offenbach reconnaît au XVIII^e et refuse à son propre siècle. *La Chanson de Fortunio* fait, de ce point de vue, une distinction claire entre le passé et le présent. Fortunio, comme le physicien Spalanzani des *Contes d'Hoffmann* est trop matérialiste pour laisser se déployer autour de lui l'art vrai, il est bel et bien l'emblème d'un siècle qui renie ses racines et stérilise tout autour de lui :

Guillaume

Notre patron possédait de la voix
Autrefois !

Tous

Autrefois !

Guillaume

Auprès du sexe il chantait à tue-tête !
Autrefois !

Tous

Autrefois !

Guillaume

Notre patron dont la bouche est muette
Aujourd'hui !

Tous

Aujourd'hui !

Guillaume

Prétend que tout se taise autour de lui
Aujourd'hui !

Tous

Aujourd'hui !

Ce refus du plaisir pur de la vocalité sentimentale est, répétons-le, celui d'un individu, mais aussi celui d'une société qui, comme lui n'a pas oublié son passé, mais simplement le refoule :

Fortunio

« Si vous croyez que je vais dire ».

Malheureux ! Si on m'entendait ! Aujourd'hui hélas ! le clerc mignon est devenu gros notaire ! Mais Dieu merci ! la chanson est oubliée de tous [...]. (scène 1)

Mais ce n'est toutefois pas sans émotion qu'il s'écrie en entendant les petits clercs fredonner sa chanson :

Ma chanson !... mon Dieu ! Mon passé qui se dresse devant moi... [...] Arrière !
fantômes de ma jeunesse. (scène xv)

Ce sont *Les contes d'Hoffmann* qui nous permettent de porter ce regard sur *La chanson de Fortunio*. On y retrouve, en plus grandiose, le même schéma initiatique passant par une triple expérience féminine traumatisante, avant de déboucher sur un statut supérieur de poète-musicien (car le personnage d'Hoffmann réunit ces deux qualités) qui meurt à la condition humaine pour renaître artiste accompli et tomber dans les bras de la Muse qui lui a servi de mentor lors de son périple. Or cette Muse évoque, à son apparition, le souvenir du « divin Mozart » que Stella, cantatrice fatale, femme de perdition, interprète d'un gosier (ou d'un corps) qualifié cruellement de « foyer menteur » :

Elle est sur scène ... un peuple l'acclame
 Le divin Mozart prête à ses accents
 Ce foyer menteur, cette ardente flamme
 Qui d'Hoffmann jadis embrasa les sens ! (I, 1)

Et la même Muse, transformée en écolier en la personne du compagnon de route Nicklausse, fredonne elle-même Mozart :

Notte e giorno mal dormire

citation qui la renvoie à Leporello et à un autre parcours inquiétant, celui de Don Giovanni.

Le réseau des images de cette quête d'une authenticité artistique supérieure est très complexe et s'étend d'un ouvrage à l'autre. Offenbach est derrière une foule de personnages, mais une des constantes de son inspiration est ce que l'on pourrait appeler sa rêverie du petit bonhomme :

Un p'tit bonhomme, un p'tit bonhomme,
 Un p'tit bonhomme pas plus haut qu'ça !

comme on chante dans *Madame l'Archiduc*. Il y a continuité de fantaisie entre les petits clercs de *La chanson de Fortunio* qui exhument de ce dix-huitième fantasmé le passé ingénuement, mais aussi magiquement lyrique du notaire ventripotent, et l'inquiétante et pathétique figure de Kleinsack évoquée par Hoffmann dans sa *Légende de Kleinsack* :

Il était une fois à la cour d'Eisenach !
 Un petit avorton qui se nommait Kleinsack !

trois couplets aux seules rimes en « ac » (ou « ach »), chant dans le chant faisant resurgir un passé mythique, celui d'un petit bonhomme difforme dont la tête fait « cric-crac ». Les images fœtales sont étonnamment présentes (« Ses pieds ramifiés semblaient sortir d'un sac » [...]. « Il fallait voir flotter les deux pans de son frac / Comme les herbes dans un lac / Et le monstre faisait flic flac ! »). Il n'est guère besoin de chercher bien loin pour deviner que derrière l'avalanche des rimes en « ac » (ou « ach ») se dissimule celle que le compositeur porte au bout de son nom. Et lorsque Hoffmann (qui, lui, porte la première syllabe), troublé par l'amour pervers inspiré par Stella, sort du schéma simple et sautillant de sa chanson pour se lancer dans une divagation poétique de grande envergure, au souffle lyrique puissant, c'est pour s'en excuser ensuite, et revendiquer la sincérité, la pureté, pourrait-on dire, de sa chansonnette :

Non ! personne ! rien !
 Mon esprit se troublait ! rien !
 Et Kleinsack vaut mieux, tout difforme qu'il est !

Ce dernier vers est une des clés de toute l'œuvre d'un compositeur si doué qu'il peut produire à volonté n'importe quelle musique de théâtre contemporaine, tant les ficelles de l'opéra de son temps lui semblent grossières. On ne mesure pas assez le malaise créatif d'un artiste qui sait faire, qui sait fabriquer, ce qui passe pour du génie chez ses confrères. C'est ailleurs qu'il cherche son génie propre, et il y a chez lui un refus fondamental du sublime tel que l'entend son siècle. Il lui préfère de loin le grotesque : « Offenbach vaut mieux, tout difforme qu'il est », semble-t-il crier, mais chez

ce maître des métamorphoses et déguisements, l'image du petit avorton reste très proche de celle du chérubin angélique, et si Hoffmann traduit son égarement dans un univers hostile au génie par un abandon à une ivresse abrutissante, au vin et à la bière, on n'est pas surpris que *La chanson de Fortunio* associe la pureté originelle des petits clercs du bon vieux temps à l'eau pure :

Valentin

Si l'eau coulait du haut des treilles,
Sous les ponts si le vin coulait,
C'est l'eau qu'on mettrait en bouteilles,
C'est le vin qu'on mépriserait !

Mon nectar

C'est l'eau pure ! Et je laisse
Le vin et l'ivresse
Au vieillard !

Couplet extraordinairement violent que celui-ci, quand on sait combien le thème de l'ivresse est présent chez Offenbach, où elle devient l'ultime refuge de noceurs cherchant désespérément à échapper au prosaïsme de leur époque. Maître Fortunio est bien l'emblème de son temps. C'est cette époque vieillarde à laquelle Offenbach laisse son goût ventripotent pour les grosses machines de Meyerbeer ou les éclats des Italiens qu'il parodie avec délectation.

Même le célèbre *Orphée aux enfers*, qui déchaîna la hargne des défenseurs de la tradition, est une fable sur la décadence du goût musical :

Orphée

Je vais, ma tendre amie,
Vous jouer aussitôt
Une œuvre de génie,
Mon dernier concerto !

Eurydice

Grâce, grâce, je t'en supplie !

Orphée

Non, non, pas de retard,
C'est le comble de l'art,
Il dure une heure un quart !

Le mythe d'Orphée est ainsi revisité. Ce mythe fondateur du théâtre musical est transformé en parabole d'un siècle où Eurydice fuit la musique d'un époux vulgaire, et où rien ne vient secouer l'ennui qui en naît :

Le Chœur

Dormons, dormons, que notre somme
Ne vienne à jamais finir
Puisque le seul bonheur en somme
Dans notre Olympe est de dormir.

C'est Mercure (autre travesti, autre Offenbach travesti) qui vient jeter le trouble dans cet Olympe soporifique :

Eh hop ! Eh hop ! Place à Mercure !
 Ses pieds ne touchent pas le sol,
 Un nuage bleu est sa voiture,
 Rien ne l'arrête dans son vol.

Et d'ajouter plus loin :

Tout en étant le dieu des drôles,
 Je suis le plus drôle des dieux,
 J'ai des ailes sur les épaules,
 Aux talons et dans les cheveux.

Paroles, ces dernières qui jettent un éclairage particulier sur les mots du petit clerc Friquet de *La chanson de Fortunio* :

Le nez au vent, le pied en l'air !
 C'est moi qui suis le petit clerc !

C'est toujours la même histoire d'un chamboulement : Offenbach-Mercure convie les dieux à s'encanailler, à quitter leur Olympe factice :

La Muse et Cupidon

Plus de nectar ! Plus d'ambrosie !
 Plus de nectar, cette liqueur
 Fait mal au cœur...
 Oui, mal au cœur !
 Assez de sucre et d'ambrosie !
 Plus d'ambrosie !

Ce n'est pas un hasard si Offenbach s'attaque à Gluck en le citant dans *Orphée aux enfers*, car Gluck c'est en un sens le père fondateur d'une tradition française qu'il rejette, une tradition très liée à l'Académie Royale de Musique et à son sens de la « hauteur ». Offenbach se réclame d'une autre tradition, celle de l'opéra-comique, du vrai : celui qui allait chercher dans les refrains et les flonflons de la Foire, dans la parodie de l'opéra officiel, son inspiration.

Voilà comment il en arrive à mettre en scène cet âge d'or dans un ouvrage assez peu connu intitulé justement *La Foire Saint-Laurent*, opérette bouffe sur un livret de H. Crémieux et A. de Saint-Albin créée au Folies-Dramatiques le 10 février 1877, œuvre tardive donc, et d'autant plus intéressante que l'inspiration du compositeur est désormais solidement établie. On y retrouve tout le petit monde des bateleurs, des histrions de trottoir, on y voit le prototype des théâtres privés où Offenbach fera carrière :

Ramollini

Laissez-vous conduire mes belles !... La foire Saint-Laurent n'a pas de secret pour le prince Ramollini. Tenez ! Voici la baraque du grand Curtius !... Les figures de cirque !... Et le théâtre de l'imprésario Nicolet... (1, 3)

Ici Offenbach frappe très fort en revendiquant pour lui-même, en passant par le vieil opéra-comique de la Foire, une dignité refusée par le théâtre officiel. Les persécutions auxquelles sont en butte les héros de *La Foire Saint-Laurent* ont bel et bien existé et elles sont à l'origine du mépris dont le compositeur d'opérettes est victime. Il ne mâche pas ses mots et ne craint pas d'évoquer le nom de Molière :

Bobèche

[...]

Ces messieurs de la Comédie
 Qui nous font d'méchants procès,
 Se prenn' pour l'Académie
 De l'art et d'l'esprit français !

[...]

Mais n'méprisez pas la farce,
 Le gros rire a sa leçon,
 Not' patron à tous, Molière,
 Dont ils vivent aujourd'hui,
 N'dédaignait pas not' manière ;
 Ils sont donc plus fiers que lui ?... (t, 2)

C'est sur une envolée très revendicative que s'achève ce rondeau qui ouvre quasiment la pièce :

Nous sommes les fils du même père,
 Qu'on nous donne un droit pareil !
 C'est la gaîté populaire
 Qui d'mand' sa place au soleil ! (t, 2)

L'héroïne de *La Foire Saint-Laurent*, Carlinette, personnage de fantaisie, n'est autre que la fille imaginaire de Carlin, le dernier grand Arlequin de la Comédie-Italienne. C'est dire si Offenbach a conscience des traditions qui sont à l'origine de son art. C'est dans ce XVIII^e par lui recréé que se nouent les conventions esthétiques, politiques et sociales dans lesquelles il se trouve englué. Comment ne pas reconnaître sa voix dans la plainte de Bobèche :

[...] Ah ! qu'il est fatigant d'être pitre à la mode ! (t, 2)

Dans *La Foire Saint-Laurent*, Offenbach retourne en arrière pour refaire l'histoire : Malaga, la danseuse de corde, a, comme Fortunio, tourné le dos à son passé, elle a épousé le prince italien Ramollini au nom si limpiquement significatif, lequel se réclame d'un art supérieur :

Ramollini

Non, moi ce qué z'aime c'est lou grand art (t, 3)

fable transparente de l'union de l'Opéra-comique et des Italiens :

Ramollini

Eh ! Ne souis-je pas de la famille... de la grande famille... par alliance. (t, 3)

C'est là le péché mortel où se fourvoie le genre mixte, et Malaga telle Fortunio, retrouve avec émotion, mais un peu tard, l'odeur de son passé :

Bobèche

Là... dans la baraque... entrez !...

Malaga

O mes souvenirs !... ô mon enfance !... je vous retrouve. (t, 5)

Le remède est simple et clairement exposé dans un duo à la façon ancienne où Bobèche joue Arlequin et Malaga mamzelle Z'Isabelle :

Bobèche

Loin d'un époux chagrin
 Vous prendrez chaque matin
 Vous prendrez le chemin
 De la maison d'Arlequin
 [...]
 Et cet exercice-là
 Répété comme cela,
 Est un remède, oui-dà, oui-dà,
 Qui bientôt vous guérira. (II, 8)

L'invention de Carlinette, jeune fille élevée au couvent et qui redécouvre ses origines plébiennes avec fierté, est elle aussi assez claire pour qu'on n'ait besoin d'en faire l'exégèse. Tout au plus doit-on remarquer qu'Offenbach sait, à l'occasion, reprendre en le retournant, le vieux thème de la fille qui se découvre des origines. C'est le cas de la jeune Ciboulette, héroïne de *Mesdames de la Halle* (1868), qui se découvre au moins deux mères chez les marchandes de la Halle, robustes femmes (jouées par des hommes) aux noms évocateurs de Poiretapée ou Beurrefondu. Ici c'est Offenbach qui se redécouvre une origine et reprend une tradition propre au XVIII^e : le style poissard mis à la mode un siècle plus tôt par un des maîtres du vieil opéra-comique, Vadé, que l'on trouve justement cité dans *La Foire Saint-Laurent* :

Bobèche

Vadé, Piron et Lesage
 Sont nos auteurs glorieux. (I, 2)

Ces *Dames de la Halle* jettent un pont robuste entre la vieille tradition revendiquée dans *La Foire Saint-Laurent* et l'opérette de la seconde moitié du XIX^e, tradition qui retrouve le succès avec Lecocq et sa *Fille de Madame Angot* quelques années plus tard (1873) :

Clairette

Je faisais preuve de modestie,
 J'baissais les yeux à tous moments,
 Mais c'n'était pas dans mon tempérament,
 Vous savez d'où je suis sortie.

Et bien plus tard encore, Reynaldo Hahn poursuivra le jeu avec sa *Ciboulette* où il remettra en scène la Halle et son passé. Seule la méconnaissance du vieil opéra-comique dans laquelle la majorité des historiens du théâtre se trouvent encore, occulte cette continuité polémiquement revendiquée par Offenbach et quelques autres qui refusent le haut lignage de l'Opéra ou de la Comédie-Française. N'y a-t-il pas une flèche acérée dans l'exhortation du sergent-major Raflafla à la fin de *Mesdames de la Halle* :

Raflafla

Mais j'entends le tambour !

Que les jeux et les ris règnent en ce séjour ! (Finale)

mise en boîte d'un style exécré, celui de la grande Boutique qu'est l'Opéra. Offenbach, lui, remonte aux sources de la Grenouillère, cette ancêtre de la Halle chère à Vadé, pour retrouver la fraîcheur des origines :

Ciboulette

Je suis la petite fruitière

Que jalourent tous les marchands,

Ma boutique est cell' qu'on préfère

Dans le marché des Innocents.

Je vois accourir à la ronde,

De tous les quartiers de Paris

Des bourgeois et des gens du monde

Qui viennent admirer tous mes fruits. (viii)

Il faut croire que ce retour aux sources tient à cœur à Offenbach et trouve quelque écho favorable auprès du public, puisque le compositeur récidive dans un de ses derniers ouvrages, *Madame Favart*, opéra-comique en trois actes, livret de Chivot et Duru, créé à l'Opéra-comique le 28 décembre 1878, où il met en scène le plus célèbre auteur d'opéras-comiques du XVIII^e, sa plus célèbre interprète (Justine Favart) et l'ouvrage fétiche qu'est *La chercheuse d'esprit*⁸, dans les coulisses de laquelle on se trouve au troisième acte, où l'héroïne apparaît « dans le costume de Ninette » (iii, 13).

Ici aussi la cohérence de l'inspiration offenbachienne surprend car on ne peut que songer à la Halle, ce vieux ventre du vieux Paris, lorsque le très aristocratique marquis de Pontsablé s'écrie horrifié :

[...] et moi, un Pontsablé, j'aurais courtoisé une margoton... une nymphe potagère !...

(ii, 10)

De même il est difficile de ne pas entrevoir quelque confidence du compositeur lorsque Madame Favart, déguisée en vieille, fait le bilan de sa vie :

Il neige sur mes cheveux ;

Aux douceurs de l'existence

Il faut faire mes adieux !

À cette vie... un peu leste...

J'ai renoncé... malgré moi ;

Mais le souvenir m'en reste,

Et c'est encore ça ma foi ! (i, 14)

Encore une fois, le souvenir est lié à l'ancienne musique, et Offenbach retrouve la thématique du retour à la lumière dans la scène où l'aubergiste Biscotin ouvre la trappe de sa cave et qu'il en surgit Monsieur Favart qui fait son entrée en émergeant des dessous du théâtre pour attaquer aussitôt son premier air, véritable profession de foi dans laquelle Offenbach se pose comme redécouvreur d'un genre étouffé :

Récitatif

Dans une cave obscure, exilé sous la terre,

Mon âme gémissait dans la captivité,

Mais revoyant enfin le ciel et la lumière,
Je puis donner l'essor à toute ma gaîté.

Couplet

Au diable l'humeur morose,
Je n'ai pour elle aucun goût...
Mon esprit voit tout en rose,
Et je m'arrange de tout ;
[...]
Et gai ! gai ! c'est ma devise !
Je ne suis pas un savant,
Mon seul désir c'est qu'on dise :
Favart est un bon vivant. (t, 4)

Tout ce livret peut être ainsi lu comme la revendication d'un style perdu ou méconnu, et quelques répliques prennent ce tour mi-figue mi-raisin si caractéristique d'Offenbach :

Favart

Ah ! quel sujet pathétique ! un homme à moitié encavé qui étreint son épouse habillée en fille des champs !... Il y a des larmes là-dedans (t, 7).

Cette Madame Favart qui se refuse aux étreintes aristocratiques d'un invisible maréchal de Saxe est bien la muse offenbachienne, celle du genre mixte qui, déguisée en vieilleuse, jette, comme les dames de la Halle, un pont entre le XVIII^e et le XIX^e :

Madame Favart *se plaçant au milieu du théâtre*

Je suis la petite vieilleuse
Qui va courant par les chemins,
Et toujours alerte et joyeuse,
Sème partout ses gais refrains.
Mon répertoire est immense !
Que désirez-vous messieurs ?
Une plaintive romance,
Ou bien un refrain joyeux ? (t, 5)

Le finale marque l'apothéose des Favart, puisque le Roi (invisible), charmé par *La chercheuse d'esprit* donné sur un théâtre de fortune (sur le champ de bataille !), accorde à Favart le privilège de l'Opéra-Comique.

Madame vous êtes un démon !...

s'écrie à la dernière scène l'aristocrate Pontsablé (et l'on ne peut s'empêcher de songer à la réflexion de Pluton dans *Orphée* : « Tandis que moi je suis condamné au sombre cloaque du royaume infernal ! »), et Favart de répliquer fièrement :

Un ange, Monsieur.

Tandis que Madame Favart remet les choses à leur place :

Ni l'un ni l'autre... une femme seulement...

Comme toujours la femme et la musique : éternelle quête offenbachienne.

Enfin, le compliment que l'héroïne adresse au public avant que ne tombe le rideau, établit un télescopage temporel où l'acteur sort du personnage pour le contempler :

Madame Favart au public

De Favart, cett' femme d'esprit,
Ce soir j'ai pris l'habit.

Le mot *esprit* n'est pas anodin, car si Offenbach-Favart a trouvé sa muse en Madame Favart, elle est d'abord *La chercheuse d'esprit*, et c'est justement un certain esprit qu'il recherche dans les fantaisies qui le ramènent vers le XVIII^e. Comme nous l'avons dit, c'est en ce siècle-là que se jouent les destinées du théâtre musical. Offenbach, homme de théâtre jusqu'au bout des ongles, ne saurait spéculer sur le papier : ses libelles, ce sont ses pièces, sa réflexion esthétique passe par la mise en scène et en musique. Tous ses personnages sont musicaux en ce sens qu'ils sont la musique, et si l'on analyse son œuvre en ces termes, on se rend compte alors de la place déterminante jouée chez lui par le XVIII^e à travers deux sources d'inspiration, deux méditations : d'une part Mozart, d'autre part la tradition du vieil opéra-comique de la Foire. Ce n'est pas un hasard si le surnom de « petit Mozart des Champs-Élysées », qui lui aurait été attribué par Rossini, est passé à la postérité. Ce n'est pas non plus un hasard si le théâtre d'Offenbach, théâtre de planches à ses débuts, prend le nom de Bouffes-Parisiens⁹, une appellation qui conjugue si bien le souvenir des vieilles querelles du siècle précédent et l'esprit des expositions universelles de la seconde moitié du XIX^e.

Notes

¹ Voir Alain DECAUX : *Offenbach, roi du Second Empire*, Paris, Perrin, 1958.

² Voir Robert POURVOYEUR, *Offenbach, idillio e parodia*, Torino, EDA, 1980, ainsi que ses nombreux articles de présentation dans les livrets d'accompagnement d'enregistrements, en particulier *Les contes d'Hoffmann* (EMI, CDS 7 49641 2) et ceux de la collection « Gaieté lyrique » chez Musidisc.

³ Pour une histoire de l'opéra-comique, voir Georges CUCUEL, *Les créateurs de l'opéra-comique français*, Paris, Alcan, 1914 ; Martine DE ROUGEMONT, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 1988 ; Corinne PRÉ, *Le livret d'opéra-comique en France de 1741 à 1789*, thèse de doctorat, université de Paris III, Atelier de publication des thèses, Université de Lille III, 1981 ; Philippe VENDRIX (éd.), *L'opéra-comique en France au XVIII^e siècle*, Liège, Mardaga, 1992.

⁴ Voir G. LOUBINOUX, *Les enfants de Chérubin*, in *Mozart ; Origines et transformations d'un mythe*, Bern, Peter Lang, 1993.

⁵ « À tous points de vue, l'antiquité n'est pas la période favorite d'Offenbach [...]. C'est nettement le XVIII^e qui remporte la palme », livret d'accompagnement à l'enregistrement des *Contes d'Hoffmann* (Robert POURVOYEUR, *op. cit.*, p. 4).

⁶ Voir G. LOUBINOUX, *Le chant dans le chant : à la recherche d'une mémoire mythique*, in *Opéra, théâtre, une mémoire imaginaire*, Paris, L'Hermé, 1990.

⁷ Cette chanson composée par Offenbach à ses débuts pour *Le chandelier* de Musset donné à la Comédie-Française avait été écartée car elle ne convenait décidément pas à la voix de basse du comédien titulaire du rôle.

⁸ Edmond Audran, compositeur d'opérettes à succès comme *La mascotte*, compte parmi ses tout premiers ouvrages une *Chercheuse d'esprit*, d'après le livret de Favart, représentée au Gymnase de Marseille en 1864. C'est dire que l'œuvre connaît un regain d'intérêt à l'époque.

⁹ Voir Florian BRUYAS, *Histoire de l'opérette en France*, Lyon, Vitte, 1974.

César Franck et l'art lyrique français du XVIII^e siècle

par
Joël-Marie FAUQUET

Les études historiques seraient-elles enfin venues à bout du préjugé suivant lequel le XIX^e siècle aurait rompu avec le siècle qui l'a précédé ? En ce qui concerne la musique, les recherches récentes ont montré que la Révolution n'avait pas porté le coup d'arrêt fatal qu'on a bien voulu dire. C'est principalement avec l'opéra et l'opéra-comique que le XVIII^e siècle est demeuré présent dans l'expression artistique du XIX^e français. César Franck (1822-1890) figure parmi les compositeurs de premier plan qui ont manifesté un grand attachement à ce répertoire, se démarquant ainsi de ceux qui, comme Charles Gounod, trouvaient en Mozart la référence absolue. Cet aspect du goût musical de Franck a été peu étudié jusqu'ici, bien que plusieurs élèves l'aient fait ressortir. Ainsi Arthur Coquard, dans la petite monographie qu'il a consacrée à son maître quelques semaines après la mort de celui-ci, note : « Comment dire sa joie, son enthousiasme, un jour que le hasard remit sous ses yeux l'admirable duo de la jalousie d'*Euphrosine et Coradin* ¹. Il le chanta plusieurs fois de suite avec transport, et je le vois encore se lever et me dire tout ému : « Voilà de la musique dramatique... et *de la musique* par-dessus le marché » ². De son côté Vincent d'Indy, quelques années plus tard, nous montrera un Franck admirateur inconditionnel du *Déserteur* de Monsigny ³, et des ouvrages de Dalayrac et de Grétry « dont il ne pouvait, même dans son âge mûr, relire certain passage sans éprouver une réelle émotion » ⁴. Henri Duparc quant à lui, en évoquant les leçons du Pater seraphicus, se souvient d'une « enthousiaste lecture » d'un acte d'*Iphigénie en Tauride* ⁵.

À dire vrai, Franck a marqué pour la musique du XVIII^e siècle un intérêt qu'on retrouve à tous les niveaux de son activité : le pianiste virtuose publie en 1844 et 1846 quatre œuvres pour son instrument — l'une d'elles avec violon — inspirées par deux opéras-comiques : *Gulistan ou le Hulla de Samarcande* de Nicolas-Marie Dalayrac (1753-1809) ⁶ et *Lucile* d'André-Modeste Grétry (1741-1813) ⁷ ; l'organiste utilise les vieux Noël comme thèmes d'improvisation ou de pièces, prolongeant ainsi la tradition des Noël variés de Louis-Claude Daquin et de Jean-François Dandrieu ⁸ ; enfin Franck entreprend de réduire pour chant et piano trois ouvrages de François-André Danican Philidor ⁹.

D'où vient l'inclination de Franck pour l'opéra-comique dont on redécouvre aujourd'hui, à la lumière des théories qui ont façonné le genre, les vertus de simplicité et de finesse ? D'une imprégnation culturelle qui, avant 1830, c'est-à-dire pendant la prime jeunesse du musicien, est encore profonde. À Liège même, le théâtre lyrique, et particulièrement l'opéra-comique, dominant avant la création des concerts du Conservatoire en 1827¹⁰. Au Conservatoire de Paris, quand Franck y entre dix ans plus tard, l'enseignement de la composition vocale est encore influencé par le style post-gluckiste. Il est révélateur à cet égard que ce soit la partition d'*Alceste* de Gluck qui soit offerte à Franck, en 1838, comme récompense de son « 1^{er} Premier [sic] Grand Prix de Piano (Grand Prix d'honneur) », resté unique dans les annales de l'établissement. Depuis plusieurs décennies déjà, le piano s'affirmait comme étant un intermédiaire privilégié entre la musique vocale et la musique instrumentale. Les premiers théoriciens de l'instrument, on l'oublie trop aujourd'hui, souhaitaient que le jeu de l'exécutant se pliât à l'art du chanteur.

Comme beaucoup de pianistes virtuoses, César Franck va constituer lui-même le fonds de son répertoire de concertiste. Dans les œuvres pour le piano qu'il rédige avant 1845, les duos ou les fantaisies sur des thèmes empruntés occupent plusieurs numéros d'opus. Franck apporte ainsi sa contribution à l'immense production de compositions brillantes que suscite l'expansion du piano et du concert. Plutôt que de condamner en bloc ce vaste répertoire au nom de sa superficialité, il serait plus intéressant d'essayer de déterminer quelle image il transmet de la musique à travers l'instrument auquel il est destiné. On peut déjà remarquer que, souvent, la fantaisie sur des airs d'opéra suit de près l'actualité du théâtre lyrique et que ce genre de composition contribue à la diffusion et à l'assimilation de la plupart des ouvrages qui sont créés ou repris. Sans doute, il s'agit avant tout pour le virtuose de faire valoir son talent en flattant l'auditoire. Mais derrière les effets qu'il tire des airs favoris, le pianiste peut aussi faire preuve de probité artistique, même si la fantaisie lui impose un cadre formel simple sinon stéréotypé. C'est ainsi que le jeune Franck, en se plaçant sous l'influence de Franz Liszt quant à l'écriture, se montre plus habile à faire valoir les ressources du clavier qu'à innover sur le plan de la forme. Comme nombre de ses contemporains, Franck, quand il aborde la fantaisie, opte souvent pour un bouquet de variations encadré par une introduction et un final. On notera cependant que cette structure ternaire rudimentaire est celle qu'on retrouvera, considérablement perfectionnée, dans les œuvres pour clavier de la maturité : *Prélude, fugue et variation* (ca 1860), *Prélude, choral et fugue* (1884), *Prélude, aria et final* (1887) qui ne rompent pas autant qu'on l'a dit avec ces opus de jeunesse.

Pourquoi donc « César-Auguste Franck de Liège » — ainsi il signe à l'époque — publie-t-il coup sur coup en 1844 une 1^{re} *Grande Fantaisie sur les motifs de Gulistan de Dalayrac*, op. 11, dédiée à l'élève qui deviendra sa femme, Félicité Desmousseaux, puis une 2^e *Fantaisie sur l'air et le virelay « Le Point du jour » de Gulistan de Dalayrac* op. 12, dédiée à une autre élève, Marguerite Henriette Adour, enfin un 1^{er} *duo pour piano et violon concertans [sic], sur des motifs de Gulistan de Dalayrac*, op. 14, dédié à Félicité de Cecil de Herck Saint-Lambert¹¹ ? Tout simplement parce que le 9 août 1844, l'Opéra-Comique remettait à la scène *Gulistan* de Dalayrac. Bien que créé à Paris en 1805, *Gulistan*, l'un des derniers ouvrages de l'au-

teur, se rattache, par son style, au XVIII^e siècle. Mais, comme le titre complet de l'ouvrage l'indique, le sujet de la pièce est orientalisant. Il est tiré des *Mille et une nuits*. On y invoque Allah et le vocabulaire du livret fait une place au dromadaire. Cette reprise de *Gulistan*, qui précédait de quelques mois la création retentissante de l'odesymphonie *Le Désert* de Félicien David, était donc à même de flatter la curiosité qu'on montrait alors pour ce qui évoquait l'Orient. Remanié et réinstrumenté par Adolphe Adam¹², *Gulistan* remporta pourtant un moindre succès. La « restauration » de l'œuvre de Dalayrac venait après celle, effectuée également par Adam et accueillie de façon plus enthousiaste par le public, de *Richard Cœur de Lion* de Grétry en 1841, et du *Déserteur* de Pierre-Alexandre Monsigny (1729-1817) en 1843. Parmi les motivations qui incitaient la direction de l'Opéra-Comique à mener cette politique de reprises d'ouvrages anciens, celle de se conformer aux goûts du souverain était, à n'en pas douter, déterminante. Louis-Philippe aimait à réentendre les airs qui avaient bercé sa jeunesse¹³. Grétry surtout avait ses faveurs¹⁴. C'est à la demande du roi qu'Adam avait révisé *Le Déserteur*¹⁵. Cette influence du pouvoir sur la programmation du deuxième théâtre lyrique de Paris mérite d'être soulignée. On devine ce qu'elle pouvait signifier pour Nicolas-Joseph Franck, toujours à l'affût des moyens qui lui permettraient de placer le talent de ses deux fils, César-Auguste et Joseph le violoniste, sous de hautes protections et d'en tirer le maximum de profit. Ainsi pourrait s'expliquer la publication presque simultanée de trois opus basés sur des thèmes de *Gulistan* signés par un jeune musicien — il a vingt-deux ans à peine —, naturellement porté vers cette musique. Bien qu'il n'ait pas été le seul à saisir l'aubaine, Franck surclasse nettement les quelques confrères qui, dans le même moment, ont accommodé aussi, plus ou moins heureusement, les airs de *Gulistan*¹⁶. Les trois œuvres de Franck furent publiées par Richault, l'un des éditeurs parisiens les plus importants à l'époque, qui semble s'être réservé l'exclusivité de tout ce que pourrait produire la reprise de l'opéra-comique de Dalayrac, en premier lieu la partition réduite pour chant et piano par Adam¹⁷.

Sans entreprendre une analyse poussée des trois morceaux de Franck, on s'efforcera d'éclairer le lien qui existe entre ceux-ci et la partition de Dalayrac¹⁸.

La *1^{re} Grande Fantaisie pour piano* op. 11 tire l'essentiel de sa substance de deux morceaux de *Gulistan*. Le premier est extrait de l'acte I. Il s'agit des couplets avec chœur, chanté par le rôle titre : « Ecoutez la prière d'un jeune voyageur »¹⁹. Franck reprend les trois éléments qui forment la structure de ce morceau : l'introduction instrumentale, *andantino* à 6/8 auquel il donne le nom justifié de « siciliana » ; l'air de *Gulistan* proprement dit, qui aurait pu être noté par Schubert ;



en tire quatre variations peu contrastées auxquelles un *allegro* apporte une conclusion brève et emportée. Les trois premières variations sont basées sur le virelai dans le ton original de si bémol majeur. La quatrième, qui module en ré bémol, débute par un rappel de l'entracte (ex. 3).

Le 1^{er} duo pour piano et violon concertans [sic], sur des motifs de *Gulistan de Dalayrac*, op. 14 adopte en gros la coupe et reprend une grande partie du matériel de l'opus 12 — entracte (ex. 3) et virelai (ex. 4), lequel donne lieu ici aussi à quatre variations suivant la même disposition tonale et formelle. Comme dans les autres morceaux, Franck a relié les citations avec des épisodes qui témoignent en faveur de sa veine mélodique. C'est l'occasion qui lui est fournie d'apporter sa note personnelle en suivant les exemples que lui offrent les airs qu'il emprunte. « Faire mélodique » comme il disait lui-même, sera désormais l'une de ses préoccupations majeures de compositeur. L'oratorio *Ruth* (1845) marque le premier accomplissement de cet idéal de simplicité chantante que Franck a toujours appréciée chez Grétry, Dalayrac et Méhul.

Les similitudes qui existent entre les opus que nous venons d'examiner trahissent ce que ces œuvres, en dépit de leur musicalité réelle, de leur intérêt pianistique indéniabie, ont de lucratif. On remarquera encore qu'elles ignorent le contexte dramatique de l'ouvrage dont elles tirent leurs motifs. C'est à Liszt qu'il appartiendra, dans ses paraphrases d'opéras, de préciser l'intention musicale du morceau mieux parfois que l'auteur n'a su le faire lui-même.

Parmi ses compositions de jeunesse, César Franck a laissé deux duos pour piano à quatre mains. Le premier, opus 4, est composé sur l'hymne national anglais « God save the King ». Le second s'intitule 2^e duo pour le piano à 4 mains sur le *Quatuor de Lucile de Grétry* op. 17 et la dédicace précise que Franck l'a « composé expressément pour ses jeunes Elèves M^{lles} Pauline et Pepina L'Honneur ». Il a été publié à Paris en 1846 chez les successeurs de Pacini, les frères Bonoldi. L'œuvre est en quatre mouvements enchaînés. Elle est proche, par l'esprit, des pièces à quatre mains de Schubert que Franck connaissait déjà bien à l'époque. La thématique découle d'une façon plus ou moins fidèle de la mélodie longtemps célèbre du quatuor placé par Grétry en quatrième position dans l'acte unique de sa « comédie mêlée d'ariettes »²⁵.



On notera que cette mélodie au tempo « *allegro* » préfigure nettement la tête du thème de l'Ode à la joie de la 9^e symphonie²⁶ de Beethoven, ce que Franck ne se prive pas de faire valoir dans l'introduction de son duo.

Mais pourquoi Grétry et pourquoi *Lucile* ? Il faut bien avouer que, pour répondre à cette double question, nous en sommes réduit aux hypothèses. Il est tentant de penser que Franck aurait composé cette œuvre pour célébrer son compatriote en l'hon-

neur de qui la ville de Liège avait organisé des fêtes les 17 et 18 juillet 1842. Une députation de compositeurs et d'artistes français avait été invitée par la municipalité à prendre part à cette célébration. L'inauguration d'une statue du musicien devait coïncider avec l'inauguration du chemin de fer ²⁷. Mais il est peu probable que cette circonstance festive soit à l'origine de la partition de Franck : avant 1845, le rythme de production du musicien laisse s'écouler peu de temps entre la rédaction d'une œuvre et la publication de celle-ci. Il serait donc surprenant que Franck ait gardé son duo plusieurs années dans ses cartons. Par ailleurs, il ne semble pas y avoir eu à Paris de reprise de *Lucile* aux alentours de 1845. Par conséquent, il est permis de rattacher la genèse du 2^e duo op. 17 à un événement d'ordre privé. En effet, quand, à la fin de l'été 1845, Franck se décida à rompre avec son père, c'est chez les L'Honneux qu'il trouva asile. Or, dès la première de *Lucile*, en 1769, le quatuor « Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ? » était passé à l'état de proverbe musical. Grétry précise lui-même dans ses *Mémoires* que « ce morceau a servi, depuis qu'il est connu, pour consacrer les fêtes de famille » ²⁸. En écrivant ce duo qui séduit par son brio de bon aloi, Franck a-t-il voulu exprimer à la fois la peine que lui causait sa situation et honorer les L'Honneux auprès de qui, pour quelque temps, il avait trouvé une seconde famille ? Toujours est-il que ce 2^e duo op. 17 est la dernière œuvre importante qu'il publiera avant les *Six pièces d'orgue* qui ne paraîtront qu'en 1868.

César Franck allait trouver l'occasion, à la fin de sa vie, de montrer qu'il avait conservé intacte sa prédilection pour l'art lyrique du XVIII^e siècle. Cette occasion lui fut donnée par Théodore Michaëlis. Frappé de ce que la France soit l'un des seuls pays d'Europe à ne pas avoir élevé à son opéra ancien le monument qui l'honorerait, l'éditeur parisien lança le projet d'une collection intitulée « Chefs-d'œuvre de l'Opéra français » sous la forme de réductions pour chant et piano. Michaëlis s'assura les appuis financiers les plus solides. En dépit de ces assurances, la collection, prévue en soixante volumes, s'arrêtera après la publication du quarantième. Cette initiative de valorisation du patrimoine musical qui embrassait le répertoire lyrique allant de Beaujoyeux à Lesueur, en passant par Lully, Campra, Rameau, Jean-Jacques Rousseau (*Le Devin du village* transcrit par Liszt !), cadrerait bien avec le vif intérêt que le XVIII^e siècle suscitait dans le monde intellectuel et artistique. Elle reçut, entre autres, la caution de la Société nationale de musique à laquelle Franck appartenait depuis les débuts. Sur le prospectus diffusé par l'éditeur, on relève parmi les membres fondateurs, après les monarques de l'Europe, les noms d'Eugène Gigout, de « Monsieur l'abbé François Liszt, à Weimar », de Camille Saint-Saëns. La mention, en bonne place, d'Ernest Chausson et de la Société chorale d'amateurs de Guillot de Sainbris, avec lesquels César Franck était très lié, suggère comment celui-ci à pu être amené à figurer à la fois comme souscripteur et comme collaborateur de la collection, aux côtés de Vincent d'Indy, d'Alexandre Guilmant, de Pauline Viardot, pour ne citer qu'eux. Ce n'est pas la réduction d'opéras de Dalayrac, ou de Grétry que Michaëlis confia à Franck, mais de trois partitions de François-André Danican Philidor (1726-1795). *Ernelinde, princesse de Norvège* ²⁹ fut prête la première. Elle parut à la fin de 1882. Puis vinrent *Tom Jones* ³⁰ et *Le Bûcheron* ³¹ en 1883. Comme *Ernelinde* est la seule tragédie lyrique de Philidor et que Franck travaillait alors à son opéra *Hulda*, dont l'action très sombre se passe également en Scandinavie, il est ten-

tant de rapprocher les deux œuvres. En effet, la composition d'*Hulda* ayant été commencée en 1879, on peut penser que Franck, toujours heureux d'être stimulé dans son travail par la présence, à portée de la main, d'une œuvre de référence, accepta d'autant plus volontiers de transcrire un des opéras les plus caractéristiques du classicisme français.

Tout ce qui précède laisse entendre qu'il convient de replacer les quatre ouvrages lyriques de César Franck, habituellement jugés comme étant peu significatifs, dans une perspective critique plus large que celle qu'on a ouverte jusqu'ici. Il est évident que l'essentiel des rapports que Franck a entretenus avec la musique de la seconde moitié du XVIII^e siècle passe par le théâtre lyrique, terrain sur lequel on a traditionnellement présenté le compositeur en position d'infériorité sinon d'échec. Non seulement l'ambition de réussir à la scène est certainement, de toutes ses préoccupations d'artiste, celle qui a rendu Franck le plus entreprenant, mais celle aussi qui l'a incité à intégrer dans ses propres conceptions dramatiques un héritage formé, suivant une préférence marquée, par l'opéra-comique et par la tragédie lyrique. Notons que l'année même où paraissent les trois œuvres sur des thèmes de *Gulistan*, soit en 1844, Franck jette sur le papier un opéra en trois actes, *Stradella*, de style assez fortement italianisé ; que lorsque, quelque trente-cinq ans plus tard, il livre à Michaëlis la réduction pour chant et piano des trois ouvrages de Philidor, c'est à *Hulda*, drame lyrique sur lequel il fonde les plus grandes espérances, qu'il consacre tout son temps, nous l'avons dit. Si César Franck n'est pas désigné en premier lieu comme un compositeur d'opéras, il est peu de compositeurs d'opéras du XIX^e siècle qu'on pourrait citer, qui se soient montrés préoccupés comme lui de maintenir vivant l'art lyrique français du XVIII^e siècle.

Notes

¹ *Euphrosine ou Le Tyran corrigé*, opéra en 5 actes, livret de F.-B. Hoffman, musique de Etienne-Nicolas Méhul, représenté à Paris, au Théâtre Favart, le 4 septembre 1790 ; révisé en 4 actes, puis en 3 actes sous le titre d'*Euphrosine et Coradin*.

² Arthur COQUARD, *César Franck 1822-1890*, Paris, *Le Monde Musical*, 1890, p. 7.

³ *Le Déserteur*, drame en 3 actes de Sedaine, musique de Pierre-Alexandre Monsigny, représenté à Paris, au Théâtre-Italien, le 6 mars 1769.

⁴ Vincent d'INDY, *César Franck*, Paris, Félix Alcan, 1906, p. 68 et suiv. ; rééd. Paris, Michel de Maule, 1987, p. 85.

⁵ *Id.*, 1906, p. 70 ; 1987, p. 87.

⁶ *Gulistan ou le Hulla de Samarcande*, opéra-comique en 3 actes, livret d'Etienne et Lachabeaussière, musique de Nicolas-Marie Dalayrac, représenté à Paris, au Théâtre de l'Opéra-Comique, le 30 septembre 1805. Partition d'orchestre, Paris, chez M^{lre} Erard [ca 1805].

⁷ *Lucile*, comédie en un acte mêlé d'ariettes, paroles de Marmontel, musique d'André-Modeste Grétry, représenté à Paris, à la Comédie Italienne, le 5 janvier 1769. Partition d'orchestre, Paris, Aux adresses ordinaires [ca 1769].

⁸ Au sujet de l'utilisation des noëls anciens par Franck, voir Anton VAN ECK, « César Franck speelt... César Franck » (ii), *Gregorius Blad*, n° 114 (1990-4), p. 305 et suiv.

⁹ Il convient de mentionner également un arrangement effectué par Franck de la célèbre chanson « Malbrough s'en va t'en guerre » pour quatuor de mirlitons, orgue, piano, violon et violoncelle, fait en 1869, et une transcription pour piano et orgue ou harmonium du concerto pour piano et orchestre en ré mineur K. 466 de Mozart.

¹⁰ Eric CONTINI, *Une ville et sa musique. Les concerts du Conservatoire royal de musique de Liège de 1827 à 1914*, Liège, Pierre Mardaga, 1990, p. 13 et *passim*.

¹¹ La signification socioartistique des dédicaces des œuvres de Franck sera abordée dans l'ouvrage que nous préparons, à paraître aux éditions Fayard.

¹² Sur les remaniements apportés par Adolphe Adam (1803-1856), lui-même auteur de nombreux opéras-comiques, à la partition de Dalayrac, voir notamment Albert SOUBIES et Charles MALHERBE, *Histoire de l'Opéra-Comique 1840-1860*, Paris, Marpon et Flammarion, 1892, p. 119 et suiv.

¹³ Adolphe ADAM, « Lettres sur la musique française 1836-1850 », *La Revue de Paris*, (15 septembre 1903), lettre n° LXVIII, 14 novembre 1843, p. 311.

¹⁴ Brigitte FRANÇOIS-SAPPEY, « La vie musicale à Paris à travers les *Mémoires* d'Eugène Sauzay », *Revue de musicologie*, tome LX (1974, n°s 1-2), pp. 196-197. Voir aussi Jules BERTALT, *Louis-Philippe intime*. Paris, Le Livre Club du Libraire, s.d. [ca 1960], p. 179.

¹⁵ A. ADAM, *ibid.*

¹⁶ On notera la publication, en 1844, d'un *Quadrille* pour le piano avec accompagnement de violon, flûte, flageolet ou cornet (*ad lib.*) sur *Gulistan* par Bosisio ainsi que d'une *Fantaisie* sur des motifs de *Gulistan* de Dalayrac op. 18 pour piano par Justin Cadaux. Ces deux morceaux ont paru, comme ceux de Franck, chez l'éditeur Richault.

¹⁷ Pour les références, on mentionnera cette partition par « Richault » suivi du numéro de la page.

¹⁸ Pour les références, on mentionnera cette partition par « Erard » suivi du numéro de la page.

¹⁹ Scène 3, couplets et chœur n° 5. Erard, p. 54. Richault, p. 29.

²⁰ Chœur romance [*sic*] n°6. Erard, p. 145. Placé par Adam dans l'acte III. Voir Richault, n° 11. Air, p. 159.

²¹ RICHULT, p. 157.

²² *Fantaisie avec six variations pour le Piano-Forte sur l'Air du Point du jour chanté dans Gulistan*, Paris, M^{lre} Erard [ca 1805].

²³ ERARD, p. 174.

²⁴ Henri MORIER, *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2^e éd., 1981, p. 1176.

²⁵ *Lucile*, 1769, p. 32.

²⁶ Il existe également une parenté entre ce thème et celui du Quartettsatz en ré mineur D. 703 de Schubert.

²⁷ *Revue et Gazette musicale de Paris*, 26 juin 1842, p. 269.

²⁸ André-Modeste GRÉTRY, *Mémoires ou essais sur la musique*, I, Paris, de l'Imprimerie de la République, an v, p. 173.

²⁹ *Ernelinde, princesse de Norvège*, tragédie lyrique en trois actes, livret de Poinset, représentée à Paris, à l'Académie royale, le 24 novembre 1767 ; transformée en *Sandomir, Prince de Danemark*, Académie royale, 24 janvier 1769 ; nouvelle version en 5 actes par l'auteur, sous le titre original, livret de Sedaine, représentée à Versailles, le 11 décembre 1773. C'est cette version, sans le ballet, qui a été réduite par Franck.

³⁰ *Tom Jones*, opéra-comique en 3 actes, livret de Poinset, représenté à Paris, à la Comédie Italienne, le 30 janvier 1766.

³¹ *Le Bâcheron, ou les Trois souhaits*, opéra-comique en 1 acte, livret de Guichard et Castet, représenté à Paris, à la Comédie Italienne, le 28 février 1763.

Vers une nouvelle approche du néo-classicisme musical des années vingt. Confrontation des écrits et de la musique de Schönberg et de Stravinsky ¹

par
Thérèse MALENGREAU

Ja, wer trommer It denn da ?
Das ist ja der kleine Modernsky !
hat sich ein Bubizopf schneiden lassen ;
sieht ganz gut aus !
Wie echt falsches Haar !
Wie eine Perücke !
Ganz (wie sich ihn der kleine Modernsky vorstellt),
ganz der Papa Bach !
SCHÖNBERG, *Satire op. 28 n° 2*, « Vielseitigkeit »

L'emploi du terme « Néo-classicisme » pour décrire le style des œuvres de plusieurs compositeurs du xx^e siècle, en particulier pendant l'entre-deux-guerres — et dans une moindre mesure des œuvres de peintres appartenant à la même époque —, semble *a priori* banal. L'apparition du terme pour caractériser ce type d'œuvres remonte à 1923 ; il apparaît dans une contribution de Boris de Schlœzer dans laquelle il rend compte d'un concert incluant la *Symphonie d'instruments à vent* de Stravinsky ². Mais le concept apparaît manifestement comme mal défini, ce qui entraîne, nous allons le voir, des difficultés pour en délimiter l'extension ³. En 1984, un auteur constatait encore que ce concept « embarrasse la musicologie, qui n'a encore consacré aucun ouvrage au problème pris dans son ensemble » ⁴. Il reste cependant que « de tous les « ismes » du xx^e siècle, aucun n'est plus [...] persistant, pour la période 1885-1935, que le Néo-classicisme » ⁵.

Nous avons voulu, pour notre part, examiner tout d'abord les diverses acceptions de ce terme, telles qu'elles ressortent des écrits de quelques compositeurs et critiques contemporains, des synthèses historiques ainsi que des articles et ouvrages d'esthétique musicale centrés sur le mouvement ou sur certains des compositeurs appartenant à ce mouvement ⁶. Sur la base des différentes définitions et des relations qu'elles entretiennent, nous nous sommes efforcée d'extraire les convergences et les divergences d'éléments formels ou conceptuels. Mais ces éléments formels restent disparates et ne donnent guère de cohérence au concept de « Néo-classicisme » qui, comme tel, n'est donc pas fondé. Aussi, il nous est apparu indispensable de retourner à l'analyse des textes des compositeurs eux-mêmes, au moment où ils s'attachent à expliciter leur démarche créatrice. On a considéré le cas de deux figures reconnues comme paradigmatiques, Stravinsky et Schönberg, qui ont pris position à ce sujet, et l'un par rapport à l'autre. De plus, ces deux compositeurs se situent en quelque sorte

aux « extrémités » du concept. Les contradictions que révèlent également ces textes nous ont amenée à retourner aux partitions et à repartir des données que peut révéler l'analyse interne. Cette dernière démarche nous permet, croyons-nous, après une nouvelle confrontation avec les textes des compositeurs, de proposer une nouvelle approche du concept de Néo-classicisme.

1. Le Néo-classicisme, un concept homogène ?

Dans ce premier point, nous avons voulu confronter les diverses définitions du concept de Néo-classicisme afin de mettre en évidence la manière dont les diverses significations peuvent s'enchaîner.

Le sens qu'on rencontre le plus communément est celui de la récupération d'un matériau formel appartenant au passé. Pour Whittall, sont néo-classiques « les compositeurs qui ont fait revivre des formes équilibrées et des procédés thématiques clairement perceptibles appartenant à des styles plus anciens » ⁷. Toutefois cette acception ne suffit pas. Comme le remarque Dinkel, « définir le Néo-classicisme par un simple « retour à ... » est inopérant tant le champ d'investigation devient vaste » ⁸.

Certains auteurs tentent d'inscrire ce type de définition dans une compréhension globale de la succession des divers courants artistiques. Jean Clair, dans ses *Considérations sur l'état des Beaux-Arts*, voit se mettre en place au XVIII^e siècle une sensibilité nouvelle qui juge les arts plastiques en les comparant nostalgiquement aux chefs-d'œuvre antiques. Et tout comme le Néo-classicisme du XVIII^e considère le passé comme modèle à rétablir, comme véritable norme, un autre courant — l'Avant-Garde — projette ce modèle dans un futur hypothétique ⁹. Ainsi, dans la subsistance de cette bipolarisation créée par ce rapport nouveau à la durée — qui se manifeste jusqu'à aujourd'hui —, on peut considérer que l'apparition successive des différents mouvements de l'art moderne est régie par l'alternance des deux esthétiques. Pour Dinkel, « la faveur dont jouit l'idée de Néo-classicisme immédiatement après la première guerre mondiale s'explique comme un avatar de la mise de l'Art en perspective historique et de la crispation qui en est issue » ¹⁰.

Mais il va sans dire que cette conception du Néo-classicisme relève seulement de l'une des nombreuses manières d'envisager la succession des mouvements artistiques. L'opposition du Néo-classicisme et du dodécaphonisme de Schönberg reste la vue la plus traditionnelle ¹¹. Et il va sans dire que les querelles ou tout au moins les écrits polémiques de Schönberg et de Stravinsky ont alimenté de manière capitale cette conception. On ne peut pas non plus passer sous silence le fait que, pour Schönberg,

le dodécaphonisme qu'il était en train d'inventer garantirait à la musique allemande la suprématie pour les siècles à venir [...]. La tradition dominante était [...] allemande, et l'influence grandissante de la musique française et de la musique russe semblait en menacer l'intégrité aussi gravement que les innovations de Schönberg et de son école. Le but était de restaurer et de préserver cette intégrité ¹².

Il ressort ici que l'opposition des deux tendances peut être comprise comme dérivant vers une question de suprématie, qu'elle soit exprimée par l'un des tenants de l'opposition ¹³ ou par des contemporains, tel Ernst Krenek : « la victoire du Néo-classicisme

de Stravinsky a maintenu le dodécaphonisme dans une sorte de ghetto intellectuel »¹⁴. Par ailleurs, l'on peut lire dans les travaux modernes que, si « les positions adoptées par Schoenberg et Stravinsky avaient semblé contraires et inconciliables à leurs contemporains [...], on se demande si les questions qui semblaient autrefois tellement décisives n'étaient pas seulement pure invention de propagandistes de parti et de compagnons de route »¹⁵. La position des contemporains était encore celle qui a nourri la dialectique développée par Adorno en 1958 dans *La Philosophie de la Nouvelle Musique*¹⁶. Or, dès 1959, Stravinsky lui-même, dans ses *Conversations avec Robert Craft*, assimile le Néo-classicisme à une « période de formulation » succédant à la période d'exploration qui avait culminé en 1912 et il y regroupe trois écoles : celle de Schönberg, celle de Hindemith et la sienne¹⁷.

Quand les auteurs tentent de dégager la signification spécifique que revêt ce courant des années vingt dans le continuum de l'histoire des arts, la plupart d'entre eux l'identifient à une réaction contre le romantisme — « les gestes de plus en plus exagérés et l'absence de forme de la fin du Romantisme »¹⁸ — qu'il s'agit de remplacer par le recours à des matériaux plus anciens. Mais comme le remarque Dinkel, « plus encore que la mise en question du drame wagnérien et de la musique post-romantique, c'est toute l'esthétique de l'expression qui est en cause »¹⁹. Druskin, quant à lui, va jusqu'à comprendre le Néo-classicisme comme la forme « la plus conséquente et la plus organisée » prise par l'opposition à l'héritage tout entier du XIX^e siècle²⁰. Il apparaît enfin que, si le mouvement néo-classique peut être saisi dans un rapport conflictuel avec le passé, il peut être envisagé en même temps, par le jeu même de ces forces orientées vers le passé, comme un mouvement qui réaffirme son appartenance au présent et à la marche orientée vers le futur : « l'apparition du Néo-classicisme faisait partie d'un mouvement culturel général à la recherche d'un renouvellement de la civilisation européenne »²¹.

La mise en lumière d'une réaction au romantisme ne procède pas toujours d'une perspective historique. Que ce soit Paul Valéry, Jean Cocteau, auteur d'un *Rappel à l'ordre* — considéré comme un quasi-manifeste de la tendance néo-classique française —, ou Stravinsky²², les uns et les autres affirment la permanence de deux tendances, romantique et classique (apollinienne et dionysiaque), entre lesquelles l'artiste choisit ou oscille, ou qu'il s'attache à combiner.

En corrélation avec l'une ou l'autre manière de considérer le romantisme, historiquement ou sur le plan esthétique pur, plusieurs textes des années vingt manifestent ouvertement une réaction à caractère nationaliste, parfois teintée politiquement. En 1920, Cocteau affirmait dans un de ses nombreux articles programmatiques que « le signe d'Apollon est plus favorable à la mise en œuvre des qualités françaises »²³. Cette intention nationaliste interférant avec l'adoption de certains caractères artistiques définis et éventuellement des procédés formels, était déjà présente dans la génération des Saint-Saëns, Debussy et Ravel²⁴. En 1929, dans l'une des revues majeures de la modernité musicale, Casella, pour sa part, appelait à la « liquidation de l'intermezzo atonal » et à la libération de la domination germanique en musique par la voie d'un retour à la musique instrumentale italienne du début du XVIII^e siècle²⁵.

Pour certains auteurs, ce sont certains des traits constitutifs et particuliers du romantisme, notamment l'esthétique de l'originalité liée à l'idée de Génie chère au

Sturm und Drang, qui ont provoqué, dans le cadre de cette réaction au mouvement romantique, la spécificité du mouvement néo-classique, à savoir la nécessité de « restaurer l'échange fluide à travers l'objet d'art, tel qu'il existait avant la fin du XVIII^e siècle [...] de retrouver un modèle généralement admis qui garantisse aussi bien cette communication que la valeur éthique qui lui est liée »²⁶. Dinkel et Watkins dégagent ainsi la particularité de l'attitude de Hindemith qui, « en mettant l'accent sur la destination sociale de sa musique », préserve la tradition baroque²⁷ et s'est orienté vers l'idée d'une « Gebrauchsmusik »²⁸. C'est ici le lieu de signaler combien le concept de Néo-classicisme est lié et s'enchevêtre même avec celui de « neue Sachlichkeit », mouvement apparaissant dans la même décennie en Allemagne et qui « apparut rejeter le ton plus expressionniste du passé immédiat et exploiter le besoin d'après-guerre d'une économie de moyens et d'une expression incisive pour des fins positives »²⁹. Cœuroy désigne l'« art objectif » comme étant même l'une des sources principales du Néo-classicisme³⁰. En France également, le répertoire musical des années vingt reflète les manifestes pour une « nouvelle simplicité » que publia Cocteau, tel cet extrait de la préface à sa pièce, *Les mariés de la Tour Eiffel* : « [dans] la jeune musique [...] s'y crée de toutes pièces une clarté, une franchise, une bonne humeur nouvelles. Le naïf se trompe. Il croit entendre un orchestre de café-concert. Son oreille commet l'erreur d'un œil qui ne ferait aucune différence entre une étoffe criarde et la même étoffe copiée par Ingres »³¹.

Identifier plus clairement les contours du concept, c'est aussi repérer la différence qui sépare « l'historicisme, dans lequel le présent continue de dialoguer avec une tradition ininterrompue et le Néo-classicisme proprement dit, qui tend à rompre avec le présent au nom d'un passé perdu »³². Autrement dit, il s'agit de différencier ce courant des tendances classicisantes qui sont à l'œuvre chez Saint-Saëns, Taneev ou Regger³³ ; Druskin refuse de marquer son accord avec ceux qui cherchent les sources du Néo-classicisme du XX^e siècle dans le XIX^e, d'autant plus que les « musiciens néo-classiques du XX^e siècle ont réagi négativement vis-à-vis de la musique des compositeurs « classiques » mentionnés ci-dessus, et n'ont certainement reconnu aucun lien avec eux »³⁴. Il s'agit de deux générations divisées par la guerre et les troubles sociaux de l'Europe de l'après-guerre. Druskin attribue là un rôle important au contexte historique et social. En France, nous l'avons vu, Ravel, Debussy et Satie ont été considérés comme anticipant le Néo-classicisme, le premier avec son *Trio* et son *Tombeau de Couperin*, le deuxième avec ses *Suite bergamasque* et *Suite Pour le Piano*, le dernier avec son drame *Socrate*. Comme le notait Wellesz en 1920, les œuvres mentionnées ci-dessus de Ravel sont marquées par une « clarté merveilleuse [...] un nouveau classicisme, un équilibre harmonieux entre forme et contenu, qui ne peut prendre naissance que parmi les peuples latins, sans l'empreinte de l'académisme »³⁵. Bien que dans ces compositions se manifeste notamment un retour à Bach et à Mozart, au répertoire baroque français, aux instruments et aux formes du passé, à l'harmonie classique et aux nuances en italien³⁶, le mot d'ordre du Cocteau des années vingt sera assorti d'une opposition marquée à Debussy, l'auteur du *Pelléas*.

Dans le prolongement du rejet de l'héritage du XIX^e siècle, peut prendre place une réflexion sur le répertoire vers lequel s'oriente le « retour à ... ». La distance et la réflexivité typique du Néo-classicisme expliquent que « l'univers classique et tonal

du XVIII^e siècle ne pourra servir de modèle unique, puisque trop de liens le rattachent à l'époque rejetée [...]. C'est ainsi [...] que l'artiste néo-classique puise ses procédures dans des époques plus lointaines, à commencer par le Baroque »³⁷. Le critique musical Paul Bekker, dont les écrits ont indubitablement influencé des jeunes compositeurs comme Hindemith et Krenek, formule vers 1920 l'idée d'une nouvelle musique qui tendra vers la simplicité, et après un « examen des fondements musicaux », remontera nécessairement, par delà le classicisme et le romantisme, à Bach « afin de créer quelque chose qui soit dans le vrai sens du terme propre à notre temps »³⁸. Gisheller Schubert parle ainsi de « néo-baroque » ; les œuvres de Hindemith en constitueraient le paradigme. Selon Stuckenschmidt,

on discuta beaucoup, en France, au commencement de ce siècle, sur le Néo-classicisme et sur son mot d'ordre : « Retour à Bach ». Kœchlin, prenant le parti du Néo-classicisme, rencontra l'opposition du musicographe russe Boris de Schloezer, réticent quant à la valeur de l'expérience. Pour Kœchlin, cette volonté de revenir à Bach témoigne d'une intention de créer un art vigoureux et clair, éloigné tout à la fois de la description et de l'expression. « Un culte nouveau qui remplacera la dangereuse idolâtrie vouée à Debussy ». Pour Schloezer, au contraire, seul un certain aspect de la musique de Bach aurait été profitable aux compositeurs de cette génération : le Bach des « Allegros ». Ces allegros et les fugues formaient une sorte de barrière qui empêchait l'élément psychologique de s'introduire dans l'art musical³⁹.

Whittall retient comme trait distinctif du Néo-classicisme un effet de sens qui résulte directement de la mise en œuvre des systèmes formels. « Etant donné qu'un néo-classique aura plutôt tendance à utiliser une sorte de tonalité étendue, de modalité ou même d'atonalité qu'à reproduire le système tonal structuré hiérarchiquement du vrai Classicisme (viennois), le préfixe « néo- » implique souvent la parodie, la distorsion, de traits réellement classiques »⁴⁰. La parodie ou la distorsion constituent des phénomènes manifestant une même qualité — l'artificiel —, aisément compréhensible dans la mesure où il ne s'agit plus d'un système vivant, existant « naturellement » dans le milieu ambiant du compositeur, mais un style reconstruit consciemment. Cette dimension artificielle contribuant à éliminer l'expression s'explique alors par le fait que le style n'est plus qu'un simple contenant plus ou moins dévitalisé. C'est le sens des notations de Stravinsky lui-même : « Néo-classicisme ? Un emballage stylistique ? Des perles de culture ? Bien, qui de nous, aujourd'hui, n'est pas une huître hautement conditionnée ? »⁴¹. Mais la dernière phrase laisserait à penser que toute la modernité est pareillement affectée par ces caractéristiques esthétiques ; nous analyserons ces vues dans une confrontation avec les écrits de Schönberg. Celui-ci écrivait à propos de l'*Œdipus Rex* de Stravinsky :

Je ne vois pas ce que je pourrais aimer dans *Œdipus*. À tout le moins, voici une œuvre entièrement négative : théâtre insolite, mise en scène insolite, dénouement insolite, écriture vocale insolite, jeu des acteurs insolite, mélodie insolite, harmonie insolite, contrepoint insolite, orchestration insolite, tout y est « anti-quelque-chose » sans que rien y soit positivement quelque chose⁴².

Peyser affirme pour sa part que le « Néo-classicisme implique un style musical objectif et détaché qui dépend d'un idiome diatonique — un idiome fondé sur la

gamme des sept notes »⁴³. Cet auteur lie donc un effet de sens à un autre aspect des systèmes formels utilisés. Boulez, quant à lui, identifie deux chemins ou voies d'accès au Néo-classicisme, celui de Stravinsky et celui de Schönberg, qui ne diffèrent, pour ainsi dire, que par le fait que l'un est diatonique et l'autre chromatique⁴⁴. La confrontation des textes de ces deux derniers auteurs montre, de manière flagrante, que l'observation des langages diatoniques et chromatiques comme critère possible de définition du Néo-classicisme n'aboutit qu'à des vues contradictoires.

Les contradictions que révèle l'étude critique des textes menée dans ce point nous conduisent à passer de l'analyse du concept à une étude du Néo-classicisme dans sa dimension plus précise de démarche créatrice. Celle-ci sera conduite à partir des textes de Schönberg et de Stravinsky uniquement.

2. Le Néo-classicisme, une démarche ?

Tenter d'analyser les textes que les compositeurs eux-mêmes ont consacrés à la démarche néo-classique nous a semblé réclamer impérativement que cette analyse soit conduite depuis le cadre général de leur compréhension de l'art en son historicité.

Examinons tout d'abord deux propos de Stravinsky. Dans le premier, il donne son interprétation globale de l'évolution artistique, interprétation qui est redevable de manière évidente aux théories biologiques de l'évolution :

Il est dans la nature des choses — et c'est cela qui détermine la marche ininterrompue de l'évolution aussi bien dans l'art que dans d'autres branches de l'activité humaine — que les époques qui nous précèdent immédiatement s'éloignent de nous temporairement, tandis que d'autres époques, beaucoup plus reculées, nous redeviennent familières⁴⁵.

Il y aurait donc fréquemment une cassure dans le lien reliant une génération d'artistes à la suivante⁴⁶. Et le passé non immédiat apparaît souvent comme plus proche. Le second extrait témoigne, par contraste avec le premier, d'une différence majeure entre sa compréhension de l'enchaînement historique et celle qu'il attribue aux représentants de l'art germanique :

Je sais aussi que je ne suis relié que par un angle à la branche allemande (Bach-Haydn-Mozart-Beethoven-Schubert-Brahms-Wagner-Mahler-Schönberg), qui évalue largement en termes de « d'où vient une chose et où va-t-elle ». Mais l'angle peut constituer un avantage⁴⁷.

Ces deux considérations nous montrent de quelle manière Stravinsky s'oppose à Schönberg dans sa conception de l'évolution en art. Stravinsky reconnaît pour sa part un processus d'évolution se déroulant de manière ininterrompue qui, dans le détail de son fonctionnement, procède par sauts. Ce point de vue peut expliquer pourquoi Stravinsky préfère se mettre en marge de la tradition germanique, quant à elle évidemment continue, comme cela ressort d'ailleurs des écrits de Schönberg :

Mes maîtres ont été, en premier lieu Bach et Mozart, en second lieu Beethoven, Brahms et Wagner [...]. Je ne me suis coupé d'aucun enseignement [...]. Et je m'enhardis à tirer gloire de ce que j'ai écrit une musique réellement nouvelle qui, appuyée sur la tradition, servira un jour à son tour de tradition⁴⁸.

Ainsi Schönberg reliera toujours fermement sa conception de la modernité à la tradition — « l'harmonie nouvelle découlait du développement strictement logique de l'harmonie et de la technique de nos anciens maîtres »⁴⁹ —, ce qui ne l'empêche pas d'écrire par ailleurs : « j'ai conscience d'avoir brisé tous les vestiges d'une esthétique dépassée »⁵⁰. Comme manière de fonder ses conceptions, Schönberg s'appuie essentiellement sur la notion de progrès qui, en musique, « est avant tout un perfectionnement des méthodes de présentation des idées »⁵¹. C'est ainsi que la méthode de composition avec douze sons constitue pour Schönberg « une sorte de perfectionnement dans la continuité de la structure »⁵². Cette notion de progrès n'est pas sans lui poser des problèmes lorsqu'il veut expliquer le geste du retour à une « écriture des temps passés ».

On pourrait s'étonner [...] que des compositeurs classiques comme Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms et même Wagner, qui ont succédé au sommet contrapuntique représenté par Bach mais dont le style est essentiellement homophonique, aient si souvent introduit du contrepoint strict dans leurs œuvres ; ce contrepoint ne différant de celui de Bach que par les progrès que le temps a apportés à la musique, autrement dit par le développement plus poussé qu'assure la variation du thème [...]. Ils furent tentés d'essayer de rendre, une fois de plus dans l'écriture des temps passés, ce qu'ils eussent pu sans aucun doute rendre de façon parfaite dans le style le plus évolué de leur époque [...]. Ce n'est pas que nous méconnaissions le progrès [...]. Le désir de retourner à mon ancien style ne cessait de se manifester fortement en moi : il me fallut bien lui céder de temps à autre. Voilà pourquoi j'écris parfois de la musique tonale⁵³.

Schönberg estime en fait que toute son activité créatrice est orientée et même contrainte par l'idée de progrès : « Je savais qu'il me revenait de développer mes idées dans l'intérêt des progrès de la musique, que cela me fût agréable ou non agréable »⁵⁴. Alors que Webern retrace en 1931 le *Chemin vers la nouvelle musique*, Schönberg le conseille en insistant sur le fait d'« ordonner les analyses de telle manière que, par le choix des œuvres, le développement logique vers la composition avec douze sons soit mis en évidence »⁵⁵. Webern dira lui-même que le but de ses conférences est « de tracer le chemin qui a conduit à la Nouvelle Musique et de nous rendre conscients qu'il devait tout naturellement y aboutir » ; « tous les grands maîtres ont instinctivement eu ce but devant les yeux »⁵⁶.

Contrairement aux compositeurs viennois, Stravinsky refuse la force d'un tel déterminisme :

J'étais né à la causalité et au déterminisme et j'ai survécu à la théorie des probabilités et du hasard. J'ai été élevé par le simple « fait » : la gachette que l'on presse est ce qui déclenche le revolver ; et j'ai dû apprendre qu'en fait l'univers des possibilités ayant apporté leur contribution par le passé était responsable [...]. Je ne comprends pas le compositeur qui dit qu'il doit analyser la tendance évolutive de la situation musicale et partir de là. Je n'ai jamais analysé consciemment une « situation » musicale et je peux « aller » seulement là où mes appétits musicaux me conduisent⁵⁷.

Selon lui, la tradition assure la continuité de la création, dans le sens où tradition et innovation vont de pair, dans le sens où le recours à la tradition se fait dans le but de fabriquer quelque chose de nouveau. Mais, à la différence de ce qu'on trouve chez

Schönberg, il ne semble pas y avoir une chaîne nécessaire qui lie les stades les uns aux autres dans un ordre pré-déterminé ; la tradition constitue un héritage total non ordonné, disponible pour qui le fera continuer à vivre et pour qui y recourra de manière consciente :

La dialectique vivante veut que renouvellement et tradition se développent et se confirment dans un processus simultané [...]. La tradition est bien autre chose qu'une habitude, même excellente, puisque l'habitude est par définition une acquisition inconsciente et qui tend à devenir machinale, alors que la tradition résulte d'une acception consciente et délibérée. Une tradition véritable n'est pas le témoignage d'un passé révolu ; c'est une force vivante qui anime et informe le présent [...]. Elle apparaît comme un bien de famille, un héritage qu'on reçoit sous condition de le faire fructifier [...]. On replace un procédé : on renoue une tradition pour faire du nouveau. La tradition assure ainsi la continuité de la création ⁵⁸.

Dans cette optique, on ne sera pas surpris par la manière dont Diaghilev — co-créateur de *Pulcinella*, l'une des premières œuvres néo-classiques de Stravinsky —, envisage le mouvement néo-classique : « Mais non, bonté divine, on ne revit pas [...] on évolue vers le Néo-classicisme, tout comme Picasso évolue vers Ingres » ⁵⁹.

Partie de la question de l'art dans son historicité pour envisager ensuite celle de la tradition, nous pouvons à présent mener une investigation touchant le Néo-classicisme proprement dit et la manière dont les deux compositeurs ont pu penser le rapport entre passé et présent ou leur orientation esthétique pure. Force est de constater avec Straus que « les compositeurs ressentaient une ambivalence profonde vis-à-vis des chefs-d'œuvre du passé [...]. Ces travaux représentent une source d'inspiration, une pierre de touche de la valeur musicale : [...] ils sont une source d'angoisse, un fardeau inévitable » ⁶⁰. Les déclarations de Stravinsky qui suivent sont éloquentes. Il écrit d'une part : « mon instinct me dit de recomposer [...]. Tout ce qui m'intéresse, tout ce que j'aime, je voudrais le faire mien » ; et d'autre part : « l'artiste sent dans son « héritage » l'étreinte de très fortes tenailles » ⁶¹. Schönberg, lui aussi, cherche à se relier à la tradition, nous l'avons vu, et, tout à la fois, voit le progrès comme inscrit dans la destinée — cette tradition qui le pousse inexorablement avec la force d'un réel destin. Ce progrès comme force ne peut être refusé : comme le dira Webern, « c'était, de notre part, un pas en avant qui *devait* être fait » ⁶². A l'opposé, la relation de Stravinsky apparaît, malgré cette ambivalence entre intégration et révision, comme non contrainte, non soumise à la force d'un « Tout-Puissant » ⁶³ ; c'est l'affaire de l'artiste seul.

Voyons à présent en quoi consiste au juste le rapport au passé envisagé par Stravinsky et Schönberg, en quoi consiste donc leur démarche néo-classique ? Stravinsky observe que tous les compositeurs de l'entre-deux-guerres « semblent avoir utilisé la forme musicale comme je l'ai fait, « historiquement », [même si] nous avons tous exploré et découvert une musique nouvelle » ⁶⁴. Nous savons combien ce compositeur insiste sur le fait d'appartenir à la modernité. Pour lui, « [*Pulcinella*] représentait un regard en arrière, bien sûr [...] mais c'était également un regard dans le miroir » ⁶⁵. Dans un autre texte, sous la forme d'une question rhétorique et de sa réponse, Stravinsky refuse de réduire sa démarche à l'imitation du style classique ou plus exactement — ce qui est significatif — de la « langue » classique :

Avec des œuvres qui [...] ont été écrites sous l'influence évidente de la musique du passé, ne s'agit-il pas d'une quête plus profonde que la simple imitation de ce que l'on appelle l'idiome classique ? [...] Si ceux qui collent l'étiquette « néo-classique » sur des œuvres appartenant à la dernière tendance musicale signifient par là qu'ils détectent en elles un retour sain à cette idée formelle, c'est très bien ⁶⁶.

L'affirmation positive quant à la nature de sa démarche est précisée dans une autre déclaration programmatique : « je me suis tourné [...] vers une forme stricte de la construction [...]. L'heure exige une musique, dans laquelle les éléments décoratifs cèdent le pas aux éléments spirituels » ⁶⁷. C'est dire que pour Stravinsky il s'agit de retourner à une idée formelle du passé, de s'orienter vers une forme stricte de construction, volonté qu'il érige en but spirituel de sa création. Mais nous savons déjà qu'il a parlé aussi de l'usage « historique » de formes musicales qu'ont fait tous les compositeurs de l'entre-deux-guerres, les uns de manière non dissimulée, les autres de manière déguisée. Cette analyse paraît ambiguë. Elle peut être comprise comme usage d'une idée formelle, mais alors il est relativement difficile d'apercevoir ce que Stravinsky entend par usage déguisé ou non, d'autant plus qu'il ajoute, pour illustrer l'opposition : « Prenez, par exemple, le Rondo du *Trio* de Webern : la musique est merveilleusement intéressante, mais personne ne l'entend comme un rondo » ⁶⁸. Mais l'analyse peut être également comprise comme témoignant d'une volonté de construire une nouvelle musique sur la base du classicisme du XVIII^e siècle, en utilisant les principes constructifs et même en l'évoquant stylistiquement par divers moyens tels que des rythmes pointés caractéristiques — employés en tant que références stylistiques conscientes ⁶⁹. Outre le fait qu'elle fait enfin apparaître la question du répertoire précis et celle de la non-coïncidence totale entre référence historique et référence esthétique pure, cette dernière analyse tend à montrer donc que la référence au passé se fait sur deux modes, de la forme en tant qu'idée ou principe et du style par évocation. On voit maintenant en quoi la détermination d'un usage déguisé peut être ambiguë. Nous terminerons notre exploration par une analyse qui, elle, tend de manière particulièrement claire, à montrer combien Stravinsky oscille sans cesse entre ces deux angles de vue, idée ou style. Dans son approche des œuvres de Beethoven, telle qu'elle apparaît dans l'extrait qui suit, Stravinsky s'attache essentiellement à ce qui évoque concrètement le style du compositeur, à son « matériau musical » : « c'est dans la haute qualité de sa substance sonore et non pas dans la nature de ses idées que réside sa véritable grandeur » ⁷⁰. Plus généralement, Stravinsky décrit son activité créatrice — ainsi que celle de tous ses contemporains — comme visant à « remettre en état de vieux bateaux [à partir de] *disjecta membra*, citations d'autres [...] compositeurs, références à des styles plus anciens (allusions à des créations plus anciennes et différentes), détritiques qui témoignent d'un naufrage » ⁷¹. Le commentaire que réserve Lessem à cette analyse va dans le sens de la seconde partie de notre reconstruction :

Stravinsky est apparu à Schoenberg comme quelqu'un qui a vainement cherché à égaler la « forme parfaite » classique que l'histoire avait déjà abandonnée. Pourtant, en dépit de son apparente conversion néo-classique, Stravinsky montra peu d'intérêt pour faire revivre les procédures formelles développées par Haydn et Beethoven. Comme il l'admet dans son *Autobiographie*, tout ce qu'il trouva d'utile dans le passé furent ses catégories ou genres formels dans lesquels il avait accumulé une collection d'idiomes et d'effets qui pouvaient le servir comme matériel concret ⁷².

Schönberg, pour sa part, est, rappelons-le, l'auteur de plusieurs ouvrages théoriques — *Traité d'harmonie, Les lois de la composition musicale, Théorie de la composition polyphonique (contrapuntique)*... —, tâche qui a sans nul doute affecté sa manière d'envisager le répertoire du passé, en tout cas dans le sens d'une démarche consciente. Non seulement, il a tenté à maintes reprises et de manière approfondie d'expliquer sa démarche créatrice, mais il a aussi réagi vivement aux vues de Stravinsky, déclarées ou suggérées comme relevant de ce dernier et du courant qui lui était lié. Premièrement, Schönberg considère que

de si nombreux compositeurs contemporains se préoccupent tellement du style et si peu de l'idée. C'est de cette erreur que sont nées tant de formules comme les « retours » à des styles anciens, qui reprennent les procédés de ces styles défunts et se condamnent ainsi d'avance au peu d'expression et à l'insignifiance des dessins musicaux qu'on peut attendre d'aussi pauvres moyens ⁷³.

Mais, non content de s'en prendre aux réalisations de ces compositeurs, il vise aussi leurs intentions :

Pour ne pas complètement perdre pied en construisant sur le sable, ils ont choisi de construire sur des ruines. Ils ont prétendu revenir aux formes anciennes. Je dis « prétendu », car ils ne sont pas revenus à des formes : ils sont surtout revenus à des tics, à des méthodes, à des styles, à des tours de main et d'adresse. Ils ont écrit des toccatas et choses analogues *alla Haendel*, véritables courses de notes ou cliquetis de machines ; ils ont cru faire quelque chose comme une cantate, comme un concerto grosso ; ils se sont plu à écrire des canons dans le style du xv^e siècle ou des canons incorrects, et il en est résulté un nouveau style de copiage que j'ai dû nommer « l'imitation d'une imitation » ⁷⁴.

Plusieurs éléments intéressants pour notre propos peuvent être dégagés de ce texte. Tout d'abord le but du recours aux formes anciennes : éviter l'incohérence, trouver le « moyen idéal d'écrire de façon apparemment solide » ⁷⁵. Ensuite, le fait de bâtir sur des ruines, c'est-à-dire partir d'éléments concrets bien qu'incomplets et qui, forcément, seront d'une qualité différente de ce qui constituera la part de construction moderne devenant alors presque incongrue. Dans une optique exactement identique à celle développée dans l'extrait cité plus haut, Schönberg montre qu'il y a confusion dans la nature des éléments retrouvés : au lieu des formes et des idées, ce sont des formules stylistiques qui sont récupérées. Nous voyons à présent l'enjeu des ambiguïtés que recèlent les déclarations de Stravinsky. En abordant la question du répertoire, Schönberg montre que les néo-classiques ne se sont pas réellement tournés vers un classicisme, pris historiquement ou esthétiquement, mais que les œuvres du passé sont surtout choisies dans une intention concrète de produire des « cliquetis de machines » dont l'enchaînement ou la superposition obéit à des règles vagues d'imitation, en fait « l'imitation de l'imitation ». Il est inutile de rappeler les déclarations de Stravinsky affirmant son engouement pour l'automatisme ou l'ostinato ; ce résultat musical tel que le nomme Schönberg converge avec l'intention qui en est à la source. De la même manière, ce que Schönberg dénonce comme « imiter et imiter à faux, comme cette pacotille qu'on trouve chez les brocanteurs » ⁷⁶, rencontre parfaitement la conscience sereine de l'artificiel que manifestait Stravinsky, telle que nous l'avons dégagée dans le premier point.

En ce qui concerne les problèmes liés à la tonalité, Schönberg s'insurge contre le fait que

bien des compositeurs modernes s'imaginent avoir écrit en style tonal quand ils ont introduit de temps à autre un accord parfait majeur ou mineur, ou une tournure de phrase à allure cadentielle dans une série d'accords où il n'y a pas et où il ne peut y avoir de termes de référence. D'autres pensent s'en tirer avec des ostinatos ou des pédales harmoniques. Ils agissent tous à la manière de ceux qui achètent des indulgences : ils trahissent leur dieu, mais ils restent en bons termes avec ceux qui se disent ses porte-parole ⁷⁷.

Plus encore que de simplement recourir à des formules qui évoquent, ces compositeurs « avaient décrété qu'il fallait restaurer la tonalité, puisqu'aucune forme ne pouvait exister sans elle. Je ne pense pas que la tonalité doive être restaurée [...]. Que l'harmonie suffise à déterminer la forme, voilà une illusion des plus répandues » ⁷⁸. De manière plus générale,

on n'est aucunement certain d'aboutir à une forme achevée lorsque, puisant dans les moyens techniques qui contribuent à assurer l'unité quand ils opèrent tous de concert, on en isole un ou deux que l'on associe d'une manière arbitraire ; on risque au contraire d'aboutir à un « effet de style », qui masque les parentés réelles en sacrifiant à des raisons de goût ⁷⁹.

Enfin, outre les écueils cités, Schönberg met en évidence une méconnaissance du rôle de la tonalité, à un niveau encore plus principal : « celui qui use de la tonalité pour la tonalité, simplement parce qu'il en ignore le véritable usage et la véritable fin (et non parce qu'il a voulu, par exemple, créer une ambiance, ou afficher une appartenance à une clique), celui-là commet une faute grave » ⁸⁰. Celui-là méconnaît ce qui, selon Schönberg, constitue la véritable finalité de la tonalité : « le style tonal [...] rend les choses facilement compréhensibles. La tonalité n'est pas une *fin* en soi, mais un *moyen* d'atteindre une fin » ⁸¹.

En définitive, Stravinsky apparaît bien aux yeux de Schönberg comme le « restaurateur » ⁸², l'un de « ceux qui prétendent vouloir « retourner à » » ⁸³, l'un des « istes dans lesquels je ne peux cependant voir que des maniéristes » ⁸⁴ ; il est l'un de « ceux qui recherchent la solution par la voie d'un parallèle historique, tandis que j'ai trouvé la solution de l'intérieur » ⁸⁵. Alors que Stravinsky parle de conscience des références stylistiques, Schönberg met l'accent sur la conscience d'un niveau plus principal : « tout véritable artiste [...] voudra analyser *consciemment* les lois et les règles qui gouvernent les formes qu'il a conçues « comme dans un rêve » » ⁸⁶. Le célèbre article critique que Schönberg consacra à Stravinsky en 1926 sous le titre *Igor Stravinsky, der Restaurateur* — en réponse à des propos tenus par Stravinsky au cours d'un entretien journalistique conduit par Roerig en 1925 — présente une mise en évidence de l'opposition des vues de Stravinsky et de Schönberg dans laquelle les questions formelles apparaissent clairement liées aux conceptions de l'évolution et au rapport que l'un et l'autre compositeurs reconnaissent entre passé, présent et futur. Stravinsky disait notamment :

Moi-même, je ne compose pas du tout de musique moderne, et je n'écris pas non plus la musique de demain. J'écris pour aujourd'hui [...]. Je pourrais vous parler de

compositeurs qui passent tout leur temps à inventer une musique pour demain. C'est en fait une attitude très présomptueuse. Dans quelle mesure est-ce encore intègre ⁸⁷ ?

À cela, Schönberg a répondu :

Stravinsky tourne en dérision les musiciens qui sont anxieux d'écrire la musique de l'avenir, alors que lui-même se contente d'écrire la musique d'aujourd'hui. S'il m'arrivait d'écrire pareille chose, je donnerais à tout le moins une idée des raisons pour lesquelles une musique, si elle est pleinement et véritablement celle d'aujourd'hui, est nécessairement aussi celle du futur. Mais je ne suis pas sûr que ce soit là ce que Stravinsky a voulu dire. Je crois plutôt qu'il trouve démodé qu'on puisse regarder une œuvre d'art comme ayant une quelconque signification au-delà de son époque ⁸⁸.

Nous avons là une parfaite confirmation de cette différence de conception du cadre général dans lequel l'art en son historicité a été approché. Et cette confirmation fait apparaître de manière frappante que celui qui, en fait, opte pour un système déterministe est reconnu par ailleurs comme le tenant de la voie musicale la plus « moderne », celle qui représente la véritable « modernité » ; Stravinsky, au contraire, optant pour un système évolutionniste non finalisé semble, quant à lui, s'être toujours battu pour être reconnu comme moderne, précisément parce qu'il s'alimentait aux œuvres du passé. Cette attention portée au répertoire du passé par Stravinsky est d'ailleurs ce qui intrigue Schönberg : « il [Stravinsky] accorde indéniablement une certaine signification à des œuvres étrangères à notre époque, puisqu'il trouve constamment quelque chose à « ramasser » chez Bach, chez Scarlatti, chez Clementi ou chez un autre » ⁸⁹. Il semblerait donc y avoir eu pour cet auteur une confusion des plans : cadre général de conception de l'art et passé comme répertoire, source de matériaux. Pour Lessem, « la façon qu'a Stravinsky de ne pas pouvoir s'empêcher de recomposer les anciens maîtres n'a pas pour but d'éclairer le passé d'une lumière nouvelle, mais de l'assujettir aux exigences du présent. En résumé, en refusant l'ouverture enracinée historiquement de Schoenberg vers le futur, Stravinsky passe également à côté du programme néo-classique de restauration » ⁹⁰ ; ce programme a été considéré comme seul programme réalisé or, nous l'avons vu, il n'apparaît que comme l'une des composantes de son rapport au passé.

Voyons maintenant quel est le raisonnement qui a conduit Schönberg au Néo-classicisme ou en tout cas au recours réflexif au passé. Pour Schönberg, il s'agit tout d'abord de « trouver comment les lois de l'art traditionnel peuvent être étendues à l'art nouveau », vu qu'« il est certain que les lois de l'art ancien valent aussi pour l'art nouveau » ⁹¹. Partant de ce principe premier, il s'agira de « s'efforcer de faire entrer peu à peu dans les formes anciennes un matériau sonore nouveau, plus riche en ressources » ⁹². Dans les lignes qui suivent, Schönberg ordonne son raisonnement de manière claire. On renonce à la tonalité et donc à ses possibilités formelles, ce qui prive le discours musical de son caractère d'intégrité organique. Les autres procédés qui sont à la disposition de l'artiste ne permettent pas la consolidation de la forme. Schönberg interroge alors la possibilité d'autres moyens :

Du fait qu'on renonce aux avantages formels liés à la cohérence tonale, il devient plus difficile d'exposer une idée musicale car on s'est privé du caractère d'aisance innée, d'intégrité organique que ce principe simple et naturel de composition détient plus sûrement que ce qu'on a pu tenter en dehors de lui. À tout le moins, aucun autre

procédé n'a jamais pu donner les mêmes résultats par son seul emploi : ni les apparentements rythmiques, ni les répétitions de motifs, ni des procédés encore plus compliqués (séquences, variation, développement, etc.), qui s'avèrent plus aptes à détruire la cohérence qu'à la consolider. Car, dans une tonalité, ce sont les contraires qui jouent en s'assemblant. Pratiquement, tout consiste en oppositions et c'est ce qui donne toute sa force à la cohérence. Comment trouver une autre façon d'opérer, telle est la tâche de la théorie de la composition avec douze sons ⁹³.

C'est le dodécaphonisme qui est proposé dans un premier temps comme substitut des fonctions de l'harmonie tonale, avant que le compositeur ne doive convenir de l'impossibilité d'y voir un remplaçant équivalent en tous points. Aussi, c'est bien l'intention d'y voir une équivalence stricte qui est erronée.

La méthode de composition avec douze sons se fait fort d'obtenir les mêmes résultats que ceux qu'assuraient avant elle les fonctions constructives de l'harmonie. Elle ne saurait certes trouver des substituts à tout ce que la musique doit à l'harmonie classique, depuis Bach et ses prédécesseurs jusqu'à notre époque, à savoir définir un cadre donné, préciser son fractionnement, assurer les liaisons, marquer les articulations, faciliter les regroupements, faire régner le principe d'unité, mettre en relief les oppositions, faire jouer les contrastes [...]. Elle ne saurait davantage régir l'organisation interne des constituants élémentaires qui servent à édifier les grandes divisions d'une œuvre, puis l'œuvre entière ⁹⁴.

Le sens de la forme issu de la tradition — que se reconnaît volontiers Schönberg et auquel il accorde toute sa confiance — lui suffit au moins pour l'écriture de pièces courtes ; en 1926, porteur de l'enseignement du stade précédent — à savoir ne pas considérer ce nouveau mode d'écriture comme substitut —, il entrevoit finalement la composition dodécaphonique comme un moyen lui permettant de revenir aux formes développées qu'il avait été contraint d'abandonner ⁹⁵.

Jusque-là, il n'a été aucunement fait mention par Schönberg d'un recours à des formes tombées en désuétude comme permettant d'apporter une nouvelle cohérence au discours musical. Tout à l'opposé, selon lui, c'est le dodécaphonisme qui, par son mode de fonctionnement, permettra l'écriture en canon ou en imitation : « ceux qui se sont attachés à analyser ce style ont sous-estimé ses possibilités d'admettre des canons et des imitations, voire des fugatos et des fugues » ⁹⁶. Contrairement à ce que l'on pourrait croire — et ce que l'on a cru, nous le verrons —, le rôle qu'il attribue à ces procédés d'écriture ancienne n'est pas un moyen de consolider, mais simplement « une façon d'ajouter un accompagnement logique ou des voix secondaires à un thème principal, dont le pouvoir expressif s'en trouve d'autant renforcé » ⁹⁷ — « la sonorité se trouvant plus pleine en raison d'une relation intime avec la voix principale » ⁹⁸. De même,

l'écriture d'une fugue est un peu trop facile. Pour utiliser ce procédé [...], il faut une raison particulière. Un compositeur éprouvera par exemple comme la nostalgie de revenir à une des belles formes du passé ; ou encore il voudra écrire un morceau en style ancien dans le cours d'une œuvre de longue haleine [...]. Mais il n'y a que bien peu de raisons pour justifier qu'un compositeur moderne tente de rivaliser avec les chefs-d'œuvre insurpassables des grands maîtres dont le langage naturel était celui du contrepoint ⁹⁹.

Il semble bien que ce soit le cadre général de pensée de Schönberg qui le conduit à ce raisonnement. Or nous avons déjà constaté que la notion de progrès le gênait dans son accès à la réalisation de formes anciennes. De toute manière, celles-ci, détachées du présent, ne pouvaient plus offrir un caractère d'intégrité organique, puisque le mouvement conduisant à leur usage ne s'inscrit ni dans le processus de l'évolution continue ni dans le modèle déterministe. Ce ne sont que la nostalgie ou une envie plus floue qui peuvent décider le compositeur à les utiliser. La nouvelle cohérence doit, pour sa part, se réaliser par la conjugaison de la tradition et du perfectionnement des techniques qui en procède intrinsèquement.

3. Approche analytique

Comme nous venons de le voir, les textes que nous offrent les compositeurs ne permettent pas d'aboutir à une compréhension univoque du Néo-classicisme, concept ou démarche. Nous voudrions présenter dans ce troisième point quelques résultats analytiques issus de la lecture des partitions qui, nous l'espérons, pourront contribuer à mieux définir certains aspects ou tout au moins à gagner quelque moyen de trancher dans les contradictions, éventuellement même de proposer des bases pour une autre compréhension du phénomène. Les mots de Schönberg nous encouragent à prendre cette direction : « du style d'une œuvre achevée, il est toujours possible de remonter aux règles, positives ou négatives, qui ont présidé à sa création »¹⁰⁰.

Nous avons choisi de travailler sur deux partitions paradigmatiques des compositeurs retenus, toutes deux destinées au piano seul : le *Finale* de la *Sonate* de Stravinsky (1924) et la *Suite op. 25* de Schönberg (1921 et 1923).

1. Stravinsky, *Finale de la Sonate pour piano*

Une première approche révèle au plan rythmique une écriture relativement égale, qui superpose presque constamment une voix en doubles croches et une autre basée sur la croche — le rapport des valeurs apparaissant nettement du fait des répétitions du sujet par augmentation — et s'articulant en formules rythmiques dont la plus petite valeur reste la double croche, sans compter quelques ornements écrits, de rythme variable. Cette texture rythmique rappelle bien évidemment l'écriture caractéristique des toccatas baroques¹⁰¹ ainsi que le style fugué dont la plupart des éléments spécifiques sont présents, déguisés ou non.

Une observation plus attentive du seul sujet (mes. 1-8 ; voir exemple 1) laisse apparaître toute une série de traits presque banals dans le genre et l'écriture historique évoqués. Citons l'harmonie dessinée par l'égrènement successif de toutes les notes d'un accord (par exemple mes. 3-4 ou 5-6), les sauts de septième décrivant des septièmes de dominante (par exemple mes. 1) et ceux de sixte évoquant des accords de trois sons (mes. 2), les points d'appui tonaux répartis rythmiquement en accord avec la métrique de base et s'enchaînant la plupart du temps selon les progressions classiques du type I-II-V-I, les marches harmoniques diverses et enchaînements de septièmes successives produisant des modulations ou emprunts aux tons voisins attendus (par exemple mes. 3). Mais dans la construction du sujet apparaissent déjà des éléments « déviants » : l'entrée du sujet sur le premier renversement de l'accord de tonique, la succession des sauts de quinte (mes. 8) évoquant trois triades dans leur état fondamen-

tal — ce qui produit des quintes parallèles — et s'ouvrant ensuite sur une septième non préparée, le nombre élevé de certains enchaînements de même type successifs — les trois septièmes ornées des mesures 3 et 4, les trois quintes de la mesure 8 —, des enchaînements harmoniques s'échappant des progressions classiques et souvent provoqués par une progression répétée à l'excès — la quinte *sol#-ré#* à la mesure 8 juste à la fin du sujet ou les septièmes remplies se succédant plus ou moins chromatiquement des mesures 5 et 6.

Il semble bien qu'analytiquement on puisse déjà voir, par le type de traits relevés, ressortant de la tradition ou déviants, quels sont les procédés en jeu. On reconnaît aisément une série de procédés de construction issus du répertoire du passé ; certains d'entre eux sont comme élargis, ils produisent des réalités sonores qui ne pourraient appartenir à ce passé et qui, de ce fait même, projettent l'œuvre dans la modernité du présent. Ces élargissements de procédés peuvent être définis comme des stylisations dans le sens où les procédés qui sont à la base perdent non seulement leurs contours précis mais aussi leur affectation à des emplois précis. C'était là le contenu d'une des critiques adressées à Stravinsky, par Prokofiev — « j'adore Bach, et je ne pense pas qu'il soit si mauvais de composer selon ses principes [...], [cependant] il ne faudrait pas le styliser » ¹⁰² — et par Schönberg, on l'a vu précédemment.

Nous voudrions à présent montrer qu'une autre perception peut se donner, quant à elle, synthétique. La Sonate a été vue comme du « Bach vérolé » selon le mot de Prokofiev ¹⁰³ ; les autres expressions que réservait Prokofiev à l'égard des compositions néo-classiques de Stravinsky sont les variantes « les gribouillages sur Bach de Stravinsky » ¹⁰⁴ ou « Bach avec des fausses notes » ¹⁰⁵. Pour d'autres commentateurs, moins cinglants et plus précis, l'œuvre est rapprochée de l'*allegretto* de la *Sonate* en fa majeur op. 54 de Beethoven ¹⁰⁶ ou des *Inventions* à deux voix de Bach ¹⁰⁷ — ce qui est assez étrange étant donné qu'aucune des pièces de Bach n'évoque clairement ce sujet. Mais l'œuvre qui transparaît de manière presque littérale nous semble bien plutôt être la *Fugue* x à deux voix — cas unique dans les deux recueils — en mi mineur du *Clavier Bien Tempéré*, livre I (voir exemple 2) ¹⁰⁸. On pourrait citer aussi la *Toccata* en mi mineur BWV 814 dont l'allure des éléments du sujet est rappelée à maints égards par la composition du *xx^e* siècle. Quoi qu'il en soit du modèle réel, ce qui nous semble fondamental est que ce sont des œuvres spécifiques du répertoire baroque et même classique qui sont évoquées.

Si l'on revient à l'analyse de la partition et qu'on la poursuit plus avant, on va voir comment dans une oscillation entre perception synthétique et perception analytique, certaines caractéristiques de la démarche stravinskyenne peuvent être révélées.

L'entrée de la réponse (mes. 9 ; voir exemple 1) se fait par une transposition traditionnelle du sujet à la quinte mais, dans ce cas, elle ne produit pas une affirmation du ton de la dominante attendu, du fait de la position de premier renversement de l'accord initial et du *fa bécarre* qui n'est constitutif ni du ton initial ni du ton de la dominante. Cette transposition à la quinte de l'initiale du sujet est superposée à une sorte de pédale de tonique de mi qui conclut l'entrée du sujet et produit ainsi une dissonance tout à fait étrangère à la construction d'une fugue « bien formée ». Dans ce contexte, le *fa bécarre* apparaît plus comme une note de la tonalité de la mineur et donc achève de brouiller les références tonales à cet endroit qui, on le sait, est un des points critiques

dans la construction de la fugue — les mutations ou les réponses tonales géniales d'un J.-S. Bach sont célèbres. La suite du discours achève de s'éloigner de la tradition quand la réponse, à peine entamée, dérive dans un mouvement de doubles croches tout à fait libre, comportant de plus en plus d'altérations non justifiables eu égard à la tradition et n'évoquant plus guère les contours du sujet. Cette ligne de doubles croches s'attribue néanmoins d'autres traits caractéristiques de la fugue du *Clavier Bien Tempéré* tels que l'accrochage d'un jeu d'intervalles croissants se développant à partir d'une note donnée — *do* # aux mesures 9 et 10, *la* aux mesures 15 et 16 — ; ce procédé étant étendu à des polarisations moins caractéristiques — *do bécarré* aux mesures 10-11, *si* aux mesures 12-13. Encore une fois, non seulement la manière dont la fixation d'une note se fait est rapidement déformée, mais la note polaire elle-même n'est plus la tonique comme dans le texte de Bach et la succession des polarisations, dont certaines s'ordonnent en ligne chromatique (mes. 9-13), achève de faire perdre sa valeur initiale au procédé baroque. Celui-ci consistait pour ainsi dire à produire une polyphonie au sein même de la voix isolée, en donnant l'illusion d'une pédale supérieure, et il donnait, par la répétition s'exerçant sur une note tonalement importante devenant point d'appui dynamique, sa pleine valeur au dessin de cette formule se déroulant progressivement autour de son axe.

Dans la combinaison des deux modes de perception, tout marche comme si l'œuvre ancienne transparaisait en filigrane ; certains passages affleurent au niveau du texte moderne et sont donc comme actualisés, d'autres sont affectés de transformations masquantes.

Des observations analytiques faites sur d'autres plans formels et à d'autres endroits de la partition peuvent nous aider à approfondir notre compréhension de la démarche de Stravinsky en tant que mise en œuvre de procédés formels. Le travail rythmique tel qu'il apparaît aux mesures 26 et suivantes (voir exemple 3) est caractéristique du phénomène de distorsion que fait subir Stravinsky à un motif classique et anodin. N'ayant nullement abandonné les caractéristiques de son écriture rythmique de la période russe, il use de ces dernières pour retravailler les motifs classiques, ce qui les déstabilise entièrement. La construction du motif parcourant l'arpège d'une octave est basée sur une métrique ternaire alors que le motif se trouve placé dans une métrique binaire ; au moment où doit être atteint le retour de la superposition première, le motif descend chromatiquement (mes. 29) et, de plus, ne s'enchaîne pas logiquement mais rompt en répétant la mesure qui précède. On pourrait citer tout aussi bien le cas de la pédale de tonique conclusive du *Finale* (voir exemple 4) où la répétition d'un motif de sept notes disposé également en opposition avec la métrique de base dérive sur un resserrement de ce motif, par la diminution du nombre des notes et l'inversion de certains sons.

À la jonction des mesures 100 et 101 (voir exemple 5), la réponse, amputée de son initiale, est soudainement interrompue l'espace d'une double croche tandis que le motif qui forme la seconde voix poursuit immuablement son cours ; celle-ci laisse cependant la réponse la rattraper à la mesure 102 par un allongement du *ré* de la même valeur d'une double croche, le décalage étant résorbé une mesure plus tard. Ce type de travail, tout comme le procédé vu ci-dessus, reflète une des techniques classiques les plus typiques, celui de l'attente trompée.

Aussi, en définitive, si le répertoire source du mouvement final de la sonate est plutôt baroque, certains des procédés employés sont à proprement parler classiques. Ceci ne peut pas, pour autant, nous faire conclure à un retour opéré par Stravinsky vers ces répertoires particuliers, puisque l'on sait par ailleurs que les modèles évoqués dans ses œuvres vont de Pergolèse à Webern en passant par Tchaïkovsky. Ce qui importe dans la démarche stravinskyenne est l'angle selon lequel il aborde le répertoire, le terme « Néo-classicisme » constituant alors une étiquette trop restreinte. La combinaison d'un texte donné transparaisant dans l'œuvre moderne et de procédés classiques tels que celui de l'attente trompée est plus homogène qu'il n'apparaît de prime abord. Tandis que les phénomènes d'attente trompée ressortent d'une mise en relation interne de plusieurs parties du texte — par le jeu de la mémoire —, l'actualisation de passages d'une œuvre ancienne alternant avec des transformations masquantes transpose le procédé classique à l'échelle des relations externes entre textes différents. Par ailleurs, il nous faut encore remarquer que les reflets des procédés classiques qui fondent l'œuvre de Stravinsky confèrent une certaine valeur historique et esthétique au terme en tant que démarche. L'impression de parodie qui se dégage immanquablement, jouant avec un certain aspect strict de la composition vont dans le sens de la compréhension esthétique du terme pris comme concept.

2. *Schönberg, Suite op. 25 pour piano*

Parti de la conception d'une série de *Klavierstücke* pour laquelle il écrit un Prélude et un Intermezzo, Schönberg modifia son projet deux ans plus tard en composant les Gavotte, Musette, Menuet avec Trio et Gigue, et en changeant le titre du recueil pour lui donner l'apparence typique d'une suite néo-baroque. Comme le remarque Rogge, la référence au modèle de la suite baroque s'exerce déjà au niveau de l'agencement des formes de danses choisies ¹⁰⁹.

Même si le matériau de base — la série assortie de toutes ses transformations possibles (voir exemple 6 ¹¹⁰) — est resté identique, une différence d'écriture manifeste apparaît entre les pièces composées en 1921 et celles qui les ont suivies en 1923. Ni le Prélude ni l'Intermezzo ne possèdent une structure interne claire et simple comme celle — binaire ou ternaire — que présentent les danses. La caractéristique la plus visible dans l'écriture de ces dernières, et qui les démarque des autres pièces, est la correspondance entre l'unité métrique de base et la structure sérielle, comme le note très justement Haimo. Aussi bien la structure interne que l'organisation métrique sont basées sur les relations sérielles. Dans le cas de l'organisation métrique, le placement de la dynamique et les durées jouent un rôle secondaire ¹¹¹.

La série fondamentale de douze notes est donnée intégralement à la voix supérieure de l'*incipit* du Prélude (voir exemple 7). Cependant déjà apparaissent, par le jeu des silences et — à la voix inférieure — par la superposition des sons 5-6-7-8 et 9-10-11-12 de la série transposée à la quinte diminuée, des possibilités de segmentation de la série en trois motifs de quatre sons chacun. En revanche, le canon strict du Trio est basé sur une segmentation binaire de la série (voir exemple 8). Des « dérogations à l'ordre imposé » ¹¹² des sons de la série apparaîtront dès l'initiale dans la Gavotte — « la série fondamentale est déjà familière à l'oreille » ¹¹³ — ainsi que dans l'Intermezzo et le Menuet : les motifs de quatre sons ainsi constitués du fractionne-

ment de la série sont intervertis librement et sont répartis en fonction de l'attribution des rôles formels, mélodiques ou d'accompagnement (voir exemple 9). Dans la Gavotte, les deux motifs tétrachordiques se terminant par un intervalle de quinte diminuée (ou quarte augmentée) s'enchaînent à la voix supérieure ; le troisième motif est donné à la partie inférieure puis immédiatement répété dans cette partie en mouvement rétrograde (voir exemple 10). Si l'on observe davantage le début de la Gavotte, on remarque que l'unité métrique de base — la blanche — se crée dans l'alternance des motifs de quatre sons entre la voix supérieure et la voix inférieure. La structure interne des danses, caractérisée traditionnellement par des trajectoires allant d'une tonique à sa dominante pour revenir ensuite au point de départ, est comme mimée par l'agencement de la série et de ses transformations, notamment la transposition à la quinte diminuée. Sur ces deux plans — organisation métrique et structure interne —, « il n'y a rien d'organique dans les procédures [employées] — rien qui dépende de la structure spécifique de la série elle-même » ¹¹⁴. De même, la carrure rythmique typique d'une danse telle que le Menuet — quatre mesures ou multiples — est évoquée par l'appareil des motifs rythmiques.

C'est cet aspect inorganique qui constituera le point central auquel les différents jugements critiques se rapporteront. Boulez par exemple :

Les formes préclassiques ou classiques qui régissent la plupart de ses architectures n'étant, historiquement, aucunement liées à la découverte dodécaphonique, il se produit un hiatus inadmissible entre des infrastructures rattachées au phénomène tonal et un langage dont on perçoit encore sommairement les lois d'organisation [...]. Un tel langage n'est pas consolidé par ces architectures ; mais [...] ces architectures annihilent les possibilités d'organisation incluses en ce nouveau langage [...]. La cause essentielle de l'échec réside dans la méconnaissance profonde des FONCTIONS sérielles proprement dites, engendrées par le principe même de la série [...]. La série intervient [...] comme un plus petit commun dénominateur pour assurer l'unité sémantique de l'œuvre ; mais [...] les éléments du langage ainsi obtenus sont organisés par une rhétorique préexistante, non sérielle ¹¹⁵.

Leibowitz, de son côté, s'est employé à démontrer combien grandes étaient les capacités du nouveau langage à « créer les éléments d'articulation musicale capables de remplacer les moyens élaborés par la musique tonale [...]. Des possibilités nouvelles [...] s'ouvrent maintenant à la science contrapuntique [...]. Nous pouvons concevoir [...] une méthode de composition thématique, au sens classique du terme, qui, malgré tout n'aurait plus le caractère statique qui lui était propre aux temps de la tonalité [...]. C'est cela qui explique la recrudescence des formes dites classiques » ¹¹⁶. Voilà qui nous ramène aux problèmes soulevés par Schönberg et qui s'oppose à ses vues.

L'image sonore correspondant à la notation de l'organisation métrique et aux modèles des pièces n'est jamais perçue aussi clairement. Vogel ne peut se résoudre à ce que l'on ne puisse reconnaître à l'écoute ces formes précises et que, finalement, n'en subsistent plus que les noms ¹¹⁷. Watkins attribue les difficultés de perception de l'auditeur aux licences prises avec les rythmes et les métriques typiques des danses baroques ¹¹⁸.

Jusqu'ici, aucun des résultats analytiques ne tend à suggérer qu'une œuvre précise du répertoire ancien transparaisse. Seuls des modèles formels et des procédés

classiques — travail motivique, apparence de mélodie accompagnée et contrepoint basé sur une partie principale et des parties secondaires — peuvent être dégagés, sans pour autant apparaître au niveau de l'image sonore. Des procédés d'écriture baroques évoquant le genre de la toccata affluent également. Notons, par exemple dans le Prélude, les répétitions de notes, l'oscillation autour d'une note polaire — comparable au procédé vu chez Stravinsky —, les batteries, le phrasé nettement ciselé, les oppositions de plans sonores ...

Les modèles du passé sont donc présents au niveau des principes constructeurs de l'œuvre moderne. Dans la mesure où le modèle ancien est une forme, éventuellement un procédé stylistique, mais que jamais ne s'impose le souvenir d'un texte du répertoire, il n'y a pas retour au passé puisqu'il n'y a pas d'identité concrète. La réélaboration se fait à partir du niveau des idées formelles. Chez Schönberg, la composition est pensée depuis l'idée de l'œuvre moderne écrite dans l'idiome moderne, pour laquelle le compositeur récupère des idées et des procédés anciens. Il s'agit de « tirer hors de », de tendre vers le progrès. En ce sens, les commentateurs ne se sont pas trompés quand ils ont parlé de tentative de consolidation du langage nouveau. Chez Stravinsky, la démarche créatrice s'exécute à partir d'un texte préexistant selon l'angle le plus extrême ; les transformations que ce texte subit sont produites par la mise en œuvre de procédés classiques et modernes qui entretiennent des parallèles avec les premiers. Le passé est réactualisé par la seule volonté créatrice du compositeur. C'est le sens à tirer de l'assimilation faite par Stravinsky entre « regard en arrière » (*backward look*) et « regard dans le miroir » (*look in the mirror*).

Apparaît maintenant avec netteté le fait que les attaques formulées par Schönberg contre Stravinsky montrent plus une non-compréhension du point de vue depuis lequel les compositeurs adoptent leur démarche néo-classique qu'une analyse inexacte des faits concrets. Probablement pris au piège des incohérences que tissent entre eux les propos de ce dernier, le premier ne semble pas avoir vu que l'acte de la composition néo-classique de son « rival » prenait sa source dans une représentation généralisée du répertoire ancien ou dans des pièces spécifiques, selon le mode de perception que l'on adopte, mais que le point de vue depuis lequel Stravinsky envisageait la composition était à l'opposé de sa propre démarche. Seul le terrain des procédés stylistiques dérivant des répertoires anciens est véritablement commun aux deux compositeurs.

L'approche analytique que nous avons proposée devrait permettre d'envisager plus largement une réévaluation du Néo-classicisme, par ce qu'on peut déduire du type d'éléments du passé repris — idées formelles, principes stylistiques ou textes réels ; éléments classiques, baroques ou autres — et de la manière dont ils sont repris — affleurant ou non, en contradiction éventuelle avec le système formel moderne. Dès lors, opposition à l'avant-garde, réaction au romantisme, volonté d'objectivité, tendance apollinienne, connexions avec l'« art objectif » et la « nouvelle simplicité », démarcation par rapport à l'historicisme, artificiel et parodie, ... seront considérés comme des manifestations diverses de la démarche créatrice elle-même, telle qu'elle se manifeste dans l'analyse interne. Et la question du répertoire vers lequel s'oriente le « retour à ... » — XVIII^e siècle, baroque ou classique —, ne peut recevoir, nous l'avons vu, une réponse univoque : elle est directement liée aux conceptions créatrices géné-

rales des compositeurs, qui transcendent en quelque sorte ces choix historiques ou esthétiques particuliers.

Notes

¹ Je tiens à remercier très vivement Marc Groenen (ULB), qui a accepté de discuter de nombreux points de ma recherche et de relire le manuscrit de cet article. Marie-Christine Groenen m'a apporté son aide pour la traduction des citations anglaises, Guy Malengreau pour celle des textes allemands ; qu'ils en soient également tous deux remerciés.

² B. DE SCHLOEZER, « La musique », *Revue contemporaine*, 1^{er} février 1923, p. 257.

³ Voir par exemple M. DRUSKIN, *Igor Stravinsky. His life, works and views*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 73 : « A large number of people [...] have only a « vague understanding » of it and attach to it a meaning that is either too wide — in which case almost all Western European music of the twentieth century may be called neo-classical — or too restricted, in which case Stravinsky alone bears the load of guilt for the sins of neo-classicism ».

⁴ P. DINKEL, « Quelques aspects de l'émergence du néoclassicisme au xx^e siècle », *Contrechamps*, III, 1984, p. 8.

⁵ G. WATKINS, *Soundings. Music in the Twentieth Century*, New York, Macmillan, Schirmer Books, 1988, p. 308 : « of all the « isms » of the twentieth century, none is more [...] persistent in the period 1885-1935 than Neoclassicism ».

⁶ Voir M. DRUSKIN, *op. cit.*, p. 73.

⁷ A. WHITTALL, s.v. « Neo-classical », in S. SADIE éd., *The New Grove*, Londres, Macmillan, 1980, vol. 13, p. 104 : « composers who [...] revived the balanced forms and clearly perceptible thematic processes of earlier styles ».

⁸ P. DINKEL, *op. cit.*, p. 8.

⁹ J. CLAIR, *Considérations sur l'état des Beaux-Arts*, Paris, Gallimard, 1983, pp. 35-36.

¹⁰ P. DINKEL, *op. cit.*, p. 9.

¹¹ Voir par exemple l'explicitation qu'en donne J. N. STRAUS, *Remaking the Past. Musical Modernism and the Influence of the Tonal tradition*, Cambridge et Londres, Harvard University Press, 1990, pp. 1-2 : « This dichotomous view [...] depicts the neoclassicists (Stravinsky in particular) as attempting to restore and revive aspects of earlier music while the progressives (specifically Schoenberg, Berg and Webern) pushed music forward in a direction determined by the historical developments of late nineteenth-century chromaticism. Neoclassical music is seen as relatively simple, static, and objective — as having revived the classical ideas of balance and proportion. Progressive music is seen as relatively complex, developmental, and emotionally expressive — as having extended the tradition of romanticism ». Voir aussi C. ROSEN, *Schoenberg*, Paris, Minuit, 1979, coll. « Critique », pp. 74-75 ; J. PEYSER, *The New Music. The Sense Behind the Sound*, New York, A Delta Book, Dell Publishing Co., 1971, p. 115.

¹² C. ROSEN, *op. cit.*, p. 73.

¹³ A. SCHÖNBERG, *Le style et l'idée*, Paris, Buchet-Chastel, 1977, pp. 38-39 [noté : Sch., pp. 38-39].

¹⁴ E. KRENEK, *Perspectives of New Music* 9, n° 2 ; 10, n° 1, 1971, « Stravinsky Memorial Issue », pp. 7-9, cité par L. STEIN, « Schoenberg and « Kleine Modersky », in J. PASLER, éd., *Confronting Stravinsky : Man, Musician, and Modernist*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1986, p. 316 : « the victory of Stravinskian neoclassicism kept dodecaphony in a kind of intellectual ghetto ».

¹⁵ A. LESSEM, « Schoenberg, Stravinsky, and Neo-Classicism : The Issues Reexamined », *The Musical Quarterly*, octobre 1982, vol. LXVIII, n° 4, p. 527 : « to their contemporaries, the positions taken by Schoenberg and Stravinsky had seemed opposed and irreconcilable [...], hence it is being argued that issues which once appeared so decisive were only the fabrication of party propagandists and fellow travelers ».

¹⁶ T. W. ADORNO, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1962.

¹⁷ I. STRAVINSKY et R. CRAFT, *Souvenirs et Commentaires*, Paris, Gallimard, 1963, p. 157.

¹⁸ A. WHITTALL, *op. cit.*, p. 104 : « the increasingly exaggerated gestures and formlessness of late Romanticism ».

¹⁹ P. DINKEL, *op. cit.*, p. 9 ; voir aussi J. PEYSER, *op. cit.*, p. 115 : « The movement was anti-Romantic, repudiating the emotional, subjective music of the past, and anti-dodecaphonic as well ».

²⁰ M. DRUSKIN, *op. cit.*, p. 75.

²¹ *Ibid.* : « the appearance of neo-classicism was part of a general cultural movement in search of some way of renewing European civilisation ».

²² I. STRAVINSKY, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël-Gonthier, Bibliothèque « Médiations », 1962, p. 110 : « Dans la danse classique, je vois triompher la conception savante sur la divagation, la règle sur l'arbitraire, l'ordre sur le « fortuit ». Si l'on veut, j'arrive ainsi à l'éternelle opposition, dans l'art, du principe apollinien au principe dionysiaque. Ce dernier présume comme le but final l'extase, c'est-à-dire la perte de soi-même alors que l'art réclame avant tout la conscience de l'artiste. Mon choix entre ces deux principes ne saurait donc être mis en doute ». Voir aussi M. DRUSKIN, *op. cit.*, p. 77.

²³ J. COCTEAU, « Carte blanche », 1920, articles parus dans *Paris-Midi*, in J. COCTEAU, *Œuvres complètes*, Lausanne, 1947-1951, vol. IX, pp. 130-131.

²⁴ Voir par exemple ce texte de C. DEBUSSY, « A la Schola Cantorum », article du *Gil Blas*, 2 février 1903, in C. DEBUSSY, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1987, p. 91 : « Nous avons pourtant une pure tradition française dans l'œuvre de Rameau, faite de tendresse délicate et charmante, d'accents justes, de déclamation rigoureuse dans le récit, sans cette affectation à la profondeur allemande, au besoin de souligner à coups de poing, d'expliquer à perdre haleine [...]. On peut regretter tout de même que la musique française ait suivi, pendant trop longtemps, des chemins qui l'éloignaient perfidement de cette clarté dans l'expression, ce précis et ce ramassé dans la forme, qualités particulières et significatives du génie français ».

²⁵ A. CASELLA, « Scarlattiana », *Musikblätter des Anbruch*, 1929, XI/1, pp. 26-28.

²⁶ P. DINKEL, *op. cit.*, p. 10.

²⁷ *Id.*, p. 11.

²⁸ G. WATKINS, *op. cit.*, pp. 292 et 315 : « new means of clarification following the maniac-depressive assaults of Primitivism and Expressionism [...] [are] in the service of a politically motivated socialist realism [...]. Such an attitude, reflected in Hindemith's increasing belief in a social function for music, led to the idea of Gebrauchsmusik ».

²⁹ A. WHITTALL, *op. cit.*, p. 104.

³⁰ A. CŒUROY, *Panorama de la musique contemporaine*, Paris, 1928, p. 129.

³¹ J. COCTEAU, *Les mariés de la Tour Eiffel*, préface de 1922, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1948, p. 65.

³² P. DINKEL, *op. cit.*, pp. 9-10.

³³ M. DRUSKIN, *op. cit.*, p. 73 : « something quite different in character [than] the classicising tendencies that we find in the music of, say, Brahms or Saint-Saëns, Taneev or Reger ».

³⁴ *Id.*, p. 75 : « twentieth-century neo-classical musicians reacted negatively to the music of the « classicism » composers mentioned above, and certainly recognised no connecting link with them ».

³⁵ E. WELLESZ, « Maurice Ravel », *Musikblätter des Anbruch*, octobre 1920, cité par C. WATKINS, *op. cit.*, p. 314 : « wonderful clarity [...] a new classicism, a harmonious balance between form and content which can only be formed among Latin peoples, without having the stamp of academism ».

³⁶ Voir M. FAURE, *Musique et Société du Second Empire aux années vingt*, Paris, Flammarion, coll. « Harmoniques », 1985, spécialement I. III, ch. II, *La musique aux prises avec le temps*, pp. 271 et sv.

³⁷ P. DINKEL, *op. cit.*, p. 10.

³⁸ Propos de P. BEKKER cités par G. SCHUBERT, « Paul Hindemith et le néo-baroque. Notes historiques et stylistiques », *Contrechamps*, III, 1984, p. 15.

³⁹ H. H. STUCKENSCHMIDT, *Musique nouvelle*, Paris, Corrèa, Buchet-Chastel, pp. 176-177.

⁴⁰ A. WHITTALL, *op. cit.*, p. 104 : « Since a neo-classicist is more likely to employ some kind of expanded tonality, modality or even atonality than to reproduce the hierarchically structured tonal system of true (Viennese) Classicism, the prefix « neo- » often carries the implication of parody, or distortion, of truly Classical traits ».

⁴¹ I. STRAVINSKY et R. CRAFT, *Dialogues*, London, Faber, 1982, p. 30 : « Neoclassicism ? A husk of style ? Cultured pearls ? Well, which of us today is not a highly conditioned oyster ? ».

⁴² Sch., p. 380.

⁴³ J. PEYSER, *op. cit.*, p. 115 : « neoclassicism implies an objective, detached musical style that depends on a diatonic idiom — an idiom based on the seven-note scale ».

⁴⁴ P. BOULEZ, *Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège*, Paris, Le Seuil, p. 31.

⁴⁵ I. STRAVINSKY, *Chroniques de ma vie*, p. 101.

⁴⁶ Voir M. DRUSKIN, *op. cit.*, p. 75.

⁴⁷ I. STRAVINSKY et R. CRAFT, *Dialogues*, p. 30. : « I know, too, that I relate only from an angle to the German stem (Bach-Haydn-Mozart-Beethoven-Schubert-Brahms-Wagner-Mahler-Schönberg), which evaluates largely in terms of where a thing comes from and where it is going. But an angle may be an advantage ».

⁴⁸ Sch., p. 140.

⁴⁹ Sch., p. 37.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Sch., p. 308.

⁵² Sch., pp. 38-39.

⁵³ Sch., pp. 90-91.

⁵⁴ Sch., pp. 38-39.

⁵⁵ Lettre de A. SCHÖNBERG à A. Webern, citée dans *Ouvertures de D. ALLUARD et C. HUVE, in A. WEBERN, Chemin vers la nouvelle musique*, Paris, Lattès, 1980, p. 7.

⁵⁶ A. WEBERN, *op. cit.*, p. 89.

⁵⁷ Propos de I. STRAVINSKY tenus dans un article de *The Observer*, cité par J. PEYSER, *op. cit.*, p. 138 : « I was born to causality and determinism and I have survived to probability theory and chance. I was educated by the simple « fact » : the trigger one squeezed was what shot the gun ; and I have had to learn that, in fact, the universe of anterior contributing possibilities was responsible [...]. I do not understand the composer who says we must analyze the evolutionary tendency of the musical situation and go from there.

I have never consciously analyzed any musical « situation » and I can « go » only where my musical appetites lead me ».

⁵⁸ I. STRAVINSKY, *Poétique musicale*, Paris, Plon, Le Bon Plaisir, coll. «Amour de la Musique », 1952, pp. 81 et 40.

⁵⁹ G. WATKINS, *op. cit.*, p. 314 : « But no, good heavens, one does not revive [...] one evolves towards neo-classicism, as Picasso evolves toward Ingres ».

⁶⁰ J. N. STRAUS, *op. cit.*, p. 5 : « composers felt a deep ambivalence toward the masterworks of the past. [...] Those works are a source of inspiration, a touchstone of musical value ; [...] they are a source of anxiety, an inescapable burden ».

⁶¹ I. STRAVINSKY et R. CRAFT, *Souvenirs et Commentaires*, pp. 139 et 163.

⁶² A. WEBERN, *op. cit.*, p. 117.

⁶³ Sch., p. 91.

⁶⁴ I. STRAVINSKY et R. CRAFT, *Conversations*, New York, Doubleday, 1959, p. 142 : « appear to have used musical form as I did, « historically », [even if] we all explored and discovered new music ».

⁶⁵ I. STRAVINSKY et R. CRAFT, *Expositions and Developments*, London, Faber, p. 113 : « [*Pulcinella*] was a backward look, of course [...] but it was a look in the mirror, too ».

⁶⁶ Propos de I. STRAVINSKY publiés sous le titre « L'Avertissement » dans *The Dominant*, cités in J. PEYSER, *op. cit.*, pp. 119-120 : « with works that [...] have been written under the obvious influence of the music of the past, does not the matter consist in a quest that goes deeper than in a mere imitation of the so-called classical idiom ? [...] If those who label as neoclassic the works belonging to the latest tendency in music mean by that label that they detect in them a wholesome return to this formal idea, well and good ».

⁶⁷ Cité d'après H. STROBEL, « Igor Stravinsky », in *Melos*, xiv/13, p. 379, col. de droite : « ich habe mich [...] einer strengeren form der Konstruktion zugewendet [...]. Die Stunde fordert eine Musik, in der die dekorativen Elemente vor den geistigen zurücktreten ».

⁶⁸ I. STRAVINSKY et R. CRAFT, *Conversations*, p. 142 : « Take, for example, the Rondo of Webern's *Trio* ; the music is wonderfully interesting but no one hears it as a rondo ».

⁶⁹ *Id.*, p. 18.

⁷⁰ I. STRAVINSKY, *Chroniques de ma vie*, p. 127.

⁷¹ Propos tenus par I. STRAVINSKY dans un entretien paru dans *The Observer*, London, cité par J. PEYSER, *op. cit.*, p. 112 : « refit old ships [from] *disjecta membra*, the quotations of other [...] composers, the references of earlier style (hints of earlier and other creation), the detritus that betokened a wreck ».

⁷² A. LESSEM, « Schoenberg, Stravinsky, and Neo-Classicism : The Issues Reexamined », *The Musical Quarterly*, octobre 1982, vol. Lxviii, n° 4, pp. 540-541 : « Stravinsky appeared to Schoenberg as one who vainly sought to emulate Classical Formvollendung which history had already left behind. Yet despite his apparent Neo-Classical conversion, Stravinsky showed little interest in reviving the formal procedures developed by Haydn and Beethoven. As he admits in his *Autobiography*, all he found useful in the past were its form categories or genres in which had accumulated a collection of idioms and effects which could serve him as concrete material ».

⁷³ Sch., p. 102.

⁷⁴ Sch., p. 227.

⁷⁵ Sch., p. 228.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Sch., p. 199.

⁷⁸ Sch., p. 196.

⁷⁹ Sch., p. 202.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Sch., p. 199.

⁸² Sch., p. 378.

⁸³ A. SCHÖNBERG, Introduction aux *Trois Satires op. 28*.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Texte de A. SCHÖNBERG édité dans les *Archives Schönberg*, RUFER II.D.34 et II.C.100, cité in G. WATKINS, *op. cit.*, p. 339.

⁸⁶ Sch., p. 165.

⁸⁷ Propos de STRAVINSKY tenus dans un entretien paru en 1925 dans un journal new-yorkais, cités par L. STEIN, « Schoenberg and « kleine Modernsky » », in J. PASLER, éd., *Confronting Stravinsky*, p. 322 : « I

myself don't compose modern music at all nor do I write music of the future. I write for today [...]. I could tell you about composers who spend all their time inventing a music of the future. Actually this is very presumptuous. Where does this still contain integrity ? ».

⁸⁸ Sch., pp. 378-379.

⁸⁹ Sch., p. 379.

⁹⁰ A. LESSEM, *op. cit.*, p. 542 : « Stravinsky's compulsive recomposing of old masters has as its purpose not to reveal the past in a new light but to subject it to the demands of the present. In sum, while refusing Schoenberg's historically rooted openness to the future, Stravinsky also bypassed the Neo-Classical program of restoration ».

⁹¹ Sch., pp. 114 et 287.

⁹² Sch., p. 114.

⁹³ Sch., p. 157.

⁹⁴ Sch., p. 188.

⁹⁵ Voir Sch., p. 203.

⁹⁶ Sch., p. 180.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Sch., p. 191.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Sch., p. 100.

¹⁰¹ STRAVINSKY a expliqué dans ses *Chroniques* quel était son projet lorsqu'il a entrepris la composition de la *Sonate* : « Le terme *sonate*, je l'ai employé dans sa signification originelle, comme dérivant du mot *sonare*, en opposition à *cantare*, d'où vient *cantate*. Par conséquent, en usant de ce terme, je ne me voyais pas lié par la forme consacrée dès la fin du XVIII^e siècle » (Cité in E. W. WHITE, *Stravinsky*, Paris, Flammarion, coll. « Harmoniques », 1983, pp. 338-339).

¹⁰² S. PROKOFIEV, lettre à Asafiev, citée dans M. H. BROWN « Stravinsky and Prokofiev : Sizing Up the Competition », in J. PASLER, éd., *Confronting Stravinsky*, p. 46.

¹⁰³ S. PROKOFIEV, lettre à Miaskovsky, citée dans *id.*, p. 47 : « pockmarked Bach ».

¹⁰⁴ S. PROKOFIEV, lettre à Miaskovsky, citée dans *id.*, p. 46 : « Stravinsky's « scribbled-over Bach » ».

¹⁰⁵ Propos de S. PROKOFIEV, cité dans M. DRUSKIN, *op. cit.*, p. 79 : « Bach with wrong notes ».

¹⁰⁶ A. LESSEM, *op. cit.*, p. 541. Voir aussi G. WATKINS, *op. cit.*, p. 319 : le premier mouvement de l'op. 54 est donné comme référence possible ! Mais nous ne pouvons que conclure là à une erreur.

¹⁰⁷ M. DRUSKIN, *op. cit.*, p. 93.

¹⁰⁸ C. RUGER, éd., *Konzertbuch, Klaviermusik*, Deutsche Verlag für Musik, 1988, p. 715.

¹⁰⁹ W. ROGGE, *Das Klavierwerk Arnold Schönbergs*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1964, p. 42 : « Dass innerhalb der Gavotte die Musette als Trio erscheint, könnte auf einige der englischen Suiten Bachs zurückgehen ; das Menuett bewahrt gleichfalls die überkommene dreiteilige Form, und die Ausgestaltung des Trios als strenger Kanon ist namentlich in den Menuett-Sätzen der Klassik (Beethoven) nicht selten ; die Gigue endlich entspricht dem allgemein üblichen Suiten-Schluss ».

¹¹⁰ Sch., p. 178.

¹¹¹ Voir E. HAIMO., *Schoenberg's serial Odyssey. The Evolution of his Twelve-tone Method, 1914-1928*, Oxford, Clarendon Press, 1990, p. 99.

¹¹² Sch., p. 179.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ E. HAIMO, *op. cit.*, p. 101.

¹¹⁵ P. BOULEZ, *Relevés d'apprenti*, Paris, Le Seuil, 1966, pp. 269-271.

¹¹⁶ R. LEIBOWITZ, *Introduction à la musique de douze sons*, Paris, l'Arche, 1949, pp. 92-93.

¹¹⁷ M. VOGEL., *Schönberg und die Folgen. Die Irrwege der Neuen Musik, Partie 1 : Schönberg*, Bonn, Verlag für systematische Musikwissenschaft, 1984, pp. 444-445.

¹¹⁸ G. WATKINS, *op. cit.*, pp. 329-331.

Références

I. STRAVINSKY, *Sonate pour piano*, London, Boosey & Hawkes, 1980.

A. SCHONBERG, *Suite op. 25 pour piano*, Vienne, Universal Edition, 1952.

Exemple 1. I. STRAVINSKY, *Sonate pour piano, Finale*, mes. 1-18

$\text{♩} = 112$
p
non legato
non legato
mf
poco marc.
poco più f

Exemple 2. J.-S. BACH, *Clavier Bien Tempéré*, vol. 1,
Fugue x en mi mineur à deux voix, mes. 1-3

Exemple 3. I. STRAVINSKY, *Sonate pour piano, Finale*, mes. 26-29

Exemple 4. I. STRAVINSKY, *Sonate pour piano, Finale*, mes. 131-134

Exemple 5. I. STRAVINSKY, *Sonate pour piano, Finale*, mes. 99-102

Exemple 6. A. SCHÖNBERG, Série fondamentale de la *Suite op. 25* (notée BS) et transformations : transposition à la 5^{te} diminuée (BS transp.), inversion (I) et inversion transposée (I transp.). D'après A. SCHÖNBERG, *Le Style et l'Idée*, p. 178

The musical score for Example 6 consists of four staves. The top staff is labeled 'BS (transposed a diminished 5th)'. The second staff is labeled 'BS'. The third staff is labeled 'I (transposed a diminished 5th)'. The bottom staff is labeled 'I'. The score shows the original series and its transformations across two measures, with vertical dashed lines indicating the structure of the series.

Exemple 7. A. SCHÖNBERG, *Suite op. 25, Prélude*, mes. 1-3.
D'après A. SCHÖNBERG, *Le Style et l'Idée*, p. 179

The musical score for Example 7 shows the fundamental series and its transformations in a piano piece. The top staff is labeled 'BS' and the bottom staff is labeled 'BS (transposed)'. The score is divided into three measures, each containing a different transformation of the series, labeled I, II, and III. The notes are numbered 1 through 12, and the transformations are indicated by brackets and labels above and below the staves.

Exemple 8. A. SCHÖNBERG, *Suite op. 25, Trio du Menuet*, mes. 34-36

The musical score for Example 8 shows the fundamental series and its transformations in a Trio du Menuet. The score is in 3/4 time and features a *martellato* effect. The top staff is labeled '3' and the bottom staff is labeled '4'. The score shows the original series and its transformations across three measures, with dynamic markings such as *f* and *sf* and articulation marks like accents and slurs.

Exemple 9. A. SCHÖNBERG, *Suite op. 25, Gavotte*, mes. 1-2, *Intermezzo*, mes. 1-2 et *Menuet*, mes. 1-2. D'après A. SCHÖNBERG, *Le Style et l'Idée*, p. 179-180

Suite, Op. 25, Gavotte

Suite, Op. 25, Intermezzo

Suite, Op. 25, Menuet

Exemple 10. A. SCHÖNBERG, *Suite op. 25, Gavotte*, mes. 1-3

1 et 2. Deux reliures de Masquillier. Maroquin bleu nuit, sur deux exemplaires de : A. MATHIEU, *Roland de Latre*, Mons, 1840 ; Mons, Bibliothèque de l'Université, cote : Carton Mons 12, 9192 (R 15/F 998-999).

3. Reliure de Charles Crespin. Veau bleu nuit, sur : *Imitation de Jésus-Christ*, Paris, Curmer, 1839. Bruxelles, collection Speeckaert.

4. Reliure de Josse Schavye, frottis. Maroquin, sur : MENESTRIER, *Méthode du blason*, Paris, 1770.

5. Reliure de Josse Schavye. Maroquin citron, sur : ERASME, *Eloge de la Folie*.
Université de Gand, archives Schavye, frottis.

6. Projet de Josse Schavye. Maroquin vert, sur : P. H. LARCHER, *Mémoire sur Vénus*, Paris, 1775. Université de Gand, archives Schavye, dessin à l'encre de Chine.

7. Reliure de Josse Schavye. Veau blanc, sur : *Inauguration de la statue du duc Charles de Lorraine*, Bruxelles, 1775. Université de Gand, archives Schavye, frottis.

8. D. G. Rossetti, *Aspecta Medusa* (ca. 1865), Birmingham City Museum and Art Gallery.

9. E. BURNE-JONES, *The baleful head* (1886-1887), Stuttgart, Staatsgalerie.

10. F. KHNOFF, *Le sang de Méduse* (ca. 1895), Bruxelles, Bibliothèque royale Albert 1^{er}, Cabinet des Estampes.

11. *Persée et Andromède regardant le reflet de Méduse*, Naples, Museo Nazionale Archeologico, 1^{er} siècle après J.C.

12. *Real Museo Borbonico*, Rome, 1842, t. VI, pl. LXXIII.

13. *Le pitture antiche di Ercolano*, Naples, 1762, t. III, pl. XII.

14. J. M. FISCHER, *Persée et Andromède regardant le reflet de Méduse* (ca. 1770),
Blei, Wien Collection Benda.

15. *Persée et Andromède regardant le reflet de Méduse*, Naples, Museo Nazionale Archeologico.

16. G. B. CIPRIANI-F. BARTOLOZZI, *Perseus cautiously relating to Andromeda the transforming power of Medusas head*, Londres, 1789.

17. E. BURNE-JONES, étude pour *The baleful head* (1876-1877), Cambridge, Fitzwilliam Museum.

Influences du XVIII^e siècle sur les relieurs belges

par
Claude SORGELOOS

C'est dès 1815 en Grande-Bretagne, dans les années 1820 en France et 1830 en Belgique qu'apparaissent des décors néo-gothiques ¹. Assez rapidement, une réaction se développe contre la rigueur des décors « à la cathédrale ». Les relieurs puisent dans le rocaille du XVIII^e siècle afin de composer des décors plus libres. D'une certaine manière, il s'agit là d'une victoire posthume du rocaille, un « style » contesté mais très répandu ².

Les principes utilisés par le rocaille (répétition, éclatement, rupture, opposition, tension des formes, mouvement) s'opposent à la régularité du néo-classique finissant et du néo-gothique, à leur aspect un peu austère, et mieux que ne pourraient le faire d'autres courants esthétiques du XVIII^e. Seul le rocaille présentait un vocabulaire en mesure de prendre le contre-pied du néo-gothique. Les deux tendances, toutefois, ne s'excluent pas mutuellement car on retrouvera fréquemment des fers rocaille sur les reliures néo-gothiques. Ces deux genres principaux vont d'ailleurs se fondre dans l'éclectisme romantique en laissant apparaître d'autres motifs puisés dans les décoratifs anciens.

Le néo-rocaille n'est pas une copie mais un style original. Le dessin des fers rocaille est réinterprété, stylisé et typique du XIX^e siècle. Au fil des années, cette stylisation évoluera du fer gras au fer maigre. D'autres éléments accentuent l'écart entre les reliures néo-rocaille et leurs modèles. Les graveurs de fers et relieurs ne s'inspirent pas uniquement des reliures mais aussi de motifs relevant d'autres arts décoratifs, comme l'ébénisterie ou l'orfèverie ³. On ne reproduit pas systématiquement des décors du siècle précédent. Le vocabulaire est souvent le même mais la syntaxe a évolué. On construit au centre des plats des motifs en forme de losange ou d'ovale qui ne sont pas ceux des reliures belges du siècle précédent, où le centre des plats est tantôt vide, tantôt réservé à des armoiries, à un second encadrement rectangulaire ou à une rosace de petits fers ⁴. Les encadrements ne se développent plus nécessairement le long des plats comme au siècle précédent, mais ont tendance à se déplacer vers le centre ⁵. On tire parti du contraste entre un décor doré et un décor à froid, ce qui n'existe pas au XVIII^e ⁶. On associe volontiers des filets droits et courbes permettant de composer des

encadrements, de fragiles structures dont le dessin est typique de la première moitié du XIX^e siècle ⁷.

Les techniques ont elles-mêmes évolué. Les demi-reliures se sont multipliées. Les dos sans nerfs apparents présentent un ensemble de petits fers et de filets qui se succèdent sans interruption de bas en haut et qui ne reproduisent plus des compartiments suscités par la présence de nerfs. Cette technique était peu commune au XVIII^e, où les dos plats étaient généralement décorés de filets simulant des nerfs et des compartiments ou bien ornés d'un décor à la grotesque. En outre, les décors néo-rocaille reproduits au dos des demi-reliures se structurent selon une ligne médiane, verticale, caractéristique du XIX^e.

Il existe toutefois plusieurs points de convergence entre rocaille et néo-rocaille. On retrouve notamment cette fragilité du décor résultant de l'opposition entre les fleurons en forme de s et de c, dont les courbes s'opposent, d'autant mieux si on leur associe des filets droits ou courbes. On associe une volute à un petit filet courbe, qui lui est parallèle et qui accentue la fragilité du décor, dont les limites deviennent imprécises. En Belgique, les reliures néo-rocaille utilisent des procédés décoratifs qui n'existaient pas chez nous au XVIII^e ⁸. En forçant un peu l'analyse, on pourrait dire que ces décors sont plus rocaille que notre rocaille du XVIII^e. On utilise par exemple des résilles ⁹. Ce type de motif est plutôt rare sur les reliures belges du siècle précédent. Autres caractéristiques : l'asymétrie et les torsions. Il est rare qu'une reliure exécutée dans les Pays-Bas autrichiens produise de tels effets. Sans être courant, ce type de décor devient plus fréquent au siècle suivant et des éléments d'asymétrie et de torsion apparaissent aussi en Belgique, en particulier sur des demi-reliures ¹⁰.

On assiste également à l'apparition de décors dits « au naturel », utilisant des fers figuratifs en forme de rose, de guirlande ou de bouquet, de vase, de papillon ou d'oiseau, qui permettent de composer des décors allusifs. Le relieur Crabbe fut l'un des premiers à les utiliser parfois en association avec des fers rocaille ¹¹. D'autres ont suivi, dont Pierre-Corneille Schavye. Sur une zoologie de Java présentée à l'exposition de 1841, Schavye ponctue son décor de fers en forme d'oiseaux, de papillons, de singes et autres mammifères, n'ayant d'ailleurs qu'un lointain rapport avec Java mais qui évoquent néanmoins le contenu du livre ¹². Ces fers ne sont pas rocaille à proprement parler, mais ils ont une parenté beaucoup plus proche avec le néo-rocaille qu'avec le néo-gothique et dérivent probablement des fers à l'oiseau et autres motifs figuratifs du XVIII^e siècle.

Les relieurs versent parfois dans la redondance en multipliant les fers de différentes tailles, très chantournés, en y associant des filets, des résilles, des fers figuratifs et des effets d'asymétrie et de torsion. Ils produiront de la sorte quelques beaux spécimens de reliure rococo ¹³. Ces travaux ont une parenté avec les productions « chinoises » du siècle précédent, les reliures anglaises Chippendale en particulier ou certaines reliures allemandes et italiennes, une tendance étrangère aux Pays-Bas autrichiens, qui dans ce domaine ont peu été influencés par les chinoiseries, au sens non péjoratif du terme.

Beaucoup de relieurs belges ont utilisé le néo-rocaille, à des degrés divers ¹⁴. À Mons, le matériel de dorure utilisé par Masquillier, aujourd'hui conservé au Musée royal de Mariemont, comprend de nombreux fers rocaille fabriqués par des graveurs

parisiens (ill. 1 et 2) ¹⁵. Charles Crespin, établi à Bruxelles vers 1840-1845, exécute lui aussi des reliures rocaille très caractéristiques (ill. 3) ¹⁶. Les livres de prix n'échappent pas à cette tendance ¹⁷.

Ce type de décor va aussi se développer sur un nouveau type de reliure, les cartonnages d'éditeur, c'est-à-dire sur des reliures de série puis industrielles en papier gaufré ou en percaline, richement décorées et dorées, faisant une ample utilisation des couleurs. Ces « cartonnages romantiques » des éditeurs Lefort à Lille, Mame à Tours, Mallet à Paris ou Barbou à Limoges vont verser dans la redondance et développer à l'extrême toutes les citations du vocabulaire éclectique, emprunté notamment au XVIII^e siècle, en décorant les plats de lyres ou de trophées suggestifs. Ces ornements, qui recouvrent toute la surface des plats, entourent parfois une lithographie colorisée qui rappelle les petites couvertures d'almanach du siècle précédent. Dans ce cas précis, tous les styles du XVIII^e sont exploités, pas seulement le rocaille. Cette redondance est une conséquence du marché. Offerts comme livres de prix ou d'étrennes, comme présents, ces cartonnages sont meilleur marché que les reliures en cuir. La concurrence est rude, ce qui amène les éditeurs à une surenchère dans la décoration.

Ces cartonnages vont rapidement utiliser des plaques spéciales, qui versent souvent dans le rococo par l'ampleur donnée aux éléments décoratifs. Le relieur Boutigny, en particulier, s'en fera une spécialité à Paris entre 1828 et 1850. Les motifs décoratifs s'inspirent des livres d'art publiés à l'époque, dont les *Ornements tirés des quatre écoles. 3^e série : Ornements des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles*, de Riestler et Feuchère (Paris, s.d. [ca. 1835-1840]) ¹⁸. Ce phénomène se retrouve chez les éditeurs anglais et européens en général, mais aussi américains, dont on ne peut pas dire qu'ils aient une grande tradition rocaille ou baroque. En Allemagne, la firme d'Albert Falckenberg propose des planches reprenant divers types de décoration, dont de nombreux fers et plaques néo-rocaille ¹⁹. Ce type de décor est aussi utilisé par les éditeurs belges, dont la maison Casterman à Tournai. C'est dans les années 1840 que les livres édités par les Casterman sont présentés sous cartonnage néo-gothique ou rocaille ²⁰. D'autres éditeurs suivent le mouvement, dont Dessain à Liège ²¹. Ces motifs seront transposés sur les brochages d'éditeur, sur des couvertures de papier imprimé.

Enfin, précision utile, ces reliures, demi-reliures et cartonnages néo-rocaille ne recouvrent pas nécessairement des œuvres du XVIII^e, mais tous les types de production littéraire de la première moitié du XIX^e. En général, il n'y a aucune association particulière entre le décor de la reliure et le texte, sauf, peut-être, pour les fers figuratifs utilisés par Crabbe sur un Buffon ou un Bernardin de Saint-Pierre. Il semble qu'il n'y a pas de stricte typologie, un style néo-gothique pour les productions catholiques et rocaille pour le reste, comme il en existe en architecture pour les institutions catholiques et laïques. Des Bibles et missels seront reliés tant en style gothique que rocaille, peut-être en raison de réminiscences du baroque romain.

Cinquante ans plus tard, on décrit cette tendance comme du « rocaille Louis-Philippe », mais de façon péjorative, comme si on l'associait au confort bourgeois — et donc nécessairement décadent — de la monarchie de Juillet. Beraldi, qui a la plume féroce, n'hésite pas à traiter de « reliure médiocre » les demi-reliures décorées de ces « gros fers contournés dits « rocaille Louis-Philippe », un faux style Louis xv de pacotille », ajoutant avec un point d'exclamation qui en dit long : « c'est

le style (!) du temps ». On relève aussi ce commentaire assasin à propos d'une reliure de Simier sur un *Paul et Virginie* de l'éditeur Curmer : « Dernier mot du rococo 1830 »²².

Beraldi étant toujours excessif, on peut citer ce commentaire du jury de l'exposition internationale de 1867 à Paris, qui n'est pas plus indulgent. En commentant le travail d'un relieur français, il signale : « M. Gruel-Engelmann a évité de tomber dans les extravagances du rococo ; il fait preuve d'un soin bien entendu pour échapper aux amplifications d'une recherche vulgaire »²³. Il semble décidément que le rococo ait encore quelques détracteurs. Il est vrai qu'en 1867 ce sont des décors rétrospectifs qu'exécutent les relieurs. Le rocaille est passé de mode.

L'apparition dans les années 1840-1850 de décors rétrospectifs procède d'une autre démarche que le néo-rocaille. Il ne s'agit plus de s'inspirer des décors anciens mais de les imiter, de les reconstituer. D'où l'apparition de ces reliures « d'incunable » ou « d'abbaye » (xv^e), « à la Groslier » ou « à la fanfare » (xv^e), « à la Duseuil » (xvii^e) ou, pour ce qui nous occupe ici, « genre Louis xv », « genre Padeloup » ou « genre Dubuisson », du nom de relieurs français du xviii^e. Pendant cette période rétrospective, les décors du xviii^e subiront une relative éclipse au profit de styles plus anciens, du xv^e au xvii^e siècle.

On ne tombe pas pour autant dans la copie. On s'efforce de reproduire les principales caractéristiques des décors anciens mais la facture, la technique, est moderne et les relieurs ont encore une certaine liberté d'invention. En outre, héritage de l'éclectisme, les décors mélangent encore des fers de différentes époques, adoptent un style pour les plats et le dos mais une autre ornementation pour la doublure. Ce phénomène historiciste est dû à la conjonction de plusieurs facteurs : le développement de l'histoire du livre, les expositions nationales et internationales, les recherches personnelles des relieurs, enfin.

Le milieu du xix^e connaît un développement important de l'histoire du livre. C'est l'époque où naissent des revues de bibliophilie, où se multiplient les articles sur l'histoire de la reliure et les grands bibliophiles (français), les premières études et bibliographies thématiques ainsi que de somptueux catalogues de collections publiques ou privées. Les catalogues de ventes sont parfois illustrés de planches reproduisant des reliures anciennes. Les travaux des relieurs seront fortement influencés par cet appel à l'histoire, que l'on observe d'ailleurs dans tous les arts décoratifs.

Les expositions nationales et internationales exercent une influence non négligeable sur la production des artistes, ce type de manifestation n'existant pas au siècle précédent. Les relieurs peuvent y étudier la production de leurs confrères. Ces expositions ont deux conséquences. Les relieurs ont une certaine propension à reconstituer des décors étrangers à leur tradition nationale. On assiste aussi à une surenchère dans l'ornementation du livre. C'est à qui reliera le livre le plus petit ou le plus grand, le plus luxueux, et les expositions créeront une catégorie nouvelle, la « reliure de luxe ». Les pièces exposées doivent traduire une maîtrise technique mais aussi de solides connaissances en histoire de l'art et de la reliure.

Quant aux relieurs, ils redécouvrent et étudient les styles anciens. Pierre-Corneille Schavye et son fils Josse Schavye avaient formé une bibliothèque bien fournie en livres sur l'histoire de la reliure. On y relève notamment *La reliure*

ancienne et moderne. *Recueil de 116 planches de reliures artistiques des xv^e, xvii^e, xviii^e et xix^e siècles* (Paris, 1878) publié par G. Brunet, *Les reliures d'art à la Bibliothèque Nationale* (Paris, 1888) de H. Bouchot, *Examples of the bookbinder's art of the xvth and xviith centuries* (Londres, 1890) de Wallis, *History of the Art of Bookbinding* (Londres, 1894) de Brassington, le *Nouveau manuel complet du relieur* (Paris, 1840) de Lenormand et le *Manuel historique et bibliographique de l'amateur de reliures* (Paris, 1887) de Léon Gruel. Certains ouvrages étaient consacrés à des collections privées, à la technique, voire à la restauration ²⁴. Ces livres contenaient des reproductions de reliures anciennes et étaient conservés dans de modestes demi-reliures de toile, indice qu'il s'agissait d'exemplaires de travail, d'une documentation, et non d'exemplaires de bibliothèque. On observera qu'il s'agit généralement de sources françaises ou anglaises dont s'inspirent nos artistes, et non de publications belges.

Josse Schavye avait aussi réuni une importante documentation manuscrite, vendue en 1905 ²⁵. Il s'était constitué des dossiers contenant des projets mais aussi des frottis de reliures anciennes, dont quelques travaux du xviii^e : une reliure française sur un *Jeu de Tarot*, autrichienne à plaques émaillées sur un almanach (*Wiener Kalender*, 1786), une reliure hollandaise à double encadrement de pieds-de-berceau. Cette documentation contient également quelques planches provenant de catalogues de vente, dont certaines reproduisant des travaux de Derome, Louis Douceur et des plaques d'*Almanachs royaux*. Josse Schavye apprécie beaucoup Derome : « charmante reliure d'un goût parfait et d'une ornementation ravissante », note-t-il sur une planche reproduisant une dentelle de Derome décorant l'édition des fermiers généraux des *Contes et nouvelles* de La Fontaine. Parmi les frottis apparaissent aussi quelques — rares — pastiches du xviii^e réalisés par des confrères, comme une reliure de l'atelier de Rivière en « veau naturel raciné », pour laquelle il précise : « La reliure est très soignée ».

Schavye alla même jusqu'à détacher et à conserver quelques couvertures en toile ou percaline des ouvrages publiés par la maison Firmin-Didot : *Le voyage sentimental* de Sterne (Paris, 1884), orné d'un décor doré Second Empire constitué de grosses rocailles et feuilles d'acanthé, ou cet ouvrage de Paul Lacroix, xviii^e siècle, *Institutions, usages et costumes*. Ces couvertures d'éditeurs, industrielles, sont ornées de reconstitutions de décors à entrelacs, Louis xiv ou de style Empire, en fonction du sujet, et il est assez piquant de constater que Schavye comptait peut-être s'en inspirer un jour pour ses propres travaux ²⁶. Il s'était aussi lancé dans des recherches sur la reliure en visitant les bibliothèques publiques et collections privées. Il avait abondamment annoté *An Inquiry into the Nature and Form of the Books of the Ancients, with a Story of the Art of Bookbinding* (Londres, 1843) de J. Hannett et avait traduit l'ouvrage en français pour son usage personnel. La vente de 1905 mentionne aussi un « inventaire des fers à dorer et à gaufrer anciens et modernes » réalisé en 1860.

Cette documentation permit à Schavye de former une collection de reliures exécutées par lui retraçant toute l'histoire de la technique et des décors de reliure, depuis le haut moyen âge jusqu'au xviii^e siècle. Il présenta ces spécimens dans les expositions nationales et internationales. La vente d'une partie de la bibliothèque de Josse Schavye en 1894 fait apparaître quelques exemples de ses reconstitutions, dont des reliures du xviii^e siècle ²⁷. Ces exemplaires n'ayant pas été retrouvés, seuls les frottis

de Schavye, conservés à Gand, permettent aujourd'hui de mesurer à quel point il existe un certain décalage entre les modèles et les reconstitutions.

Pour des *Heures à l'usage de Rome* (Paris, 1710), en maroquin rouge, il orna les plats d'un décor encore proche du xviii^e, mais le fermoir est de style Régence. Sur une *Méthode du blason* de Ménestrier (Paris, 1770), il exécuta une « dorure à l'antique », soit un décor à double encadrement de filets dorés dont le cadre intérieur est décoré d'écoinçons et les angles extérieurs d'un fleuron stylisé, ce que l'on appellerait un décor « à la Duseuil » (ill. 4) ²⁸. Ces reliures sont classées dans les reconstitutions de reliures xviii^e par Schavye lui-même, mais elles accusent certains décalages chronologiques, des réminiscences du xviii^e, notamment par la « raideur » des fers utilisés.

Pour l'*Éloge de la folie* (S.l., 1757) d'Érasme, il utilisa du maroquin citron (ill. 5) ²⁹. Les plats sont décorés d'un encadrement de filets, de rocailles et de guirlandes d'où pendent des grelots. Au centre, un fer allusif en forme de tête de fou, répété au dos dans chaque compartiment. Ce décor est une reconstitution historiciste, une réinterprétation, mélangeant des éléments rocaille et Louis xvi. En outre, il est relativement exceptionnel dans la production de Josse Schavye, en général peu friand de décors du xviii^e. Il exécutera un décor semblable sur le *Mémoire sur Vénus* de Larcher (Paris, 1775) relié pour le comte de Flandre et présenté à l'exposition de 1878 (ill. 6) ³⁰.

Josse Schavye semble avoir porté une attention particulière aux reliures aux armes. Sa bibliothèque renfermait quelques ouvrages sur le sujet, dont un recueil héraldique manuscrit, qui lui permit de se constituer une collection d'armoiries, toutes en maroquin mosaïqué. Celle-ci lui servit à la fois d'exercice et de documentation pour les commandes de ses clients ³¹. Deux exemples de ces reconstitutions de reliure aux armes figurent dans la vente Schavye de 1894 : sur un *Précis historique de la vie de Charles de Lorraine* (Bruxelles, Tutot, 1774), relié en maroquin rouge, et sur l'*Inauguration de la statue du duc Charles de Lorraine* (Bruxelles, 1775), en veau blanc (ill. 7) ³². D'après les frottis conservés par Schavye, les deux reliures présentent un sobre décor de filets et petits fers. Ce qu'il y a de caractéristique, ce sont les armoiries entièrement mosaïquées au centre des plats. Schavye s'inspire ici d'une personnalité typique des Pays-Bas au xviii^e siècle, Charles de Lorraine, mais il utilise des procédés techniques puisés dans le xviii^e siècle français. Ce sont en effet des reliures étrangères, de luxe, « idéalisées » même, dont s'inspirent les relieurs belges. Les riches doublures en soie ou en satin, l'utilisation de veau blanc ou de maroquin citron, sont des procédés français, peu courants dans les Pays-Bas autrichiens.

D'autres relieurs belges se constituent des collections de reliures, authentiques ou reconstituées par eux, dont quelques-unes du xviii^e, tel Émile Bosquet, qui présente sa collection à l'exposition de Bruxelles de 1874. Il possédait aussi de solides connaissances en histoire de l'art et rédigea plusieurs travaux sur la technique de la reliure. On peut aussi mentionner les spécimens exposés par les Bruxellois Laurent Claessens et les frères Eenhaes ³³.

C'est donc la conjonction de ces différents facteurs (expositions, histoire du livre et recherches des relieurs) qui explique que l'on produit de plus en plus de reliures à décor ancien. Insensiblement, on quitte l'éclectisme romantique, qui mélange les styles et des fers de différentes époques, pour ne produire que des décors historiques

reconstitués avec plus de cohérence. Les bibliophiles et les relieurs voudront des reliures en accord avec l'âge du livre, des « décors Grolier » sur des imprimés du xv^e siècle, des « décors Le Gascon » sur des productions du xvii^e et des « dentelles » — souvent xvii^e — sur des livres du xviii^e. C'est là la tendance générale, mais pour certains livres, on se trompe encore souvent de cent ans. En outre, le décor reconstitué sur les doublures est parfois d'un tout autre style que celui utilisé sur les plats. Cette tendance à la reconstitution présente toutefois un danger : les exigences vont devenir plus pointues et on accentuera davantage la cohérence des décors. On aboutira à la reconstitution totale, c'est-à-dire au pastiche, les mélanges de styles apparaissant de plus en plus comme des « fantaisies ».

L'exposition internationale de 1867 témoigne déjà de cette évolution progressive vers le pastiche. Les décors empruntés à plusieurs époques y subissent de vives critiques ³⁴ :

Pourquoi ce contre-plat à ce genre de reliure ? N'est-ce pas un peu trop fantaisie, marier le quinzième au dix-septième siècle ?

Tout ce mélange ne manque pas de produire de l'effet, mais sans genre : c'est du Renaissance, c'est du Louis xv, c'est du dix-septième siècle, c'est le mariage de tous ces genres, mais qui certainement ne fera pas école.

Mélange de fers dix-septième et dix-huitième siècle et fleurs Grolier ; très mauvais assemblage.

Les reliures mélangeant différents types de décor ou de fer sont désormais considérées comme des « méprises choquantes », des « dissonances » ou des « anachronismes ». En 1866, le *Bibliophile Belge* résume en se demandant : « Pourquoi passer son temps à faire des pastiches, des à-peu-près de choses d'une autre époque ? » ³⁵.

Conséquence du positivisme de la première moitié du siècle et de sa manie du classement, la « pureté » du décor, du « genre », est une exigence revenant fréquemment dans les rapports des jurys d'exposition. Dans une certaine mesure, il ne suffisait plus d'imiter consciencieusement les anciens ³⁶. Il fallait les égaler, voire les surpasser pour atteindre une pureté à laquelle les anciens n'avaient jamais prétendu. La technique doit donc s'efforcer d'être parfaite, par exemple en éliminant tous les raccords que l'on trouve sur des reliures anciennes et qui leur donnent ce côté artisanal si séduisant. Une remarque fugitive témoigne peut-être des aspirations inconscientes des amateurs et relieurs du xix^e siècle, qui fut le siècle de la technologie : « À l'intérieur comme à l'extérieur, l'admirable régularité des lignes, l'exactitude des reprises, la symétrie et la fermeté des petits fers, auraient pu faire soupçonner l'intervention d'un moyen mécanique » ³⁷.

On suggère même de corriger les défauts des anciens : « Il faut imiter l'antique, mais pas dans ce qu'il a de mauvais », dit le rapport de l'exposition de 1867. « Imitons nos pères, mais imitons-les avec discernement ». Et à propos des dorures : « Tout ce que l'on a pu faire a été de les exécuter d'une façon plus correcte, avec plus de brillant dans l'or ». Ou encore : « La dorure de ce volume manque de fraîcheur, n'a pas de brillant et est fatiguée : on croirait une vieille dorure. A-t-on voulu imiter le vieux ? Alors on a parfaitement réussi. Le dessin est bien d'époque » ³⁸. Visiblement, on préfère déjà les riches dorures à l'aspect net et pratiquement neuf aux artifices des relieurs, à une patine artificielle parfois utilisée pour exécuter des décors rétrospectifs.

Ce sera d'ailleurs une caractéristique des pastiches que d'offrir des reliures parfaitement exécutées. Le talent du doreur joue ici un rôle essentiel. Le rapport de 1867 considère comme positif que « la reliure [ait] un aspect de propreté qui flatte l'œil ». Il est aussi question d'élégance du décor, de « délicatesse dans le dessin ». On insiste régulièrement sur le « degré supérieur dans les dessins », la « netteté de l'exécution dans le maniement du fer à dorer », la « rectitude du dessin », « la richesse et le goût français », la « richesse » ou le « brillant » de la dorure ³⁹.

On va donc évoluer de la reconstitution de reliures anciennes à la reproduction fidèle, à la copie ou au pastiche, qui sera la caractéristique principale du troisième tiers du XIX^e et posera d'ailleurs un véritable dilemme, la faculté d'invention du relieur ayant une singulière tendance à se tarir. Une remarque du bibliophile Jules Vandenepeereboom est à cet égard significative et inquiétante : « N'essayons pas de faire mieux que les anciens ; contentons-nous de les imiter » ⁴⁰.

Tous les styles du XVIII^e seront cette fois mis à contribution : reliures « genre Louis XV » mais aussi copies de décors Louis XVI ou de la Révolution. Sous le Second Empire, on regrave des fers utilisés par les relieurs Padeloup ou Derome, mais ils sont « plus fins », « plus nets que les modèles », ce qui autorise à parler de pastiche plutôt que de copie, un pastiche n'étant pas une stricte copie ⁴¹. À Bruxelles, vers 1880-1885, un graveur d'origine allemande, Hope, grave des fers de style XVIII^e ⁴². En Belgique, en effet, les relieurs puisent toujours au delà des frontières en s'inspirant généralement de reliures françaises. La reliure industrielle suit le mouvement. Le matériel de la maison Casterman inclut en 1880 des roulettes florales et végétales et des fers en forme de bouquets qui sont des copies de motifs du XVIII^e ⁴³.

Les catalogues de ventes et rapports d'expositions citent régulièrement de « riches » reliures. Ce phénomène peut être mis en relation avec l'essor de la bourgeoisie industrielle et financière dans laquelle se recrutent désormais de nombreux bibliophiles, qui adoptent des comportements culturels nobiliaires du siècle précédent. On peut le mettre en parallèle avec ce que l'on appelle des exemplaires « enrichis ». Un livre d'époque ne se suffit plus, en particulier pour le XVIII^e, qui fait irruption dans le monde de la bibliophilie dans les années 1860-1870. Il doit être enrichi de dessins originaux, de tirages avant la lettre des gravures, d'une suite sur Chine, d'un portrait, et revêtu d'une somptueuse reliure pastiche. Ce sont en effet les collectionneurs de « livres à figures », contenant des dessins et gravures de Marillier, Moreau, Gravelot, Eisen ou Choffard qui contribuent à donner un nouveau souffle à la reliure XVIII^e et au pastiche. La bibliographie de Cohen est truffée de ces somptueux exemplaires « enrichis » dans des reliures commandées par les bibliophiles ⁴⁴.

Il est fréquent de voir un exemplaire privé de sa modeste reliure en veau d'origine pour être pourvu d'une reliure en maroquin, signée, dont le décor copie fidèlement une dentelle française du siècle précédent.

Parmi les pastiches exécutés en France, une place particulière doit être réservée à Cuzin, dont les reliures étaient dorées par Mercier ⁴⁵. Cuzin et Mercier réussirent à innover dans le pastiche. Leurs décors s'inspirent non pas des reliures du siècle précédent mais des livres eux-mêmes, des frontispices, cul-de-lampes ou bandeaux, surtout des encadrements et titres gravés dont l'élégante structure peut aisément être transposée sur les plats et les doublures. On verra alors fleurir des ornements typiques comme

les carquois, guirlandes de roses, rubans, vases ou trophées musicaux, formant des décors Louis xv et Louis xvi. Le point de départ est le recueil intitulé *Les Grâces* (Paris, 1769), comprenant un frontispice de Boucher gravé par Simonet, un titre gravé et cinq planches de Moreau le Jeune gravées par de Launay, de Longueil, Massard et Simonet. D'autres livres illustrés serviront ensuite de modèle.

À la fin du xix^e siècle, maints relieurs belges ont réalisé des pastiches avec plus ou moins de bonheur, parfois avec une certaine liberté, souvent avec sobriété tels ceux exécutés par Claessens sur les œuvres de Voltaire ayant appartenu au comte de Launoit. Ils pratiquent souvent plusieurs genres, tant le pastiche que les reliures à décor original, influencées par l'Art nouveau. La production très importante de l'atelier Charles De Samblanx et Jacques Weckesser, en particulier, mérite d'être distinguée⁴⁶. Parmi les nombreuses reliures exécutées pour Raoul Warocqué, certaines reproduisent des décors issus du xviii^e comme sur *Une femme de qualité au siècle passé* de Maurice Leloir (Paris, 1899) ou sur une biographie de madame Vigée-Lebrun par Pierre de Nohlac (Paris, 1908). Ils pastichent les décors révolutionnaires si le sujet s'y prête, notamment sur *Les 9 et 10 Thermidor An II de la République*, d'André Marty (Paris, 1908) : le décor inclut des faisceaux de licteurs et des bonnets phrygiens. Sur *Le Trianon de Marie-Antoinette* de Pierre de Nohlac (Paris, 1914), Weckesser réalise seul un décor dont les plats sont rythmés par une succession de bandeaux verticaux à motifs floraux incluant au centre un portrait de Marie-Antoinette⁴⁷. Dans certains cas, ces reliures comportent aussi des éléments typiquement fin de siècle, la souplesse de certaines dentelles du xviii^e permettant de faire la fusion avec l'Art nouveau, ce qui crée un nouvel éclectisme.

Dans la lignée de Cuzin et Mercier, c'est parfois de l'illustration dont on s'inspire pour réaliser un pastiche. Les œuvres de l'architecte Blondel, probablement son livre intitulé *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices*, inspirent à De Samblanx un décor exécuté sur les *Nouvelles historiettes* (Paris, 1774) d'Imbert. Les plats présentent un encadrement de petits fers ; la doublure offre « une décoration ornementale Louis xv tirée de Blondel ». Une autre reliure exécutée pour le *Temple de Gnide* (Paris, 1796) de Montesquieu était doublée de maroquin citron mosaïqué « genre Dubuisson »⁴⁸. On constatera que ce sont à nouveau des sources françaises qui influencent le relieur. De Samblanx possédait une collection de reliures anciennes, certaines signées par des maîtres belges comme Pierre-Corneille Schavye, Crabbe, Fontaine, Emile Bosquet. Il envisagea même de rédiger une histoire de la reliure, bien documentée, dont quelques éléments furent publiés dans l'annuaire de la Société des bibliophiles de Belgique.

D'autres relieurs versent dans le pastiche et possèdent une documentation comparable à celle des Schavye. La bibliothèque des relieurs Laurent (1828-1909) et Paul Claessens (1861-1909), vendue en 1971, contient des reproductions de reliures, dont l'*Histoire de la Bibliophilie* (Paris, 1861-1864) des libraires Jean et Léon Techener, un recueil de cent planches de reliures ayant appartenu aux plus célèbres collectionneurs. Les *Monuments inédits ou peu connus faisant partie du cabinet de Guillaume Libri* (Londres, 1864) incluent soixante-cinq planches de reliures. Cette documentation se diversifie, s'internationalise. Theodor Gottlieb publie un luxueux recueil sur

les reliures conservées à l'Österreichische Nationalbibliothek, *Bucheinbände* (Vienne, 1910), où sont reproduits des travaux de Padeloup et Le Monnier.

La technique du pastiche tend parfois à produire de strictes copies, comme cet exemplaire de l'*Encyclopédie* relié en 1889 par J.W. Vanden Heuvel, d'origine néerlandaise ⁴⁹. Certains relieurs auraient même versé dans l'archéologie en employant un matériel datant du XVIII^e, comme Léon Gruel à Paris, qui pour relier son *Manuel historique et bibliographique de l'amateur de reliures* (Paris, 1887-1905) aurait utilisé des fers ayant appartenu à Louis Douceur († 1769), relieur du roi ⁵⁰.

Des relieurs belges possédaient eux aussi des collections de fers anciens. De Samblanx rassembla près de huit cents fers, dont des fers néo-rocaille du début du XIX^e siècle qui servirent à réaliser des pastiches de reliures romantiques, des « reconstitutions » comme les appellent De Samblanx ⁵¹. On peut citer un autre pastiche de reliure romantique néo-rocaille exécutée par Alfred, en activité à Anvers vers 1880 ⁵². D'autres relieurs belges ont racheté le matériel de leurs prédécesseurs ⁵³.

La bibliophilie se développant, on assistera même à un phénomène particulier : la tendance archéologique va carrément verser dans le faux. Le relieur Hagué, un Français établi en Belgique pendant quelques années, exécutera des reliures anciennes qu'il fera passer pour des reliures du XVI^e et vendra aux plus distingués bibliophiles anglais. À notre connaissance, le XVIII^e siècle, trop récent dans les mémoires et trop présent sur les rayonnages des bibliothèques, fut un genre peu pratiqué par les faussaires. Au XX^e siècle, en revanche, il n'est pas rare de voir apparaître sur le marché un exemplaire aux armes du prince de Ligne, de Marie-Antoinette ou d'une autre provenance, nécessairement illustre ⁵⁴. Les fers armoriés ont parfois survécu au temps et peuvent être réutilisés sur une reliure ancienne. À la fin du XIX^e siècle, des faux circulaient déjà, mais dans le domaine des illustrations. Les collectionneurs truffant leurs exemplaires de dessins originaux, il n'était pas rare de voir apparaître un faux dessin de Moreau le Jeune ⁵⁵.

Ce n'est qu'au début de ce siècle, entre les deux guerres, que le pastiche eut tendance à disparaître. Un libraire avisé, Fernand Vandérem, y contribua fortement en publiant de nombreux articles dans le *Bulletin du bibliophile*. Il y dénonçait le dépeçage des livres anciens et engageait les bibliophiles à collectionner les livres en reliure d'époque. Les reliures du XVIII^e authentiques mais anonymes et parfois modestes prendront alors le pas sur les pastiches signés d'un grand nom ⁵⁶. Une époque s'achève, celle où les bibliophiles confiaient leurs livres à un artiste renommé et où les reliures signées exerçaient « une véritable sidération, avec inhibition caractérisée du sens critique et propension irrésistible aux prodigalités effrénées » ⁵⁷.

C'est dans le domaine de la reliure commerciale ou d'éditeur que les pastiches auront tendance à se maintenir. La Société des bibliophiles et iconophiles de Belgique réédite en 1914 *Colette et Lucas* du prince de Ligne. C'est une imitation de décor rocaille, asymétrique, qu'elle reproduit sur la reliure d'éditeur. En France, René Kieffer réédite des œuvres du XVIII^e. Ses publicités annoncent clairement que les exemplaires seront reliés « avec ornements XVIII^e » pour *Jacques le Fataliste*, décor « spécial à l'ouvrage » pour la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, soit un décor de type révolutionnaire ⁵⁸.

On retrouve encore quelques rares exemples de pastiches contemporains sur des livres anciens, comme cette copie de dentelle du XVIII^e siècle réalisé en 1930 par le Néerlandais Jan Mensing ou cette reliure exécutée par un autre Néerlandais, Geert van Daal... en 1984⁵⁹. Ce sont désormais des exercices de style, mais qui mettent bien en évidence un problème toujours actuel : quel décor adopter sur un livre du XVIII^e devant être relié à neuf ? Les relieurs-restaurateurs actuels sont d'ailleurs toujours en mesure de livrer des pastiches.

Le début de ce siècle connaîtra encore une ultime résurgence du XVIII^e, mais dans le domaine de la reliure de série. On verra apparaître des reliures courantes, anonymes, réalisées en tissu, qui transposent des motifs de papier-peint, de vêtement ou de tissu d'ameublement de la fin du XVIII^e. Ces couvertures présentent un décor tissé comportant des ornements floraux, des rayures verticales caractéristiques ou d'autres motifs évocateurs. Les tons employés sont souvent des pastels. Elles recouvrent souvent des livres évoquant le XVIII^e, sur les jardins ou les arts décoratifs en général.

Le XVIII^e a donc incontestablement marqué les travaux des relieurs belges aux XIX^e et XX^e siècles, souvent par le biais de la France et par réaction envers des esthétiques plus « lourdes » comme les productions néo-gothiques ou celles du Second Empire. On a successivement produit un style original, le néo-rocaille, pour passer ensuite à la reconstitution historiciste et aboutir à une voie sans issue, le pastiche et la copie. Le relieur Dubois d'Enghien évoque lui-même ce « pimpant XVIII^e siècle »⁶⁰. Gentil, gracieux, pimpant, élégant, léger et frivole. Le vocabulaire est peut-être quelque peu limité mais significatif, notamment, de cette transposition des motifs utilisés par les graveurs, les illustrateurs et d'autres arts décoratifs dans le domaine de la reliure, en tout cas de l'image d'un siècle et de ce que les relieurs ont attendu de cette époque. C'est apparemment ce que l'on retient du XVIII^e, non pas les idées mais la forme plutôt que le fond, cet aspect un peu futile mais combien séduisant.

Notes

¹ Voir *Exposition de reliures*, Bruxelles, Bibliothèque Royale, 1931, tome II, pp. 198-279 ; H. DUBOIS D'ENGHEN, *La reliure en Belgique au dix-neuvième siècle*, Bruxelles, 1954 ; P. CULOT & G. BERNARD, *La reliure en Belgique aux XIX^e et XX^e siècles*, Bruxelles, 1985 ; P. CULOT, *Quatre siècles de reliure en Belgique. 1500-1900*, Bruxelles, 1989, pp. 19-20 ; P. CULOT & C. SORGELOOS, *Quatre siècles de reliure en Belgique. 1500-1900*, II, Bruxelles, 1993. Que Paul Culot trouve ici l'expression de nos remerciements pour ses précieux conseils.

² Voir *Rocaille, rococo*, Bruxelles, 1991 (*Etudes sur le XVIII^e siècle*, XVIII, éd. R. Mortier et H. Hasquin).

³ H. DUBOIS D'ENGHEN, p. 32.

⁴ P. CULOT & G. BERNARD, n° 28-29, 33, 46, 50 ; P. CULOT, ill. n° 103-105.

⁵ P. CULOT & G. BERNARD, n° 34, 40, 46, 53-56 ; P. CULOT, n° 107, 110-113, 115, 117.

⁶ P. CULOT & G. BERNARD, n° 27, 59 ; P. CULOT, n° 92, 93, 105 ; C. COPPENS, *Het prijs is het bewijs*, Louvain, 1991, n° 153.

⁷ P. CULOT & G. BERNARD, n° 21, 33, 40, 43-44, 46-47, 50-51, 55-57, 60, 62-63 ; P. CULOT, n° 101, 102, 107, 110, 112, 114, 115.

⁸ C. SORGELOOS, « Le livre dans les Pays-Bas autrichiens et à Liège. Une esthétique rocaille ? », *Rocaille, rococo*, op. cit., pp. 142-144.

⁹ P. CULOT & G. BERNARD, n° 27, 40, 42, 57, 62 ; P. CULOT, n° 109 ; G. COLIN, « Chronique de la Bibliothèque Royale. Reliures acquises en 1955 », *Le Livre et l'Estampe*, n° 5, janvier 1956, p. 41, n° 11.

¹⁰ P. CULOT & G. BERNARD, n° 34, 42, 54.

¹¹ P. CULOT & C. SORGELOOS, n° 140, 141 et pp. 38-39.

¹² Reliure en maroquin vert sur Th. HORSFIELD, *Zoological Researches in Java*, Londres, 1824 ; Gand, Bibliothèque de l'Université, Cabinet des Manuscrits, archives Schavye, frottis de la reliure ; catalogue de la vente vicomte du Bus de Gisignies, Bruxelles, 1876, n° 515.

¹³ P. CULOT & G. BERNARD, n° 42, 47, 53, 54 ; P. CULOT, n° 117.

¹⁴ H. DUBOIS D'ENGHEN, pp. 112-113, 120, 155, 163, 172-173, 177 ; G. COLIN, « Reliures belges du XIX^e siècle », *Le Livre et l'Estampe*, n° 13-14, 1958, p. 57.

¹⁵ III. 1 et 2 : reliures de Masquillier, maroquin bleu nuit, sur deux exemplaires de A. MATHIEU, *Roland de Latre*, Mons, 1840, 8°, Mons, Bibliothèque de l'Université, cote : Carton Mons 12, 9192. Sur Masquillier (1803-1842), voir la notice de P. CULOT, *Biographie Nationale*, xxxiii, 480-481.

¹⁶ III. 3 : reliure de Crespin, veau bleu nuit, sur : *Imitation de Jésus-Christ*, Paris, Curmer, 1839, 8°, Bruxelles, collection Speeckaert.

¹⁷ Chr. COPPENS, n° 91, 102, 107.

¹⁸ Selon S. MALAVIEILLE, *Reliures et cartonnages d'éditeurs en France au XIX^e siècle (1815-1865)*, Paris, 1985, pp. 26-31 et pl. IV, XII-XVI, voir aussi ill. pp. 29, 30, 63, 75, 127-129, 153, 197.

¹⁹ A. FALCKENBERG, *Ideen-Magazin für Buchbinder. Zusammenstellung von Stempeln, Linien, etc. aus der Gravier- und Guillochir-Anstalt von Albert Falckenberg & Comp. in Magdeburg*, Magdeburg, s.d. [1843-1859].

²⁰ *Casterman. Deux cents ans d'édition et d'imprimerie, Tournai. 1780-1980*, Tournai, 1980, pp. 19, 27, ill. pp. 27, 30 ; P. CULOT & G. BERNARD, n° 66 et 67.

²¹ H. Dessain (1719-1988) *Catalogue de l'exposition organisée par la Bibliothèque « Chiroux-Croisiers »*, Liège, 1988, n° 149, ill. en regard de la p. 33.

²² H. BERARDI, *La reliure du XIX^e siècle*, II, Paris, 1895, pp. 47-48.

²³ *Exposition de 1867. Délégation des ouvriers relieurs*, Paris, 1869-1875, première partie, *La reliure aux expositions de l'industrie (1798-1862)*, p. 235.

²⁴ Notamment : *Catalogue of a Collection of Books and Miniatures formed by J.T. Payne* (Londres, 1878), *l'Essai sur l'art de restaurer les estampes et les livres* (Paris 1858) de A. Bonnardot, *Les livres et leurs ennemis* (Paris, 1883) de W. Blades (catalogue de la vente Schavye, Bruxelles, 11/16 mai 1905, n° 6, 27-30, 35-41, 48).

²⁵ Vente Schavye de 1905, n° 42-47, 78. Une partie de cette documentation fut acquise par l'Université de Gand.

²⁶ Cette documentation inclut également des planches extraites de la *Gazette des Beaux-Arts* et de l'*Allgemeiner Anzeiger für Buchbinderei*.

²⁷ Catalogue de la vente Schavye, Bruxelles, vente 13/14 avril 1894 : n° 225-228.

²⁸ III. 4 : Université de Gand, archives Schavye, frottis.

²⁹ III. 5 : Université de Gand, archives Schavye, frottis.

³⁰ III. 6 : Université de Gand, archives Schavye, projet à l'encre de Chine. La reliure définitive, en maroquin vert, porte le chiffre du comte de Flandre au centre des plats (*ibidem*, frottis).

³¹ Vente Schavye, 1905, n° 67 : « J. SCHAVYE, Art du Blason ; Armoiries reconnues ; trois recueils, dont partie manuscrite, partie découpures imprimées, en 2 vol. in-12 et 1 farde, nombreuses fig. dessinées et imprimées » ; n° 78 : « Armoiries, chiffres, pavillons de divers pays, souverains et provinces, exécutés par J. Schavye en maroquin mosaïqué sur 77 feuilles in-fol. carton recouvert de percaline ». Il puisait dans ces recueils lorsqu'il devait exécuter une reliure aux armes d'un bibliophile ou d'une institution, mais cela

ne suffisait pas toujours, sa documentation n'étant pas exhaustive, comme l'atteste une lettre à M. Rivier du 16 juillet 1879 : « Au moment où vous allez écrire pour avoir les renseignements nécessaires à l'ornementation complète de l'album destiné à Monsieur Bluntschli, je crois utile de vous rappeler que je ne possède pas les armoiries de Zürich » (Université de Gand, archives Schavye).

³² Université de Gand, archives Schavye, frottis ; vente Schavye, 1894, n° 229-230.

³³ H. DUBOIS D'ENGHIEN, pp. 114, 126, 162.

³⁴ *Exposition de 1867*, première partie, pp. 156, 226 ; deuxième partie, pp. 9, 21, 134, 172.

³⁵ *Le Bibliophile Belge*, Bruxelles, 1866, pp. 298-299. Les « pastiches » cités sont des décors rétrospectifs.

³⁶ « Imitation consciencieuse » à propos d'une plaque reproduisant une dentelle « genre Derome » (*Exposition de 1867*, 2^e partie, p. 39-40 et pl. I : Engel et fils).

³⁷ *Id.*, 1^{re} partie, p. 196, à propos d'une reliure de l'atelier londonien de Wright.

³⁸ *Id.*, 1^{re} partie, p. 185 ; 2^e partie, pp. 18, 209.

³⁹ *Id.*, 1^{re} partie, pp. 95, 152-153, 188 ; 2^e partie, p. 38.

⁴⁰ P. CULOT & G. BERNARD, p. 25.

⁴¹ F. VANDEREM, *La Bibliophilie nouvelle. Chronique du Bulletin [du Bibliophile]*, Paris, 1927-1932, II, p. 188.

⁴² H. DUBOIS D'ENGHIEN, p. 176.

⁴³ *Casterman. Deux cents ans d'édition...*, pp. 90-91.

⁴⁴ H. COHEN, *Guide de l'amateur de livres à gravures du XVIII^e siècle*, Paris, 1912.

⁴⁵ H. BERARDI, III, Paris, 1896, pp. 17-132.

⁴⁶ H. DUBOIS D'ENGHIEN, pp. 147-152 et 239 ; P.J. FOULON, « Les reliures de Charles De Samblanx et Jacques Weckesser à Mariemont », *D'un livre l'autre*, Mariemont, 1986, pp. 53-89 ; P.J. FOULON, *Raoul Warocqué (1870-1917), collectionneur de livres illustrés français contemporains*, Mariemont, 1991.

⁴⁷ P.J. FOULON, *Les reliures de Charles De Samblanx et Jacques Weckesser à Mariemont*, ill. n° 32-34, 56.

⁴⁸ [Ch. DE SAMBLANX], « La Reliure à l'exposition internationale de Bruxelles de 1910 », *Société des Bibliophiles et Iconophiles de Belgique. Annuaire*, 1910, p. 138.

⁴⁹ J. STORM VAN LEEUWEN, *75 jaar boekbindkunst in Nederland*, p. 20, n° 1, ill. ; H. DUBOIS D'ENGHIEN p. 231.

⁵⁰ C'est du moins ce qu'affirme B.H. BRESLAUER, *Historic & artistic bookbinding from the Bibliotheca Bibliographica Beslaueriana*, Bruxelles, Bibliotheca Wittockiana, 1986, n° 48, pp. 108-109. Il y aurait lieu de le confirmer.

⁵¹ Ch. DE SAMBLANX, « Notes sur quelques relieurs du XIX^e siècle », *Société des Bibliophiles et Iconophiles de Belgique. Annuaire*, 1912, pp. 82-83 ; Reliures exposées à la séance du 12 mai 1912, *id.*, pp. 79-83 ; [IDEM], « La Reliure à l'exposition internationale de Bruxelles de 1910 », *id.*, 1910, p. 139.

⁵² P.J. FOULON, *Les reliures de Charles De Samblanx et Jacques Weckesser à Mariemont*, p. 59 ; catalogue de la vente des 12-13 mai 1992, Beijers, Utrecht, n° 53, ill. (Alfred).

⁵³ H. DUBOIS D'ENGHIEN, *op cit.*, pp. 113, 115, 117, 130.

⁵⁴ Voir aussi H. HELWIG, *Handbuch der Einbandkunde*, I, 1953, pp. 135-140. On peut également signaler qu'il existait déjà au XVIII^e quelques pastiches de reliure ancienne.

⁵⁵ Avant-propos de SEYMOUR DE RICCI à la sixième édition de H. COHEN, *Guide de l'amateur de livres à gravures du XVIII^e siècle*, Paris, 1912, p. III.

⁵⁶ F. VANDEREM, *La Bibliophilie nouvelle Chroniques du « Bulletin »*. 1922-1926, tome I, pp. 22-30, 172-178 ; tome II, pp. 182-185, 186-195 ; tome III, pp. 183-186 et 357-360.

⁵⁷ F. VANDEREM, I, p. 174.

⁵⁸ Publicités dans le *Bulletin du Bibliophile*, 1^{er} mars 1926, 1^{er} janvier et 1^{er} juin 1927, 1^{er} novembre 1928 et ss.

⁵⁹ J. STORM VAN LEEUWEN, p. 36, n° 30, et p. 66, n° 80.

⁶⁰ H. DUBOIS D'ENGHIEN, p. 32 ; de même, le baron Portalis dans sa préface au répertoire de Cohen : « Les livres du XVIII^e sont toujours à la mode et le seront tant que les bibliophiles auront le goût du livre élégant, orné avec ingéniosité et grâce » (COHEN, 1912, p. VII) ; « On pourra dire peut-être de l'illustration des livres du XVIII^e siècle qu'elle est frivole, mais on ne pourra nier ni son charme, ni sa grâce. Elle fera toujours la joie des bibliophiles et sera toujours l'ornement et la gaieté de leur bibliothèque » (p. xxvi).

Aspecta Medusa

Notes sur la diffusion d'une iconographie entre deux siècles

par
Monica GRASSO

En 1865, Dante Gabriel Rossetti travaille à une œuvre qui s'intitule *Aspecta Medusa*. Le tableau ne sera jamais réalisé, mais il nous reste quelques esquisses ainsi qu'un poème écrit par Rossetti et portant ce même titre :

Andromeda, by Perseus saved and wed
Hankered each day to see the Gorgon's head :
Till o'er a fount he held it, bade her lean
And mirrored in the wave was safely seen
That death she lived by.
Let not thine eyes know
Any forbidden thing itself, although
It once should save as well as kill, but be
Its shadow upon life enough for thee ¹.

On peut déduire, d'après ce texte, qu'il s'agissait d'une représentation de Persée et Andromède regardant la tête de Méduse reflétée dans l'eau. Dans le dessin conservé à Birmingham, Rossetti a tracé la composition générale du tableau (pl. 8). On peut y voir les silhouettes des deux personnages au bord d'un bassin circulaire. Persée, debout, soulève de la main droite la tête de Méduse pour en montrer le reflet dans l'eau, tandis que de sa main gauche, il tient le poignet de sa femme. Andromède, assise à ses pieds, penche son visage vers le reflet, laissant tomber ses longs cheveux sur son épaule dans une attitude d'ingénuité presque enfantine ².

Ce sujet que Rossetti n'a pas pu exécuter, sera réalisé, vingt ans plus tard, par son ami et élève Edward Burne-Jones. Le tableau constitue le dernier panneau d'une série consacrée au mythe de Persée. Il date de 1886-1887 et s'intitule *The baleful head* (pl. 9) ³. Persée et Andromède se trouvent dans un jardin fermé par une enceinte de marbre, véritable « hortus conclusus ». Un grand arbre chargé de fruits aux couleurs dorées domine l'espace, au centre une haute fontaine octogonale en marbre sur laquelle les deux époux se penchent pour regarder le reflet de la tête de Méduse que Persée soulève de la main gauche. La fontaine dans le jardin clos rappelle les « fontaines de jouvence » des jardins d'amour médiévaux : le geste du couple qui se tient par la main indique d'ailleurs le rituel du mariage. Dans l'eau de la fontaine, se reflètent

les trois visages et un dessin parfait rend les doubles aussi concrets que les visages réels. C'est dans ce miroir que la figure blême de Méduse s'insinue entre les visages juvéniles et innocents des amoureux. Ce n'est pas un visage monstrueux et sa typologie est celle de la « Méduse belle », inspirée par l'exemple classique de la *Méduse Rondanini* et par la tête de Méduse du *Persée* de Cellini. Cette dernière est évoquée surtout par la chevelure de serpents que Burne-Jones cisèle comme du métal précieux.

Le XIX^e siècle a été fasciné, en peinture comme en poésie, par l'image des têtes tranchées, que ce soit celle d'Orphée ou celle de saint Jean-Baptiste. La tête de Méduse qui résume en elle le danger qu'on attribue à la faculté du regard et au sexe féminin, vient donc rejoindre assez naturellement les autres « têtes sinistres » du siècle. Un véritable « gorgonéion » moderne est celui qui fut dessiné par Fernand Khnopff en 1895 et qui est intitulé *Le sang de Méduse* (pl. 10) ⁴. Si l'on considère la succession de ces trois titres, *Aspecta Medusa*, *The baleful head* et *Le sang de Méduse*, on peut déjà deviner la transformation subtile qui s'opère au cours du siècle autour de ce sujet, à travers des artistes pourtant fort proches. Dans le premier cas, *Aspecta Medusa*, c'est avant tout le moment de la découverte d'une apparence mystérieuse qui se trouve souligné. Dans le deuxième, le terme « baleful head » affirme déjà la certitude du danger. Tandis que le troisième, *Le sang de Méduse*, est plus explicite puisqu'il contient le nom de la créature mythique, mais déplace notre attention sur la capacité génératrice de son sang et sur la naissance de Pégase.

Le dessin de Rossetti et le tableau de Burne-Jones constituent deux versions différentes de la même iconographie : tous deux représentent en effet le moment où Persée montre à Andromède la tête de Méduse, reflétée dans l'eau afin d'éviter que la jeune femme ne soit pétrifiée par la vue directe de la dépouille. Cette iconographie a connu une histoire particulière qui n'a pas la continuité qu'ont, dans la tradition visuelle, d'autres épisodes du mythe, tels celui de Persée triomphant de Méduse ou celui de la délivrance d'Andromède. La particularité du sujet a été signalée déjà par Paul Leprieur dès 1893 dans son compte rendu de l'exposition Burne-Jones au salon du Champ-de-Mars, où figurait cette série sur Persée ⁵. Leprieur remarque de suite la culture raffinée de l'artiste : « Même les plus lettrés doivent faire appel à toute leur érudition classique, pour saisir le motif adopté et le fil conducteur de la fable » ⁶. Il cite également la source littéraire du cycle, la partie intitulée « The Doom of Acrisius » du poème de William Morris, *The earthly paradise*, où l'épisode illustré par *The baleful head* est précisément décrit ⁷. Mais il nous indique aussi une autre direction pour comprendre la tradition iconographique qui est à la base de cette représentation :

M. Burne-Jones est trop bien renseigné sur les travaux de ceux qui sont venus avant lui, trop curieux de tout document pouvant lui fournir une idée ou un motif nouveau, pour qu'il soit possible de douter qu'il n'ait connu certaines fresques d'Herculanum représentant justement le même sujet rare et imprévu : Andromède et Persée contemplant dans l'eau la tête de Méduse ⁸.

Il est vrai que Burne-Jones s'inspire du livre de Morris et qu'il lui était aisé de connaître tant l'esquisse de Rossetti que son poème *Aspecta Medusa*. Cette iconographie pouvait donc lui être familière, sans devoir sortir du cercle préraphaélite. Notons cependant que c'est un contemporain comme Leprieur qui invite à mesurer l'importance

du précédent romain. Ce thème, dont l'origine reste problématique, est fort présent dans la peinture décorative romaine et parfois même sur de petits objets comme lampes ou camées ⁹. La fresque que nous avons choisie pour exemple provient de Pompéi, de la maison des Chapiteaux colorés qui date de l'époque de Vespasien. Il s'agit d'une représentation qui ne participe assurément pas de l'atmosphère de mélancolie commune au tableau de Burne-Jones et au dessin de Rossetti (pl. 11). Le couple est assis au bord de l'eau, tendrement enlacé et sans montrer la moindre frayeur. La tête de Méduse ressemble plus à un petit masque bizarre qu'à la dépouille d'une créature mythique et menaçante. Le reflet dans l'eau est à peine visible et Andromède regarde vers le bas sans aucune trace d'émotion. Le sentiment de tragédie latente n'a donc pas pu être transmis aux deux artistes par les fresques romaines. Si l'on se reporte aux gravures du début du siècle figurant dans le catalogue du Musée national de Naples, on verra soulignées plus encore, avec une grâce toute néoclassique, la symétrie ainsi que la pose statique et sereine du couple (pl. 12) ¹⁰.

Après son succès à l'époque romaine, cette iconographie ne semble avoir retrouvé sa faveur qu'après la découverte des fresques de Pompéi et d'Herculanum. Cette connaissance se répandit durant la seconde moitié du XVIII^e siècle, à la suite de ce goût archéologique qui accompagna le regain d'intérêt pour l'antiquité et trouva un important moyen de diffusion dans la gravure. Par exemple, dans le troisième volume du recueil *Le pitture antiche di Ercolano e contorni*, publié à Naples en 1762, nous trouvons une gravure reproduisant une des fresques qui nous intéressent (pl. 13) ¹¹.

La gravure, signée par Filippo Morghen et Nicola Vanni, nous montre une composition fort semblable à celle déjà examinée. Persée et Andromède sont assis sur des rochers. Ils sont nus, à l'exception des jambes en partie drapées, et sont disposés symétriquement par rapport à la tête de Méduse que Persée soulève de la main droite. Persée porte ses sandales ailées, et sa courte épée est posée sur le rocher. En revanche, son traditionnel casque ailé a laissé place à deux petites ailes dans les cheveux. Andromède s'appuie sur l'épaule de son époux. Elle porte des bijoux et ses cheveux sont retenus par la « tenia ». À leurs pieds, un petit torrent coule entre les cailloux et l'on y voit nettement le reflet de la tête de Méduse : un visage de profil, ni difforme ni menaçant et sans sa chevelure de serpents. Ici, comme dans l'exemple de la maison des Chapiteaux colorés, les deux personnages ne montrent aucune émotion, même si Andromède dirige son regard de façon plus explicite vers le reflet de Méduse.

La gravure, comme la fresque qu'elle reproduit, avait déjà été signalée par Andor Pigler en 1927, à propos d'une copie de ce sujet faite vers 1770 par Johann Martin Fischer (pl. 14 et 15) ¹². Le bas-relief de Fischer est une copie fidèle de la peinture romaine, mais exécutée avec beaucoup plus de finesse que la gravure de 1762. On y trouve soulignés, avec une remarquable habileté technique, le jeu de draperies, la description minutieuse du paysage et la verticalité un peu pointue de la composition. On dépasse ici le stade de la simple imitation et le goût précieux du relief témoigne du désir d'exalter l'ancienne image.

Mais il existe un autre exemple du XVIII^e siècle qui se révèle encore plus décisif pour notre analyse : il s'agit d'une gravure de Francesco Bartolozzi d'après un dessin de Gian Battista Cipriani. Datée de 1789 et publiée à Londres, elle s'intitule :

« Perseus cautiously relating to Andromeda the transforming power of Medusa Head » (pl. 16) ¹³.

Cipriani et Bartolozzi étaient tous deux originaires de Florence et leur amitié s'était conservée après leur départ pour l'Angleterre, en 1755 pour le premier et en 1764 pour le second. Ils furent extrêmement appréciés dans les milieux artistiques londoniens : Cipriani décora les maisons de style classique des plus célèbres architectes de cette école — tel Robert Adam — et compte parmi les fondateurs de la Royal Academy. Il fut également un amateur éclairé d'antiquités et illustra des recueils de pièces archéologiques. La mythologie a été pour lui une source privilégiée et une grande partie de ses œuvres a été gravée par Bartolozzi ¹⁴. Il n'est donc pas étonnant de retrouver parmi ses créations une iconographie redécouverte après les fouilles d'Herculanum et de Pompéi et popularisée déjà, comme nous l'avons vu, par des artistes tels que Fischer.

La gravure de Bartolozzi et Cipriani contient des éléments importants pour l'évolution du thème et constitue un passage crucial vers les œuvres de Rossetti et Burne-Jones. C'est ici que l'on peut observer comment le mythe de Méduse et celui du reflet prennent une importance décisive dans la représentation. La tête de Méduse n'est plus la petite tête joufflue des fresques romaines, mais un visage dont la mort a durci les traits et qui, pour reprendre les termes de Rossetti, commence ici à « projeter son ombre sur la vie ». La scène est encore celle du coin de paysage qui accueille les deux amants pour un étrange épreuve, mais la symétrie des compositions antérieures est rompue. Persée et Andromède croisent leurs gestes suivant une construction complexe et dynamique : Persée est au premier plan, le genou plié contre terre, presque assis au bord de l'eau ; Andromède se penche au-dessus de son épaule pour regarder le reflet du visage de Méduse et le geste de sa main gauche exprime sa surprise et sa frayeur. Persée retrouve ici deux de ses attributs traditionnels : le casque ailé et le bouclier-miroir, dons des dieux pour combattre Méduse. Si, dans l'ensemble, ce dessin aux lignes sinueuses, correspond à la prédilection de Cipriani pour le petit tableau idyllique, le sujet acquiert ici une profondeur psychologique fondée sur la connaissance du mythe et de sa tradition visuelle. Cipriani démontre ainsi non seulement son expérience d'amateur d'antiques, mais aussi sa formation florentine qui lui avait permis de connaître aussi bien le *Persée* de Cellini que la *Tête de Méduse* conservée au musée des Offices et alors attribuée à Léonard de Vinci, ou encore la tête de Méduse fort réaliste peinte par Vasari dans la *Délivrance d'Andromède* du « studiolo » du Palazzo Vecchio.

Si l'on compare la gravure de Bartolozzi-Cipriani avec le dessin de Rossetti, on verra que ce dernier y puise l'idée très dynamique du rapprochement entre un personnage debout et un autre assis. Il inverse cependant les rôles car, dans son cas, c'est Persée qui est debout et Andromède qui est assise. On retrouve chez l'Andromède de Rossetti, la même longue chevelure et le visage attentif penché sur le reflet, mais sans le geste théâtral de la main puisque ici la jeune femme est au contraire repliée sur elle-même, le poing fermé contre la poitrine. La pudibonderie victorienne a censuré le nu si caractéristique des fresques romaines : toujours présente chez Cipriani, elle a fait place ici à des habits médiévaux.

La confrontation avec la gravure de Bartolozzi-Cipriani se révèle tout aussi intéressante pour le tableau de Burne-Jones. La fontaine n'est plus à ras de terre : Rossetti avait déjà commencé à la dessiner plus semblable à un bassin qu'aux rivières champêtres des exemples antérieurs, mais Burne-Jones achève d'éliminer cet aspect naturel en transformant la clairière en jardin-clos. S'il renouvelle le choix du Moyen Age pour le costume des personnages et pour la référence chrétienne d'Adam et Eve au paradis terrestre, Burne-Jones s'approprie une importante « intuition » contenue dans la gravure.

Cipriani, en imaginant un Persée tenant la tête de Méduse presque assis au bord de l'eau, obtenait, par voie de conséquence, du rapprochement de la tête de Méduse avec son reflet virtuel reflété dans l'eau, un effet beaucoup plus suggestif que dans les exemples romains. Rossetti avait éloigné à nouveau le visage réel de Méduse de son reflet, en remplaçant Persée debout. Mais Burne-Jones — qui désire souligner ce jeu de reflets — a conçu l'idée de « soulever » l'eau plutôt que d'abaisser Persée. C'est pour cette raison que l'on retrouve Persée et Andromède debout — symétriques et statiques comme dans les fresques romaines — et que la fontaine s'élève jusqu'à leur taille pour permettre aux visages d'être tout proches de leur reflet.

Cette attention pour le détail du visage de Méduse et de son double est par ailleurs attestée par un dessin de Burne-Jones (pl. 17). L'effet de juxtaposition était déjà présent dans la gravure de Cipriani-Bartolozzi. Dans celle-ci en effet, le visage de Méduse est un visage aux traits marqués, avec les sourcils froncés et la bouche ouverte en une grimace de douleur. Mais dans le reflet, l'expression s'atténue et le visage devient beau, les lèvres semblent entrouvertes, les traits plus détendus et l'on ne voit plus le détail de la chevelure aux mèches ondulées. L'idée était efficace et Burne-Jones la reprend à son compte : il dispose les visages de manière à ne pas devoir montrer dans le reflet la chevelure de serpents de Méduse qui, ainsi, perd son attribut le plus agressif et le plus monstrueux. Si nous analysons attentivement le dessin de Burne-Jones, nous verrons que le visage de Méduse, figé dans une beauté classique mais froide, change d'aspect une fois reflété. Les orbites deviennent profondes et ombragées, les lèvres sont entrouvertes, les sourcils mieux soulignés et une ombre qui adoucit les traits entoure le visage. Ce n'est plus un beau masque mortuaire, mais les traits d'une femme dans l'abandon du sommeil ou d'un rêve, un abandon qui la qualifie en tant qu'être humain fragile, capable de souffrance, et non plus comme un être mythique aux pouvoirs terrifiants. C'est une des vérités qu'Andromède découvre en plongeant son regard dans la fontaine.

Autre élément central de cette iconographie, la différence entre le regard de Persée et celui d'Andromède : Andromède regarde le reflet de Méduse, Persée regarde Andromède. La différence d'attitude et d'expression des deux personnages est déjà accentuée par Cipriani : Persée lève le regard vers la jeune femme, surprise et terrifiée par la vision du monstre, presque comme s'il voulait vérifier sa réaction. Nous ne pouvons examiner ce point dans l'esquisse, par trop approximative, de Rossetti. Burne-Jones, lui, souligne encore ce contraste : Persée regarde Andromède avec une sorte de vigilante tendresse tandis qu'Andromède regarde dans l'eau avec une contemplation songeuse et mélancolique. L'idée de multiplier les visages reflétés dans l'eau est d'ailleurs une idée clé pour Burne-Jones et elle ne fait que redoubler l'atten-

tion du spectateur sur le thème du miroir. En résumé, l'on peut dire que l'œuvre de Burne-Jones révèle une élaboration profondément méditée des représentations iconographiques antérieures et beaucoup de subtilité dans le choix raisonné de chacun des éléments qui devaient caractériser son tableau.

Pour Rossetti comme pour Burne-Jones, il devait être aisé de connaître l'œuvre de deux artistes devenus presque anglais comme Cipriani et Bartolozzi, d'autant que les gravures de ce dernier étaient très renommées. Ce qui nous semble intéressant, c'est précisément de stigmatiser, dans le cas que nous venons d'examiner, la dette importante que les préraphaélites ont contractée envers la culture du XVIII^e siècle. Nous savons combien les préraphaélites étaient possédés par la fureur néo-médiévale, combien ils aimaient à redécouvrir les légendes de la chevalerie dans un esprit de mysticisme gothique, et combien tout cela est présent dans l'œuvre d'un Rossetti. Ils se disaient « préraphaélites », justement parce qu'ils se sentaient proches d'une époque qui n'avait pas été rationalisée par le classicisme. Ils s'affirmaient comme ennemis non seulement de Raphaël, mais encore d'un parcours puriste et idéalisant, en rupture avec le renouveau classique si présent encore durant la première moitié du XIX^e siècle. Et pourtant, c'est au goût pour l'archéologie, à l'érudition des amateurs d'antiquités du XVIII^e siècle, c'est à une image païenne enfin que Rossetti et Burne-Jones doivent d'avoir redécouvert un thème iconographique qu'ils ont si profondément compris¹⁵.

Le mythe de Méduse touche au problème de la connaissance et le danger que l'on court à la vue de son visage rappelle la défense de voir et de connaître ce qui est défendu commune à de nombreuses religions. Rossetti d'ailleurs le rappelle dans son poème :

Let not thine eyes know
Any forbidden thing itself.

La nécessité de se limiter à regarder seulement un reflet de la réalité peut devenir une métaphore de l'art et du rôle de l'artiste : l'art s'exprime à travers des doubles de la réalité et l'artiste voit des images qui sont un reflet du réel¹⁶. Cela rejoint aussi l'Idée platonicienne et son interprétation chrétienne. L'évocation d'un Eden claustrophobe est d'ailleurs explicite dans *The baleful head* : l'arbre de la connaissance abrite parmi ses fruits le visage de Méduse, tel un fruit vénéneux ou tel le serpent biblique qu'il évoque par sa chevelure et qui, dans la tradition iconographique, se dresse souvent, entortillé au tronc de l'arbre, entre Adam et Eve. Cette évocation pourrait confirmer l'interprétation du visage de Méduse comme symbole sexuel ambigu et menaçant¹⁷. Le rituel du mariage, le souvenir du couple biblique et de sa chute après la révélation, sont présents dans l'image, mais comme une conscience du destin du couple et, à travers leur exemple, de l'humanité. On sait, d'après le titre, que la tête de Méduse est une « tête maléfique », une « tête sinistre », mais sa menace est dirigée vers l'avenir : ce n'est pas le souvenir d'un péril affronté¹⁸.

Notre analyse des choix iconographiques de Burne-Jones a montré que ce qui est spécifique à cette représentation est la possibilité pour Andromède de voir, non seulement le reflet de la tête de Méduse comme dans les exemples précédents, mais aussi son visage à côté de celui de Méduse. Dire que les visages se ressemblent est insuffisant : tous les visages se ressemblent dans l'œuvre de Burne-Jones, et la physionomie de Méduse est semblable à celle d'Andromède, mais l'expression en est tout autre.

Le visage reflété de Méduse exprime quelque chose qu'Andromède ne connaît pas encore, mais qui se trouve déjà en elle et qui se révélera dans son avenir, c'est un abandon mêlé de tristesse, c'est la défaillance qui brise le masque de la beauté et de la jeunesse encore intactes d'Andromède. D'ailleurs, dans la tradition du thème de la « vanitas », les belles jeunes filles se regardant au miroir souvent découvraient la mort. D'une certaine façon, l'Andromède de Burne-Jones découvre sa « nudité », mais sa nudité d'être humain sans défense et sans éternité, la nudité que l'Hérodiade de Mallarmé découvrirait aussi dans un miroir d'eau :

Mais, horreur ! des soirs dans ta sévère fontaine
J'ai de mon rêve épars connu la nudité !

Nous avons souhaité ajouter à *Aspecta Medusa* de Rossetti et à *The baleful head* de Burne-Jones, *Le sang de Méduse* de Fernand Khnopff. En effet, ce troisième hommage du XIX^e siècle au mythe de Méduse complète bien notre parcours. Khnopff — qui admirait beaucoup Rossetti et qui était lié d'amitié avec Burne-Jones — est fort proche du cercle préraphaélite et de l'art anglais contemporain. Il connaissait en profondeur l'œuvre de ses deux confrères anglais. Son rapport à la culture classique est en revanche beaucoup plus explicite et ses œuvres sont souvent centrées sur des évocations de statues antiques, telle la tête d'Hypnos du British Museum. On peut dire de même, en ce qui concerne le thème du miroir et du reflet — central dans l'œuvre de Khnopff — qu'il s'exprime avec la conscience et la complicité de l'auteur, de sorte qu'il n'est plus nécessaire d'employer le filtre d'une fable mythologique¹⁹. Il est fort probable que c'est cette conscience de soi et une certaine ironie qui ont permis à Khnopff d'affronter de façon plus directe et presque agressive le mythe de Méduse.

Dans *Sleeping Medusa*, c'est un regard affectueux de frère qui contemple la créature au visage de sphinx enveloppée par ses grandes ailes, endormie sur son rocher solitaire²⁰. Dans *Le sang de Méduse*, c'est un véritable « gorgonéion » qui nous fixe, les yeux grands ouverts, d'un regard blanc et phosphorescent. Ce n'est pas l'habitude citation de la *Méduse Rondanini*, car ses traits sont plus masculins et plus durs, comme d'ailleurs dans d'autres exemples romains²¹. Souligner le regard avec ce goût de l'irréel et du terrifiant n'est pas propre qu'à Khnopff et au symbolisme. À ce propos, nous voudrions signaler un détail curieux relatif au *Persée* de Canova (1797-1801), qui reprend pourtant également, pour la tête de Méduse, la classique *Méduse Rondanini*. Canova sculpta séparément deux têtes de Méduse — dont l'une en marbre — qui accompagnèrent en Pologne une réplique du *Persée* Vatican, faite pour la comtesse Strynowska. Dans une lettre, Canova lui-même conseille d'illuminer la tête de Méduse en marbre à l'aide d'une bougie pour obtenir un effet plus suggestif²².

La particularité du dessin de Khnopff est d'attirer l'attention sur un aspect différent du mythe : du chef tranché de Méduse naissent le guerrier Crisaore et Pégase, cheval ailé qui fera jaillir d'un coup de sabot la source d'Hippocrène au pied du mont Parnasse. Le sang de Méduse, selon Ovide, aurait encore engendré le corail²³. Présent dans ce dessin, Pégase se dresse, toutes ailes déployées et auréolé de lumière : c'est donc bien un symbole positif, selon la tradition, qui nous rappelle la fureur créatrice, l'élévation de l'âme et la poésie. Le corail n'est pas représenté, mais il peut être implicitement évoqué par le sang de Méduse. Par ailleurs, l'on sait que le corail a

toujours eu un pouvoir de guérison et de porte-bonheur. Khnopff nous rappelle ici que la tête de Méduse possède une force génératrice, une capacité thaumaturgique, qu'elle est mère de la poésie.

La virtualité d'une valeur métaphorique du mythe de Méduse par rapport à l'art et au rôle de l'artiste — que nous avons mentionnée à propos de Rossetti et de Burne-Jones — est ici très différemment accomplie. L'absence d'Andromède et de Persée permet une identification directe et totale avec le « monstre », déjà réalisée par Khnopff dans *Sleeping Medusa*. Cette identification est annoncée dans le tableau de Burne-Jones où l'on voit le visage d'Andromède et de Méduse si proches, si semblables, dans le miroir de la fontaine, mais elle y est encore indirecte. La Beauté et la Mort se coudoient dans le reflet, comme elles le font dans les tableaux séduisants mais un peu pétrifiés de Burne-Jones, en révélant une certaine inhibition. Khnopff — qui n'avait pas peur dans son art ni du monstrueux ni de l'obscène ni même du mauvais goût — est donc plus proche de cette ambivalence propre à Méduse. *Le sang de Méduse* démontre que l'artiste était conscient du fait que son art pouvait avoir cet hypnotisme qui porte à la pétrification, mais aussi à la capacité de ciseler des bijoux précieux et d'élever l'esprit jusqu'à la poésie. Comme l'écrivait Rossetti dans son poème, « ce qui tue peut aussi sauver ».

Cette capacité de distance, presque d'ironie, vis-à-vis de l'art et du métier d'artiste — ressenti comme un rôle ambigu, comme l'incarnation du réel qui ne vit qu'à travers des imagés figées — celles du miroir — très proche de l'artifice et de la mort, mais aussi seule voie de guérison pour l'auteur — rend Fernand Khnopff beaucoup plus proche que Rossetti ou Burne-Jones de la poésie du xx^e siècle.

Notes

¹ Le texte du poème est transcrit et mis en rapport avec le projet de tableau par V. SURTEES, *The paintings and drawings of Dante Gabriel Rossetti (1828-1882). A catalogue raisonné*, Oxford, 1971, t. 1, n° 183.

² Ce dessin au crayon est daté des environs de 1865 dans le catalogue de Surtees qui mentionne sept dessins relatifs à ce tableau à l'huile, commandé officiellement en 1867 par C. P. Mathew. Parmi ces dessins figurent des études particulières du visage d'Andromède (*ibid.*, n° 183 A-F, pp. 106-107).

³ Il s'agit d'un tableau à l'huile (155 x 130 cm) conservé à la Staatsgalerie de Stuttgart. Commandée en 1873, la série consacrée à Persée était destinée à décorer la salle de musique de lord Arthur Balfour (M. T. BENEDETTI-G. PIANONI, *Burne-Jones*, catalogue de l'exposition de Rome, 1986, pp. 175-179).

⁴ Le dessin de Khnopff est un fusain sur papier (21,9 x 14,7 cm) conservé au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale Albert I^{er} de Bruxelles.

⁵ P. LEPRIEUR, « La légende de Persée par M. Burne-Jones », *Gazette des Beaux-Arts*, 1893, x, pp. 462-477.

⁶ *Id.*, p. 462.

⁷ *Id.*, p. 466.

⁸ *Id.*, pp. 475-476.

⁹ *Lexicon iconographicum mythologiae classicae (UMC)*, « Artemis », Verlag Zürich, Munich, vol. 1, 1-2, sub voce « Andromeda I », et en particulier les pages 783-784 et 789.

¹⁰ *Real Museo Borbonico descritto e illustrato da Erasmo Pistolessi*, vol. VI, Rome, 1842, tav. LXXIII pp. 444-455 ; O. ELIA, *Pitture murali e mosaici nel Museo nazionale di Napoli*, Rome, 1932, n° 115, 120 et 122. La fresque de la maison des Chapiteaux colorés a été attribuée par Richardson au Peintre des Dioscures (« The casa dei Dioscuri and its painters », dans *Memoirs*, 1955, pp. 122-123).

¹¹ *Le pitture antiche di Ercolano e contorni. Incise con qualche spiegazione*, t. 3, Naples, 1762, Nella Regia Stamperia, tav. XII. Le texte du commentaire précise que la fresque a été mise à jour le

24 juin 1760. L'auteur rejette l'identification avec Persée et Andromède et propose plutôt le couple Mercure et Vénus, prouvant ainsi que ce sujet a posé, au début, quelques problèmes d'identification (*Le pitture antiche*, pp. 63-66, n° 6, p. 64).

¹²A. PIGLER, « Jegyzétek az Osztrák Klasszicizáló Hésőbarokk szobraszathoz », *Archaelogiai Ertesito*, 1927, xli, pp. 170-182 ; A. PIGLER, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zu Iconographie des 17 und 18 Jahrhunderts*, t. II, p. 216 (édition consultée, Budapest, 1974).

¹³La gravure est déjà citée comme exemple de cette iconographie par A. PIGLER, *Barockthemen*, p. 216.

¹⁴A. W. TUER, *Bartolozzi and his works*, Londres, 1881 ; A. PETRUCCI, « Bartolozzi Francesco », dans *Dizionario biografico degli Italiani (D.B.I.)*, Rome, 1964, vi, pp. 793-796 ; M. AZZI VISCONTINI, « Cipriani Giovan Battista », dans *Dizionario*, Rome, 1981, xxv, pp. 745-747.

¹⁵Sur l'importance du classicisme chez Burne-Jones, voir M. T. BENEDETTI, « Disegni classici di Burne-Jones nella culture della Victorian Renaissance », *Paragone*, 1980, 359-361, pp. 70-91.

¹⁶Sur le symbolisme de Méduse et son rapport avec l'art, voir J. CLAIR, *Méduse. Contribution à une anthropologie des arts visuels*, Paris, 1989.

¹⁷Sur Méduse comme symbole sexuel, on peut se reporter également à l'ouvrage de J. CLAIR qui offre une synthèse récente.

¹⁸L'interprétation de *The baleful head* comme moment de la délivrance du danger et de la menace de Méduse, pourtant présente, est partagée, encore récemment, par M. T. BENEDETTI-G. PLANTONI, *op. cit.*, p. 178.

¹⁹Les œuvres de Fernand Khnopff sur le thème du miroir sont nombreuses. Citons, entre autres, le frontispice pour Grégoire Le Roy, *Mon cœur pleure d'autrefois* (1889), les nombreuses versions de *Blanc, noir et or* (1901) ou *Le reflet bleu* (1911).

²⁰*Sleeping Medusa* est un pastel sur papier (72 x 29 cm) daté de 1896. Il est conservé dans une collection privée de Munich. Pour les références complètes, voir R. L. DELEVOY, G. OLLINGER-ZINQUE et C. DE CROES, *Fernand Khnopff. Catalogue de l'œuvre*, Bruxelles, 1979, n° 276. Pour *Le sang de Méduse*, *id.*, n° 318-319.

²¹Sur la typologie de la tête de Méduse dans l'Antiquité, voir *Lexicon*, IV, 1-2, *sub voces* « Gorgo-Gorgones » et « Gorgones Romanæ ».

²²G. PAVANELLO, *L'opera completa del Canova*, Milan, 1976, n° 124.

²³OVIDE, *Métamorphoses*, IV, 740-752.

Les liaisons dangereuses cinématographiées : modalités d'un retour au passé

par
Robin LEFERE

Choderlos de Laclos publia son roman *Les liaisons dangereuses* en 1782. L'œuvre fit scandale, et fut condamnée. Sans doute relevait-elle d'un genre, d'une littérature libertine largement pratiquée et célébrée par le siècle, mais elle portait le genre à un inquiétant apogée (en même temps qu'elle le transcendait, voire réfutait). Le couple formé par le vicomte de Valmont et la marquise de Merteuil est si puissamment pervers qu'il marqua l'imagination et la mémoire collectives (mais sans accéder au lexique), et constitua une « figure » ou un « thème »¹. Nonobstant, le roman resta officiellement dans l'enfer de la littérature jusqu'à ce que l'en sauvèrent les commentateurs de Baudelaire (tardivement publiés), Gide, Giraudoux, Maurois, Malraux²... Il figure depuis 1979 dans la collection « La Pléiade »³, tandis que l'ont amplement divulgué trois adaptations cinématographiques⁴ qui ont renouvelé ou du moins réactualisé le « mythe », et convertirent le roman en « best-seller »⁵.

La présente étude portera sur ces adaptations : *Les liaisons dangereuses* 1960 (Roger Vadim, 1959), *Dangerous liaisons* (Stephan Frears, 1988), *Valmont* (Milos Forman, 1989)⁶. Il ne s'agira pas de discuter leur plus ou moins grande « fidélité », ni de reposer, une fois de plus, la question des richesses respectives de l'art du roman et de l'art du cinéma mais, principalement, d'examiner si elles représentent un « retour au dix-huitième siècle », et si oui, dans quelle mesure et de quelle façon ; la comparaison des diverses réalisations incitera par ailleurs à quelques réflexions proprement esthétiques ou thématiques.

Les adaptations considérées représentent avant tout, par définition, le retour à une œuvre. Le fait que celle-ci date de 1782 n'est évidemment pas suffisant pour que l'on puisse parler sans plus de « retour au dix-huitième siècle », même si, dans la pratique, une adaptation non modernisante conduit à la reconstitution — plus ou moins accessible — de l'époque. La question à poser serait donc : le retour aux *Liaisons dangereuses* implique-t-il *essentiellement* un retour au dix-huitième siècle ? Pour y répondre, il faut voir à *quoi* il est précisément retourné.

Comme on pouvait s'y attendre, les trois adaptateurs (ou plutôt groupes d'adaptateurs)⁷ se sont tournés vers le « couple » (plus fonctionnel qu'affectif) Valmont-Merteuil, en tant qu'il constitue la double figure d'un séducteur et d'une

séductrice admirablement « cyniques » et « machiavéliques », sacrifiant le sentiment à l'intelligence et à la vanité ; mais aussi en tant que ces caractéristiques étaient mises en question autant que magnifiées dans l'ambigu chef-d'œuvre de Laclos. C'est dire que les adaptateurs sont retournés, médiatement, au thème psychologique et moral du *libertinage* tel qu'il était conçu au dix-huitième siècle ⁸, et ainsi, de façon essentielle, à ce siècle même (à un aspect saillant de celui-ci).

Pendant, dans la mesure où, à la suite de Laclos, ils ont traité le thème en problématisant le comportement libertin (ce qui n'exclut pas des modulations très contrastées, comme on verra), et particulièrement en montrant le libertinage — comme, d'ailleurs, la volonté de fidélité conjugale (de Madame de Tourvel) — vaincu par la passion, il y a, par rapport au dix-huitième, retour et relative rupture : si le libertinage lui est essentiel, la passion — qui n'est pas la vertu ⁹ — lui est étrangère (*id est* est étrangère à son esthétique dominante)... Le « retour » est aussi à l'amour-passion « romantique », que préfigurait Laclos ¹⁰.

Tout retour au passé n'est qu'un retour sur soi en passant par le passé : chaque adaptation, outre la particularité de ses choix esthétiques, a infléchi diversement l'intrigue, les personnages, en fonction de la personnalité des adaptateurs, de l'époque. Tentons de contraster ces diverses modulations.

Les liaisons dangereuses 1960 ¹¹ se déroule dans le cadre de la bourgeoisie française des années cinquante, au son du jazz (Theolonius Monk) ; Valmont (Gérard Philippe) et « Juliette » (Jeanne Moreau) sont mariés ; le séjour à la campagne (au cours duquel le vicomte rencontre et séduisait Madame de Tourvel) est devenu vacances de neige... R. Vadim et R. Vailland optèrent pour la modernisation, principalement parce qu'ils voulaient parler de leur époque (voir la présentation filmée de Vadim) : montrer dans le contexte moderne de l'égalité des sexes un couple bourgeoisement marié mais résolument adultère, c'est-à-dire où la femme est aussi libre dans ses désirs et sentiments que l'homme...

Le film obtint scandale et succès, un succès qui, encore que n'étant pas simplement de scandale, me semble fort lié au contexte historique : à l'aspect provocant et provocateur (pour la bienséance d'alors, encore ¹²) de l'interprétation proposée, et au fait que celle-ci offrait prétexte à un débat politique gauche-droite. S'il faut reconnaître l'intérêt de cette première adaptation, en particulier de la modernisation effectuée, et la qualité des comédiens, elle pose plusieurs problèmes. D'abord, les intentions déclarées par Vadim s'accordent mal au film réalisé : s'il s'agissait de magnifier le personnage de Juliette, pourquoi conserver le final punitif de Laclos, en opérant même une dramatisation baudelairienne ¹³ ? Le final pourrait même paraître d'autant plus moralisant que la présentation liminaire, comme *forme*, attire le film vers la fable ¹⁴... Il me semble que, pour avoir voulu inscrire dans l'intrigue de Laclos une problématique fort différente (le titre — « Les liaisons dangereuses 1960 » — annonce continuité et rupture), R. Vadim n'a pu atteindre ni la pleine expression de ses intentions ni une bonne adaptation du roman. Par ailleurs, il est possible de soumettre le scénario à une lecture de type déconstructionniste, produisant une critique radicale des intentions : Joseph Brami a mis en évidence, de façon convaincante, la conception essentiellement conservatrice, rétrograde par rapport à Laclos, du rapport homme-femme tel qu'il sous-tend la représentation du couple Valmont-Juliette ¹⁵.

À ces considérations thématiques s'ajouteraient deux problèmes proprement esthétiques impliqués par la modernisation :

1. toute adaptation entraîne, pour le spectateur qui connaît l'œuvre originale (ce serait le « Spectateur Modèle »), une double activité : en même temps qu'il découvre la réalisation cinématographique, il confronte celle-ci (*id est*, cette interprétation en acte) avec le souvenir qu'il conserve du livre ¹⁶... Plus l'adaptation est éloignée, plus la confrontation est accaparante, de telle sorte qu'on peut se demander si, dans le cas d'une adaptation fort « infidèle » (ce n'est pas le lieu de discuter le concept), ou seulement modernisante, le principe même de l'adaptation vaut encore, compte tenu des caractéristiques de la réception cinématographique (le spectateur ne dispose pas du même temps que le lecteur) ;
2. la modernisation du contexte socio-historique de l'intrigue originale produit une évidente médiocrisation de celle-ci : la bourgeoisie moderne n'a pas, esthétiquement, les mêmes attraits que la société aristocratique du XVIII^e, et le coup de poing (qui chez Vadim tue Valmont) n'est pas le coup d'épée. Par quoi les somptueuses aventures du couple de Laclos se trouvent ramenées à un niveau par trop commun, voire sordide... La modernisation a produit, inopinément, un *effet de sens* moralisateur ¹⁷.

Stephen Frears (et Christopher Hampton) et Milos Forman (et Jean-Claude Carrière) ont opté, eux, pour l'adaptation historicisante. Quand on se propose d'adapter un roman aussi « daté » que *Les liaisons dangereuses*, c'est sans doute, en dépit des difficultés matérielles multiples, le choix le plus simple : toute version en costumes d'aujourd'hui imposerait une modernisation de l'intrigue, laquelle à son tour exigerait du spectateur une connaissance du modèle (du moins dans le cas d'une référence explicite à l'œuvre originale) ¹⁸. De façon plus positive, c'est, comme le suggère avec raison Christopher Hampton, le choix qui fait mieux ressortir la « modernité » du roman de Laclos ¹⁹ ; le paradoxe n'est qu'apparent : la faculté du spectateur d'« entrer » dans une intrigue, de s'identifier aux personnages, tend à opérer une modernisation spontanée, si efficace en l'occurrence (vu le thème, la qualité de la réalisation) que ce n'est qu'après coup qu'il prendra pleinement conscience de l'éloignement temporel ²⁰, pour s'émerveiller alors de la « modernité ». Enfin, peut-être le choix comporte-t-il quelque opportunisme : on sait le goût contemporain pour les exotismes historiques (succès des romans historiques ou des histoires romancées)...

R. Vadim et R. Vailland jugeaient que les adaptations de type historique sont bonnes pour qui n'a rien à dire sur son temps. Il est certain que *Dangerous liaisons* et *Valmont* ne parlent de leur époque que très indirectement (l'adaptation cinématographique américaine d'un roman français du XVIII^e indique à tout le moins que l'intrigue ou le thème puisse plaire ²¹), mais les altérations apportées au roman montrent que les adaptateurs avaient « quelque chose à dire » à leur époque ; en tout cas, pragmatiquement, la simple réalisation et diffusion a constitué un « message », de structure complexe ou simple selon que le spectateur est ou non à même de confronter l'adaptation et l'original.

Commençons par examiner brièvement le traitement du thème.

Dangerous liaisons tend à la fidélité aux *Liaisons dangereuses* : à l'intrigue, mais aussi à l'esprit du roman. C'est une tragédie, qui n'a pas oublié le tragique de la réalité sociale qui sous-tend le drame original (voir l'évocation — en raccourci — de l'essentielle lettre LXXXI, où Madame de Merteuil esquisse agressivement son autobiographie). Les altérations les plus remarquables se trouvent dans le dénouement²² : il est forcé dans le sens du romanesque moralisateur — par le suicide (Valmont se jette sur l'épée de Danceny), et la confession avec déclaration d'amour (là où le roman était beaucoup plus discret) —, exaltant l'amour passionné ; Madame de Merteuil n'est pas défigurée²³, mais elle est deux fois détruite : affectivement (Frears et Hampton ont décidé qu'elle était amoureuse de Valmont)²⁴, et puis socialement, pour se retrouver seule face à elle-même (le démaquillage final répond symboliquement à la scène de maquillage qui ouvrait le film). Par ailleurs, de façon très significative, l'adaptation met en évidence ce qui nous apparaît aujourd'hui comme le « féminisme » de Madame de Merteuil : c'est ce qui est retenu de la lettre LXXXI, et le scénario y insiste d'abord dans un dialogue entre Valmont et son valet (celui-ci soutient que les hommes sont finalement jouet du désir féminin), puis, discrètement, en présentant une autre circonstance qui ne figure pas dans le roman : on se souvient de la lettre à double entente que le vicomte de Valmont écrit à Madame de Tourvel sur le dos d'une courtisane (voir lettres XLVII et XLVIII) ; voici maintenant Cécile Volange qui écrit au chevalier de Danceny, sous la dictée de Valmont (lettre CXVII) *mais sur son dos...*

L'adaptation de Milos Forman et Jean-Claude Carrière est beaucoup plus libre, à la fois quant à l'histoire et au ton, faisant du roman une tragi-comédie. Ainsi, la première rencontre de Valmont et de Madame de Tourvel — le galant s'approche en barque de la dame, pour l'aborder²⁵ — tourne à la farce — repoussée sa peu convaincante déclaration d'amour, Valmont se laisse tomber à l'eau et feint de se noyer —, et pourrait s'interpréter comme une parodie du très classique « embarquement à Cythère ». Plus généralement, tous les personnages sont « allégés »²⁶ et l'intrigue se détend à l'occasion de maints tableaux (fêtes diverses). La transformation du final est frappante : Valmont meurt, voire se suicide²⁷, mais ici point de confession (duel et mort sont elliptiques) ; point non plus de châtiment explicite pour Madame de Merteuil (elle est discrètement moquée, mais au mariage qui consacre sa vengeance vis-à-vis du chevalier de Gercourt) ; Cécile n'a pas perdu son enfant, et est heureuse de porter en elle la vie de Valmont, qu'elle aimait bien²⁸ ; et Madame de Tourvel, au bras sans doute ennuyeux de son austère mari, dépose une vive rose sur la dalle mortuaire... C'est dire que le dénouement est à tout le moins « ambiguïté » (pas nécessairement contre Laclos)²⁹, et promeut une interprétation souriante et vitaliste du personnage de *Valmont*³⁰.

De telle sorte que si chez Frears-Hampton domine un point de vue moraliste et s'accroît la composante « romantique » du drame de Laclos, le film de Forman-Carrière présente à l'inverse une dédramatisation et une démoralisation, qui « dix-huitièmiserait » plutôt l'œuvre originale. On pourrait ajouter, dans une perspective sommairement sociologique, que les deux adaptations, qui furent tournées presque en même temps, se situent très différemment par rapport à leur époque (disons : de post-libération sexuelle en phase critique, avec sida...) : la première réagit à un certain « libertinage » (sans être réactionnaire), tandis que la seconde résiste à cette

tendance, et en prend le contre-pied. L'originalité de Forman n'empêche pas que le film de Frears soit à mon sens meilleur, dans la mesure où il est doué d'une grande force interne : le ton tragique est potentiellement plus fort que le comique, et il y a précisément chez Frears une vision tragique qui anime et traverse toute l'adaptation, parfaitement servie par les acteurs principaux (d'ailleurs nettement supérieurs à ceux de Forman ³¹). Nous verrons qu'elle conditionne aussi la mise en scène. Comparons les choix esthétiques.

Ce qu'il importe d'abord de mettre en évidence, c'est que le choix de l'adaptations historique n'est pas seulement fonctionnel : *Dangerous liaisons* et *Valmont* manifestent un intérêt particulier pour le dix-huitième siècle. On remarque en effet beaucoup de soin dans la recréation de l'époque : les films ont été tournés dans des hôtels ou châteaux français ³² ; les décors, les vêtements, l'atmosphère ont été soigneusement étudiés ³³ ; on voit ou entrevoit des exemples de la peinture du XVIII^e (voir chez Forman le cabinet intime où l'on fait se rencontrer Cécile et Danceny ³⁴) ; se reflète jusqu'à l'image que le dix-huitième constitua de lui-même : maintes scènes font en effet référence aux motifs de la peinture — « Le faux pas », « La résistance inutile », « Plaisirs champêtres » (Fragonard, Boucher, Watteau...) —, qui étaient aussi ceux de la littérature...

Ce souci d'authenticité historique fut loué par la critique ; à juste titre, en particulier parce que le cinéma, par son exceptionnel pouvoir de représentation, est en grande partie responsable, aujourd'hui, des images communes du passé. Il faut voir cependant que ladite authenticité relève d'un réalisme *esthétique*, et par conséquent relatif. Les adaptateurs ont effectivement cédé à des impératifs pratiques — les acteurs parlent anglais ou américain (au risque de choquer) ³⁵ — ou fait des choix exclusivement esthétiques : les costumes chez Frears sont antérieurs d'une génération (sans que cela compromette la vraisemblance)... ³⁶

Si Frears et Forman partagent donc un souci d'authenticité relative, le rôle qu'ils attribuent à la réalité historique est cependant tout différent : les personnages étant pour le premier l'essentiel, l'époque ne constitue qu'un arrière-plan et les décors sont réduits au minimum ; la prise préférée est d'ailleurs le « close-up ». Forman, en revanche, se plaît à faire ce que Frears voulait à tout prix éviter ³⁷ : « peindre » des scènes d'époque (fêtes et spectacles divers...) ou de genre (vie de village, de taverne...), multipliant aussi les occurrences de la « Leçon de musique » ³⁸... Corrélativement, tandis que la perspective de Forman est plutôt pittoresque, S. Frears tend à opérer une *recréation interprétative* : c'est son interprétation du roman (et de l'époque), qui sélectionne les éléments diégétiques et les réalités historiques à retenir, et décide comment les représenter ³⁹ ; de sorte qu'il leur confère une forte charge sémiotique.

La différence des perspectives peut engendrer des divergences essentielles : Forman considère qu'à transposer un roman épistolaire en film, les lettres, en tant qu'artifice narratif éminemment littéraire, perdent leur raison d'être ; pour Frears, parce que les lettres manifestent un aspect du langage, et d'un monde dans lequel le langage était, beaucoup plus qu'aujourd'hui, instrument de domination, elles participent du thème essentiel, et sont donc intégrées à l'intrigue et à la narration — tout comme il est tenté de faire sentir, dans les limites imposées par la communication cinématogra-

phique, le caractère dialectique et sophistique de la conversation libertine... Frears a essayé de montrer, suivant Laclos, la puissance pragmatique du langage.

Mais voici, brièvement, une illustration complémentaire de l'approche interprétative de S. Frears. Les premières images sont particulièrement intéressantes ; elles font assister, en un montage alterné, à la toilette, ou à l'équipement, des deux protagonistes : crèmes, poudres, parfum, perruque, corsage et décolleté, robe à baleines, sont promus au premier plan, et le contexte (le titre, les personnages, leur rassemblement) les fait reconnaître comme des moyens de dissimulation (ambiguë) et de séduction, révélant du même coup un dix-huitième siècle foncièrement adonné aux jeux stratégico-érotiques de la conquête amoureuse. L'ameublement est au service de ces pratiques : Frears (mais aussi Forman) met en évidence le fameux « sofa » (qu'il recouvre d'un rose ou bleu de boudoir), le discret secrétaire, l'indiscret paravent, les complaisants ou captivants — dédoublements, mises en abîme, vision indirecte — miroirs... L'espace tout entier est élevé à une dimension symbolique : ces maisons de riches sont des labyrinthes aux amples zones d'ombre qui fomentent et reflètent des intrigues tortueuses (point de vue très littéraire) ; la sensuelle et mystérieuse flamme des bougies, lustres et candélabres, s'élève sur fond de ténèbres ; les nombreuses portes s'ouvrent et se ferment, moins au rythme d'un vaudeville qu'à celui qu'impose quelque logique fatale.

Résumons et concluons. Aussi longtemps que durera la mémoire culturelle, certains motifs/thèmes/figures traditionnels seront périodiquement réactualisés, sous la pression des circonstances historiques. Chaque époque a ses « préférences »⁴⁰ ; la deuxième moitié du vingtième siècle, caractérisée entre autres, dans le monde occidental, par la « libération » de la femme, puis des mœurs sexuelles, et, corrélativement, par la généralisation d'un certain « libertinage », a stimulé et continue à stimuler l'intérêt — narcissique en dernière instance — pour le dix-huitième siècle du libertinage et, en particulier, pour les protagonistes si parfaitement suggestifs des *Liaisons dangereuses*. Les adaptations cinématographiques qu'ont faites du roman Roger Vadim, Stephen Frears et Milos Forman (avec leurs collaborateurs) représentent autant de prises de position par rapport à l'intrigue (et au jugement, ambigu, de Laclos sur elle), qui sont autant d'évaluations du comportement libertin ; elles oscillent entre une moralisation de type romantique (*nolens* — Vadim —, *volens* — Frears —) et une démoralisation de type libertin (Forman, par-delà Laclos). Conçues ou non comme telles, elles constituent aussi des réponses à la « circonstance », et des « messages » divergents à la société. D'un point de vue esthétique, l'adaptation supposait un choix fondamental : tenter de reconstituer l'époque, ou moderniser. Frears et Forman ont démontré par les faits que l'adaptation historicisante était possible et sensée ; nous avons vu que, contrairement à ce que l'on pourrait croire, elle est non seulement plus riche (et autant pour le type de réception qu'elle provoque que pour sa valeur « didactique » — relative quoiqu'en l'occurrence remarquable), mais aussi plus adéquate (essentiellement du point de vue de la réception). Analysant les réalisations de Frears et de Forman, on a encore pu mesurer et apprécier la diversité des choix possibles dans le cadre d'une même option historicisante : souci d'authenticité plus ou moins stricte, ouverture plus ou moins grande à l'époque, perspective plutôt anecdotique ou interprétative... Une systématisation de ces aperçus devrait tenir compte tant des facteurs

de réception que de conformité, et il serait stimulant d'établir un dialogue avec la théorie de la traduction archaïsante. Pratiquement, une telle systématisation pourrait aider les cinéastes, désormais grands animateurs du passé, à rapidement prendre conscience de l'étendue des choix possibles, avec toutes leurs implications.

Notes

¹ Au sens de la « Stoffgeschichte » (voir Raymond TROUSSON, *Thèmes et mythes. Questions de méthode*, Editions de l'Université de Bruxelles, 1981).

² Sur ce point et, plus généralement, sur la fortune littéraire et artistique de l'œuvre, lire A. et Y. DELMAS, *A la recherche des Liaisons dangereuses*, Mercure de France, 1964.

³ LACLOS, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979 (texte établi, présenté et annoté par Laurent Versini) ; mes références seront à cette édition.

⁴ Il existe aussi une adaptation télévisée par Charles Brabant (1979), citée et commentée par Alan J. SINGERMAN (« Variations on a Denouement : *Les Liaisons dangereuses* on Film », in *Eighteenth-Century Life*, Mai 1990, 14, pp. 49-55).

⁵ Suite à la parution de *Les liaisons dangereuses 1960*, le public aurait acheté, rien qu'en France, plus de deux cent mille exemplaires du roman. Le phénomène est aujourd'hui bien connu.

⁶ On trouvera dans le déjà cité numéro 14 de *Eighteenth-Century Life* une fiche technique des trois adaptations, ainsi que quelques études et de très riches entrevues (avec S. Frears, M. Forman, Glenn Close, Stuart Craig) ; j'y référerai souvent, utilisant dorénavant l'abréviation *ecL*.

⁷ À savoir : outre les cinéastes mentionnés, les scénaristes Roger Vailland, Christopher Hampton, Jean-Claude Carrière, et, à divers degrés, les responsables des décors, des costumes, de la musique (ils seront évoqués plus avant). C'est l'adaptation théâtrale de Christopher Hampton, jouée à Londres en 1985 (par la Royal Shakespeare Company), et ensuite à New York en 1987, qui a suscité les films de Frears et de Forman.

⁸ On trouve la définition du concept et la fixation du type humain chez CRÉBILLON FILS, *Lettres de la marquise de M... au comte de R...*, 1734.

⁹ « Bien que le courant sentimental n'ait jamais été tari dans la littérature en France, il resurgit avec force à partir de 1750 : l'amour de la vertu, de plus en plus, est lié à l'idée du bonheur, et la description géométrique du libertinage commence à lasser » (Robert ABIRACHED, « Libertins », in *Enciclopedia Universalis*, 13, p. 744).

¹⁰ Préfiguration pour ainsi dire « en filigrane », en raison de la perspective narrative adoptée : les lettres sont pudiques ou dissimulatrices. Par ailleurs, il est évident qu'au-delà de l'opposition entre libertinage/*xviii*^e et amour-passion/*xix*^e s'affrontent deux attitudes pérennes (encore que conditionnées par la culture).

¹¹ Sinon les cinéastes, le public n'aura pas manqué d'interpréter le titre — voir aussi *Dangerous liaisons* — à partir de la sémantique contemporaine (française ou anglaise)... La traduction espagnole prévint cette lecture : « Amistades peligrosas », mais perdait l'ambivalence originale du mot français (« relation sociale » — voir L. VERSINI, *op. cit.*, p. 1163 — + « liaison amoureuse »).

¹² La nature à la fois publique (lieu et conditions de vision) et populaire du cinéma octroya à la censure quelque survie.

¹³ Le rapprochement est de René POMEAU : « L'interprétation baudelairienne [comme œuvre morale et satanique, peignant l'homme marqué pour le mal] exercera une durable empreise (...) le film des *Liaisons dangereuses 1960* (...) la Merteuil enveloppée de flammes et défigurée, non pas par la petite vérole, mais par le feu » (Laclos, Paris, Hatier, « Connaissance des Lettres », 1975, p. 9). On sait que R. Vadim avait lu les commentaires de Baudelaire.

¹⁴ Peu importe que ladite présentation ait pu être conçue comme une transposition de la « Notice » de Laclós.

¹⁵ « Madame de Merteuil, Juliette, and the Men : Notes for a Reading of Vadim's *Liaisons dangereuses* 1960 », in *ECL*, pp. 56-66. J. Brami souligne en particulier la dépendance mutuelle des deux protagonistes ; le mariage d'une Juliette oisive qui lutte pour la carrière de son mari ; un libertinage dont la fonction ultime est de préserver le lien conjugal.

¹⁶ Outre celui de faire retourner à l'œuvre, l'adaptation cinématographique a donc le mérite d'inciter à une activité proprement critique : (re)lire le livre, et en (re)faire une interprétation, pour la confronter à l'interprétation du film.

¹⁷ Inversement, la somptuosité du milieu original étant en partie due à notre perspective socio-historique, l'adaptation historisante aurait un *effet magnifiant*, accentuant le pouvoir de séduction des protagonistes.

¹⁸ S. Frears et M. Forman ne pouvaient escompter, de la part du public américain, une connaissance du roman ; à la différence de R. Vadim : lectures scolaires, références fréquentes du monde littéraire à la figure de Laclós et de ses héros, et même... publicité : DELMAS (*op. cit.*, p. 300) signale qu'en 1949 une marque de parfums imagine comme publicité une lettre de Valmont à Merteuil accompagnant l'envoi d'un flacon (« de cette eau dont use la présidente » et « je puis vous dire en connaissance que, loin d'affaiblir l'amour comme le devrait faire une eau, celle-ci en stimule les feux »).

¹⁹ « I decided that it would be *more* modern if it were in costume than it would if it were in modern dress. » (« Christopher Hampton interviewed by Robert Maccubbin », in *ECL*, p. 83). Le film réalisé, et le succès obtenu, ont démontré, me semble-t-il, que telle appréciation de R. POMEAU était plus péremptoire que fondée : « c'eût été un non-sens de tirer des *Liaisons dangereuses* un film historique » (*op. cit.*, p. 11).

²⁰ Je dis bien « prendre *pleine conscience* », car la conscience de l'éloignement temporel est évidemment présente dès le début (quoique le spectateur tende spontanément à la suspendre, en même temps qu'à moderniser), et on peut même lui supposer un effet important sur la réception : elle fait voir les personnages moins comme individus que comme types... Autrement dit, la version historicisante promeut une modalité spécifique d'identification : une reconnaissance au niveau du général.

²¹ C'est une coïncidence significative que Milan Kundera, amateur reconnu du XVIII^e siècle, ait vu porter à l'écran le héros « libertin » de *L'insoutenable légèreté de l'être*. Mario Monicelli est par ailleurs en train de préparer une adaptation théâtrale à partir de celle de Hampton, du roman et des films, avec Geppy Glejeses dans le rôle de Valmont (voir *Corriere della sera*, 1/4/94, p. 33).

²² Alan J. SINGERMAN signale que Hampton a ici radicalement modifié le final de son adaptation théâtrale : « The play ends on a threatening political footnote : « Very slowly » the lights fade [tandis que Madame de Merteuil joue aux cartes avec Mesdames de Rosemonde et de Volanges] ; but just before they vanish, there appears on the black wall, fleeting but sharp, the unmistakable silhouette of the guillotine » (*art. cit.*, pp. 52-3).

²³ Encore que S. Frears l'eût souhaité : « I must say that Stephen was really quite keen on leaving in her getting the smallpox, as in Laclós » (Ch. HAMPTON, *ECL*, p. 84).

²⁴ « (...) in the film it seemed that one had to commit to deciding whether Merteuil was in love with Valmont. And what we decided was that yes, she was. That being the case, the death of Valmont has a particular force » (Ch. HAMPTON, *ECL*, p. 84).

²⁵ La métaphore lexicalisée a-t-elle guidé l'imagination de la scène ? Quoi qu'il en soit, on pourrait voir ici un bel exemple de mise en image d'une métaphore linguistique.

²⁶ On trouve dans l'entrevue à M. Forman une confirmation et une justification : « in the book it was stated that Cécile was fifteen, Danceny seventeen. Madame de Tourvel was twenty-two. It is not stated, but it's indicated that Valmont and Merteuil are not yet in their thirties. I was just following the book. It makes sense because when these awful things people are doing to each other are done by people in their thirties and forties, then they are really bad and mean and awful and ugly » (« Milos Forman interviewed by Elise Knapp & Robert Glen », in *ECL*, p. 101). De telle sorte que Madame de Merteuil, plus mûre que Valmont, pourra lui dire : « You are like a child to whom one can show nothing without his wanting to snatch it ».

²⁷ Valmont arrive ivre au duel, mais insiste pour que celui-ci ait lieu... Bien que la scène comporte des éléments comiques (les témoins choisis par Valmont sont des poivrots qu'il a affublés de patronymes aristocratiques...), que le ton soit plutôt celui de la comédie, je ne dirais pas que « Valmont dies a buffoon's death, [...] unable to distinguish game from reality » (Alan J. SINGERMAN, p. 53)... Le drame du personnage

serait dans l'incapacité à supporter l'irruption du sérieux — le duel, mais déjà l'amour — dans sa vie ; dans la scène du duel, le comportement suicidaire comme, précisément, la volonté de dérision sont deux modalités d'un infantile mais pathétique refus du sérieux.

²⁸ Cécile conserve beaucoup de son « innocence enfantine », mais de là à en faire une « sainte »... Je ne dirais pas non plus qu'elle accapare le rôle principal : Iannis Katsahniias interprète trop *Valmont* à partir des films antérieurs de Forman : « Milos Forman n'a pas cherché à comprendre le roman de Choderlos de Laclos. Il a préféré mettre en scène le scénario qu'il trimbale avec lui depuis son exil de Prague : des êtres innocents dans un monde coupable » (*Cahiers du cinéma*, décembre 1989, n° 426, p. 70). Cet aperçu permet cependant de mettre en perspective telle justification du réalisateur (voir note 26).

²⁹ « Nobody knows, of course, what Laclos thought. But Jean-Claude's opinion is that we free men, without the necessity of looking for the censors, will decide how we want it [the ending] to be in the film. » (*ECL*, p. 100).

³⁰ De qui Danceny n'est d'ailleurs plus l'opposé mais l'émule (voir Forman, *ECL*, p. 105) : rachetée la figure de Valmont, il n'y a pas là incohérence.

³¹ Pour rappel : il s'agit respectivement de John Malkovich / Glenn Close et Colin Firth / Annette Bening. Il peut sembler étonnant que Forman ait engagé des comédiens peu connus, alors qu'il disposait d'un budget beaucoup plus important que Frears : « when it comes to period films, it takes a little bit away from the credibility when I see a face that is so identified for me with contemporary stories » (Forman, *ECL*, p. 103).

³² Le château de Madame de Rosemonde correspond en réalité à deux châteaux : Château de Champs et Maison Lafitte (notamment pour la façade).

³³ Frears dit (*ECL*, p. 75) avoir revu *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick) et *The Rise to Power of Louis xv* (Rossellini). Milos Forman insiste sur les lectures (« books about the lifestyle », « the main source of information comes from a book of paintings »), et le rôle de collaborateurs : Pierre Guffroy (« set designer »), Theodor Pistek (« costume designer »), présentés comme grands connaisseurs du xviii^e (*ECL*, pp. 100-101).

³⁴ N'y a-t-il pas dans cette scène un clin d'œil et un hommage au *Casanova* de Fellini ? (qu'on se rappelle le cadre de la première « prestation » de Casanova).

³⁵ « John Malkovich's English is so midwestern-American that it's distracting to me to hear it, and it seems strange to see him in a French costume » (Elise Knapp, *ECL*, p. 103). Stephen Frears a engagé des acteurs américains afin d'éviter l'effet « Masterpiece Theater » (voir *ECL*, p. 72) ; les serviteurs sont cependant écossais, la différence linguistique étant conçue comme marque de différence sociale. Forman lui aussi exprime celle-ci à travers des conventions linguistiques plus arbitraires que réalistes : la haute noblesse est jouée par des acteurs anglais (*ECL*, p. 103)... Par ailleurs, l'hétérogénéité des accents est justifiée comme réaliste : les aristocrates venaient à Paris de toute la France (*ECL*, p. 103).

³⁶ Les costumes chez Frears sont un bel exemple de compromis entre préoccupations réalistes et esthétiques : certaines robes de Glenn Close sont des copies presque *exactes* de celles de *Madame de Pompadour* (*ECL*, p. 68)... Le style vestimentaire (mais aussi architectural) est dans l'ensemble antérieur d'une génération à l'époque des *Liaisons dangereuses*, à l'initiative du tailleur Jim Acheson : « He came in one day and said : « You know, I'd prefer the silhouette of the Louis xv period ; it's much stronger than the Louis xvi », which was so complicated, so frothy and lacy, it kind of lost all shape [...] » (*ECL*, p. 96).

³⁷ « It [le film de Forman] is much bigger on eighteenth-century life than our film is. But it means you end up putting jugglers in the village, I'm afraid ; and that was sort of absolutely what I wanted to avoid. » (*ECL*, p. 74)

³⁸ Il faut remarquer que, tandis que dans le roman la leçon de musique assumait un rôle de contrepoint thématique (par rapport à la violence généralisée), dans l'adaptation cinématographique, où elle est non seulement évoquée mais jouée, elle assume en outre une importante fonction rythmique ; à vrai dire plus remarquable chez Frears dans la mesure où, chez Forman, l'affaiblissent la répétition, l'inscription dans un contexte musicalisé, et d'abord la moindre tension de l'intrigue.

³⁹ L'efficacité peut ainsi primer sur la stricte authenticité... Les choix en matière de musique sont révélateurs : au pot-pourri de musiques originales (arrangé par Neville Marriner à la demande de Forman : François Couperin, Marc-Antoine Charpentier, François-André Philidor, Jean-Philippe Rameau...) s'oppose la récréation, commandée par Frears à George Fenton, d'une musique dans le style du xviii^e, mais qui d'abord s'adapte au ton et au rythme du film.

⁴⁰ Le terme est de Raymond TROUSSON (*op. cit.*).

Table des matières

Avant-propos, par Manuel COUVREUR	7
La galanterie des « Lumières », source d'éditions clandestines au XIX ^e siècle à Bruxelles, par René FAYT	9
Arsène Houssaye et la redécouverte du XVIII ^e siècle français, par Roland MORTIER	21
Le <i>Contrat social</i> et les hommes de 1848, par Raymond TROUSSON	29
Ce qu'il advint des écrits sur la musique du XVIII ^e siècle, et de ceux de Rousseau, au début du siècle suivant, par Belinda CANNONE	49
Le chercheur d'esprit ou Offenbach et la mémoire du XVIII ^e , par Gérard LOUBINOUX	63
César Franck et l'art lyrique français du XVIII ^e siècle, par Joël-Marie FAUQUET	77
Vers une nouvelle approche du néo-classicisme musical des années vingt. Confrontation des écrits et de la musique de Schönberg et de Stravinsky, par Thérèse MALENGREAU	85
Influences du XVIII ^e siècle sur les relieurs belges, par Claude SORGELOOS	113
<i>Aspecta Medusa</i> . Notes sur la diffusion d'une iconographie entre deux siècles, par Monica GRASSO	127
<i>Les liaisons dangereuses</i> cinématographiées : modalités d'un retour au passé, par Robin LEFERE	137

Table des matières

Avant-propos
Manuel COUVREUR

La galanterie des « Lumières », source d'éditions clandestines au XIX^e siècle
à Bruxelles
René FAYT

Arsène Houssaye et la redécouverte du XVIII^e siècle français
Roland MORTIER

Le Contrat social et les hommes de 1848
Raymond TROUSSON

Ce qu'il advint des écrits sur la musique du XVIII^e siècle,
et de ceux de Rousseau, au début du siècle suivant
Belinda CANNONE

Le chercheur d'esprit ou Offenbach et la mémoire du XVIII^e
Gérard LOUBINOUX

César Franck et l'art lyrique français du XVIII^e siècle
Joël-Marie FAUQUET

Vers une nouvelle approche du néo-classicisme musical des années vingt.
Confrontation des écrits et de la musique de Schönberg et de Stravinsky
Thérèse MALENGREAU

Influences du XVIII^e siècle sur les relieurs belges
Claude SORGEOLOS

Aspecta Medusa. Notes sur la diffusion d'une iconographie entre deux siècles
Monica GRASSO

Les liaisons dangereuses cinématographiées : modalités d'un retour au passé
Robin LEFERE

SBN 2-8004-1099-X



9 782800 410999

Règles d'utilisation de copies numériques d'œuvres littéraires publiées par les Editions de l'Université de Bruxelles et mises à disposition par les Bibliothèques de l'ULB

L'usage des copies numériques d'œuvres littéraires, ci-après dénommées « copies numériques », publiées par les Editions de l'Université de Bruxelles, ci-après dénommées EUB, et mises à disposition par les Bibliothèques de l'ULB, implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées ici. Celles-ci sont reproduites sur la dernière page de chaque copie numérique publiée par les EUB et mises en ligne par les Bibliothèques. Elles s'articulent selon les trois axes : protection, utilisation et reproduction.

Protection

1. Droits d'auteur

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire. La mise à disposition par les Bibliothèques de l'ULB de la copie numérique a fait l'objet d'un accord avec les EUB, notamment concernant les règles d'utilisation précisées ici. Pour les œuvres soumises à la législation belge en matière de droit d'auteur, les EUB auront pris le soin de conclure un accord avec leurs ayants droits afin de permettre la mise en ligne des copies numériques.

2. Responsabilité

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines déficiences peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -. Les EUB et les Bibliothèques de l'ULB déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, les EUB et les Bibliothèques de l'ULB ne pourront être mis en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination des EUB et des 'Bibliothèques de l'ULB', ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par eux.

3. Localisation

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme <http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom_du_fichier.pdf> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les bibliothèques de l'ULB encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

Utilisation

4. *Gratuité*

Les EUB et les Bibliothèques de l'ULB mettent gratuitement à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires sélectionnées par les EUB : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

5. *Buts poursuivis*

Les copies numériques peuvent être utilisés à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation aux EUB, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s). Demande à adresser aux Editions de l'Université de Bruxelles (editions@admin.ulb.ac.be).

6. *Citation*

Pour toutes les utilisations autorisées, l'utilisateur s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université libre de Bruxelles – Editions de l'Université de Bruxelles et Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, date et lieu d'édition).

7. *Liens profonds*

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :

- a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des bibliothèques de l'ULB ;
- b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des bibliothèques de l'ULB'.

Reproduction

8. *Sous format électronique*

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis ; à l'exception du dépôt dans une autre *base de données*, qui est interdit.

9. *Sur support papier*

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

10. *Références*

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références aux EUB et aux Bibliothèques de l'ULB dans les copies numériques est interdite.