

## DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

---

MORTIER Roland, HASQUIN Hervé, eds., "Rocaille, rococo" in *Etudes sur le XVIII<sup>e</sup> siècle*, Volume XVIII, Editions de l'Université de Bruxelles, 1991.

---

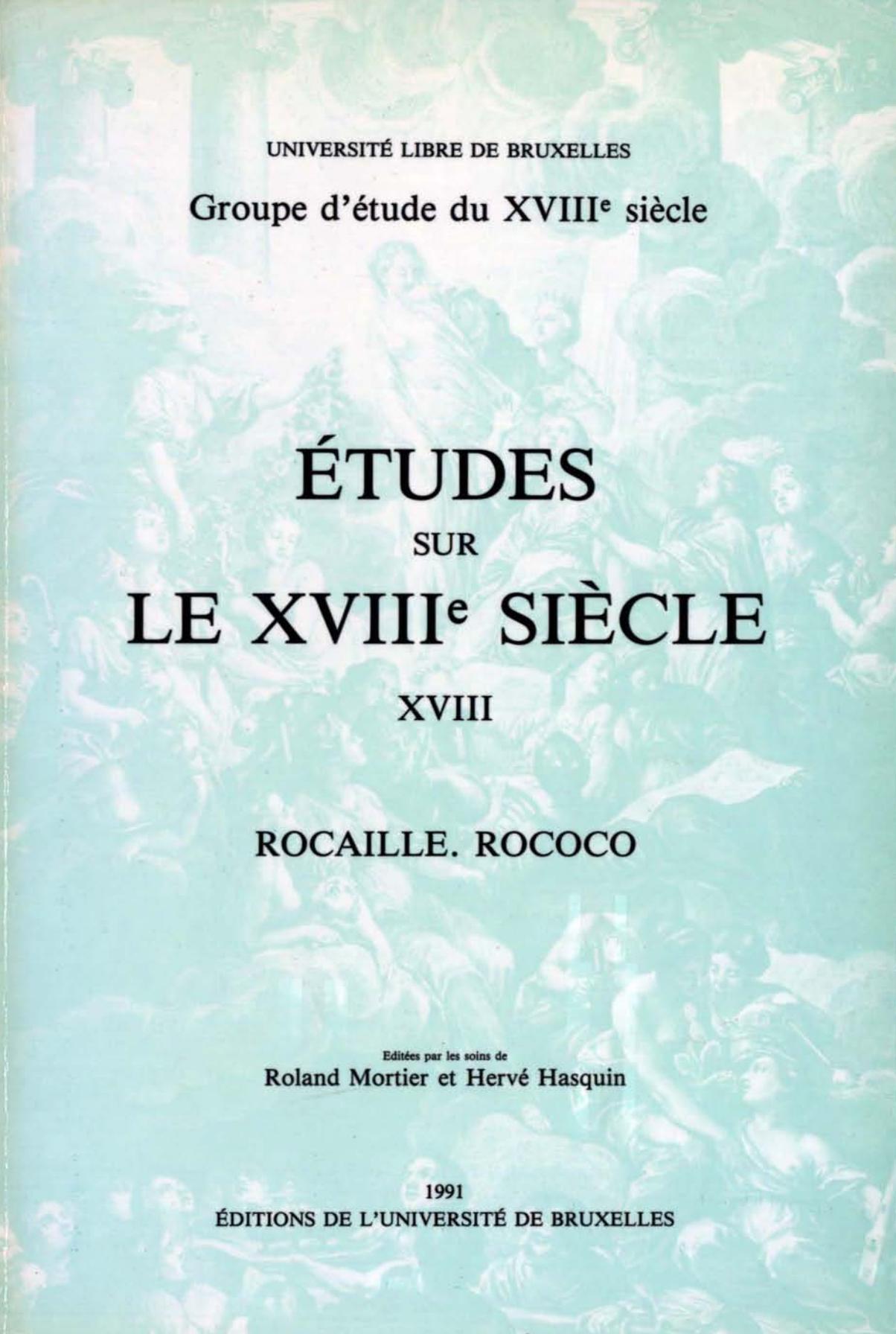
**Cette œuvre littéraire est soumise à la législation belge en matière de droit d'auteur.**

**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<sup>e</sup> siècle

ÉTUDES  
SUR  
LE XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

XVIII

ROCAILLE. ROCOCO

Éditées par les soins de  
Roland Mortier et Hervé Hasquin

1991

ÉDITIONS DE L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES





Les textes de ce volume ont été rassemblés par Brigitte D'hainaut-Zveny

**GROUPE D'ÉTUDE DU XVIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> SIÈCLE

## Dans la même collection

Les préoccupations économiques et sociales  
des philosophes, littérateurs et artistes au XVIII<sup>e</sup> siècle, 1976

Bruxelles au XVIII<sup>e</sup> siècle, 1977

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

La noblesse belge au XVIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle, 1987

Unité et diversité de l'empire des Habsbourg à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, 1988

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

Fêtes et musiques révolutionnaires: Grétry et Gossec, 1990

## *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<sup>e</sup> siècle  
édité par Gisèle Van de Vyver et Jacques Reisse, 1990

UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES

Groupe d'étude du XVIII<sup>e</sup> siècle

ÉTUDES  
SUR  
LE XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE  
XVIII

ROCAILLE. ROCOCO

Éditées par les soins de

Roland Mortier et Hervé Hasquin

1991

ÉDITIONS DE L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES

I.S.B.N. 2-8004-1027-2  
D/1991/0171/12  
© by Editions de l'Université de Bruxelles, 1990  
Avenue Paul Héger 26 - 1050 Bruxelles - Belgique

Imprimé en Belgique par Groeninghe, Courtrai

# INTRODUCTION

par  
Brigitte D'HAINAUT-ZVENY

Rocaille, Rococo, ces termes aux consonances déchiquetées, aux redondances chantournées, évoquent un bruissement de soie dans la clarté paille d'un décor ombré par une treille de moulures dorées.

On songe aux arts dits décoratifs, à leur aménagement en d'exquis intérieurs, voire à un certain mode de vie, dispersé entre un humanisme stoïcien et le sensualisme de Locke et de Condillac.

Mais le Rocaille, et le Rococo dans sa coloration plus germanique, sont-ils des styles au sens où l'entend l'histoire et plus particulièrement l'histoire des arts? C'est à cette question – depuis longtemps posée sans jamais rallier les tenants de positions durcies par une longue tradition historiographique – que le présent volume se propose de donner une réponse ou, plus exactement, divers éléments de réponse.

L'enjeu n'est pas ici de réduire le différend de manière théorique, en faisant le bilan des arguments des belligérants – ceux qui ne voient dans le Rocaille qu'une forme de *Spätbarock* et lui dénie toute autonomie stylistique, réduisant sa production aux avatars d'une phase de dissolution, de désagrégation décorative du style Baroque, et ceux qui au contraire identifient les caractéristiques d'une esthétique particulière, différente des usages du Baroque. Il s'agira bien plutôt de relever, dans le détail des différentes manifestations artistiques de cette époque, le réseau complexe des ruptures, des filiations, des particularismes et des innovations qui les caractérisent et de tester ainsi la validité de ce *period-term* dans le concret multiforme de la création artistique et des contingences de sa production.

J. Weisgerber introduit, dans un texte dense et très ouvert, le thème de ce volume en campant le concept et en esquissant la toile de fond, historique et sociologique, de cet âge Rocaille.

Les expressions musicales font l'objet d'une attention toute particulière. M. Barthélémy et P. Vendrix posent la question très controversée de l'existence d'une musique rococo; et si leurs réponses, divergentes, attestent du caractère encore polémique de l'usage de ce qualificatif (toujours disqualificatif), leurs arguments révèlent une analyse détaillée des procédés musicaux de l'époque. M. Couvreur s'attache à mettre en évidence l'impact de la théorie du merveilleux dont il relève, avec beaucoup de finesse, la crispation dans la genèse et le développement de la tragédie lyrique. J. P. Van Aelbrouck nous livre une étude, minutieusement documentée, sur les Mascarades, ces divertissements dansés, dont il retrace ici, pour la première fois, l'histoire.

L'enquête est ensuite orientée vers les arts plastiques. M. Frédéricq-Lilar présente l'architecture et quelques intérieurs caractéristiques du Rococo flamand, qu'elle identifie comme une "fusion heureuse des types autochtones et de l'ornementation française". Son examen des aménagements intérieurs est relayé par notre étude sur les sources, la morphologie et les divers modes d'agencement de ces décors rocaille (stucs, lambris...). H. Bussers établit un inventaire analytique des sculpteurs et des œuvres marquantes de nos régions. M. Roland Michel analyse les peintures d'une demeure patricienne liégeoise, en soulignant le rôle joué par les gravures, de Lajoüe notamment, dans la diffusion de certains modèles. Un très beau texte posthume de M. Brion, consacré à la Mort et Watteau, nous rappelle toute la "politesse éthique" de ce peintre qui cache sous une apparente frivolité un "savoir-vivre" plus proche du stoïcisme que de l'hédonisme facile auquel on a trop souvent réduit son époque et son inspiration.

Une place importante est réservée dans ce volume aux arts dits "mineurs" qui s'imposent comme un des modes d'expression majeurs de ce style. P. Colman s'attache à mieux cerner l'aurore et le crépuscule du Rococo dans l'orfèvrerie de nos régions, en étudiant, avec la perspicacité critique qu'on lui connaît, la diffusion du motif en "côtes torsées". M. Jottrand identifie les influences françaises (Vincennes-Sèvres) et allemandes (Meissen) qui marquèrent tant au niveau des formes que des motifs, les productions de la première manufacture de porcelaine des Pays-Bas (Tournai, 1751). Quant à C. Sorgeloos, il établit – pour la première fois à notre connaissance – un relevé détaillé des motifs rocaille qui s'immiscèrent, d'abord timidement, dans l'ornementation des ouvrages imprimés (ex-libris, reliure, supra-libros) et qui contribuèrent à en modifier progressivement l'esthétique.

Enfin, R. Mortier met en évidence – à travers l'appréciation que porte Diderot sur Boucher et Baudouin – les étapes d'un glissement tout à la fois esthétique et éthique qui, en stigmatisant cette peinture au nom de la "vraisemblance" et de la "décence", ("les mœurs sont essentielles au bon goût") annonce la réaction néo-classique et son aspiration morale au Grand Goût.

Mais si ce volume apporte une série de matériaux nouveaux, particuliers et ponctuels, pour une connaissance plus précise des différentes expressions artis-

tiques au xviii<sup>e</sup> siècle, il nous amène également à reformuler certaines questions et à redéfinir l'importance de certains axes de recherche.

L'émigration hors des frontières de nos régions d'un nombre significatif d'artistes de talent, relevée par H. Bussers, et l'étonnante faveur posthume du Rococo dans l'efflorescence des *néo* du xix<sup>e</sup>, soulignée par C. Sorgeloos, soulignent la nécessité d'une nouvelle prise en considération systématique du biotope culturel, mais aussi politique, économique, social et sociologique, en un mot du contexte historique, qui vit le développement de ce courant stylistique dans nos régions.

On pourra également se demander si le goût, si unanimement relevé ici, pour les exotismes – chinoiseries, turqueries, singeries – relayé par une affinité avec le monde du théâtre, ne reflète pas, dans son souci anthologique de constitution de "collections de bizarreries et d'extravagances", une certaine volonté de se démarquer, voire de se libérer, des normes de l'héritage classique, lequel constituait, tant au travers de l'art baroque que de l'art classique, la structure morphologique obligée, l'étalon métrique et spatial incontournable, de toute composition.

Le Rococo ne pourrait-il dès lors être envisagé comme une parenthèse culturelle essentielle, marquée par la volonté de substituer aux ordres et aux ornements classiques une structure-cadre différente, d'essence naturaliste, végétale et minérale? La nature et son décor s'efforcent de se substituer aux ordres, dont la beauté est ressentie comme purement conventionnelle par Frézier (*Dissertation théorique et critique sur les ordres architecturaux*, 1739) et le père André (*Essai sur le Beau*, 1741), elle s'essaye pour la première fois peut-être à formuler une alternative – radicalement écartée ensuite par le néo-classicisme – à sa tyrannie proportionnelle et cloisonnante. Le nouveau rapport avec la nature, si souvent relevé dans la littérature, trouverait dans les arts appliqués un prolongement révolutionnaire et une authentique dimension polémique.

Enfin, l'essor remarquable des arts décoratifs, relevé ici plus particulièrement dans le domaine de l'orfèvrerie, de la porcelaine et de la reliure, comme l'examen de la structure des décors intérieurs (stucs, lambris) et de certains thèmes iconographiques alors en faveur (trophées, allégories...), souligne toute la dimension "ornementale" de ce style. Cette constatation, sans pour autant valider la réduction grossière du style Rocaille à un simple genre décoratif, met en évidence l'existence d'un principe organisateur qui trouve sa source, non pas dans l'organisation générale de la composition, mais bien dans le microcosme du détail. L'infinitement petit comme principe régulateur d'un ensemble plus vaste, voilà un thème qui reflète les préoccupations de l'époque (Buffon, le microscope, Linné, les "animalcules"). L'ornement cherche à s'imposer comme noyau structurel, et ce pour notre plus grand plaisir, tant pis pour Adolphe Loos!

En relevant, au cours du récent colloque "Mozart à Bruxelles", organisé par le Groupe d'études sur le xviii<sup>e</sup> siècle, l'insertion d'une centaine de tableaux

dans les lambris de la chambre à coucher du gouverneur Charles A. de Lorraine et d'un nombre similaire dans sa chambre à écrire, L. De Ren nous a permis d'estimer de manière tangible le glissement essentiel de statut qui s'effectue ici. L'insertion d'un tel nombre de tableaux dans une pièce à vivre souligne assez la perte ontologique de valeur de chacune de ces compositions. Leur intérêt ne réside plus tant dans leur valeur individuelle que dans la ponctuation graphique ou chromatique qu'elles apportent à l'ensemble. Le changement de statut de l'œuvre, réduite à "se hucher sur des portes", accrédite le glissement iconographique qui s'opère vers des sujets-prétextes, légers ou anecdotiques. Le Rocaille comme le Rococo révèle en cela un mode d'investissement neuf à l'égard de l'œuvre, qui est intimement lié, au-delà de la conception nouvelle de l'espace architectural, à la valorisation des arts décoratifs.

Par son contenu riche et diversifié, ce volume apporte une contribution, que nous pensons des plus intéressantes, à la reconstruction du paysage artistique du XVIII<sup>e</sup> siècle, en France et dans nos régions.

La légitimité de l'usage des termes *rocaille* et *rococo* est précisée pour les grandes disciplines artistiques: le Rocaille est réintégré dans l'histoire des styles et assume progressivement toute son hérédité; enfin si le Rococo affirme son importance, il le fait sans enflure monopolistique, parallèlement à celle des autres styles avec lequel il coexiste.

L'histoire se nuance, elle s'impatiente sous les étiquettes et je remercie de cette impertinence tous les collaborateurs du présent volume.

# QU'EST-CE QUE LE ROCOCO?

## Essai de définition comparatiste

par  
Jean WEISGERBER

■ Ils contrastent un Amour avec un Dragon, & un Coquil-  
lage avec une aile de Chauve-Souris. Ils ne suivent plus  
aucun ordre, aucune vraisemblance dans leurs Produc-  
tions. Ils entassent avec confusion des Corniches, des  
Bases, des Colonnes, des Cascades, des Joncs, des Ro-  
chers; dans quelque coin de ce Cahos, ils placeront un  
Amour épouvanté, & sur le tout, ils feront regner une  
Guirlande de fleurs. Voilà ce qu'on appelle des Dessesins  
d'un nouveau Gout.

Dire les choses autrement qu'on ne les a dites, vouloir  
donner un air neuf à des pensées usées & triviales,  
exprimer singulièrement des idées ordinaires, présenter  
ridiculement des Lieux communs, & toujours affecter  
autant d'ordre dans les mots que de désordre dans les  
pensées, c'est faire supérieurement du Bel-Esprit.

(*Lettres de Monsieur l'Abbé Le Blanc*, Amsterdam, 1751,  
II, pp. 51-52; III, p. 357).

On est loin de s'être mis d'accord sur la signification du rococo, voire sur sa présence dans l'histoire de l'art et, surtout, dans la littérature européenne. C'est ce qu'indique déjà la diffusion du terme, emprunté comme tant d'autres – baroque, impressionnisme, *Jugendstil* – à la peinture, puis annexé par la musique et les lettres, et apparu après coup du reste, pareil à une médaille (ou un stigmate) à titre posthume. Delécluze, parlant en 1855 de l'atelier de David, rattache le mot à l'argot des rapins en 1796-97<sup>1</sup>; selon d'autres, il remonterait à 1755<sup>2</sup>. Issu peut-être de la contamination de "rocaille" par "barocco", il se confond tantôt avec le premier, tantôt avec les vocables "Régence", "Pompadour", "Louis XV", non sans les doter d'une nuance péjorative, courante en français dans la langue familière, à côté de la dénomination, objective et savante, qui renvoie à une période ou à un style. Stendhal (*Promenades dans Rome*) trouve le mot "bas", "vulgaire", tout en attribuant la paternité "de ce mauvais goût" au Bernin<sup>3</sup>. Après 1830, le terme se répand en anglais et, plus encore, en allemand sous ce double visage: synonyme de "vieux jeu, tarabiscoté" et bientôt aussi appellation d'une catégorie historique, mode d'expression ou *period term*, qui a fait l'objet de multiples études. Qu'on se réfère dans le domaine des beaux-arts, pour ne citer que les plus récents, aux livres fondamentaux de Kimball (1943), Bauer (1962), Minguet (1966), Levey (1966), Hitchcock (1968),

Blunt (1972), Harries (1983), Marianne Roland Michel (1984)... N'empêche que pour certains, concédons-le d'emblée, le rococo demeure entaché d'équivoque. Est-ce là un style autonome? Ou s'agirait-il, tout simplement, d'une transformation tardive du baroque, d'un *Spätbarock*?

Compte tenu, probablement, de l'esthétique globalisante en vogue au XVIII<sup>e</sup> siècle, de ce "principe" unique que recherchait Batteux entre autres, on n'a pas tardé à étendre le concept aux musiciens et aux écrivains. Ressortiraient ainsi au rococo, à l'égal de Watteau et Boucher, de Neumann et Cuvilliés, d'Oppenord, de Lamour et de la porcelaine de Saxe, les compositions d'un style léger et élégant – "galant" – où se sont complus Fr. Couperin, L.-G. Guillemain, Fr.-A. Danican Philidor, Telemann, C.Ph.E. et J.Chr. Bach... Malheureusement, ces prolongements, ces passages de frontière ne camouflent souvent que des incursions semées d'embûches, car la plupart s'opèrent au prix d'audacieuses métaphores. La "légèreté" de la musique repose sur des notions bien différentes de celles qu'on applique à Lancret, et, leurs titres mis à part, on ne retrouve pas à proprement parler, dans les *Pièces de Clavecin* de Couperin, les thèmes "galants" d'un Watteau, sauf une indéfinissable atmosphère.

Entre les lettres et la peinture ou la sculpture, par contre, les frontières semblent présenter - dans cette matière - des obstacles moins ardu. A première vue, les analogies de thèmes, de situations, d'attitudes se déchiffrent plus aisément. Il n'est donc pas étonnant que, misant là-dessus, les historiens littéraires se soient très tôt emparés du mot "rococo". En Allemagne dès 1859 (Menzel), et les recherches s'y sont succédé jusqu'aux travaux d'Alfred Anger (*Literarisches Rokoko*, 1968) et au-delà. En français, rappelons ceux de Roger Laufer (*Style rococo, style des "Lumières"*, 1963) et de Philippe Minguet (*Esthétique du rococo*, 1966)\*; en anglais, ceux de Helmut Hatzfeld (*The Rococo: Eroticism, Wit, and Elegance in European Literature*, 1972) et de ce pionnier que fut Patrick Brady (*Structuralist Perspectives in Criticism of Fiction*, 1978 et *Rococo Style Versus Enlightenment Novel*, 1984).

Le problème de la comparaison entre les arts n'est pas toujours résolu pour autant, revenons au célèbre adage: *ut pictura poesis*. Comparer, certes, mais sur quelles bases? Et tout d'abord: que mettre en parallèle? Le rococo, on l'a vu, ne fut baptisé ainsi qu'après décès, ou presque. Il faut donc, en un premier temps, baliser le sujet en fonction de la terminologie de l'époque, se demander quelle similitude voyaient les contemporains entre telles œuvres littéraires et tels tableaux, estampes ou ornements. Par ailleurs, il est clair qu'une simple identité thématique ne permet pas de conclure à une ressemblance, et de mettre dans le même sac peintres et écrivains. Hatzfeld a dressé ainsi un inventaire des thèmes rococo<sup>2</sup>: la coquette, le décolleté, le négligé, le maquillage, etc. C'est oublier que la coquette est de tous les temps, et que les décolletés de la Renaissance sont si généreux qu'ils finissent, comme chez Boucher, par se passer de textile. Il y a des petits-maîtres chez Shakespeare et chez Molière, il y en aura d'autres chez Marivaux; la guitare du *Mezzetin* n'est pas plus celle de Braque que les Chinois de Boucher ne sont ceux de Malraux. Il s'agit avant

tout de mettre côte à côte des éléments homogènes<sup>6</sup> et homologues, c'est-à-dire remplissant une *fonction* correspondante dans les structures considérées. L'alphabet de l'art importe moins au fond – ne change-t-il pas plus lentement? – que les combinaisons des lettres. La Chine de Lajoüe ou de Boucher est une souriante utopie placée sous le signe d'une licence élégante, d'infractions malicieuses aux interdits, en somme un des déguisements de cet orientalisme critique que l'on rencontre aussi, bien plus accusé cette fois, chez Montesquieu et chez Voltaire; rien de commun avec *La condition humaine*. Le rococo, s'il s'est abondamment inspiré de l'héritage baroque (ce qui semblerait légitimer les doutes émis sur son autonomie), l'a *dénaturé* avec tout autant de désinvolture. Il a ses principes, ses structures propres, où les emprunts, inscrits dans un système original, jouent un rôle inédit. C'est à ce niveau, précisément, que peut se développer avec profit le parallèle entre les arts. Ce sont ces principes et ces structures, modèles abstraits libérés – contrairement aux thèmes mais subsumant ceux-ci – des contraintes du matériau, qui fournissent les termes homogènes comparables.

Mais tentons, pour commencer, de circonscrire l'objet de nos recherches. Et partons, la démarche va de soi, des dénominations utilisées à l'époque en France, source ou foyer par excellence. Pour en dresser le tableau, il suffira (c'est une litote) de se reporter à la critique artistique et littéraire, à des revues comme le *Mercur de France*, mine inépuisable, aux *dictionnaires* de Furetière (1690) et de Trévoux (1740), sans oublier l'*Encyclopédie*. Par malheur, tous les termes relevés, bien que recueillis par centaines, sont décevants: ce que l'on appelle aujourd'hui "rococo" passait alors tout bonnement pour le style ou goût "nouveau", "moderne". Imprécision que viennent à peine corriger quelques vocables communs aux lettres et aux beaux-arts, tels que "singulier", "bizarre", "ingénieux", "caprice", voire "baroque", et qui ont généralement trait à la facture plutôt qu'aux sujets. L'indication est précieuse néanmoins; elle délimite le domaine à explorer, celui des moyens d'expression. D'autres mots sont plus spécifiques: "pittoresque" et "rocaille" se voient réservés aux Watteau et Meissonnier, "précieux" et "obscur" aux écrivains, à Marivaux par exemple, qui s'en fait l'avocat dans le *Cabinet du Philosophe* ("Du Style", 1734) et, dès mars 1719, dans le *Mercur* ("Sur la clarté du discours").

Ce n'est là qu'un lever de rideau. A vrai dire, l'enquête débute lorsque, muni d'une terminologie aussi élémentaire, on s'attelle à retracer l'accueil réservé à cette flambée de tarabiscotage, bref à sa réception. Disons tout de go que la critique en reconnaît le succès – vers 1740, ce maniérisme est incontestablement à la mode en France, et quinze ans plus tard, Cochin fait encore dire à l'un des architectes qu'il raille: "Le public nous aime" –, mais il n'en est pas moins condamné.

On a vite fait le tour des commentaires favorables. Le *Mercur* tolère le goût "nouveau" dans les arts mineurs, décoratifs, chez des "artisans" (ornemanistes ou orfèvres), chez des peintres même, mais sans guère développer le sujet. Pas

question, d'habitude, de l'admettre en architecture, où devrait se perpétuer le modèle "antique", classique - ce Beau que l'on croyait universel et éternel. Par une ironie du sort, ce sont les détracteurs, les Le Blanc, les Cochin, les Blondel, qui sont les présentateurs les plus éloquents, sinon les plus objectifs, à une grande exception près: Hogarth dans *The Analysis of Beauty* (1753), mais c'est là un ouvrage anglais dont l'orthodoxie a d'ailleurs été mise en doute. Dans les beaux-arts, à l'évidence, les novateurs manœuvrent en douce, sans tambour ni trompette, renonçant à toute intimidation, à tout tapage pour mieux s'insinuer dans les bonnes grâces du public. Mais les littérateurs non plus n'aiment pas les plaidoyers; à peine peut-on faire état, à cet égard, de quelques pages déjà citées de Marivaux et des *Essais sur divers sujets de Littérature et de Morale* de l'abbé Nicolas Trublet (6<sup>e</sup> éd., 1755-60), lequel ne défend plus guère qu'une modernité bien rangée.

Du côté des opposants, les témoignages sont aussi nombreux que virulents. Aussi ont-ils été étudiés en détail, tout au moins par les historiens d'art<sup>8</sup>. De Pope (*Epistle to Burlington*, 1731) à J.-Fr. Blondel (*Cours d'Architecture*, 1777), les attaques ne se comptent plus, et leurs auteurs ne sont pas du menu fretin, qu'ils soient professionnels (Frézier, Soufflot, Boffrand, Cochin) ou amateurs (Voltaire, Le Blanc, Winckelmann, Laugier, Ch. L. von Hagedorn, Argenson, Diderot). Certains connaissent d'ailleurs le camp adverse d'autant mieux que ce sont des transfuges ou des compagnons de route, comme le furent Pope dans *The Rape of the Lock*, ou Boffrand qui fit merveille à l'*hôtel de Soubise*. Sont en cause, principalement, les extravagances du goût "moderne", les toquades du génie individuel, les licences qu'il s'arroge vis-à-vis des règles, corollaires de la Raison et caution du "bon goût". D'où l'hypertrophie de l'ornement; une déraison confinant au monstrueux, à l'impossible; une asymétrie systématique; et, exemple fâcheux s'il s'étendait à la société, le rejet des hiérarchies qui gouvernent les arts traditionnels, puisque l'architecture se laisse contaminer par la décoration. Bref, on voulait un retour à l'ordre, celui du Louvre et de Versailles; mais l'histoire ne revient pas en arrière: on aboutira à Vien et à David.

Un examen attentif du *Mercure* et d'autres revues révèle, chez les littérateurs, une hostilité moins prestigieuse, sans doute, mais également puissante, et ce dès les années 20, avec un tournant décisif après le milieu du siècle, coïncidant avec la publication en décembre 1754 (*Mercure de France*) de la "Supplication aux Orfèvres, Ciseleurs, Sculpteurs en bois pour les appartemens & autres, par une société d'Artistes", de Cochin. L'étude de la réception offre l'inestimable avantage de renforcer notre arsenal de définitions. Outre ceux qu'on a signalés, et à côté de "goût", "mode", "luxe", "nouveau" et "plaisir", on voit pulluler des termes tels que: "esprit" ou "ingéniosité", "frivole", "brillant", "galant", "gracieux", "joli"... Que tout cela déçoive l'attente des critiques, littéraires ou artistiques, rien n'est plus sûr. De part et d'autre, on a toujours l'œil braqué sur le passé, le Grand Siècle; on persiste à se vouloir "restaurateur", alors que, justement, l'époque apprend à jouir du neuf, du présent. Nostalgie due à l'éducation, à des habitudes invétérées qui expliquent pourquoi le style "moderne" fut la cible de Zoïles au sommet même de sa gloire.

Voilà d'utiles développements grâce auxquels on entrevoit déjà tant un idéal esthétique que la mentalité dont il découle. Celle-ci, propre à certains milieux, à certaines situations (il faudra y revenir), a pour trait saillant la frivolité: une volonté de ne vivre qu'à fleur de peau, en esquivant avec élégance les "misères" pascalienues, un hédonisme qui les compense jusqu'à les nier (mais en vain) et conteste les enseignements du bon sens jusqu'à sombrer dans l'excentricité, la folie même, prétend-on. On débouche de la sorte sur le présentisme, variante du *carpe diem* dont sont toutefois écartés tant bien que mal l'échéance amère du lendemain et surtout les spectres de l'au-delà baroque, ceux qui enfiévreraient, pimentaient la volupté. Seul l'"heureux moment" subsiste. "Un instant de bonheur vaut mille ans dans l'histoire", proclame Frédéric II<sup>e</sup>: galbe d'un "sein nu entre deux chemises", tout passé et tout avenir abolis; paradoxale permanence de l'éphémère qui est aussi récupération, exaltation du temps profane. On est loin de la transcendance de Calderón: les essaims de *putti* des églises bavaroises nous le rappellent, qui survolent allégrement le mur dressé naguère entre ciel et terre. Conquête appréciable, mais à quel prix? La liberté s'achète. Celle que l'on recherche ici s'acquiert aux dépens de la ferveur et de l'engagement: elle signifie disponibilité, maîtrise de soi, détachement, "indifférence". Bannir les passions est aussi une manière éprouvée de rentrer en possession de soi-même; c'est ramener l'existence à un jeu désinvolte, activité esthétique dont on est à la fois spectateur et acteur. On le savait déjà: le monde est un théâtre, mais contrairement au *Welttheater* baroque qui renvoyait invariablement à un arrière-plan métaphysique, le simulacre de surface s'identifie à présent à la seule réalité qui soit. Le ludisme, sécularisé, détaché de ce fond ontologique, d'un Dieu transcendant du moins, se réduit à un *Theaterwelt*. L'homme tout entier se confond avec son rôle, son masque: théâtralisée, la vie se modèle sur le spectacle. Telles sont, en gros, les lignes de force qui se dégagent de l'analyse des dispositions psychologiques communes aux artistes et aux écrivains. Qu'on veuille en excuser la schématisation: ce n'est pas le lieu d'entrer dans les détails.

De la mentalité ainsi esquissée (frivolité, présentisme, indifférence, ludisme) sortent la plupart des thèmes auxquels on a voulu réduire le rococo: les ruses de la coquette, l'érotisme, l'afféterie du petit-maître, la fadeur anacréontique ou pastorale, la femme à sa toilette, que sais-je encore? Simultanément, ces attitudes se traduisent sur le plan esthétique, littéraire en particulier, sous la forme du culte rendu au "bel esprit": ludisme verbal, goût du mot pour le mot, autonomie du langage dont on a si souvent blâmé Marivaux et qui transgresse la solide logique au même titre que l'équilibre contre nature d'échafaudages imaginés par Watteau (*Le Faune*, *L'Enjôleur*). Il y a plus. Il y a surtout toutes ces manifestations du "bel esprit" qualifiées de "brillantes", "clinquantes", "piquantes" ou "galantes", outre la "grâce" et son "je ne sais quoi", et la "métaphysique du cœur" que le *Mercure* souligne, toujours chez Marivaux, dès avril 1723: entrelacement alambiqué d'une pensée qui sent et d'un cœur qui pense, ce qui nous ramène en droite ligne aux "métaphysiciens" anglais – Donne ou Marvell – du xvii<sup>e</sup> siècle.

Mais abordons plutôt l'essentiel: les fondements de l'esthétique "nouvelle", les principes dont on peut affirmer qu'ils régissent à la fois les lettres et les arts. La marche à suivre semble s'imposer: on s'appuyera sur ceux-ci, mieux connus sous l'angle du rococo, afin d'en repérer les correspondances éventuelles dans celles-là. Remarque préliminaire: dans l'ensemble, on nous propose moins une doctrine de remplacement, à substituer à Boileau par exemple, que des réalisations concrètes qui en présupposent une, mais demeurée largement implicite. Toujours est-il qu'en proclamant la liberté du génie et du plaisir individuels, non seulement on s'oppose aux contraintes classiques qui assuraient la cohésion de la culture, mais on facilite aussi l'essor de la science du beau, de ses multiples ramifications, jusques et y compris ce questionnement de l'art par lui-même, cette création qui se cherche, se problématise, prend conscience de soi de façon si frappante avec Sterne, Diderot et Wieland. L'art se dépêtre peu à peu de canons désuets, du service de la Cour et de l'Eglise; chemin faisant, il se diversifie. La tendance est à l'abandon des hiérarchies (autorité des modèles antiques, pyramide des genres: élégie, comédie, tragédie, épique, ou encore scènes de genre, peinture d'histoire) et des cloisonnements (tons, styles, sujets). Synthèse et continuité, voilà les consignes du jour.

Le désir de fusionner se présente sous nombre d'aspects: "goûts réunis", spectacle total à quoi se rattache la complexité du "mode indirect", rapprochement de la fiction et de la réalité, atectonicité enfin.

Les "goûts réunis": voisinage saugrenu, enchanteur ou hideux selon les cas, de ruines à l'antique, pagodes, oratoires gothiques, sentiers sinueux et parterres rectilignes. Le brassage ne touche pas que les parcs. Les arts et les genres s'interpénètrent. A Würzburg, pour les spectateurs qui gravissent l'escalier de Neumann sous une fresque immense, les frontières se brouillent entre peinture et sculpture: des statues prolongent l'espace bidimensionnel de Tiepolo dans celui où ils se trouvent eux-mêmes. On passe imperceptiblement, comme dans le baroque déjà, d'un domaine à l'autre. De même, dans *Tristram Shandy*, Sterne mélange texte et dessin. Ailleurs, dans l'épître, le récit de voyage et le théâtre de la Foire, la prose alternera avec les vers. Et le vers blanc, la prose poétique réfutent une identité, doublée d'un privilège exclusif, que plus d'un écrivain avait, bien malgré lui, démentie: celle de la poésie et de la rime et du mètre.

Emerge de la sorte la notion de *Gesamtkunstwerk*. Elle triomphe dans "le total de l'Opéra"<sup>10</sup>, si prisé au XVIII<sup>e</sup> siècle (sa variété comique notamment), et qui ne fait qu'offrir un simulacre stylisé de celui que l'on vit quotidiennement. Théâtralisation du *Theaterwelt* en somme, dans laquelle ce dernier se fait voir de biais, sous les apprêts de costumes, de décors, de ballets et d'airs qui laissent deviner le vécu sous-jacent. Mode indirect dont témoignent encore les cartouches et entrelacs décoratifs voilant, sans les effacer tout à fait, les angles, les lignes directrices d'encadrements rectangulaires. Les droites ont beau se cacher sous les courbes les plus folles, on ne les en pressent pas moins. Il en va de même pour le sujet réel auquel fait allusion le sujet apparent de certains textes: ces

digressions, par exemple, qui embarquent le spectateur de Marivaux et, plus encore, le lecteur de Sterne et de Wieland dans des escapades déconcertantes, à cent lieues au premier abord du propos principal, mais qui amènent au nœud de l'affaire par un détour, par une complication qui toujours enrichit. On verra que l'accessoire peut s'élever ainsi au rang de l'essentiel.

Resserrer les liens entre fiction et réalité implique une conception spécifique de la *mimesis*. En principe, le rococo n'a pas mis en question la nature figurative de l'art, encore qu'il ait assoupli la *mimesis* au point de créer des stucs dont on se demande ce qu'ils pourraient "représenter". Il arrive, en effet, qu'on n'ait plus guère l'impression de faire face à un rappel quelconque de la réalité connue, tandis qu'en contrepartie se lézarde le mur séparant l'art de la vie. Comment rendre compte de cette contradiction? Souvenons-nous que, selon une synecdoque chère à cette mentalité, l'homme est acteur et cela seulement. La partie remplace le tout; l'existence entière se calque sur l'art, comme le voudra encore Wilde cent cinquante ans plus tard. Si tout est mascarade, rien d'étonnant à ce qu'on ne sache parfois à quel saint se vouer. Incertitude: qu'est-ce que *Vierzehnheiligen*, qu'est-ce que *Weltenburg*, et *Zwiefalten*? Eglise, opéra? Et ces figures assises au bord de la grande fresque de Würzburg, relèvent-elles de l'illusionnisme pictural ou du monde tangible? Par contre, Tiepolo, fidèle à un vieil usage, se dépeint lui-même et quelques-uns de ses contemporains dans son allégorie: revanche du documentaire, du vécu qui se faufile d'autant plus aisément dans la représentation qu'il en est une en soi. Tout se passe comme si cette osmose de l'artifice et du réel se situait dans les coulisses d'un théâtre "entre l'illusion perçue par la salle et la réalité de la scène"<sup>11</sup>. La tendance se renforce en littérature. Le prologue de telle comédie, où apparaît l'auteur, démystifie le public, accentue le caractère purement fictif du spectacle qui va suivre. En lisant ces lignes, tirées des *Caractères de Thalie* (1737) de Fagan, on croit entendre Brecht débattre la question de la distanciation:

A quoi l'art de l'Auteur s'applique-t'il? C'est, je crois, à si bien peindre une Action, que le Spectateur séduit, s' imagine la voir d'après nature. Or les précautions que l'on prend dans un Prologue, ne semblent-elles pas avertir que ce qu'on va représenter n'est qu'une Fable? Un conte forgé à plaisir. Et n'affoiblissent-elles pas d'avance cette douce illusion que l'on prend tant de peine à faire naître par la suite?<sup>12</sup>

Le thème de la répétition provoque des effets similaires (*La répétition interrompue* (1735) de Panard et Favart; *Alménorade* (1768) de Carmontelle) ainsi que, dans le récit, les intrusions du narrateur et ses apostrophes au lecteur (Marivaux, Wieland, Sterne, Diderot, Goethe). D'un côté, l'art, en se penchant sur sa propre fabrication, se désigne comme irréel; cependant, dans un même élan, il nous ouvre les portes de l'atelier où il s'élabore, et se rapproche par là du monde où se meuvent non pas des héros de pacotille, mais leur créateur, leurs spectateurs. Mieux encore, comme c'est le cas aujourd'hui – modernité du rococo! –, il invite ceux-ci à porter un jugement, à prendre part à l'œuvre entreprise: "Lecteur (...) Vous me direz cela demain matin"<sup>13</sup>. Ce cadre paraît infiniment plus "authentique" que le produit qu'il enchâsse, mais

entre les deux s'engage un perpétuel va-et-vient d'hypothèses, de supputations, de questions et d'essais de réponses.

Il est temps, en effet, de signaler ce quatrième aspect de la continuité qu'est l'entrelacement, l'"atectonicité", laquelle renvoie du reste tout autant en nivellement des hiérarchies. Le classicisme étageait en une stricte gradation des éléments émanant d'une seule et même idée centrale; le baroque, également attentif aux rapports de subordination, non seulement accueillait les conflits, mais les intensifiait. Le rococo, quant à lui, passe l'éponge sur les échelles comme sur les ruptures. Avec lui domine le fondu enchaîné, l'art de lier en touches légères, comme le ferait un filet d'eau pure. Par exemple, en estompant les articulations de l'édifice, angles, arêtes et encadrements, sous une coulée de stuc tombant du plafond quasiment jusqu'au sol: ainsi fut travestie la sévérité médiévale de l'église de *Rottenbuch*, en Bavière. Tout hiatus appelle un pont. Les parties du bâtiment fusionnent l'une avec l'autre; en littérature, l'alexandrin perd ses coupes régulières, les enjambements se multiplient, tandis que les divisions du récit, méconnues par Marivaux dans *La vie de Marianne*, sont carrément tournées en ridicule dans *Tristram Shandy*. Ici, les chapitres 18 et 19 du Livre IX, laissés en blanc, seront renvoyés à la fin du chapitre 25.

Par ailleurs, on l'a vu, les arts dits mineurs (ameublement, orfèvrerie) montent en grade au détriment des autres. L'ordre d'autrefois est renversé, grâce à quoi le subsidiaire tend à évincer le principal ou ce qui passait pour tel. Dans les gravures de Johann Esaias Nilson, l'encadrement, loin de se borner à son rôle de simple figurant, se poste sous les feux de la rampe dans la mesure où il s'intègre au sujet central. Ailleurs, les stucs envahissent les fresques, mobilisant le regard. Il arrive même que le contenant n'enserme plus qu'une absence de contenu: un vide. La rocaille se suffit alors à elle-même. Les colifichets, les "petits riens", tous ces déguisements formels de la frivolité éclipsent ce que l'on tenait jadis pour essentiel. L'autonomie, la croissance, la prolifération d'éléments naguère purement "fonctionnels" encouragent la manière à prendre le pas sur la matière, ainsi que le montre encore le théâtre, de Marivaux notamment, où tout tourne autour du langage, soustrait aux lois de l'enchaînement logique, et cultivé pour lui-même: mots d'esprit, pointes, épigrammes. Pareillement, Pope, Gresset, Sterne et Zachariä se complaisent dans des bagatelles: une boucle de cheveux, un perroquet, un sansonnet, un mouchoir. C'est l'époque de ces petits poèmes héroï-comiques où l'on plaisante, bavarde de la pluie et du beau temps bien plus qu'on ne fustige. Petit goût? Oui, mais qui en dit long. L'entorse de Marianne chez Marivaux, les parenthèses de Sterne et de Wieland sont autant d'indices d'une manière d'être; elles donnent la clef de la mentalité ébauchée plus haut. En même temps qu'elles annoncent la madeleine de Combray, sans parler des subtilités jamesiennes. Mieux encore, avec le rococo, défi lancé aux Lumières, l'idée se fait jour qu'en art, tout est dans la facture: "La manière de raconter", dit Marivaux<sup>14</sup>, "est toujours l'unique cause du plaisir ou de l'ennui qu'un récit inspire".

Tels semblent être les traits dominants de l'esthétique "moderne" *lato sensu*. A qui veut en saisir la structure profonde, les formes privilégiées du rococo offrent un tremplin adéquat; j'entends par là celles qu'on a parfois exagérément montées en épingle: le penchant à l'amenuisement, l'ouverture, la dissymétrie. En fait, il apparaît à l'examen qu'elles se présentent très souvent en conjonction avec leurs contraires, ainsi le petit avec le grand, la dissemblance avec la concordance, et sans que s'effectue aucune synthèse. Ce qui ressort ainsi est la contiguïté des antonymes – l'asymétrie des détails, des stucs, face aux ovales réguliers des nefs, de l'ensemble, pour ne citer que cet exemple –, phénomène qui n'exclut en rien les chevauchements marginaux. Constatation qui vient corroborer l'idée de Patrick Brady, selon laquelle le rococo serait au fond de nature métonymique, figure basée sur une relation nécessaire de proximité et de continuité, et que vérifie au demeurant le rapport de ce style au thème de la mort et de l'au-delà<sup>4</sup>.

Comment décrire le rococo, en définitive? En tout cas, il est certain qu'il n'eut rien d'une révolution. Sans passer quiconque par les armes, sans dégainer, le sourire aux lèvres, fort de sa seule prestance, il lui suffit de paraître pour vaincre. Le changement prit naissance dans les cercles mondains, le climat feutré des salons et des boudoirs; il s'imposa parce qu'il sut séduire sans faire scandale, sauf dans les cabinets de rêveurs obnubilés par une grandeur révolue. Ce fut là une sédition discrète qui s'en prit surtout – expressément et provisoirement du moins – aux beaux-arts, mais décisive néanmoins en ce sens qu'elle voulut davantage d'originalité, d'inventivité, et des structures plus souples, substituant le "fouillis" à la rigidité, proclamant même à l'occasion la primauté des formes. Ecœuré par la kyrielle des imitations classiques, et prêt dès lors à toutes les expériences, on s'écarta de la "belle nature". On osa mettre sur le tapis ce que l'époque précédente croyait fondé à jamais sur la Raison: l'esthétique du Grand Siècle au premier chef, mais du même coup des valeurs sacro-saintes, à l'exception de celles du pouvoir que les philosophes se mettaient en devoir de démolir (mais comment les dissocier des autres?). Certains aspects du romantisme se laissent déjà entrevoir: la "liberté dans l'art", glorifiée par Hugo, mais sans insister encore sur son pendant, la "liberté dans la société". Autre innovation: l'art débouche sur la vie, bien que la communication s'effectue au profit du premier. Le côté esthétique de la littérature en sort renforcé: l'agrément se venge ainsi des déboires que lui inflige l'utilité d'Horace, des théologiens et des Lumières. Cet esthétisme, on le sait, connaîtra un regain d'intérêt avec la "fin de siècle" (Beardsley, les frères Goncourt).

Le rococo sut habilement exploiter le passé. Il le plia à ses caprices. Ses compromis nous ramènent à la question posée au début: *Spätbarock* ou rococo? Débiteur de la tradition, le larron emporte ce que bon lui semble, et le maquille, le refaçonne. Pour simplifier les choses en les forçant un peu, on pourrait, à titre indicatif, dresser un parallèle où, tout compte fait, les dissemblances prévalent de loin sur les affinités:

baroque	rococo
monumentalité, pompe, héroïsme énergie, tension tragique et comique <i>vanitas</i> et éros <i>Theatrum Mundi</i> , transcendance pathos, sublime volumes et reliefs accusés  clair-obscur la Cour	intimité liberté, légèreté, grâce ludique éros: l'heureux moment <i>Theaterwelt</i> profane bel esprit exploitation des surfaces et des lignes; hypertrophie de l'ornement blanc, rose tendre, bleu pastel la Ville

Le rococo, s'il se raccroche indubitablement au baroque, réagit en même temps contre lui, selon la dialectique coutumière des conflits de générations. Tout en conservant les traits de leur mère, les fils n'en font qu'à leur tête: le cordon est bel et bien coupé. Le problème revient en somme à évaluer un degré d'autonomie. Dégénérescence, rejeton? Ou style indépendant? Personnellement, je choisis la deuxième solution. Gardons-nous d'une génétique systématisée. A ce compte-là, on pourrait expliquer le cubisme par Cézanne, Cézanne par Delacroix, Delacroix par Gros, Gros par David, et remonter de proche en proche jusqu'à Lascaux peut-être. Mais que reste-t-il en nous, aujourd'hui, des magdaléniens? Après tout, peu de chose.

Le rococo se démarque du reste assez nettement du baroque dans une perspective sociologique. A la Cour, à l'ostentation du pouvoir royal, à l'ordre de droit divin, il oppose en France les revendications – confort, luxe, beauté – de la noblesse, des grands commis et de tous ceux qui se règlent sur eux: du prince de Soubise aux financiers, du public des salons à celui des cafés. Il exista en Allemagne, à côté de la *Résidence de Würzburg*, à côté des châteaux de *Nymphenburg*, de *Bruchsal* ou de *Sans-souci*, un rococo du Tiers-Etat, illustré par nombre de poètes et qui prospéra aussi, assez tardivement semble-t-il, dans les lettres flamandes. Les traces architecturales en sont toujours visibles à Malines, à Anvers et à Gand, sur les façades de maisons bourgeoises. Cette démocratisation, très relative (il fallait des biens au soleil), va plus loin. C'est le cas en Franconie et en Bavière où le rococo servira de toile de fond à la dévotion populaire, lors des grands pèlerinages de *Vierzehnheiligen* et de *Wies*. Etrange confrontation de la paysannerie et de Grâces qu'on dirait à peine sorties, encore toutes alanguies, d'un lit de Boucher... Quoi qu'il en soit, face à Versailles, à Corneille, le rococo s'abandonne sans remords ni vergogne aux plaisirs des sens (bergères moelleuses, "petits appartements"), libertinage dont on put craindre le pire, non sans raison. Ses innombrables bibelots, fantaisistes à souhait, ne sont là que pour plaire; l'"objet d'art", dispensé de servir la gloire du monarque, ne renvoie plus qu'à lui-même.

Sa présence une fois admise, peut-on qualifier le rococo de "courant"? On hésiterait en tout cas à parler de "période". Dans l'évolution des formes, le XVIII<sup>e</sup> siècle a joué un rôle des plus complexes. D'un côté, les tenaces légataires du classicisme fraient la voie sans s'en douter à son renouveau: David, les styles Louis XVI, Directoire et Empire. De l'autre surgissent les tenants de la sensibilité, hérauts des romantiques. A quoi viennent se mêler les vestiges du baroque, la mode néo-gothique... et le rococo. Pour corser le tout, on voit enfin, du point de vue de l'histoire des idées, les Lumières et leurs adversaires tirer parti comme ils l'entendent de ces diverses tendances artistiques. Quelle est celle qui l'emporte? Qui se retrouvera dans ce dédale? D'autant que le rococo marque rarement la production entière d'un groupe de créateurs, ou même d'un seul. A cet égard, Boucher et Lajoüe se laissent étiqueter plus aisément que Hogarth; Marivaux et Gresset – celui-ci dans une moindre mesure déjà – que Gray ou le jeune Goethe. Tous les alliages sont possibles: avec le classicisme (Pope), avec le baroque (Tiepolo), avec les larmes (Sterne). Certains hybrides tiennent du monstre, à la fois chinois et gothique. *The World* parle en 1754 d'un "happy mixture of both"<sup>15</sup>, tant il est vrai que le goût varie, mais avouons qu'il y eut tout au moins des juxtapositions bien venues, comme à Vicence, à la *Villa Valmarana* (Foresteria), celle d'une *Stanza Gotica* et d'une *Stanza Cinese*. Mélanges précaires, par surcroît: évanescents et fantasques, le rococo virevolte au gré du vent, profite d'une humeur momentanée pour montrer le bout de l'oreille, chez Voltaire, Gray ou Goya, fait trois petits tours et puis s'en va. La manière adoptée dépend d'un état d'âme temporaire aussi bien que du genre cultivé (formes brèves du madrigal, de l'épigramme ou de l'épyllion – encore que l'*Oberon* de Wieland soit un très long récit). Aussi contradictions et rétractations ne manquent-elles pas. D'une part, il fallait bien vivre, et céder aux exigences des commanditaires; de l'autre, dans une pensée encore aussi compartimentée malgré tout (en classes, en styles), la théorie ne recouvrait pas nécessairement la pratique. Cochin se convertit au néo-classicisme après son voyage en Italie; Gresset fit son autocritique sur le tard; Boffrand, dans son *Livre d'Architecture* (1745), s'en prit à des excès qu'il avait sans doute cru éviter à l'*hôtel de Soubise*. Certes, le rococo est bien un courant, mais à condition de n'entendre par là, le cas échéant, qu'un composant, essentiel ou accessoire, de tel tempérament, de telle œuvre isolée.

Qui ranger dans cette catégorie? Inutile de répéter les noms cités; certains comptent parmi les grands ténors. On y ajoutera, pour meubler les blancs de la carte des lettres, plus floue jusqu'ici que celle des beaux-arts, des constellations à visibilité variable et de moindre grandeur: Dancourt, Favart, Baculard d'Arnaud, Crébillon fils, La Morlière et Parny, Prior et Congreve, Hagedorn, Thümmel et Götz, Parini, Wellekens, Poot et jusqu'au jeune Jan Frans Willems, futur père du Mouvement flamand, qui, quelque temps avant Waterloo, presque au moment où mourait à Vienne le prince de Ligne, tourna ces vers (français) à Iris:

J'aimais la belle Iris, mais sans en être aimé.  
 La Cruelle est Coquette, elle a trop de fierté,  
 C'est pourquoi j'ai cessé de lui porter hommage.  
 Ainsi, de ma raison l'amour m'avait privé,  
 Mais c'était, je le sens, pour me rendre plus sage.<sup>16</sup>

Avancer des dates est quasiment une gageure, le rococo ne se développant pas sous tous les cieux de façon identique. Car il se moqua des frontières, essaima dans l'Europe entière. Très probablement, il naquit en France bien avant la mort de Louis XIV, dans la foulée des Voiture, La Fontaine et Fontenelle, tout comme il fut préparé en Italie par Borromini et, en Angleterre, par les Cavalier Poets et la comédie de la Restauration. Son apogée se situe de 1730 à 1750-60 environ, mais il se survécut longtemps, comme le classicisme et, plus tard, le romantisme; il s'exacerba même dans des régions où il fut plus lent à apparaître et à mourir (Allemagne, Autriche). En Flandre, la littérature en porte l'empreinte jusque vers 1820, mais ce n'étaient plus là que les ultimes convulsions d'un agonisant, bientôt achevé par d'impatients héritiers: les jeunes gens à gilet rouge et, sur leurs talons, les pères de famille du *Biedermeier*.

Le rococo ne fut au fond qu'une option parmi d'autres en matière d'art. Reste à savoir pourquoi certains s'y sont ralliés, les uns pour une heure, d'autres – bien rares, il est vrai – pour la vie. Le goût du compromis, le remaniement de la tradition, la contiguïté des contraires, le camouflage des jointures, tout cela se traduit par un équilibre fragile, en quoi réside, pour une bonne part, le charme des arabesques de Watteau et de l'escarpolette de Fragonard. Le hasard heureux passe comme l'éclair. L'essentiel est de le retrouver; l'idéal, de sauter inlassablement d'un bonheur à l'autre. C'est, comme chacun sait, et ces hommes en sont conscients, courir après des feux follets. Essentiellement, le rococo exprime, bien plus que la certitude de l'avoir restauré, le regret d'un Age d'Or, nostalgie récurrente de l'humanité déchue, assurément, mais accoutrée ici de façon particulière: *locus amoenus* caressé par les brises, sillonné d'eau vive, parsemé de roses, baigné d'une douce lumière, et surtout inaccessible à la griffe du temps. Faut-il dire que ce genre de paradis n'est pas à portée de la main? En désespoir de cause, on se tourna vers l'art selon une recette bien connue. La théâtralisation de l'existence a beau n'être qu'une solution de rechange, cette fuite dans l'esthétique suffit à faire oublier des réalités dont on est las, ne fût-ce que le temps d'une lecture, ne fût-ce que le temps de la comédie que l'on s'offre à soi-même et aux autres. Il n'est pas défendu de supposer que bien des hommes du xviii<sup>e</sup> siècle furent, à un moment donné, rebutés par tout ce qui les entourait: les resucées de Molière et de Racine, la vertu un peu défraîchie de Julie, les nuits lugubres et interminables de Young qu'on eût pu mieux employer, le sérieux des philosophes ou des prédicateurs, bref la Raison, les Beaux Sentiments et les Grandes Idées. A ceux-là, en effet, le rococo offrait une voie divergente, à l'écart d'un passé épuisé et d'un présent fastidieux ou incertain: ce fut en quelque sorte "l'allée des fleurs", dont parle Diderot, en marge de celles des épines et des marronniers.

## NOTES

<sup>1</sup> Fiske KIMBALL, *The Creation of the Rococo Decorative Style*, New York, Dover Publications, 1980, p. 4.

<sup>2</sup> Patrick BRADY, *Structuralist Perspectives in Criticism of Fiction, Essays on Manon Lescaut and La Vie de Marianne*, Berne-Frankfurt a/M -Las Vegas, Peter Lang, 1978, p. 118, n. 3 (European University Papers, Series XVIII, 16).

<sup>3</sup> Richard ZÜRCHER, *Rokoko-Schlösser*, München, Wilhelm Heyne, 1977, p. 7 (Heyne Stilkunde, 8).

<sup>4</sup> Je me permets de renvoyer à mes articles: "Remarques sur l'esthétique rococo: littérature et beaux-arts", dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 3, 1981, p. 139-152; "Formes rococo: littérature et beaux-arts" dans *Revue de Littérature Comparée*, 55, 2, 1981, p. 141-167; "Thanatos à Cythère: notes sur la mort et le rococo", dans *Littérature et culture allemandes. Hommages à Henri Plard*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1985, p. 83-102; "Mentalité et esthétique. L'exemple rococo: de la frivolité à la grâce", dans *Musique et société. Hommages à Robert Wangermée*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1988, p. 71-91.

<sup>5</sup> Helmut A. HATZFELD, "Rococo as a European Epoch-Style" dans *Neohelicon* 1, 3-4, 1973, p. 43-75.

<sup>6</sup> Jean-Louis CUPERS, *Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique. Aspects méthodologiques de l'approche musico-littéraire*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1988, p. 68.

<sup>7</sup> *Mercur de France (MF)*, février 1755, p. 171.

<sup>8</sup> Cf. Wolfgang HERRMANN, *Laugier and Eighteenth Century French Theory* (1962), Svend ERIKSEN, *Early Neo-Classicism in France* (1974) ainsi que *Rococo Art and Design in Hogarth's England* (cat. expo. 1984).

<sup>9</sup> "Vers du R. de P. à M. de V." dans *MF*, mars 1758, p. 209.

<sup>10</sup> "Nouvelles Litteraires, des Beaux Arts, &c." dans *MF*, mai 1741, p. 955.

<sup>11</sup> Robert TOMLINSON, *La Fête galante: Watteau et Marivaux*, Genève-Paris, Droz, 1981, p. 2 et p. 27 et 162-3 (Histoire des idées et critique littéraire, 194).

<sup>12</sup> Cité *MF*, octobre 1737, p. 2223.

<sup>13</sup> Diderot, *Œuvres*, éd. André Billy, Paris, Gallimard, 1946, p. 664 (Pléiade, 25).

<sup>14</sup> Marivaux, *Œuvres de jeunesse*, éd. Frédéric Deloffre et Claude Rigault, Paris, Gallimard, 1972, p. 602 (Pléiade, 233).

<sup>15</sup> Kenneth CLARK, *The Gothic Revival: An Essay in the History of Taste*, Harmondsworth, Penguin Books, 1964, p. 42 (Pelican Books, A 687).

<sup>16</sup> *Antwerpschen Almanach van Nut en Vermaek voor het jaer 1815*. Door het Antwerpsch Tael- en Dicht-kundig Genoötschap, onder de Zin-spreuk: "TOT NUT DER JEUGD", I, p. 82.



# LE ROCOCO ET LA MUSIQUE FRANÇAISE? DEUX POINTS DE VUE<sup>1</sup>

par  
Maurice BARTHELEMY et  
Philippe VENDRIX

Ou comment ne pas succomber aux charmes de Mnémosyne. Tel pourrait être le sous-titre ou la mise en garde de toute étude, et de celle-ci en particulier, qui se donne pour objet de tracer un réseau de relations entre la musique et une catégorie esthétique originairement destinée aux arts décoratifs. Les incertitudes liées à l'usage du terme rococo abondent dans le domaine de l'histoire de la musique. Le *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, par exemple, renvoie le lecteur à l'article "Galant, style", attitude justifiée depuis la remarquable étude de David Sheldon<sup>2</sup>. D'autre part, le même dictionnaire classe les œuvres de style galant dans la catégorie historico-esthétique pré-classique. Rococo, style galant, pré-classique: un triple usage qui reflète les difficultés éprouvées par l'historien de la musique à définir précisément une partie du répertoire.

L'ambiguïté terminologique provient certainement des multiples facettes que peut offrir un compositeur de la première moitié du xviii<sup>e</sup> siècle. Dire de François Couperin qu'il introduit, avec ses quatre livres de *Pièces de Clavecin*, (1713, 1716-1717, 1722, 1730), au style rococo, revient à ne prendre en considération qu'une partie des deux cents pièces. La "Passacaille" du deuxième livre ou "La Ténébreuse" du premier révèlent un maître soucieux de respecter les canons du style musical baroque<sup>3</sup>. Les exemples abondent également dans l'œuvre de Rameau: il participe du baroque ou du classicisme français dans ses tragédies lyriques, tandis que plusieurs de ses pièces pour clavecin peuvent sans conteste être associées au mouvement rococo. La première caractéristique du rococo musical réside donc dans l'ambivalence des compositeurs et dans la difficulté à les ranger dans une catégorie définie<sup>4</sup>.

Cette ambivalence résulte en premier lieu d'une absence de canon, attitude visible surtout dans la musique instrumentale qui, à la différence de la musique vocale, n'entretient pas de relation directe avec la poésie littéraire. Les sché-

mas qui avaient prévalu jusqu'au début du xviii<sup>e</sup> siècle, tant sur le plan formel que mélodique ou harmonique, se voient bouleversés par de nouvelles tentatives. La forme bi-partite héritée des danses ne règne plus en maître, le schéma harmonique fondé sur le canevas I-V-I n'impose plus sa rigidité. Les compositeurs sentent la nécessité de faire éclater les cadres stricts.

Une fois encore, cet éclatement ne s'effectue pas de manière anarchique. La recherche d'un équilibre semble guider la main du compositeur. L'atectonicité de quelques pièces de Couperin ou de Rameau vit d'apparence. L'effet y est pensé mais pour apparaître inattendu, imprévisible. Le baroque calculait tout et telle modulation se situait immanquablement à telle mesure sans pour autant que son effet en soit diminué. Le compositeur s'efforçait avec un même matériel de toucher l'auditeur: il devait se distinguer dans la norme. Pour le musicien du rococo, la marginalité s'offre comme principe directeur, mais non exclusif. A nouveau, cette double attitude ajoutée à la simultanéité de deux styles chez un même maître rend complexe toute tentative de catégorisation d'œuvres produites durant la première moitié du siècle.

Une prospection historique s'impose pour mieux percevoir les enjeux dissimulés derrière la confusion terminologique. La notion de "style galant" est apparue en Allemagne. Johann Mattheson considère Capelli, Bononcini, Gasparini, Benedetto Marcello, Vivaldi, Caldara, Alessandro Scarlatti, Haendel et Telemann, "die allerberühmtesten und galentesten Componisten in Europa"<sup>5</sup>. De préciser que son usage n'a rien à voir avec la connotation péjorative mais se réfère plutôt à la signification originale de "galant huomo"<sup>6</sup>. Après le théoricien de Hambourg, Friedrich Wilhelm Marpurg<sup>7</sup> et Johann Joachim Quantz<sup>8</sup> perpétuent, à Berlin, l'usage du terme "style galant". Sheldon a défini avec précision ce que semblent être les principes de ce style. Surtout, il a mis en évidence, malgré la référence aux compositeurs italiens dans la phrase de Mattheson, l'importance de l'influence française dans la formation d'un style musical rococo en Allemagne. Il a également posé une distinction entre le style de Johann Sebastian Bach, directement influencé par l'art français, et celui de son fils Carl Philip Emmanuel, dont l'œuvre annonce le style classique viennois.

Cette référence à la France oblige un retour vers Paris. Là où le rococo a germé, aucune trace de l'usage du mot en relation avec la musique n'a survécu. Et pourtant, les écrits ne manquent pas! Les années 1730-1750 vivent intensément la querelle des Lullystes et des Ramistes, symbole d'une modification non seulement des techniques mais aussi du goût du public<sup>9</sup>. Plutôt que d'entrer dans les détails de cette polémique<sup>10</sup>, il convient d'insister sur la conjonction d'événements: une querelle articulée sur un représentant d'un style "ancien" et sur celui d'un style "moderne" qui correspond chronologiquement à la phase rococo des autres arts, et l'émergence de la notion de décadence.

Cette dernière me semble être fondamentale dans une discussion qui concerne un terme posé "a posteriori" et connoté négativement. Si, aujourd'hui, les historiens discutent encore de la définition du terme rococo, ne faut-il pas y voir une conséquence d'une pratique de la critique d'alors qui venait de remettre en

question la vision optimiste du progrès des arts et des sciences développée par tout le xviii<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup>? Le cas est particulièrement vrai pour la musique. Jamais, il n'y eut en près d'un siècle autant de querelles musicales, de la querelle des Anciens et des Modernes (dès la première d'*Alceste* de Lully) à la querelle des Gluckistes et des Piccinistes dans les années 1770.

C'est un critique de la première moitié du xviii<sup>e</sup> siècle, Louis Bollioud de Mermet, qui va permettre de circonscrire ce que signifie pour un homme de Lettres la notion de rococo, même si le terme n'y est pas utilisé<sup>11</sup>. Malgré le progrès indéniable de la musique durant les deux derniers siècles, remarque le critique, elle vit depuis le début du xviii<sup>e</sup>, une période de décadence liée à la vague de modernité:

dans la vue de surpasser les plus habiles, ils [les musiciens modernes] se fraient de nouveaux sentiers dans lesquels ils s'égarant.<sup>12</sup>

Cette vague de modernité, il la définit précisément pour la musique dramatique:

négliger les règles  
chant bizarre & trivial  
sacrifier la simplicité de l'expression à l'imagination  
peu d'accompagnemens favorables  
tordre le sens des paroles  
des intonations bizarres  
diatonique assaisonné de dissonances  
forcer les caractères

Tous ces termes apparaissent par opposition à l'œuvre parfaite, celle de Lully. La musique était aussi victime de la tyrannie des modèles ou du bon goût universel. A partir du moment où quelques compositeurs ont décidé de se détacher nettement d'une certaine manière d'écrire, la foudre s'est abattue sur eux.

Dans un texte comme celui de Bollioud de Mermet, apparaît l'origine de la connotation péjorative qui entache l'utilisation du terme rococo. La définition de cette négativité a pris en compte des paramètres relativement objectifs: l'harmonie, l'accompagnement, la mélodie, le respect des règles. Ce qui pour l'un rend cette musique décadente, la rend positive pour d'autres et ce dès le début de cette querelle<sup>13</sup>.

Poser la question de l'identification du rococo musical français en relation avec la situation sociale des musiciens et des compositeurs révèle certaines analogies avec les techniques de composition mentionnées plus haut. On sait l'emprise de Lully sur la musique de son temps<sup>14</sup> et celle de Louis XIV sur Lully<sup>15</sup>. Qu'elle fut directe ou indirecte, cette emprise n'en oblige pas moins les compositeurs à fonder leurs œuvres dans un canevas susceptible de répondre aux exigences du monarque<sup>16</sup>. La mort du Roi-Soleil et avec elle, la diminution de l'influence de la Petite Académie déjà rebaptisée Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, laissent une marge d'action plus large aux compositeurs.

Certes, plaire au Régent ou à Louis XV reste garant de succès ou de gratification mais se révèle moins contraignant. Le déplacement simultané des lieux de création artistique de Versailles vers les salons provoque également un éclatement des centres d'intérêts et donc des expériences et des goûts. Un nombre plus élevé de compositeurs peut prétendre offrir un modèle. La musique jouée dans un salon ne plaît pas à un autre mais régnera en maître dans celui où elle est exécutée, tandis que Versailles obligeait à l'uniformité<sup>17</sup>.

Ce rapprochement entre les changements sociaux et le développement de procédés les plus divers prête le flanc à maintes restrictions. En tous les cas, il ne veut pas signifier que tous les compositeurs louis-quatorziens écrivaient la même chose de la même manière. Une fois encore, il convenait de se distinguer dans la norme alors qu'en 1720, il suffit de se distinguer. Des situations semblables scandent l'histoire de la musique<sup>18</sup>. Ce rapprochement ne signifie pas non plus que la condition sociale conditionne l'histoire de la musique. Il y a plutôt conjonction de causes: éclatement du pouvoir, éclatement des techniques baroques.

Ce faisceau de faits confirme qu'un changement d'importance s'est produit au cours de la deuxième décennie du xviii<sup>e</sup> siècle et que, rapidement, les auditeurs en prirent conscience soulignant les différences avec le passé. La dénomination "rococo", elle, est apparue longtemps après sous la plume de musicologues soucieux de tisser des liens étroits entre les diverses manifestations artistiques d'une époque. Et s'il est vrai qu'un même "Zeitgeist" transparaît dans les œuvres de Dandrieu, de Boucher, de Gresset, il ne faut pas pour autant négliger la spécificité du geste musical. Cette dernière réside principalement, à mon avis, dans l'absence de modèles de longue durée. Le musicien imite, copie les maîtres de la génération précédente, remonte parfois plus haut, mais toujours avec parcimonie et sans qu'il y ait une réelle intégration de cette expérience dans leur pratique compositionnelle<sup>19</sup>. Il n'existe pas, jusqu'au milieu du xviii<sup>e</sup> siècle, en musique, de point de référence semblable à ceux que l'on trouve en peinture, en architecture, en littérature.

On ne peut guère que souligner des paradoxes. Et il n'est pas de plus beau que la tentative de François Couperin – celle qui prévaudra tout au long du siècle jusqu'au style classique vers 1765-1770 –, d'aboutir dans une œuvre parfois rococo, parfois baroque, à la fois française et italienne, *Les goûts-réunis ou nouveaux concerts* (1724).



Rococo? Comme un mauvais parfum, ce mot répand une odeur de vulgarité. Stendhal ne le nie pas qui, dans ses *Promenades dans Rome* de 1828, écrit: "Me permettra-t-on un mot bas? Le Bernin fut le père de ce mauvais goût désigné dans les ateliers sous le nom un peu vulgaire de rococo." Les Goncourt, qui appréciaient le jargon des ateliers, s'en sont emparés et l'ont diffusé. En réalité,

Stendhal et les Goncourt n'employaient pas un mot entièrement nouveau, puisque Kimball en a retrouvé la trace vers 1796-1797<sup>20</sup>. Il s'agissait alors – nous sommes en pleine période révolutionnaire –, de qualifier plus particulièrement la décadence des arts sous le règne de Louis XV et de la marquise de Pompadour.

Les historiens de l'art font usage de ce mot d'utilisation pratique, surtout ceux qui ont tendance à retracer l'évolution des formes selon le schéma traditionnel: classicisme – baroque – néo-antique (et pré-romantisme) – romantisme. Cette vision pourrait trouver sa justification pour des périodes anciennes (la passage d'un gothique primitif, puis classique et finissant dans le flamboyant; la polyphonie simple de l'École de Notre-Dame de Paris aboutissant à la complexité de l'*Ars Nova*) mais elle est un peu simpliste et l'histoire ne s'élabore pas d'après des schémas mécaniques. Pour le rococo, on a trouvé bon de biaiser et les Allemands en particulier qui en ont fait une survivance exubérante du baroque, n'ont pas tort. Pour la musique, le courant baroque s'exalte et trouve son aboutissement sur une ligne qui, partant d'Italie, passe par les pays danubiens et remonte vers la Pologne et la Russie. Les monuments de ces régions sont empreints des derniers feux de la Contre-Réforme<sup>21</sup>.

Et la musique? Le mot rococo y est rarement employé, sauf, bien entendu par des Allemands, comme Ernst Bücken en 1931<sup>22</sup>, mais des Français, comme La Laurencie sont plus prudents encore préférant le mot "rocaille" dans quelques cas précis et très limités. C'est qu'en France, la situation présente des caractères particuliers. Comme il a été dit plus haut, les mouvements d'idées créent des querelles qui rebondissent à travers tout le siècle et qui trouvent leur apogée dans les années 1750-1754. L'histoire de la musique s'élabore à partir de tensions qu'on peut schématiquement figurer ainsi:

classique/baroque (ou France/Italie)

rocaille/classique (avec les tendances néo-antiques et pré-romantiques).

On voit tout de suite le caractère factice de ces oppositions. On ne pourrait définir les caractéristiques d'un classicisme musical entre 1700 et 1750. Tout au plus, peut-on arriver à concevoir (les critiques et les théoriciens contemporains nous y invitent d'ailleurs) l'existence d'une musique française et d'une musique italienne. Mais de part et d'autre, on exploite des genres (non des formes) dits baroques: l'opéra, la cantate, l'oratorio, la sonate à deux, à trois, la suite de danses, le *concerto grosso* ou soliste, mais on les exploite selon le génie de chaque peuple, comme on disait alors. Par un phénomène d'osmose, on s'imite: Corelli a connu l'œuvre de Lully et celui-ci a collaboré avec Cavalli. Réunir deux musiques devient un but à poursuivre en choisissant des éléments particuliers de deux styles. C'est affaire de "goût" et même de "bon goût", comme on peut lire dans les écrits de l'époque. Les *Apothéoses* de Lully ou de Corelli, les *Unions* des deux musiques, les *Nations* témoignent de cette volonté de synthèse. Mais cela ne satisfait pas tout le monde. Vers 1730-1735, André Cardinal Destouches, qui avait connu Lully, note que le "grand goût" (c'est-à-dire le "bon" goût) se perd, que l'on s'attache aux petites choses: le ballet,

l'opéra-ballet, le divertissement, la pastorale. Cahusac ou Rémond de Saint-Mard reconnaissent que tout cela correspond à la tendance générale<sup>23</sup>. Ces "petites choses" s'accordent à la mentalité du jour, à la mentalité française. Pour la musique instrumentale, les genres baroques sont à la mode. Vivaldi reste le musicien du jour et même du siècle. Encore faut-il établir un dosage entre une création mélodique de conception française et la mise en œuvre d'une technique étrangère. Une sonate de Sénaillé ne "sonne" pas comme une sonate de Corelli et un concerto de Corrette ne ressemble pas à une œuvre de Vivaldi. Le schéma harmonique cité plus haut: I-V-I avec son retour sur lui-même pourrait donner l'impression d'une invention rococo, mais il existe précédemment et subsiste comme fondement de la musique classique. Aussi bien, on peut tenter d'élargir le cercle. La musique du baroque, projection dynamique dans le temps et l'espace, multiplie les figures séquentielles sous forme de rosalias qui s'engagent dans le cycle des quintes. Elles retardent le retour sur les notes pivots et ces rosalias abondent tout autant chez Vivaldi que chez Leclair, un de ses émules français.

Telle est la situation vers les années 1750. Le règne de Louis XV est à son apogée; celui de la marquise de Pompadour également<sup>24</sup>. Mais le temps est loin où Versailles dictait la mode. Louis XV n'y songe guère d'ailleurs. On a écrit que Madame de Pompadour a exercé les pouvoirs d'un véritable ministre des affaires culturelles. Il n'est rien. Les choix musicaux de la marquise se révèlent traditionnels. Lully, Destouches, Campra, Mouret sont les valeurs les plus sûres de son théâtre des Petits Appartements; les "modernes" y sont représentés par Rameau, Mondonville, Lagarde, deux obligés et une fois Jean-Jacques Rousseau. Au témoignage très contestable de Collé, la marquise n'aimait pas Rameau, l'homme surtout, mais elle lui a laissé ouvertes les portes de Versailles. Dans la Querelle des Bouffons, le "coin du roi" est d'abord le sien et elle en est l'animatrice, soit par goût, soit par nationalisme. N'oublions pas qu'elle est la dédicataire de l'*Art du chant* de Bérard qui ne traite que du chant français. Mais on a l'impression très nette que Madame de Pompadour, par intuition féminine peut-être, devine l'avenir et y prépare. Lorsqu'il s'agira de former son frère à la direction des bâtiments du roi, elle le confiera à Cochin, à Soufflot, des antiquisants. En Rameau, elle a peut-être vu le musicien qui opère une synthèse de la tradition, mais aussi le théoricien qui définit le langage du classicisme<sup>25</sup>.

Pour le reste, il lui est impossible de maîtriser les mouvements en présence, surtout pour la musique, art passager par excellence. Dans la musique vocale, elle peut constater l'amenuisement progressif des genres. La cantate devient cantatille, puis romance. La chanson, les petits airs, envahissent l'édition et les salons (fig. 1). L'afféterie, la minauderie, l'artifice, caractérisent ces productions dues, la plupart du temps, à des amateurs. On peut y trouver du rococo si l'on veut. Quand à l'Opéra, on sait qu'il est en pleine décadence après la mort de Rameau<sup>26</sup>.

L'avenir de l'art musical, on le trouvera du côté de la musique instrumentale<sup>27</sup> qui connaît un véritable épanouissement durant les années 1745-1747. L'édi-

tion gravée ne subit pas d'entrave en ce domaine (qui songerait à censurer une symphonie?); elle se développe d'une manière considérable à partir de 1750, au point que Paris devient la capitale de l'édition musicale. On diffuse largement les symphonies, les quatuors à cordes, les concertos, les sonates de maîtres étrangers italiens, allemands et surtout français. Ces œuvres nouvelles s'inscrivent dans les formes de la musique "classique" et on y constate même l'apparition du bi-thématisme. A qui s'adressent ces centaines d'œuvres nouvelles? A des amateurs parmi lesquels on reconnaît, dans le coude à coude de l'exécution au concert, des bourgeois, des commerçants, des parlementaires, des financiers, des nobles (surtout dans les instruments à vent qui sont l'apanage des militaires). Ce qui n'empêche que certains orchestres sont uniquement composés de professionnels, comme celui du Concert Spirituel qui prospère alors que la salle de l'Académie Royale de Musique se vide. Mais ce sont les amateurs, tous états confondus, qui créent la mode. Et ils en ont les moyens. La Pouplinière, par exemple, possède plus de moyens que Madame de Pompadour pour imposer les nouveautés musicales. Il n'est pas le seul.

Ces changements profonds et presque subits, ont frappé les contemporains, comme Voltaire<sup>29</sup>, d'Aquin, Bricaire de La Dixmérie, Bollioud de Mermet. Du *goût corrompu* (Bollioud de Mermet en 1741) à la mise en chantier d'un *siècle de Louis XV* (d'Aquin en 1752, Voltaire en 1768) qui arrive avant son heure, seul l'essai, *Les Deux âges du goût* (1770) de Bricaire de la Dixmérie prend valeur de bilan. L'auteur, en s'appuyant sur une synthèse historique assez vaste, met en valeur les traits distinctifs de deux règnes. Il s'agit moins d'affirmer un progrès que de cerner des différences. Et c'est justement sur le plan de la musique instrumentale que les différences sont les plus fortes. L'auteur insiste sur l'indigence et les moyens techniques limités de la musique instrumentale à l'époque de Lully pour mettre mieux en valeur l'éclat qu'elle a acquis sous le règne de Louis XV.

En réalité, notre propre réflexion nous amène à préciser ce que Bricaire de La Dixmérie ne pouvait définir dans ses propos puisque le concept de musique "classique" n'existait pas à l'époque. D'après nous, il est clair que, dans la musique instrumentale en France, une conception "classique" venue de l'étranger mais qui trouve un terrain favorable dans l'instinct rationaliste des Français, se superpose très tôt au baroque et brise net toute velléité de rococo. On pourrait même envisager l'existence d'un classicisme parisien légèrement antérieur au classicisme viennois. Dans le domaine de la musique vocale, la situation est plus floue en raison de l'exaltation d'un mythe exemplaire, celui de Lully. Mais il est clair aussi qu'une cassure s'opère. Les petits genres dans lesquels s'insinue un esprit de rococo sont mort-nés. La cantate, par exemple, ne survivra que dans l'exercice académique du Prix de Rome. Cette cassure donne lieu à la libération de l'opéra-comique, genre "moderne" par excellence, et à la création d'un opéra nouveau qui conjugue, avec Gluck, les ressources d'une antiquité retrouvée, héroïque et vertueuse, celle des antiquisants, avec l'esprit d'un classicisme qui gagne toute l'Europe musicale. Cette conjonction de l'an-

tiquité et du classicisme en musique, ne semble pas avoir assez retenu l'attention. Il est possible que dans ce domaine, comme dans celui de l'évolution générale des formes artistiques, Madame de Pompadour ait pressenti l'avenir. Qui sait? Gluck aurait peut-être été, plus que Rameau, le compositeur qu'elle aurait aimé protéger.

En définitive, malgré Kimball qui voudrait voir en France la création du rococo, il semble très difficile de trouver des traces de ce style dans la musique. Il apparaît au contraire que la France a liquidé les derniers vertiges du baroque, qu'elle avait toujours attaqué, en adoptant d'emblée les premiers modèles du classicisme dans la musique instrumentale et qu'elle a été l'initiatrice d'un mouvement que devait permettre à Gluck de réaliser son idéal révolutionnaire dans la musique vocale.

## NOTES

<sup>1</sup> Les deux auteurs du présent article ont voulu distinguer leurs opinions. Le texte de Maurice BARTHÉLEMY succède à celui de Philippe VENDRIX.

<sup>2</sup> David A. SHELDON, "The Galant Style Revisited and Re-evaluated", *Acta Musicologica*, XLVII/II (1975) p. 240-270.

<sup>3</sup> James R. ANTHONY, *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*, New York, Norton, 1981, p. 258-259.

<sup>4</sup> Et c'est sans parler de ses théories esthétiques qui amènent, pour reprendre l'expression de Catherine KINTZLER, "le naufrage" de l'esthétique baroque: *Jean-Philippe Rameau, splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, le Sycomore, 1983.

<sup>5</sup> Ce qui n'est certainement pas le cas, dans le domaine français, de Jean-Baptiste Lully ou de Marin Marais.

<sup>6</sup> Johann MATTHESON, *Das forschende Orchestre*, Hambourg, 1721, p. 276.

- <sup>7</sup> Et paradoxalement, Mattheson ne parle pas de "galant homme"!
- <sup>8</sup> Friedrich Wilhelm MARPURG, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, 3 vols., Berlin, F. Wilhelm Birmstiel, 1759-1754.
- <sup>9</sup> Johann Joachim QUANTZ, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, Johann Friedrich Voss, 1752.
- <sup>10</sup> Voir Georgia COWART, *The Origins of Modern Musical Criticism. French and Italian Music, 1600-1750*, Ann Arbor, UMI, 1981, p. 96-106 et Roland MORTIER, "L'idée de décadence littéraire au XVIII<sup>e</sup> siècle", *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, LVII, (1967), p. 1013-1029.
- <sup>11</sup> Louis BOLLILOUD DE MERMET, *De la corruption du goût dans la musique française*, Lyon, 1756.
- <sup>12</sup> *Ibid.*, p. 4.
- <sup>13</sup> C'est bien là une caractéristique commune à toutes les querelles qui scandèrent la France de l'Ancien Régime.
- <sup>14</sup> Voir R.M. ISHERWOOD, *Music in the Service of the King*, Ithaca, Cornell University Press, 1973; plus récemment, J.C. ALLARD, "Mechanism, music and painting in the 17th century France", *Journal of aesthetics and art criticism*, (1982) p. 269-279.
- <sup>15</sup> Voir Manuel COUVREUR, "Le livret d'opéra en France de *Cadmus et Hermione* de Quinault et Lully (1673) aux *Boréades* de Cahusac et Rameau (1763)", Thèse de doctorat, Université Libre de Bruxelles, 1989.
- <sup>16</sup> Voir Catherine CESSAC, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris, Fayard, 1988.
- <sup>17</sup> L'histoire des concerts privés en France au XVIII<sup>e</sup> siècle est encore à faire et pourrait contribuer à une meilleure définition du paysage musical d'alors.
- <sup>18</sup> Par exemple dans l'histoire du plain-chant. Voir Kenneth LEVY, "Charlemagne's Archetype of Gregorian Chant", *Journal of the American Musicological Society*, XL1 (1987) p. 1-30.
- <sup>19</sup> Ce problème a été abordé récemment par William WEBER "Mentalité, tradition et origines du canon musical en France et en Angleterre au XVIII<sup>e</sup> siècle", *Annales. Economie Société Culture*, 4 (1989) p. 849-873. L'auteur se concentre uniquement sur des phénomènes sociaux. Une étude plus approfondie devrait porter sur l'enseignement de la composition, la diffusion des connaissances historiques (pour ce dernier, voir Philippe VENDRIX, *Aux origines d'une discipline historique. La musique et son histoire en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Thèse de doctorat, Université de Liège, 1991).
- <sup>20</sup> Fiske KIMBALL, *Le style Louis XV. Origine et évolution du rococo*. Paris, 1949, p. 10.
- <sup>21</sup> Philippe MINGUET, *L'esthétique du rococo*, Paris, 1963, p. 92.
- <sup>22</sup> Ernst BÜCKEN, *Die Musik des Rokokos und der Klassik*, Postdam, 1931.
- <sup>23</sup> Béatrice DIDIER, *La musique des Lumières*, Paris, 1985, passim et Maurice BARTHÉLEMY, *Métamorphoses de l'opéra français au siècle des Lumières*. Arles, 1990, p. 3 et suivantes.
- <sup>24</sup> Roger LAUFER, *Style rococo, style des "Lumières"*, Paris, 1963.
- <sup>25</sup> Catherine KINTZLER, *op. cit.*
- <sup>26</sup> Maurice BARTHÉLEMY, *op. cit.*, p. 87 et suivantes.
- <sup>27</sup> Barry S. BROOK, *La symphonie française dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1962.
- <sup>28</sup> VOLTAIRE, *Le siècle de Louis XV*, Paris, 1768. Pierre Louis D'AQUIN DE CHATEAU-LYON, *Le siècle littéraire de Louis XV*, Paris, 1753. Nicolas BRICAIRE DE LA DIXMÉRIE, *Les deux âges du goût et du génie français sous Louis XIV et sous Louis XV*, Paris, 1769. Louis BOLLILOUD DE MERMET, *De la corruption du goût dans le musique française*, Paris, 1741.



# LES CRISPATIONS THEORIQUES DE L'ESTHETIQUE DU MERVEILLEUX COMME HYPOTHESE DU LIVRET DE TRAGEDIE EN MUSIQUE "ROCOCO"

par  
Manuel COUVREUR

Ils chantent: l'heure vole, & la douleur s'enfuit!  
DORAT

Que de chemin parcouru avant d'arriver à ce beau vers de Dorat; que de chemin depuis le temps où Saint-Evremond – figure emblématique de la répulsion rationaliste française au monde invraisemblable de l'opéra – écrivait à *monsieur de Bouquiquant* que son imagination était blessée de voir “chanter toute la Pièce depuis le commencement jusqu'à la fin, comme si les personnes qu'on représente, s'étoient ridiculement ajustées pour traiter en Musique, et les plus communes, et les plus importantes affaires de leur vie”<sup>2</sup>. Saint-Evremond et Dorat assignent des conditions différentes à la légitimité et à la vraisemblance du chant dramatique: ce sont ces conceptions opposées qui ont présidé à la naissance, puis au développement de la tragédie en musique<sup>3</sup>.

En “inventant”, avec *Cadmus et Hermione*, la tragédie en musique, Lully et Quinault n'avaient eu d'autre but que de donner à la France un équivalent de l'opéra italien. Pourtant, le fait qu'ils se soient inspirés d'Euripide pour leur second opéra laisse à penser que les deux artistes entendaient reconstituer les tragédies antiques, considérées par de nombreux théoriciens comme ayant été entièrement chantées. Boileau et Racine s'insurgèrent contre cette prétention: ils reprochèrent à la tragédie en musique de vouloir remplacer par des bouffonneries italiennes les tragédies déclamées inspirées des préceptes d'Aristote. L'échec d'*Alceste* força Lully et Quinault à réfléchir sur la spécificité du genre qu'ils avaient créé. Pour pouvoir prendre place au sein de la poétique classique, la tragédie en musique dut s'imposer des règles. Souhaitant d'une part éviter la comparaison entre les tragédies chantées et déclamées et souligner, d'autre part, l'originalité dramaturgique des livrets de Quinault, Charles Perrault élabora une théorie qui servit de base de réflexion au siècle des Lumières. Le *Parallèle des Anciens et des Modernes* mettait en avant la nouveauté d'un genre sous-entendu cependant par le système aristotélicien: puisque le vraisemblable faisait l'objet de la comédie, le vraisemblable mêlé de merveilleux, celui de la tragédie, il fallait qu'il y eut une troisième poésie dramatique «qui, par opposition, fust toute composée de merveilleux, comme

le sont les Opéra<sup>4</sup>. La tragédie lyrique coulait dans un moule théorique classique une thématique et un goût du spectaculaire directement hérités du baroque italien. Dans son principe même, elle contenait déjà les prémisses d'une double évolution: l'une irait vers un renforcement des caractères baroques, l'autre vers une influence plus marquée des règles de la tragédie classique, l'une vers une certaine forme de *rococo*, l'autre vers un nouveau *néo-classicisme*.

Puisque, selon Perrault, l'opéra fondé sur le merveilleux complétait en quelque sorte le système poétique classique, il se devait, au même titre que la comédie et la tragédie, d'être pris en considération par les théoriciens de la littérature. De Batteux à Marmontel, nombreux sont en effet les critiques du XVIII<sup>e</sup> siècle qui s'emparèrent de cette théorie qui accordait une autonomie et une esthétique spécifique à la tragédie en musique<sup>5</sup>. Le merveilleux chrétien ou païen, celui de la Fable antique ou des épopées italiennes du Tasse et de l'Arioste était d'autant plus essentiel qu'il rendait vraisemblable le chant continu. Pour Marmontel, "sur un théâtre où tout est prodiges, il paroît tout simple que la façon de s'exprimer ait son charme comme tout le reste":

Dans ce composé tout est mensonge, mais tout est d'accord; & cet accord en fait la vérité. La musique y fait le charme du merveilleux, le merveilleux y fait la vraisemblance de la musique: on est dans un monde nouveau<sup>6</sup>.

Cette théorie contraint tout ouvrage lyrique à emprunter sa matière au merveilleux, seul susceptible d'assurer la vraisemblance indispensable à toute représentation dramatique. C'est dans ce cadre extrêmement rigide que les artistes durent chercher à se singulariser. Puisque le modèle lullyste était le seul légitime, ses principes devaient être respectés: les librettistes ne pouvaient que donner dans la *miniaturisation* ou dans l'*exagération* et c'est dans ces deux voies que s'engagèrent les successeurs de Quinault.

Dans ses derniers grands ballets, Quinault avait considérablement accentué l'intérêt dramatique et les intrigues étaient parfois si développées que *Le triomphe de l'Amour* put être édité au XVIII<sup>e</sup> siècle, non plus sous la forme traditionnelle des *entrées*, mais sous celle d'actes. Un épisode comme celui de Pan et Syrinx dans *Isis* constituait un véritable petit opéra dans l'opéra. Poursuivant dans la voie tracée par Quinault, La Motte eut l'idée de rassembler de petits actes formant des unités dramatiquement complètes sous un thème général commun, indiqué par le titre et introduit par le prologue:

L'Opéra imaginé par Quinault est une grande action suivie pendant le cours de cinq Actes. C'est un tableau d'une composition vaste, tels que ceux de Raphaël & de Michel-Ange. Le Spectacle trouvé par la Motte est un composé de plusieurs Actes différens qui représentent chacun une action mêlée de divertissemens, de chant & de danse. Ce sont de jolis *Vateau*, des mignatures piquantes, qui exigent la précision du dessein, les graces du pinceau, & tout le brillant du coloris.<sup>7</sup>

Chausac oppose l'opéra-ballet à la tragédie lyrique, le rococo de Watteau au classicisme de Raphaël. Houdar de La Motte n'avait pas choisi au hasard la dénomination du nouveau genre lyrique: le mot d'opéra évitait toute comparaison avec les genres déclamés et celui de ballet affirmait la volonté de se référer,

non à la tradition rigide de la tragédie lyrique, mais à celle, extrêmement souple, du ballet de cour. Libéré de la contrainte des règles en vigueur dans les tragédies déclamée et chantée, l'opéra-ballet put traiter, sur la scène de l'Académie royale de Musique, des sujets que se réservaient des théâtres plus marginaux: le merveilleux disparut d'un acte comme celui d'*Apelle et Campaspe* du *Triomphe des Arts* de La Motte; cher au Théâtre Italien et aux Théâtres de la Foire, le thème du pèlerinage d'amour inspira le prologue des *Amours déguisés* de Fuselier. Les pèlerins et pèlerines de Couperin, de Fuselier, de Bourgeois ou de Watteau inspirèrent de nouveaux décors: aux forêts et aux jardins plantés au cordeau succédèrent les bosquets de l'Île de Cythère (fig. 2)<sup>8</sup>.

Pour éviter la référence au "grand genre" et l'imitation obligée de Quinault, certains librettistes remirent l'ancienne pastorale au goût du jour<sup>9</sup>. Le chant ayant été de tout temps attribué aux bergers arcadiens, le chant continu était considéré comme vraisemblable dans la pastorale en musique. Comprenant généralement trois actes au lieu des cinq que la tragédie lyrique avait empruntés à sa consœur déclamée, la pastorale mit en scène des personnages "idéaux" qui ne ressemblaient "en rien aux habitans de nos campagnes & à nos Bergers d'aujourd'hui, malheureux Paysans, occupés uniquement à se procurer par les travaux pénibles d'une vie laborieuse, de quoi subvenir aux besoins les plus pressans d'une famille toujours indigente":

Nos galans porte-houlettes sont paîtris de métaphysique amoureuse; ils ne parlent d'autre chose, et les moins délicats se montrent capables de faire un commentaire sur l'Art qu'Ovide professoit à Rome sous Auguste<sup>10</sup>.

Au grand dam de Du Bos, les bergers d'une Arcadie de boudoir firent les beaux soirs de l'Académie royale de Musique. Librettistes et musiciens poursuivaient la voie tracée par l'admirable pastorale héroïque d'*Acis et Galatée*, ultime chef-d'œuvre d'un Lully libéré des contraintes de la tragédie en musique. Aux conflits entre gloire et amour, les librettistes substituèrent la peinture des seuls sentiments amoureux: les discours précieux, les détours raffinés dévoilèrent les méandres du cœur dans une campagne idyllique où, conformément au souhait de Fontenelle, l'on n'entend jamais "parler de brebis et de chèvres, des soins qu'il faut prendre de ces animaux"<sup>11</sup>. C'est à Watteau que Cahusac comparait l'opéra-comique, c'est leur "*marivaudage*" que La Harpe reprochera à ces opéras miniatures<sup>12</sup>.

Pour les artistes qui avaient choisi de travailler dans le grand genre, seule la voie de l'exagération pouvait être envisagée. Alors que le siècle de Louis le Grand avait exalté le génie de Lully et considéré le talent de son librettiste comme secondaire, le XVIII<sup>e</sup> siècle va prendre le contre-pied. Des écrivains aussi illustres que La Fontaine, Racine et Boileau avaient voulu rivaliser avec Quinault, mais leurs livrets, inachevés ou médiocres, étaient très inférieurs à ceux de Quinault: l'absence de successeurs démontrait le talent du librettiste de Lully dans un genre méprisé pour sa soi-disant facilité. La découverte de la musique italienne et l'influence de celle-ci sur des compositeurs comme Campra, Marais ou Destouches, avait démontré en revanche qu'il existait une musique plus

“riche” que celle de Lully. Alors que Perrault avait célébré le Florentin pour la densité de ses partitions, les lullystes du xviii<sup>e</sup> siècle, à l’instar d’un Lecerf de La Viéville, durent se contenter d’en louer “la belle simplicité”. Le discours critique sur l’opéra étant avant tout littéraire, les musiciens avaient la bride sur le cou. Une nouvelle musique donna un second souffle à la tragédie en musique. Dans l’esthétique lullyste, la musique est inféodée au texte et le récitatif se veut la notation d’une déclamation théâtrale: Lully avait cherché à légitimer le chant continu en s’autorisant de la déclamation dramatique antique et moderne. Mais à partir du moment où l’on considère que “le chant est le merveilleux de la parole”, il va de soi que ce souci n’est plus de mise. Faisant fi des injonctions des critiques littéraires, les musiciens ralentirent le débit du récitatif en le chargeant d’ornements. L’accompagnement instrumental devint plus fourni et les airs et ariettes se multiplièrent: Campra ou Destouches poursuivaient dans la voie indiquée par les dernières compositions de Lully. Les “symphonies” n’avaient eu d’autre but que de faire oublier le bruit des machineries et de laisser aux chanteurs le temps de traverser la scène ou de descendre des cintres. Après Lully, elles devinrent plus importantes et finirent par devenir de grandes pages descriptives comme les entractes de Rameau dans *Castor et Pollux* ou *Les Boréades*. L’ouverture à laquelle Lully avait réservé une valeur symbolique capitale devint, dans *Naïs* ou *Zoroastre*, un vaste “poème symphonique” chargé de créer le climat de la première scène. La musique qui n’était au xviii<sup>e</sup> siècle que la servante du livret devenait de jour en jour plus importante: l’accessoire constituait désormais l’intérêt essentiel d’un opéra. Que la musique de Rameau ne comporte en elle-même guère de traits propres au rococo n’empêche pas ses opéras d’appartenir à ce courant esthétique: l’absence de rococo musical n’empêche pas l’existence d’un rococo lyrique.

Le même processus de surenchère imprègne les livrets des successeurs de Quinault. Etant “le plus fabuleux de tous les langages”<sup>13</sup>, le chant ne peut convenir qu’à des personnages hors du commun:

Vous sur-tout qui voulez, dans vos fureurs lyriques,  
Ressusciter pour nous ces paladins antiques,  
Tous ces illustres fous, ces héros fabuleux;  
Soyez, à nos regards, gigantesques comme eux.  
C’est peu de m’étaler une jeunesse aimable;  
Je hais un Amadis, s’il n’est point formidable.<sup>14</sup>

Cette crispation de la théorie du merveilleux conduit à choisir des sujets plus grandioses encore que ceux de Thomas Corneille ou de Quinault: les combats des forces du mal et du bien, des puissances de la nature seront conviés dans des livrets de Cahusac comme *Zoroastre* ou *Les Boréades*. L’intérêt purement dramatique, psychologique et politique propre à la tragédie récitée devenait tout à fait secondaire à l’opéra. Afin de renforcer la différence de genre entre la tragédie déclamée et la tragédie chantée, celle-ci dut renoncer à ce qui faisait l’attrait spécifique de sa rivale<sup>15</sup>. Le manque d’ambition morale qu’un Boileau ou un Racine avaient reproché aux livrets de Quinault, sa gratuité n’est plus un

vice rédhibitoire dans une conception de l'art qui, sans nier le rôle moral de celui-ci, le subordonne à un but premier:

Quelle est la fin que la Poésie se propose? Il faut l'avouer: le plaisir. S'il est vicieux, il la déshonore; s'il est vertueux, il l'ennoblit; s'il est pur, sans autre utilité que d'adoucir de temps en temps les amertumes de la vie, de semer les fleurs de l'illusion sur les épines de la vérité, c'est encore un bien précieux.<sup>16</sup>

Bien que le livret de tragédie lyrique accède au XVIII<sup>e</sup> siècle au statut de genre littéraire, nombreux sont les théoriciens qui, comme Marmontel, lui dénie encore la capacité de traiter les sujets vraiment tragiques:

Nous sommes disposés à entendre chanter *Armide, Roland, Proserpine*, nous aurions de la répugnance à entendre chanter *Alexandre, Régulus, César ou Caton*. Nous avons un Théâtre consacré à l'Histoire; c'est-là, par excellence, le Théâtre du pathétique; & il seroit impossible à l'Opéra de rivaliser avec la tragédie, sans la variété & la magnificence des tableaux & des fêtes que le merveilleux y produit.<sup>17</sup>

Dans son *Lycée*, La Harpe constate que Quinault n'a traité aucun sujet d'histoire et en conclut que "c'est une preuve qu'il regardait l'opéra comme le pays des fictions, et comme un spectacle trop peu sérieux pour la dignité de l'histoire et pour des héros véritables"<sup>18</sup>. Nécessaire à la légitimation du chant continu, le merveilleux apparaît également indispensable pour pallier un manque d'intérêt dramatique. Marmontel et La Harpe sont pourtant loin d'être insensibles au pouvoir émotionnel de la musique. En collaborant avec Grétry, le premier démontra que l'opéra-comique pouvait s'élever jusqu'au pathétique de la tragédie. Quant au second, c'est uniquement pour sauvegarder la sacro-sainte séparation des genres qu'il confina l'opéra dans le merveilleux et qu'il reprochera à Gluck d'avoir transposé l'esthétique racinienne sur la scène de l'Académie royale de Musique:

Le genre de Quinault est le véritable: il avait senti que la musique n'est point faite pour affliger, effrayer, déchirer pendant trois heures. Si elle fait par momens des impressions qui approchent de la douleur, il est de son essence, de son devoir, de les adoucir ensuite par des sensations de plaisirs.

La tragédie, au contraire, est toute en illusions de l'âme, qui est là pour être trompée et remplie, comme les sens à l'Opéra veulent être flattés et satisfaits.<sup>19</sup>

Une nouvelle fois, ce n'est qu'en renchérissant sur le merveilleux que les créateurs se sentirent autorisés à se distinguer de la tragédie déclamée.

Les librettistes s'ingénierent à multiplier les machines, les décorations et les danses, ornements importants, mais accessoires, dans la tragédie lullyste. Puisque, selon d'Alembert, l'opéra est "le spectacle des sens et ne sauroit être autre chose", "il s'ensuit que dans ce genre de spectacle le plaisir ne peut entrer dans notre ame par trop de sens à la fois"<sup>20</sup>. La théorie du merveilleux se crispe et invite à renforcer les éléments décoratifs, même s'il doit en coûter à la construction dramatique de l'ensemble. S'il est avéré que Quinault a pu conserver, grâce à ses sujets puisés dans le roman et la fable, bon nombre de traits empruntés aux *libretti* vénitiens et romains, il n'en demeure pas moins vrai que

toute sa démarche de dramaturge tend à intégrer ces traits baroques dans un cadre classique. Alors que sa thématique est étudiée en profondeur par les théoriciens du XVIII<sup>e</sup> siècle, son art de la construction n'a guère retenu leur attention. Bien qu'il sente que Quinault s'est plié aux principes en vigueur dans l'art classique louis-quatorzien – symétrie variée, ouverture éclatante, progression constante et circularité – un librettiste et théoricien comme Cahusac préfère à cette architecturation équilibrée une esthétique du contraste. Construction et logique dramatiques font place à une logique spectaculaire reposant sur la juxtaposition des tons et la variété des plaisirs proposés aux spectateurs. Ceux-ci exigeaient du spectacle et l'histoire “comporte une vérité trop connue, des personnages trop graves, des actions trop ressemblantes à la vie commune, pour que, dans nos mœurs reçues, le Chant, la Musique & la Danse ne forment pas une disparate ridicule avec elles”<sup>21</sup>. Dès lors qu'à l'instar de Quinault, les librettistes se fondaient sur le merveilleux, “la danse la plus composée, les miracles de la peinture, les prodiges de la mécanique, l'harmonie, la perspective, l'optique, tout ce qui, en un mot, pouvoit concourir à rendre sensibles aux yeux & à l'oreille les prestiges des Arts, & les charmes de la nature entroit raisonnablement dans un pareil plan, & en devenoit un accessoire nécessaire”<sup>22</sup>. Les librettistes pouvaient renchérir en toute impunité sur les débauches décoratives d'*Isis* et multiplier les changements de décors, les vols, les entrées chorégraphiques. Pour se singulariser, il suffisait – comme le préconisait explicitement Cahusac et comme il le pratiqua lui-même – de rendre “l'accessoire nécessaire”.

Dans un spectacle qui “n'exige donc pas une croyance sérieuse, mais une adhésion de l'esprit au système qui lui est offert”<sup>23</sup>, les décorateurs de l'Académie royale de Musique pouvaient faire fi du réalisme auquel tendaient alors les recherches des autres théâtres déclamés et chantés. Dans *Les paladins*, aucune motivation dramaturgique n'exige que le dernier acte se déroule en Chine, mais l'idée était au goût du jour. Alors qu'aux Italiens, Favart s'efforce de faire “vrai”, le décorateur de l'Académie royale de Musique ne vise qu'au pur plaisir esthétique:

Le divertissement chinois est une copie de ceux qu'on a donnés à l'Opéra-Comique et à la Comédie Italienne, avec cette différence que les habits de celui-ci ne sont ni turcs, ni mogols, ni chinois; c'est un composé de tout cela, et ce n'est rien. Lorsque je donnai les *Noces chinoises* au Théâtre Italien pour la première fois, je fis acheter du supercague de la cour des Indes, des habits du pays, qui ont fait un très-grand effet; et la décoration, les meubles, jusques aux moindres accessoires, étoient peints et moulés sur les dessins.<sup>24</sup>

Le décor du troisième acte des *Paladins* respecte la disposition symétrique et frontale des Vigarani et des Bérain, mais les lignes de force tendent à s'estomper dans une surcharge décorative de motifs rocaille (fig. 3)<sup>25</sup>. Au réalisme que s'imposent les autres théâtres, l'Académie royale de Musique répond par la fantaisie et la gratuité, attitude qui scandalise Grimm:

Par l'idée d'exposer aux yeux ce qui ne peut agir que sur l'imagination et ne faire de l'effet qu'en restant invisible, le poète n'auroit-il pas entraîné le décorateur dans

des écarts & dans des bizarreries qui lui auroient fait méconnoître le véritable emploi d'un art si précieux à la représentation théâtrale?<sup>26</sup>

La théorie du merveilleux essentiel à l'opéra rend caduque toute recherche de l'effet de réel, de la couleur locale ou de la reconstitution historique. La tragédie en musique est le domaine de l'illusion, de la distance, du faux:

Sans doute le décorateur, qui, pour représenter sur le théâtre une cascade, emploieroit de l'eau, renonceroit à la gloire du Peintre, au mérite de l'illusion; & l'on auroit raison de dire, ce n'est plus le [sic] ressemblance, c'est la réalité; ce n'est plus l'art, c'est la nature.<sup>27</sup>

L'esthétique du merveilleux exige l'artificialité chère au rococo.

Très rapidement, ou plus exactement simultanément, les reproches se multiplient contre cette conception des représentations en musique. L'opéra seria avait démontré déjà que l'opéra lullyste et ramiste n'était pas le seul modèle envisageable. Bien avant Gluck, Métastase avait transporté sur la scène lyrique les personnages historiques des tragédies de Corneille et de Racine. La vraisemblance du chant continu dans ce type de livret reposait sur une conception différente du phénomène musical. Dans l'opéra italien, le chant n'est pas considéré comme une sorte de "langage des dieux", mais comme une traduction codifiée du langage ordinaire. Pour Grimm, "la musique est une langue", plus sublime sans doute que celle dont nous usons tous les jours, mais elle ne diffère pas en essence: "la langue du musicien a sur celle du poète l'avantage qu'une langue universelle a sur un idiome particulier"<sup>28</sup>. De la supériorité du chant sur la parole, Grimm déduit celle du genre lyrique sur le genre dramatique: "le drame en musique doit donc faire une impression bien autrement profonde que la Tragédie & la Comédie ordinaires" et "si la Comédie de Tércence & de Molière enchante, il faut que la Comédie en musique ravisse"<sup>29</sup>. Mais cette conception qui annonce la tragédie gluckiste et le *drama giocoso* mozartien connaît aussi ses crispations.

S'opposant au réalisme absolu du drame bourgeois, Marmontel a défendu une autre théorie et rappelé qu'il ne fallait pas, en art, identifier la chose imitée avec l'imitation elle-même. La voie qu'il préconisait était celle de l'"artificialité", de l'embellissement:

Pourquoi donc ne feroit-on pas en Musique ce qu'on fait en Poésie? Avec des cris, des heurlemens, des sons déchirans ou terribles, on exprime des passions; mais ces accens, s'ils ne sont pas embélis dans l'imitation, n'y feront, comme dans la nature, que l'impression de la souffrance. Si l'on ne vouloit qu'être ému, on iroit entendre, parmi le peuple, une mere qui perd son fils [...]: c'est-là sans doute que l'expression de la douleur est sans art [...]. Mais quel plaisir nous causeroient ces émotions déchirantes?<sup>30</sup>

Pour l'auteur des *Reflexions de M. l'Abbé Orsei, sur les drames en musiques* publiées par Arnaud et Suard dans leurs *Variétés littéraires*, la stylisation théâtrale est d'une tout autre essence:

Le plaisir qu'on trouve au spectacle ne consiste pas dans la peinture fidelle des actions humaines, mais dans l'exagération de ce qui peut arriver & de ce qui arrive effectivement quelquefois. Cette imitation exagérée peut seule procurer du plaisir.<sup>31</sup>

De ce postulat, découle la légitimation du chant continu et des divertissements chorégraphiques: "comme la déclamation exagérée devient musique, de même le geste exagéré devient danse"<sup>32</sup>. Cette *exagération* rend les spectacles lyriques – comiques et tragiques – supérieurs aux spectacles dramatiques. Elle doit inciter les librettistes à assujettir la progression dramatique à la multiplication de ces moments de climax passionnels qui autorisent le passage de la parole ou du récitatif au chant<sup>33</sup>: "il importe peu que ces merveilles soient incroyables, pourvu qu'elles soient fondées sur la passion qu'on veut exciter"<sup>34</sup>. Par un biais différent, cette seconde théorie conduit elle aussi vers l'énorme et le frénétique. Le mépris du réalisme y est aussi fondamental que dans la théorie du merveilleux et enjoint d'ailleurs aux librettistes de prendre des sujets anciens "car ce qui seroit absurde dans le comte d'Essex, dans le Duc de Guise, devient vraisemblable dans Jason & dans Oedipe"<sup>35</sup>. Par souci de cohérence esthétique, le décorateur est invité à donner dans le colossal:

Les habits & les édifices [doivent être] aussi supérieurs aux édifices & aux habits que l'on voit hors de la scene, que la musique est supérieure au discours ordinaire<sup>36</sup>.

De là des décors tels que ceux que Servandoni avait dessinés pour *Dardanus* et où, s'inspirant des gravures de Piranèse, il rompait avec la tradition: aux décors symétriques et aux fermes frontales, il avait préféré des décors suggérant des ordres architecturaux qui ne s'achevaient que dans les cintres et des perspectives fuyantes et infinies (fig. 4)<sup>37</sup>. Cette conception du théâtre lyrique conduisait directement à la tragédie gluckiste. Par le critère d'exagération qu'elle présuppose, cette théorie d'Arnaud et Suard montre combien il serait erroné de concevoir la réforme gluckiste comme une sorte de retour au rationnel, au vraisemblable, à l'ordre "néo-classique" après le désordre rococo de la tragédie en musique ramiste: amenuisement et frénétisme coexistent dans une même œuvre. Les galanteries larmoyantes ne sont pas absentes d'*Iphigénie en Aulide* et les tourments multipliés d'Alphise dans *Les Boréades* relèvent d'un dramatisme échevelé.

Entre la tragédie lullyste et le système de Métastase "plus tragique que la tragédie elle-même, c'est-à-dire plus noir, plus sanglant, plus pressé dans le tissu de l'action, et d'une expression plus outrée, soit dans la pantomime, soit dans l'accent des passions"<sup>38</sup>, certains découvrirent une voie médiane. Pour Chastellux, la théorie du merveilleux poussée à l'extrême tendait à "réduire l'Opéra à une espèce de lanterne magique"<sup>39</sup> et l'opéra seria supprimait les ballets et les machines, considérés généralement comme des avantages indiscutables de l'opéra français: il fallait donc inventer un type de livret qui put concilier les avantages de l'un et l'autre systèmes. Tel est également le souhait de Marmontel. En effet – et bien que ses écrits sur l'opéra fassent de lui le théoricien le plus représentatif du courant rococo<sup>40</sup> –, Marmontel, dans sa pratique de li-

brettiste, a été séduit par d'autres formes lyriques que celles qu'il avait expérimentées avec Rameau. Marmontel constate tout d'abord que les deux théories qui légitiment le chant continu ne sont pas contradictoires: le chant comme langage divin peut également être considéré comme une exagération du langage naturel, comme une sublimation due à un surcroît de passion. Pour être plus aisées à ménager dans le cadre du merveilleux, les décorations multiples, les machines et les danses ne sont pas contraires à l'esprit des tragédies héroïques. L'esthétique lullyste forçait les créateurs à réduire l'intérêt dramatique et Marmontel sait que Rousseau ou Grimm ont raison lorsqu'ils constatent qu'en France, la danse, "cette partie postiche, est même devenue, en ces derniers temps la principale du *Poème lyrique*"<sup>41</sup>. Les principes que Marmontel avait assignés à la scène lyrique s'étaient révélés néfastes: "les Modernes dégénèrent: leur goût pour les ponpons, s'il est permis de le dire, a tout gâté dans le pathétique"<sup>42</sup>. Une tragédie lyrique comme sa *Didon* mise en musique par Piccini est un compromis entre le tragique de l'opéra gluckiste et le spectaculaire essentiel de la tragédie lullyste, boudé par les philosophes, mais toujours très apprécié du public. En coulant la grandeur de la tragédie déclamée dans le moule de la tragédie en musique, Marmontel renversait simplement le principe que Quinault avait mis en œuvre pour arriver, lui aussi, à une sorte de compromis entre le baroque de l'opéra de Cavalli et le classicisme de la tragédie de Corneille. Par leur succès durable, *Didon* et surtout *Les Danaïdes* de du Roullet et Salieri démontraient que néo-classicisme et rococo n'étaient pas inconciliables.

## NOTES

<sup>1</sup> DORAT, *La déclamation théâtrale*, chant 3, *L'opéra*, dans *Collection complète des œuvres*, Neuchâtel, Société typographique, 1776-1780, t. 3, p. 353.

<sup>2</sup> SAINT-EVREMOND, *Sur les opéras*, dans *Œuvres en prose*, éd. par R. Ternois, Paris, Didier (coll. "Société des textes français modernes"), 1962-1966, t. 3, p. 151.

<sup>3</sup> Sur la tragédie en musique au XVIII<sup>e</sup> siècle, voir R. GUTET, *L'évolution d'un genre: le livret d'opéra en France de Gluck à la Révolution (1774-1793)*, Northampton, Smith College studies in modern languages, n° XVIII, 1936; C. GIRDLESTONE, *La tragédie en musique considérée comme un genre littéraire (1673-1750)*, Genève, Droz, 1972; et M. BARTHELEMY, *Métamorphoses de l'opéra français au siècle des Lumières*, [Arles], Actes Sud, 1990.

<sup>4</sup> PERRAULT, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, Paris, Coignard, 1688-1697, t. 3, pp. 282-283.

<sup>5</sup> Sur cette question, voir les remarquables travaux de C. KINTZLER, *Jean-Philippe Rameau, splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'Age classique*, Paris, Le sycomore, 1983 et de B. DIDIER, *La musique des Lumières (Diderot - L'Encyclopédie - Rousseau)*, Paris, Presses universitaires de France (coll. "Écriture"), 1985. Sur l'évolution des théories durant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, voir B. CANNONE, *Philosophies de la musique (1752-1789)*, Paris, Aux amateurs de livres-Klincksieck (coll. "Théorie et critique à l'Age classique"), 1990.

<sup>6</sup> MARMONTEL, *Poétique française*, chapitre XIV, "De l'opéra", Paris, Lesclapart, t. 2, pp. 329-330.

<sup>7</sup> CAHUSAC, *La danse ancienne et moderne ou traité historique de la danse*, La Haye, Neaulme, 1745, t. 3, pp. 108-109.

<sup>8</sup> Ce projet de décor fait partie d'une série de quatre maquettes, peut-être destinées au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, et conservées à la Bibliothèque royale de Belgique. Bien qu'elles soient de la même main et probablement destinées à un même spectacle, elles témoignent d'une étonnante diversité de styles, depuis un décor de tonnelle archaïsant qui rappelle Torelli, jusqu'à un paysage méditerranéen dans le goût de Panini, en passant par le bosquet reproduit ici et qui hésite entre Lancret et Hubert Robert. Sur l'attribution de ces maquettes à Giovanni Niccolò Servandoni ou à son fils, voir M. COUVREUR, "Servandoni", dans R. MORTIER et M. MAT (éds.), *Diderot et son temps*, Bruxelles, Bibliothèque royale Albert 1er, 1985, pp. 110-112; et P. DE ZUTTERE, "Un bohème français à Bruxelles: Jean-Adrien-Claude Servandoni (1736-1814)". *Études sur le XVIII<sup>e</sup> siècle*, n° XII, 1985, pp. 113-118.

<sup>9</sup> Voir C. KINTZLER, "De la pastorale à la tragédie lyrique: quelques éléments d'un système poétique", *Revue de musicologie*, t. 72, n° 1, 1986, pp. 67-96. Sur le genre voisin du ballet héroïque, voir P.-M. MASSON, "Le ballet héroïque", *Revue musicale*, 9<sup>e</sup> année, n° 8, juin 1928, pp. 132-154.

<sup>10</sup> DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Pissot, 1755, t. 1, pp. 183 et 186.

<sup>11</sup> FONTENELLE, *Discours sur la nature de l'épigramme*, dans *Œuvres*, Paris, Bastien, 1790, t. 5, pp. 9-10.

<sup>12</sup> LA HARPE, *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne*, Paris, Verdière, t. 3, 2<sup>e</sup> partie, "Dix-huitième siècle: Poésie", 1817, p. 166.

<sup>13</sup> MARMONTEL, *ibid.*

<sup>14</sup> DORAT, *op. cit.* p. 342.

<sup>15</sup> On notera qu'en revanche, la tragédie déclamée ne se refusa pas à emprunter à l'opéra son intérêt "spectaculaire": Voltaire ne faisait que suivre la voie tracée par Racine dans

*Athalie*, la tragédie classique la plus admirée par le XVIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>16</sup> MARMONTEL, *Poétique*, dans *Œuvres complètes*, Liège, Bassompierre, 1777, t. VI, pp. 15-16.

<sup>17</sup> MARMONTEL, *Essai sur les révolutions de la musique en France*, [Paris], s.n. d'éd., [1777], p. 28.

<sup>18</sup> LA HARPE, *op. cit.*, p. 363.

<sup>19</sup> *Id.*, p. 209.

<sup>20</sup> D'ALEMBERT, *De la liberté de la musique*, dans *Mélanges de littérature, d'histoire, et de philosophie*, 4<sup>e</sup> éd., Amsterdam, Chatelain, 1767, t. 4, p. 405.

<sup>21</sup> CAHUSAC, *op. cit.*, t. 3, p. 65.

<sup>22</sup> *Id.*, p. 66.

<sup>23</sup> MARMONTEL, "Opéra", dans *Eléments de littérature*, t. 3, p. 36.

<sup>24</sup> FAVART, *Lettre à Durazzo*, 24 mars 1760, dans *Mémoires*, t. 1, p. 28.

<sup>25</sup> Sur ces maquettes montées, voir E. Schlumberger, "Un génie d'opéra: Servandoni", *Connaissance des arts*, n° 162, août 1965, pp. 14-23; et J. de La Gorce, "Twenty set models for the Paris Opéra in the time of Rameau", *Early music*, octobre 1983, pp. 429-440.

<sup>26</sup> GRIMM, "Poème lyrique", dans *Encyclopédie méthodique*, p. 103.

<sup>27</sup> MARMONTEL, *Poétique*, ch. VIII, "De l'invention", dans *Œuvres complètes*, t. 7, p. 230.

<sup>28</sup> GRIMM, *op. cit.*, p. 95.

<sup>29</sup> *Id.*, p. 96.

<sup>30</sup> MARMONTEL, *Essai*, p. 14. Cette conception – qui doit être replacée dans la réflexion de Marmontel sur la notion d'imitation en art – a été remarquablement étudiée par R. MORTIER, *L'originalité: une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, ch. IX, "Un essai de conciliation: les *Eléments de littérature* de Marmontel", Genève, Droz, 1982, pp. 173-185.

<sup>31</sup> *Reflexions de M. l'Abbé Orsei, sur les drames en musiques*, dans ARNAUD et SUARD, *Variétés littéraires*, Paris, Lacombe, 1768-1769, t. 2, pp. 292-293.

<sup>32</sup> *Id.*, p. 304.

<sup>33</sup> Sur cette conception du phénomène lyrique propre à l'opéra italien et sa transposition dans le domaine français, voir P. VENDRIX et M. COUVREUR, "Les enjeux théoriques littéraires et musicaux de l'opéra-comique", dans P. VENDRIX (dir.), *L'opéra-comique en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Liège, Mardaga, 1991.

<sup>34</sup> *Reflexions de M. l'Abbé Orsei*, p. 300.

<sup>35</sup> *Id.*, p. 302.

<sup>36</sup> *Id.*, p. 304.

<sup>37</sup> Voir J. de LA GORCE, "Un grand décorateur à l'Opéra au temps de Rameau: Jean-Nicolas Servandoni", dans J. de LA GORCE (éd), *Jean-Philippe Rameau*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987, pp. 579-594. Sur la maquette de Machy, élève de Servandoni, pour la reprise de *Dardanus* en 1760, voir F. LESURE, *L'opéra classique français (XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Genève, Minkoff, 1972, p. 67.

<sup>38</sup> MARMONTEL, "Opéra", dans *Eléments de littérature*, t. 3, p. 25.

<sup>39</sup> CHASTELLUX, *Essai sur l'union de la poésie et de la musique*, La Haye-Paris, Merlin, 1765, p. 85.

<sup>40</sup> Voir M. CARDY, *The literary doctrines of Jean-François Marmontel*, Oxford, Voltaire Foundation (coll. "Studies on Voltaire and the eighteenth century"), n° 210, 1982.

<sup>41</sup> GRIMM, *op. cit.*, p. 108.

<sup>42</sup> MARMONTEL, "Examen des réflexions de M. Dalember sur la liberté de la musique", *Mercure de France*, juillet 1759, t. 2, p. 94.



# LES MASCARADES A LA COUR DE CHARLES DE LORRAINE: DIVERTISSEMENTS DANSES A CARACTERE ROCOCO ?

par  
Jean-Philippe VAN AELBROUCK

Il est bien difficile, dans le cadre de cette étude, de cerner les aspects artistiques et de définir les tendances chorégraphiques qui prévalurent chez nous dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle: prise en étau entre Baroque et Classicisme, la danse ressasse inlassablement les évolutions anciennes qui ont fait recette – le divertissement de cour, l'opéra-ballet, la pantomime – et attend sans trop y croire l'avènement d'un Noverre et du ballet d'action, que rien ne prédispose à accueillir favorablement.

Dans ce contexte que l'on peut taxer de conservateur, la danse use à loisir d'ingrédients hétérogènes capables de surprendre encore le public: l'esthétisme, la fantaisie, les machines et décors nombreux et recherchés, les perspectives démultipliées, les velours et les ors, tous ces éléments accessoires deviennent les piliers du spectacle, souvent pour masquer une technique chorégraphique approximative et un argument littéraire éculé.

Car les thèmes chorégraphiques ne se renouvellent guère depuis deux siècles; en plus de la mythologie antique omniprésente, la société bourgeoise aime à voir traiter les scènes bucoliques et champêtres, les aventures survenues dans des contrées lointaines et les amours exotiques. Mais par-delà les exploits des héros, la tendance cède parfois le pas à la bonhomie quotidienne, aux gens sans histoire, au seul plaisir du moment.

La mascarade fait partie de l'histoire ancienne; et pourtant, vers 1750, Charles de Lorraine lui redonne une seconde vie – une seconde chance, pourrait-on dire – et contribue personnellement à sa réussite auprès du public.

Nous ne pourrions affirmer à coup sûr qu'il s'agit là des prémices d'un courant rococo en train de naître à Bruxelles. Il nous a cependant semblé que ces témoignages devaient être versés au dossier d'une esthétique différente des courants antérieurs, pour ne pas dire nouvelle.

La mascarade est connue très tôt en France sous la forme d'une bouffonnerie, parfois licencieuse, comme le sont, de nos jours, certains épisodes du carnaval. Au bal, le port du masque, outre qu'il préserve l'anonymat, excuse toutes les farces douteuses, les provocations et les inconvenances. Malgré cette allure quelque peu débridée, la mascarade n'en a pas moins pénétré dans les cours et l'on cite volontiers celle qu'organisa Charles VI en 1393, de triste mémoire, connue sous le nom de "bal des ardents", où plusieurs seigneurs périrent par les flammes.

Au xv<sup>e</sup> siècle, *momerie* et *mascarade* recouvrent deux divertissements différents: la première est dite "bateleuse, subtile, farceuse", tandis que l'autre est "nocturne, brave, joyeuse, plaisante, folâtre, cousteuse"<sup>1</sup>.

En 1641, Saint-Hubert décrit encore la mascarade comme un divertissement peu distingué:

Pour ce qui est des Mascarades estant ordinairement sans sujet, aussi sont elles sans reigle. La Mascarade est une chose impourveuë de gens qui se deguisent sans dessein, & suivant leurs fantaisies, aussi n'est elle faicte que pour porter momons<sup>2</sup>, & si on y dance se sont airs, & pas à vollonté, & plus communement les dances ordinaires avec les Dames qui si rencontrent.<sup>3</sup>

En contrepoint de la mascarade informelle, une autre, d'un genre différent, s'impose peu à peu; c'est ce qu'illustre en 1754 ce texte de Cahusac que Charles Compan reprendra *in extenso* en 1787:

Trois espèces de divertissemens assez différens les uns des autres, ont été connus sous le nom de Mascarade.

Le premier & le plus ancien étoit formé de quatre, huit, douze & jusqu'à seize personnes, qui après être convenues d'un ou de plusieurs déguisemens, s'arrangeoient deux à deux ou quatre à quatre, & entroient ainsi masqués dans le Bal. Telle fut la Mascarade en Sauvage du Roi Charles VI & celle des Sorciers du Roi Henri IV. Les Masques n'étoient assujettis à aucune loi, & il leur étoit permis de faire jouer les airs qu'ils vouloient danser, pour répondre au caractère du déguisement qu'ils avoient choisi.

La seconde espece étoit une composition régulière. On prenoit un sujet ou de la Fable ou de l'Histoire. On formoit deux ou trois Quadrilles qui s'arrangeoient sur les caractères ou sujets choisis, & qui dansoient sous ce déguisement les airs qui étoient relatifs à leur personnage. On joignoit à cette Danse quelques Récits qui en donnoient les explications nécessaires. Jodelle, Passerat, Baïf, Ronsard, Benserade, signalerent leurs talens en France dans ce genre, qui n'est qu'un abrégé des grands Ballets, & qui me paroît avoir pris naissance à notre Cour.

Il y en a une troisième, qu'on imagina en 1675 qui tenoit aussi du grand Ballet, & qui, en allongeant la Mascarade déjà connue, ne fit autre chose que d'en changer l'objet principal en substituant mal-adroitement le Chant à la Danse. Cette espece de composition Théâtrale retint tous les vices des autres, & n'étoit susceptible d'aucun de leurs agrémens. Tel est le Carnaval mauvais Opéra formé des Entrées de la Mascarade du même nom, composée par Benserade en 1668 que Lully augmenta de Récits en 1675 & qui réussit à son Théâtre, parce que tout ce qu'il donnoit alors au Public étoit reçu avec enthousiasme.<sup>4</sup>

Ces définitions mettent en évidence l'opposition – ou le glissement – qui existe entre la première et la seconde espèce de mascarade, festivités pourtant parentes, sinon dans le fond, du moins dans la forme. Michel de Pure, une quarantaine d'années après Saint-Hubert, décrit parfaitement la nouvelle mascarade qui prend le pas sur l'ancienne momerie:

C'est un genre de Spectacle, qui ne consiste qu'en une seule & simple représentation . Il n'est pas question de mouvement, comme au Ballet, de dextérité comme au Bal, ny de Jeu comme au Carosel. Il ne s'agit que de bien exprimer ce que l'on represente, d'estre vestu & masqué si juste, qu'au premier aspet on reconnoisse ce que vous voulez représenter.

Il faut donc pour faire une Mascarade, entenduë, galante, & purgée de tout indecence, faire un dessein & forner un sujet dont l'Idée s'estende à plusieurs objets sensibles, ou du moins connus ou connoissables, sous des formes sensibles. Par exemple, la Mascarade des Enseignes de Paris. On peut parfaitement bien exprimer le Lion d'or, la Femme sans teste, &c. Distinguer si l'on veut le nombre des Masques par Quartier, par Ruë: & où il y auroit des Fontaines, les marquer dans des Chariots, & les faire jeter tout le long de la Marche. Ainsi toutes ces différentes choses ne laissent pas de faire un certain tout de raport qui plaist à la raison, & qui ne couste à l'intelligence, que la notion de l'Idée generale, & dans le détail que la simple operation des sens.<sup>5</sup>

Que la “marche” – ou prologue – campe le décor et donne au spectateur, par quelques signifiants dûment choisis, l'illusion de la réalité, voilà qui suffit à suggérer le thème d'une mascarade. Le reste n'est que détails esthétiques, environnement artistique, et ne concourt qu'au respect des règles scéniques. Dès lors, c'est ce divertissement dansé et masqué, “abrégé des grands ballets”, qui fera les beaux jours de carnaval, jusqu'à la fin de l'Ancien Régime. C'est celui-là même que Charles de Lorraine remettra à l'honneur durant son gouvernement.

Élément indissociable de la mascarade, le bal masqué connut un essor considérable au xviii<sup>e</sup> siècle. A Paris, c'est le Régent qui institue, pour la première fois en 1716, la tradition du bal public de l'Opéra, “trois fois par semaine, pendant le cours du Carnaval”<sup>6</sup>. Ces bals nocturnes, “où l'on n'entroit que masqué après minuit, pour laisser la liberté aux Maîtres du bal de souper & d'assembler leurs amis”<sup>7</sup>, sont donnés par la cour, par un prince, un ambassadeur ou un ministre; toute personne masquée peut y accéder moyennant un droit d'entrée (sauf, bien entendu, en cas de bal “gratis”).

A Bruxelles également, le bal est l'apanage de la cour qui en confie l'organisation aux directeurs de l'Opéra (le théâtre de la Monnaie). Le marquis de Prié, gouverneur autoritaire et impopulaire, fait interdire les bals publics en 1717. Trois ans plus tard, c'est la maladie dont est frappée la reine-mère qui justifie l'interdiction, par les magistrats de Bruxelles, des réjouissances publiques.<sup>8</sup>

Plus tard, les bals entretiennent surtout la popularité de Charles de Lorraine, du prince de Ligne et du duc d'Arenberg, qui n'hésitent pas à investir des sommes importantes pour en offrir l'accès gratuit au peuple. La gazette du

temps relate des fêtes données chez le prince de Ligne, où l'on met à rôtir un bœuf entier pour les participants et où des "fontaines de vin" coulent dans les jardins pour le peuple masqué.

A l'occasion du jubilé de Charles de Lorraine, le même prince "avoit fait afficher & publier que tous ceux de la lie du peuple, tant mâles que femelles, qui voudroient se rendre à 9 heures du soir en masques au Jardin de son Hôtel, y trouveroient un bon souper suivi d'un bal". A côté de la noblesse, reçue dans les appartements, la fête se poursuit dans les jardins et "plusieurs milliers de masques" y dansèrent jusqu'à cinq heures du matin<sup>9</sup>.

Les occasions de donner des bals au grand théâtre ne manquent pas: anniversaires et fêtes patronales officielles (saint Charles, sainte Thérèse, saint François, saint Joseph), fêtes calendaires (Nouvel an et Carnaval essentiellement), visites de personnalités étrangères (princes, ambassadeurs et ministres), victoires militaires; tout événement public est prétexte à se réjouir et à danser, avec ou sans masque. La mort de Charles de Lorraine, survenue en 1780, et les lourdes dettes qu'il laisse pour héritage à l'Autriche, mettront un terme définitif aux fastes de cette période.

Parmi ses multiples inclinations (la physique et l'alchimie, les livres, la numismatique, les tableaux, les feux d'artifice, la chasse et les jeux de hasard, etc.), Charles de Lorraine cultive entre autres un goût marqué pour l'art qui fait de lui l'un des plus grands mécènes que nos régions aient connus et l'un des plus dignes représentant de ce "despotisme éclairé" qui fleurit en Europe.

Non seulement il redonne vigueur au théâtre de la Monnaie – dont la troupe prendra d'ailleurs dès 1766 l'appellation de "comédiens ordinaires de son Altesse Royale" – et aux fastes des bals masqués et non masqués, mais il encourage aussi la musique, la danse et le ballet. Dès 1750, les festivités du carnaval prennent une nouvelle ampleur et l'on peut lire dans la *Gazette de Bruxelles* du 30 janvier 1750 que "les plaisirs du Carneval commencent à prendre ici grand train; S.A.R. voulant par un effet de son amour pour le Peuple qu'il puisse y prendre part, a fait donner hier un Bal masqué gratis au grand Theatre & à celui du Coffy".

Bien que cet élan soit brisé en 1751 par le deuil de l'impératrice douairière d'Autriche, les divertissements du carnaval de l'année suivante témoignent déjà de la passion que Charles de Lorraine entretient pour ce qui allait devenir l'une des fêtes annuelles les plus prisées à Bruxelles.

Dès 1752, les carnivals revêtent un caractère nouveau, car non seulement on continue à donner des bals masqués, souvent "gratis", pour la noblesse et pour le peuple, mais Charles de Lorraine lui-même y tient une place importante: il commande des mascarades dont il est par ailleurs souvent l'instigateur et l'auteur; il en invente les titres, en compose les sujets, en suggère les décors et les costumes. Son *Journal secret*<sup>10</sup> mentionne, pour chaque année conservée, les répétitions et les mascarades auxquelles il assiste ou qu'il supervise personnel-

lement. Certaines fois, alité ou convalescent, il invite la mascarade à venir répéter les danses au palais.

Les comptes de la Maison de Charles de Lorraine<sup>11</sup> abondent en quittances et en reçus signés par les menuisiers, tailleurs et peintres auxquels il passe commande pour confectionner tel ou tel élément de décor ou de costume. Les musiciens et le maître de danse sont rémunérés en sus de leurs appointements ordinaires.

Les témoignages concernant les mascarades s'étendent de 1752 à 1779, soit sur dix-sept années. Les comptes, documents iconographiques, mémoires et relations permettent, par recoupements ou par complémentarité, de reconstituer avec assez d'exactitude le déroulement des festivités: on y apprend comment les musiciens sont vêtus, ce que représente le décor et en quelle matière il est constitué, combien de temps a duré sa réalisation, et bien entendu quel montant le prince a dû engager sur sa cassette personnelle.

Si la tradition du bal masqué n'offre aucune nouveauté à Bruxelles – les chroniques en citent dès la première moitié du xviii<sup>e</sup> siècle –, l'année 1752 semble toutefois indiquer un tournant dans la forme que prennent les réjouissances. Charles de Lorraine s'emploie tout au long de son gouvernement à redonner à la mascarade un éclat depuis longtemps terni. C'est ce dont nous font part les descriptions, inhabituellement longues, que la *Gazette de Bruxelles* consacre aux mascarades des 6 et 13 février 1752:

S.A.R., les Seigneurs & Dames, de la principale Noblesse, ont fait la nuit du six au sept une Mascarade *Venitienne* composée de quatre Quadrilles, chacune de quatre Dames & quatre Seigneurs. La première représentoit quatre Jardiniers & Jardinieres, la seconde quatre Matelots et Matelottes, la troisième quatre Paysans et Paysannes, la quatrième quatre Pelerins & Pellerines. L'Assemblée s'est faite chez M. le Duc d'Areberg où l'on a soupé masqué. Ces Seigneurs et Dames sont sortis à minuit deux à deux dans des Caleches ouvertes, & ont fait une Promenade dans les principales ruës de la Ville, toutes ces Voitures se suivoient à la file. Il y avoit auprès de chacune deux Palfreniers à cheval qui portoient des flambeaux tous differement masqués de même que les Cochers. Il y avoit à la tête un *Woorst*<sup>12</sup> chargé de Timballes & Trompettes. Cette Mascarade se fermoit par un autre *Woorst* chargé de Musiciens tous differement masqués. La marche a continué dans cet ordre jusqu'au *Grand Théâtre* ou le Bal a commencé par une Contre-danse relative à cette Mascarade<sup>13</sup>.

Quelques pages plus loin on lit:

S.A.R., les Seigneurs & Dames, de la principale Noblesse, ont fait, la nuit du 13 au 14 une Mascarade, supérieure en nombre d'une Quadrille, à celle que nous avons rapporté le 8 du courant. Cette illustre Assemblée s'est faite à la Cour de S.A.R., d'où Elle partit après un grand Souper en masque, vers une heure après minuit, dans differens Carosses & se rendit au *Grand Théâtre* de cette Ville, où il y a eu un magnifique Bal, qui a duré jusqu'au lendemain bien avant le jour<sup>14</sup>.

Nous avons affaire ici à de simples défilés masqués plus qu'à de réelles mascarades. Ces défilés de la noblesse, qui partent de la Cour et du domicile d'un seigneur, parcourent les rues de Bruxelles pour se terminer au théâtre de

la Monnaie, où commence alors la partie publique de la fête: le bal. Les seules dépenses encourues par l'organisateur concernent le souper; pour le reste, chacun finance son déguisement et sa participation aux réjouissances ultérieures.

L'année suivante, les bals sont agrémentés de scènes à arguments, telles que les a décrites Michel de Pure au siècle précédent. L'auteur de ces mascarades est souvent Charles de Lorraine, comme en témoigne la "liste des mascarades" qu'il a rédigée de sa main<sup>15</sup>. Le dimanche 25 février 1753 a lieu celle de *la Foire*, décrite en ces termes par la chronique:

Dimanche dernier au Bal ordinaire du Grand Théâtre, il y eût un Spectacle des plus jolis, représentant une Foire avec tous ses différens amusemens, tels que Marionnettes, joueurs de Goblets, montreurs de Lanterne-Magique, Marchands de Friandises, Colifichets, &c. Cette charmante représentation amusa les Masques pendant deux heures<sup>16</sup>.

La soirée avait commencé par une représentation de *La Fille Capitaine* (comédie de Montfleury représentée pour la première fois en 1669) et du *Bouquet*, ballet-pantomime. Le souper réunit à la cour toute la noblesse qui prit ensuite part au bal masqué. Le principe du spectacle interrompant le bal est à nouveau exploité le dimanche 4 mars suivant:

Il y a long-tems qu'on n'a vû dans cette Ville un Carnaval si brillant. La présence de S.A.R. paroît animer tout le monde; & les Bals qui se donnent au Grand Théâtre deviennent de jour en jour plus magnifiques. Il s'en donna un dimanche dernier où l'on vit un Déguisement des plus charmans & des mieux imaginés. Il représentoit un *Empereur de Chine avec toute sa Cour*, & plusieurs Etrangers que le bruit de ce magnifique Spectacle avoit attirés ici, n'ont pas lieu de regretter la peine du voyage<sup>17</sup>.

Le succès remporté par les fêtes précédentes engage le prince et les directeurs du grand théâtre à redoubler d'imagination. Pour 1754, il est fait mention de sept mascarades, dont l'une au moins (peut-être deux) est due à Charles de Lorraine. On assiste successivement à *La Guinguette flamande* (le 27 janvier), aux *Meuniers* (le 3 février), aux *Matelots* (le 17 février), puis à une autre mascarade des *Meuniers* (le 21 février). Le 24 février, c'est la "magnifique mascarade" du *Grand Mogol*, que le prince n'a pas omis de citer dans sa liste, et le 26 février, le mardi-gras, en clôture du carnaval, la dernière mascarade représente "en elle seule tout ce qu'avoient figuré les six Mascarades précédentes".<sup>18</sup>

L'exposition consacrée à Charles de Lorraine qui s'est tenue en 1987 dans son ancien palais, dans le cadre d'Europalia-Autriche<sup>19</sup>, nous a permis de prendre connaissance d'un petit cahier de notes et de croquis autographes du prince, conservé à Vienne, et dont Christine Thomas, responsable des Archives de la Maison de Lorraine, a bien voulu nous faire parvenir des reproductions photographiques. Ces documents, jusqu'alors inédits pour la plupart<sup>20</sup>, méritent qu'on s'y attarde, non seulement pour leur intérêt artistique, mais essentiellement pour révéler les passions que cultivait Charles de Lorraine. Le cahier précité

fait partie du journal manuscrit que le prince tint tout au long de son gouvernement et dont quelques années sont conservées aux Archives Générales du Royaume à Bruxelles, sous le titre de *Journal secret*<sup>21</sup>, tandis que divers cahiers et notes éparses ont été acheminés à Vienne après sa mort. On y trouve notamment des croquis relatifs aux mascarades de 1755, annotés de commentaires sur les décors, les costumes et les personnages. Deux de ces feuillets sont datés et se rapportent l'un à la mascarade des *Vignerons pour le 26 Janvier 1755* (fig. 5) (folio 149), l'autre à celle du *Parnasse, faite et executé le 20 Janvier 1755* (folio 151). Les autres sont moins aisées à attribuer avec certitude, car les titres ne correspondent que rarement entre la *Gazette*, le *Journal secret* et les croquis.

Un autre élément particulièrement intéressant à signaler est l'existence de deux feuillets couverts de figurines représentant les personnages des mascarades: ici tel groupe de musiciens, là tel couple de danseurs, une scène de vengeance ou de chasse, un berger et ses moutons, un orchestre de village, une vache, un laboureur, des compagnons autour d'une table: autant d'attitudes et de scènes diverses que le prince s'est plu à croquer (fig. 6).<sup>22</sup>

Pour étayer les deux croquis datés, mentionnés plus haut, nous pouvons nous référer à la *Gazette de Bruxelles* qui cite, pour le dimanche 19 janvier 1755, une "mascarade de nouvelle invention dans laquelle parut la principale Noblesse". Ce qu'elle comportait de neuf, c'était sans doute le déploiement de décors impressionnants, de machineries ingénieuses et d'effets surprenants. Les croquis du prince (folios 151 et 153) pour le *Parnasse* illustrent la complexité de l'appareil scénique mis en œuvre (fig. 7 et 8):

Vers le fond du Théâtre étoit un rocher affreux, qu'un corps de Sappeurs après des efforts considérables vint à bout de renverser; ce qui découvrit le *Mont Parnasse* caché derrière, sur lequel étoit *Apollon* avec les Muses en habillemans superbes ayant au pied du Mont chacune un Génie, qui leur présenterent la main pour descendre, & fomerent ensemble une Marche figurée & des Danses, tandis que quelques Poètes crotés s'efforçoient malgré les ruades de *Pégase* d'escalader la montagne.<sup>23</sup>

Comme il l'indique dans ses *Mémoires*, le prince Charles-Joseph de Ligne y tenait un premier rôle:

Je représentai le personnage d'Apollon une autre fois; sans être celui du Belvédère, j'y étais plus à ma place. Ces superbes habits m'alliaient à merveille, à ce qu'on dit. J'avais trop peu d'adresse, de hardiesse; trop de délicatesse, de tendresse, de sagesse pour profiter alors des avantages qui, malheureusement, ne reviennent plus; les fatigues des guerres et des plaisirs les diminuent d'une étrange manière. On m'aimait sans que je m'en aperçusse, j'aimais sans qu'on le remarquât.<sup>24</sup>

Charles de Lorraine imagina ensuite les *Vignerons* (folio 149), mascarade représentée le 26 janvier 1755, pour laquelle il nota quelques consignes au verso du croquis: "Les vigneronns viendroient en marche avec une musique et étant entré, derrier la toille ils entre touses dans la Vigne, les autres au cuve et au pressoir, ensuite sortent touse de la vigne pour aller dancier. Sy lont veut

au lieu de venir par le bal ont peut le placer d'abord dans la vigne. Les dames pourroit être en alsacienne qui est un joli habillement et les Mrs en païsant."

Pour confirmer cette description, la *Gazette* relate:

Elles [Leurs Altesses Royales] honorèrent aussi de Leur présence le Bal qui se donna la nuit au Grand-Théâtre, & qui ne céda pas en magnificence à celui du dimanche précédent, par une nouvelle Mascarade représentant des *Vendanges*, qui fut exécutée par la principale Noblesse au nombre d'environ 50 personnes de l'un & de l'autre sexe, ayant des habits aussi riches que de bon goût. La décoration représentoit un vignoble, qui fut en peu de tems vendangé, hotté, pressé & mis dans la cuve; ce qui fut suivi de danses des Vendangeurs, Vendangeuses, &c.<sup>25</sup>

Le 9 février a lieu la mascarade des *Statues*, à laquelle on doit sans doute associer les croquis figurant aux folios 155 ou 156:

La sale représentoit un bois, qui ayant tout-à-coup disparu laissa voir à sa place un magnifique Jardin orné de 16 Statues, que des Génies bienfaisans animèrent; ces Statues représentoient 4 *Pallas*, 4 *Dianes*, 4 *Hebé*, 4 *Flores*; aussitôt 16 Jardiniers galans, ravis d'admiration d'une métamorphose si agréable, s'approchèrent des Statues, & donnant la main à chacune d'elles, formerent ensemble différentes danses, comme pour remercier les Génies.<sup>26</sup>

Les fêtes de carnaval de janvier et février 1755 nécessitèrent l'engagement d'officiers de cuisine supplémentaires: les comptes de la Maison de Charles de Lorraine font état d'une dépense exceptionnelle de 273 florins 4 sols pour la circonstance<sup>27</sup>. Outre les prévisions établies par le prince à 3396 florins 10 sols<sup>28</sup>, ce sont là les seules indications chiffrées dont nous disposons pour l'année 1755.

L'année suivante, il faut signaler, parmi les quatre mascarades enregistrées, celle de l'*Olympe*, donnée le 29 février 1756. Si la *Gazette* n'en révèle rien de particulier, le prince de Ligne y fait allusion dans ses *Mémoires*:

Une fois, c'était à une mascarade de l'Olympe, où le prince Charles de Lorraine me donna le rôle de Mars. On crut que cela m'irait bien, quoique je fusse bien jeune encore<sup>29</sup>. Mais cette dernière raison était la véritable, parce qu'il était amoureux de ma Vénus et qu'il ne me craignait pas.<sup>30</sup>

Entre 1757 et 1763, le rythme des mascarades semble ralentir, ou l'intérêt faiblir. Ce sont des années peu marquantes sur le plan artistique à Bruxelles. Batailles et deuils suspendent souvent le cours des festivités, même si la Monnaie affiche un programme régulier de représentations théâtrales.

Par contre, dès 1764 les divertissements de carnaval reprennent avec vigueur: 7 mascarades se succèdent du 22 janvier au 4 mars, dont la Maison de Charles de Lorraine a conservé les comptes détaillés<sup>31</sup>. Le tout a coûté plus de 2500 florins. La mascarade de *Valaques*, organisée le 22 janvier, coûta 655 florins et employa douze danseurs vêtus de culottes autrichiennes appelées "kepperneck"; on fit confectionner pour la circonstance des souliers, des chemises, des cravates et des ceintures, on affubla les hommes de moustaches

et de chapeaux à plumes. Le détail des planches, clous, peintures, lampions et accessoires de décors nous est également rapporté. La mascarade des *Sauvages*, le 29 janvier, coûta 188 florins pour douze habits, vestes et masques, en serge blanche, rouge et noire. *La Vieillesse et la Jeunesse*, donnée le 5 février, coûta 305 florins en lustres, lampions et tissus, dont neuf habits de paysans en poil de chèvre et neuf masques, hochets, trompettes et poupées de berceau.

Les *Strasbourgeois*, le 12 février, n'occasionnèrent qu'une dépense de 41 florins pour des lampions et neuf masques. *Les Quatre Nations*, le 19 février, coûtèrent bien plus cher, avec une dépense de 411 florins pour vêtir les danseurs et les musiciens de neuf bonnets en "peau d'agneau d'Espagne noir", de sabres, de culottes en flanelle rouge et en gaze bleue, tandis que le chef portait un bonnet "distingué" et un manteau blanc enrubanné. Le matériel comprenait des fusils, des pistolets et des couteaux de chasse "noircis et vernis".

*Les Tableaux*, mascarade donnée le 26 février, ne comprenait rien de bien particulier, si ce n'est la location d'un fiacre "pour aller au théâtre". La dépense totale se monta à 213 florins. La dernière mascarade, celle du *Feu d'artifice* le 4 mars, coûta 688 florins<sup>32</sup> et la dépense essentielle concernait le matériel pyrotechnique.

Sur les 2500 florins dépensés pour les sept mascarades, plus d'un cinquième a servi à rétribuer les musiciens et le maître de ballet. Voici le détail de cette dépense, tel qu'il figure parmi les documents précités:

Etat de la musique, scavoïr:	
à Fitstom [Ignace Vitzthumb] à raison d'un souverain par mascarade, sept souverains faisant	fl. 124-19
Les sept musiciens à raison d'un ducat par mascarade, fait 49 ducats	291-11
au Maître des Ballets 30 ducats	178-10
Somme:	<hr/> fl. 595-0

Après un silence de trois années, les documents redeviennent abondants pour 1768: c'est la première fois que le nom du chorégraphe nous est donné et que les auteurs du sujet nous sont connus:

J'ai donné la *Tour de Babel* en mascarade. La décoration pareille à la figure de la Bible; le nombre et l'habit des ouvriers outre ceux de la société qui y travaillèrent, me coûta prodigieusement. Le premier coup d'œil enchantait les deux mille spectateurs, car c'était au grand théâtre de Bruxelles que tout cela se passait. La musique qui exprime ensuite la confusion des langues, confirmée par celle de notre danse qui commença tout de suite, en descendant à la course de notre tour, fit aussi le plus charmant effet.<sup>33</sup>

La décoration placée à l'extrémité de la salle, représentait la Tour de Babel. Tous les danseurs étoient rangés avec leurs danseuses, depuis le haut jusqu'en bas, sur la spirale de la tour, à laquelle des ouvriers habillés en maçons étoient occupés à travailler. Après quelques instans de travail on entendit un bruit de musique qui annonça la confusion, & qui suspendit les travaux. Les danseurs, les danseuses & les autres habitans, de la partie de la tour qui étoit achevée, descendirent confusément

& vinrent se rendre avec précipitation à la platte forme située au bas de la tour, & se rassemblèrent pour aller chercher une terre étrangère: alors le bruit cessa; tous les couples de danseurs précédés des ouvriers & d'une foule de musiciens, forment autour de la salle une marche qui fut des plus brillantes & des mieux exécutées. Après la marche, le ballet général commença; on y avoit ingénieusement mêlé la figure des quadrilles françois, avec elle de la colonne angloise<sup>34</sup>; & son effet fut très-agréable. Il se forma ensuite différens quadrilles, & la fête se termina par une contre-dance générale. On ne sauroit faire trop d'éloge du goût, de la magnificence, & de la variété des habillemens. Cette mascarade étoit composée des personnes du plus haut rang, & des Dames & Cavaliers les plus distingués de la Ville: le nombre en étoit de cinquante-six ou cinquante-huit. La fête avoit commencé par un souper des plus splendides & des plus somptueux à l'Hôtel du Prince de Ligne, qui la donnoit; l'on y étoit arrivé avec l'habillement de la mascarade, & l'on y fut servi par les ouvriers maçons. Le dessert, qui représentoit le sujet qu'on alloit figurer, étoit un chef-d'œuvre de l'art. La curiosité y attira une foule innombrable de spectateurs (...). Le Sieur de *St. Leger*, Maître des Ballets de la troupe de S.A.R. & le Sieur *Garnier* maître de Musique de la même troupe, se distinguèrent dans cette fête, l'un par la composition des danses, l'autre par la composition des airs. La confusion & le trouble des esprits furent également marqués par la danse & par la musique.<sup>35</sup>

Comme on le voit, les danses constituent dorénavant un élément central, transformant l'ancienne mascarade en un véritable spectacle chorégraphié. La contredanse fait partie intégrante de la mascarade. Dès l'instant où la partie chorégraphique est confiée à un maître de danse ou de ballet de renom<sup>36</sup>, la qualité du spectacle semble y gagner et la *Gazette* s'étend maintenant plus longuement sur les évolutions et les figures formées par les danseurs.

Saint-Léger, le chorégraphe de la *Tour de Babel*, arriva d'Amsterdam en 1766 et fut engagé dès la saison 1766-1767 en qualité de maître de ballet et premier danseur du Théâtre de la Monnaie<sup>37</sup>. En l'espace de trois saisons, il composa une dizaine de ballets, dont certains s'inspirèrent des créations du célèbre Noverre<sup>38</sup>. Il connut ensuite des difficultés financières qui le conduisirent à accumuler dettes et procès, jusqu'au jour où il quitta précipitamment le pays, entraînant malgré lui dans la tourmente les comédiens de la troupe, tenus pour co-débiteurs: on préleva un tiers de leur salaire pour honorer les multiples dettes<sup>39</sup>. Les procès se prolongèrent pendant dix ans et furent finalement versés au contentieux: les affaires pendantes furent réunies en un dossier intitulé "Créance Saint-Léger"<sup>40</sup>.

Après la mascarade des *Echecs* le 7 février 1768, dont Charles de Lorraine avait lui-même suggéré le thème<sup>41</sup>, puis celle donnée par le duc d'Arenberg le 16 février<sup>42</sup>, les fêtes du carnaval se terminent le 21 février par les *Miquelets*, mascarade organisée par le prince de Ligne:

Je donnai ensuite la mascarade des Miquelets<sup>43</sup>, dont les habits, la musique et la danse, qui peignaient des spectacles de guerre et de chasse dans la montagne, étaient marqués au coin du goût, de la gaieté et presque de la gloire. On quittait, on reprenait les armes de la manière la plus brillante ou la plus agréable. Je choisissais les airs et faisais moi-même tous les programmes.<sup>44</sup>

Les danses étaient composées par Saint-Léger et Garnier dirigeait la musique. La *Gazette* ajoute que les décors étaient dus à Blondel, architecte, peintre et graveur, fils de l'architecte de Louis XIV<sup>45</sup>.

Plusieurs indications consignées dans le *Journal secret* de Charles de Lorraine nous permettent de suivre le déroulement des mascarades, de 1769 à 1773<sup>46</sup>, mais il faut attendre 1774 pour obtenir quelques informations moins parcimonieuses sur le plan de la danse. Ainsi la Mascarade des *Tableaux*, donnée exceptionnellement le 12 juin 1774 en l'honneur de l'archiduc Maximilien, était interprétée par la grande noblesse du pays:

Au dernier des Bals du grand-théâtre on a représenté les Tableaux, qui ont été exécutés avec autant de goût que de magnificence dans le costume, imité d'après les originaux de Rubens & de Van Dyck. La Mascarade, après avoir figuré, a fait sa marche, précédée de l'orchestre, dans l'ordre suivant: Mgr l'Archiduc avec la Princesse de Ligne; le Comte Maldeghem, la Princesse de Stolberg; le Prince d'Aremberg, la Princesse de Stolberg, la fille; le Marquis de Wemmel, la Princesse de Ligne, la fille; le Prince Charles d'Aremberg, la Baronne de Stein; le Comte d'Ursel, la Comtesse de Woestenraedt, la fille; le Vicomte d'Audenaerde, la Vicomtesse de Beckers, la fille; le Comte d'Esterhazy, la Comtesse du Sart; le Prince de Ligne, la Comtesse d'Ursel; le Comte de Lamberg, la Comtesse de Merode; le Baron de Hoppe, la Princesse de Hornes, le Vicomte de Sandrouin & le Marquis de Chasteler. La marche a été suivie d'un Ballet de la composition du Sr Trappeniers, maître à danser des Pages de la Cour.<sup>47</sup>

Voilà donc les douze couples qui dansèrent la mascarade ce soir-là; voilà quels personnages haut placés participaient aux agréments de la Cour. Il est vrai que certains d'entre eux étaient des élèves du chorégraphe, maître à danser de la cour et donc professeur des pages, fils de la meilleure noblesse pour la plupart.

Pierre Trappeniers est né le 19 juillet 1734 à Bruxelles<sup>48</sup>. D'abord membre de la troupe du théâtre de la Monnaie, il prend ses fonctions auprès de Charles de Lorraine en 1767, succédant au maître de danse Jean-Jacques Bigot<sup>49</sup>. Dès 1773 au moins, il est intendant des bals et redoutes organisés au grand théâtre et perçoit pour ce faire des appointements complémentaires<sup>50</sup>. Entre 1775 et 1779, il publie trois recueils de contredanses, confirmant ainsi ses qualités de danseur, de chorégraphe et de pédagogue<sup>51</sup>.

Dès 1774, c'est à lui qu'on doit les parties dansées des mascarades, que Charles de Lorraine et la chronique apprécièrent pareillement.

Il professa l'art de la danse jusqu'à la révolution brabançonne de 1790 et mourut à Bruxelles le 18 février 1794, à l'âge de 59 ans, laissant une fille naturelle du nom de Marie<sup>52</sup>.

L'année la plus brillante, la plus coûteuse aussi, est sans conteste 1775: les événements du carnaval sont étroitement liés à l'inauguration de la statue de Charles de Lorraine. Les Etats de Brabant avaient commandé à Mannheim une statue de bronze à l'effigie du prince, qui arriva à Bruxelles par bateau le 5 janvier. Elle fut érigée aux Bailles de la Cour (l'actuelle place Royale) et inaugurée en grande pompe le 17 janvier<sup>53</sup>.

Les cinq mascarades de 1775 coûtèrent ensemble 4232 florins, non compris les appointements de musiciens et du maître de danse. Elles commencèrent le 29 janvier par les *Fous*, ou le *Village de la folie*.

Les 380 aunes de tissu, toile et rubans, les treize habits confectionnés spécialement pour les musiciens, les peintures et décors exécutés, le paiement des peintres, menuisiers, ouvriers et manœuvres pour six ou sept jours de travail, tout est consigné dans les comptes de la Maison de Charles de Lorraine<sup>54</sup>.

Le 5 février, la mascarade des *Sauvages* (ou des *Indiens*) a demandé la confection de treize perruques en peau de mouton et l'utilisation de 425 aunes de toile bleue, verte, rouge, brune, blanche et grise.

Le 12 février, les *Vendanges* nécessitent la location d'un pressoir et de quatre cuves, onze chapeaux et treize habits sont confectionnés, dont un manteau de serge noire pour le maître de danse. Un fournisseur a livré 50 grappes de raisin artificiel, un autre huit chapeaux de paille; les peintres et décorateurs ont exécuté les toiles de fond et les accessoires, dont des raisins en carton, des balais et des pilons.

La mascarade des *Matelots*, le 19 février, aussi dénommée dans les comptes les *Vaisseaux à la rade*, était prévue pour quinze personnages en perruque, dont les habits étaient ornés de nombreux boutons.

La dernière mascarade du carnaval de 1775 représentée le 26 février, s'intitulait les *Russes*. Dans les comptes, elle apparaît également sous divers noms tels que les *Calmoucks*, la *Sibérie* ou les *Tartares*. Les costumes consistaient en treize robes de chambre en flanelle bleue et blanche, treize paires de guêtres et treize moustaches. Six peaux de mouton furent nécessaires pour confectionner les toques, dont celle du maître de danse était ornée de franges.

Pierre Trappeniers et les musiciens, sous la direction d'Ignace Vitzthumb, ont perçu 148 ducats de gratification pour les cinq mascarades de cette année.

La plupart des spectacles se déroulaient au grand théâtre, mais il n'était pas rare qu'un autre lieu serve de décor, comme le collège jésuite le 29 janvier 1775 ou le parc de Bruxelles le 18 février 1776. Il faut se souvenir que les théâtres n'étaient équipés d'aucun siège au parterre et pouvaient donc être utilisés comme salles de bal, sans aménagement particulier<sup>55</sup>.

Les données strictement chorégraphiques sont extrêmement maigres pour cette époque, comme nous avons pu le constater. Nous avons déjà mentionné la contredanse: il semble que ce soit la danse la plus usitée dans les mascarades, comme elle l'est d'ailleurs dans les bals et au théâtre. Charles de Lorraine en était très friand et son *Journal secret* mentionne plus d'une fois qu'il a personnellement assisté à leurs répétitions. Le menuet, danse "noble", était encore pratiqué lors des bals et faisait également partie du répertoire que le maître de danse enseignait à la ville et à la cour.

L'intérêt des éléments rassemblés ici réside essentiellement dans leur aspect iconographique et leur caractère inédit. Charles de Lorraine n'était pas un piètre dessinateur et ses esquisses donnent le ton, confirmant ainsi la teneur de l'ensemble des documents réunis: entre baroque désuet et romantisme naïf naissant, ils révèlent la richesse et la précarité d'une ère finissante – une sorte d'apogée présageant la Révolution –, mais aussi l'aboutissement de longues maturations artistiques placées sous le signe des "Lumières".

## INDEX CHRONOLOGIQUE DES MASCARADES

Date	Titre	Mentions
1752: 6 février	Mascarade vénitienne	G.B.
13 février	(sans titre)	G.B.
1753: 21 janvier	Les Slaves	G.B.
25 février	La Foire	G.B., M.C.L., L.H.A.
4 mars	L'Empereur de Chine	G.B., M.C.L., L.H.A.
1754: 27 janvier	La Guinguette flamande	G.B.
3 février	Les Meuniers	G.B.
17 février	Le Port de Mer	G.B.
21 février	Les Meuniers	G.B.
24 février	Le Grand Mogol	G.B., L.H.A.
26 février	(sans titre)	G.B.
1755: 12 janvier	Le Dieu de la Folie	G.B., M.C.L., L.H.A.
19 janvier	Le Parnasse	G.B., M.C.L., L.H.A., Ligne
26 janvier	Les Vendanges	G.B., M.C.L., L.H.A.
2 février	Les Quatre Saisons	G.B., M.C.L., L.H.A.
9 février	Les Statues	G.B., M.C.L., L.H.A.
1756: 25 janvier	Les Espagnols	G.B., M.C.L.
15 février	Le Sérail oriental	G.B., L.H.A.
22 février	Les Pagodes de Chine	G.B., L.H.A.
29 février	L'Olympe	G.B., L.H.A., Ligne
1759: 18 février	La Bibliothèque italienne	G.B.
22 février	Les Lapons	G.B., L.H.A.
25 février	La Folie	G.B., L.H.A.
1764: 22 janvier	Les Valaques	M.C.L., L.H.A.
29 janvier	Les Sauvages	M.C.L., L.H.A.
5 février	La Vieillesse & Jeunesse	M.C.L., L.H.A.
12 février	Les Strasbourgeois	M.C.L.
19 février	Les Quatre Nations	M.C.L.
26 février	Les Tableaux	M.C.L.
4 mars	Le Feu d'Artifice	M.C.L.
1768: 31 janvier	La Tour de Babel	G.P.B., J.S., Ligne
7 février	Les Echecs	G.P.B., J.S.
16 février	(sans titre)	J.S.
21 février	Les Miquelets	J.S., Ligne
1769: 8 janvier	Les Tableaux mouvants	J.S.
15 janvier	La Fontaine de Jouvence	J.S.
22 janvier	Les Juifs	J.S.
29 janvier	Les Champs-Elysées	J.S.
5 février	Les Quatre Eléments	J.S.

1770:	28 janvier	Le Carnaval de Venise	M.C.L., J.S.
	4 février	Les Sorciers	M.C.L.
	11 février	Les Paysans Espagnols	M.C.L., J.S.
	18 février	Les Tsiganes	M.C.L., J.S., L.H.A.
	25 février	Le Temple des Fées	M.C.L., J.S.
1772:	8 mars	(sans titre)	J.S.
1773:	28 février	Le Dieu Bacchus	G.P.B., J.S., L.H.A.
1774:	12 juin	Les Tableaux	G.P.B., M.C.L., J.S.
1775:	29 janvier	Les Fous	G.P.B., M.C.L., J.S., L.H.A.
	4 février	Les Sauvages des Indes	G.P.B., M.C.L., J.S., L.H.A.
	12 février	Les Vendanges	G.P.B., M.C.L., J.S.,
	19 février	Les Matelots	G.P.B., M.C.L., J.S., L.H.A.
	26 février	Les Russes	G.P.B., M.C.L., J.S.,
1776:	11 février	(sans titre)	M.C.L.
	18 février	Les Savoyards	M.C.L., J.S., L.H.A.
1777:	16 février	(sans titre)	J.S.
1779:	14 février	Le Monde renversé	J.S., S.E.G.
	21 février	(sans titre)	J.S., S.E.G.

#### Abréviations

G.B.	Gazette de Bruxelles.
G.P.B.	Gazette des Pays-Bas.
J.S.	<i>Journal secret</i> de Charles de Lorraine. A.G.R., S.E.G. n° 2598-2605 bis
L.H.A.	Lothringisches Hausarchiv, Vienne.
Ligne	Prince de Ligne, <i>Mémoires</i> .
M.C.L.	Maison de Charles de Lorraine. A.G.R., M.C.L. n° 265.
S.E.G.	Secrétairerie d'Etat et de Guerre. A.G.R., S.E.G. n° 2133 <sup>2</sup> .

#### Sources manuscrites

- Archives Générales du Royaume, Bruxelles (A.G.R.):  
 Maison de Charles de Lorraine (M.C.L.), liasse 265.  
 Secrétairerie d'Etat et de Guerre (S.E.G.), liasse 2133<sup>2</sup>, 2598-2605 bis.  
 Tribunaux auliques, liasses 13 et 3163.
- Archives de la Ville de Bruxelles (A.V.B.):  
 Fonds ancien, liasse 621.  
 Registres aux baptêmes, aux mariages et aux décès.
- Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Vienne (H.H.S.A.):  
 Lothringisches Hausarchiv (L.H.A.), carton 177.

## NOTES

<sup>1</sup> DE LA PORTE, *Epithètes* (1571). Cité par Henry PRUNIERES, *Le Ballet de cour en France avant Bensarade et Lully*. Paris, Henri Laurens, 1914, p. 37.

<sup>2</sup> Momon: "défi d'un coup de dés qu'on fait quand on est déguisé en masque" (*Dictionnaire de Trévoux*, 1752). Le terme s'apparente à la momerie: "mascarade, bouffonnerie, déguisement de gens masqués pour aller danser, jouer et se réjouir" (*Dictionnaire de Trévoux*, 1752).

<sup>3</sup> Michel de SAINT-HUBERT, *La manière de composer et de faire réussir les ballets*. Paris, F. Targa, 1641, pp. 5-6.

<sup>4</sup> Louis de CAHUSAC, *La danse ancienne et moderne ou traité historique de la danse*. La Haye, Jean Neaulme, 1754, tome I, pp. 169-173.

<sup>5</sup> Michel de PURE, *Idées des spectacles anciens et nouveaux*. Paris, Michel Brunet, 1668, pp. 195-196.

<sup>6</sup> Jacques BONNET, *Histoire générale de la danse sacrée et profane*. Paris, d'Houry fils, 1723, p. 149.

<sup>7</sup> *Id.*, p. 147.

<sup>8</sup> A.V.B., liasse 621. Traduction: Messieurs les Echevins de cette Ville de Bruxelles, conformément à la lettre de son Excellence qui leur a été écrite le 26 courant, ont, en raison de la grave maladie de l'Impératrice mère, interdit, de même qu'ils interdisent par cette à tous les habitants de cette même Ville, de tenir aucune comédie, bal ou autre représentation publique ou divertissement, ainsi que de donner toute momerie publique ou mascarade, sous peine de vingt-cinq florins d'amende à quiconque, en personne, sera trouvé en contradiction avec cette interdiction, durant ce carnaval. Fait le 29 janvier 1720.

<sup>9</sup> *Gazette des Pays-Bas*, notamment n° I, lundi 3 avril 1769.

<sup>10</sup> A.G.R., S.E.G. n° 2598-2605bis. Voir aussi l'article de Michèle GALAND dans la *Revue belge de philologie et d'histoire*, n° LXII, 1984, tome 2, pp. 289-301.

<sup>11</sup> A.G.R., M.C.L., liasse 265 intitulée "Fêtes, bals".

<sup>12</sup> *Worst*: substantif allemand ancien désignant un siège de voiture long et étroit où l'on se met à califourchon (d'après le Dictionnaire de Sachs et Villatte).

<sup>13</sup> *Gazette de Bruxelles* n° XI, mardi 8 février 1752.

<sup>14</sup> *Gazette de Bruxelles* n° XIII, mardi 15 février 1752.

<sup>15</sup> H.H.S.A., L.H.A., carton 177, folio 1.

<sup>16</sup> *Gazette de Bruxelles* n° XVII, mardi 27 février 1753.

<sup>17</sup> *Gazette de Bruxelles* n° XIX, mardi 6 mars 1753.

<sup>18</sup> *Gazette de Bruxelles* n° XVIII, vendredi 1er mars 1754.

<sup>19</sup> Voir le catalogue d'exposition *Charles-Alexandre de Lorraine, gouverneur général des Pays-Bas autrichiens*, Bruxelles, 18 septembre au 16 décembre 1987 et plus particulièrement les textes de MULLER J.P., *Charles de Lorraine et la musique*, pp. 106-114, de GALAND M., *Charles de Lorraine à travers ses notes personnelles*, pp. 14-20 et de D'HAINAUT-ZVENY B., *Fêtes, festivités et réjouissances sous le gouvernement de Charles de Lorraine*, pp. 115-135.

<sup>20</sup> Voir les deux feuillets reproduits dans l'article de Claudine LEMAIRE, *Histoire du palais d'Orange-Lorraine de 1750 à 1980*, dans le *Bulletin du Crédit communal de Belgique* n° 135, janvier 1981, p. 12, et dans le catalogue d'exposition précité, pp. 108 et 291.

<sup>21</sup> A.G.R., S.E.G. n° 2598-2605 bis. Contient les années 1757, 1766-1779 ainsi que divers fragments.

<sup>22</sup> H.H.S.A., L.H.A., carton 177, folio 66 r<sup>e</sup> et v<sup>e</sup>.

<sup>23</sup> *Gazette de Bruxelles* n° VI, mardi 21 janvier 1755.

<sup>24</sup> Prince de LIGNE, *Mémoires du Prince de Ligne, suivis de Pensées et précédés d'une introduction par Albert Lacroix*. Paris, Bruxelles, Van Meenen, 1860, p. 42.

<sup>25</sup> *Gazette de Bruxelles* n° VIII, mardi 28 janvier 1755.

<sup>26</sup> *Gazette de Bruxelles* n° XII, mardi 11 février 1755.

<sup>27</sup> A.G.R., M.C.L., liasse 265, n° 61.

<sup>28</sup> H.H.S.A., L.H.A., carton 177, fol. 46.

<sup>29</sup> Né en 1735, Charles-Joseph de Ligne avait alors bientôt 21 ans, tandis que Charles de Lorraine en avait 43.

<sup>30</sup> Prince de LIGNE, *op. cit.*, pp. 41-42.

<sup>31</sup> A.G.R., M.C.L., liasse 265, n° 21.

<sup>32</sup> Cette somme importante couvre également des factures cumulées qui n'ont été honorées qu'en fin de carnaval.

<sup>33</sup> Prince de LIGNE, *op. cit.*, p. 90.

<sup>34</sup> La *contredanse* est arrivée en France à la fin du xviii<sup>e</sup> siècle et s'y est développée durant tout le xviii<sup>e</sup> siècle, donnant plus tard, dans des formes fixées, naissance au quadrille. C'est une danse de couples à figures et à évolutions multiples. Au xviii<sup>e</sup> siècle, la terminologie courante distingue le *quadrille* de la *colonne*. Le *quadrille* est la forme française de la contredanse dans laquelle quatre couples disposés sur les côtés d'un carré évoluent deux à deux; les deux autres couples répètent ensuite les figures exécutées par les deux premiers. La *colonne* en est la forme anglaise: un nombre (généralement illimité) de couples est aligné côte à côte en deux rangées, les partenaires de chaque couple se faisant face. Les figures, d'abord exécutées par le premier ou les deux premiers couples, sont répétées de proche en proche.

<sup>35</sup> *Gazette des Pays-Bas* n° X, jeudi 4 février 1768.

<sup>36</sup> Le maître de ballet est attaché à une troupe de théâtre. Le maître de danse exerce soit une activité privée en enseignant la danse aux particuliers, soit une fonction officielle à la cour, comme précepteur chargé d'enseigner la danse aux pages. En 1768, cette fonction était occupée depuis un an par Pierre Trappeniers qui succédait à Jean-Jacques Bigot.

<sup>37</sup> *Spectacle de Bruxelles, ou Calendrier historique & chronologique du théâtre*. Première (-seconde) partie, pour l'année 1767 (-1768). Bruxelles, J.J. Boucherie, 1767-1768. 2 tomes en un vol. in-24° (Bibliothèque Royale Albert Ier, Fétis 4563 A, L.P.). C'est de ce précieux almanach que sont tirées les informations qui suivent.

<sup>38</sup> De 1766 à 1768, Saint-Léger donna les *Arianées* (29 avril 1766), les *Matelots Anglois* (26 juillet 1766), le *Couronnement de Roxelane* (15 octobre 1766), *Vertunne et Pomone* (23 octobre 1766), la *Fête chinoise* d'après Noverre (2 mai 1767), les *Iroquois* (19 mai 1767), le *Marché aux Herbes* (8 août 1767), les *Peintres* (20 août 1767), les *Chasseurs* (22 septembre 1767), *Arlequin fait magicien* (12 novembre 1767) et de nombreux autres ballets, dont l'auteur n'a pas toujours été identifié, mais qu'il est plausible d'attribuer à Saint-Léger. Parmi cette production, il faut citer *Hypermnestre*, tragédie en cinq actes en vers de Lemierre (Paris 1758), ornée d'un ballet de Saint-Léger, représentée au grand Théâtre les 11 et 18 janvier 1768 par la Compagnie de la Vigne. C'est sans doute le seul livret de ballet imprimé de Saint-Léger (Bibliothèque Royale: II 26.154 C).

<sup>39</sup> A.G.R., Tribunaux auliques, liasse 13 intitulée "Police du théâtre (1754-1784)". On apprend par ces pièces que "Comme le premier danseur du Théâtre de cette ville vient de s'évader en laissant des dettes, et qu'il convient d'un côté de rassurer les personnes de la troupe sur la crainte qu'on ne puisse arrêter tout leur traitement pour dettes, crainte qui peut les encourager à s'évader, au moïen de quoi tout est perdu pour les

créanciers, et de l'autre de chercher à diminuer la trop grande disposition des bourgeois à leur faire crédit, nous sommes disposés à faire déclarer par un décret à afficher au Théâtre, qu'il n'est que le tiers du traitement de chaque individu qui sera saisissable pour dettes.(...) Bruxelles le 28 décembre 1769.

<sup>41</sup> A.G.R., Tribunaux auliques, liasse 3163.

<sup>41</sup> A.G.R., S.E.G., *Journal secret*: "Donné lidée dune mascarade en échet" lit-on à la date du 2 février 1768.

<sup>42</sup> A.G.R., S.E.G., *Journal secret* au 16 février 1768.

<sup>43</sup> *Miquelet*: "soldat à pied qui vit dans les Pyrénées, armé de pistolets de ceinture, d'une carabine à rouet et d'une dague au côté" (*Dictionnaire de Trévoux*, 1752). C'est la mascarade que Charles de Lorraine qualifie dans son *Journal secret* de "mascarade du Prince de Ligne en Cantabre".

<sup>44</sup> Prince de LIGNE, *op. cit.*, pp. 90-91.

<sup>45</sup> *Gazette des Pays-Bas* n° XII, jeudi 11 février 1768.

<sup>46</sup> En 1770, les cinq mascarades coûtèrent plus de 3800 florins, dont un tiers environ servit à rémunérer les musiciens et les danseurs. A.G.R., M.C.L., liasse 265.

<sup>47</sup> *Gazette des Pays-Bas* n° L, jeudi 23 juin 1774.

<sup>48</sup> A.V.B., Registre aux baptêmes n° 109, paroisse de Sainte-Gudule. A la date du 19 juillet 1734 on lit: "Petrus filius legitimus Petri Trappeniers et Mariae Keppens conjug. Suscep. Petrus Culens et Joanna Catharina van der Borcht."

<sup>49</sup> Jean-Jacques Bigot succéda à Joseph Rousselet comme maître de danse des pages de la cour, de 1760 à 1767. Né à Paris à une date inconnue, il est mort à Bruxelles le 24 septembre 1767. Dès 1768, Trappeniers verse à la veuve Bigot une rente annuelle de 80 florins prélevée sur ses gages. Cf. A.G.R., Conseil des Finances, liasse 7624.

<sup>50</sup> A.G.R., Administration du Théâtre de Bruxelles, liasse 124; A.G.R., M.C.L., liasses 27 à 32.

<sup>51</sup> Les trois recueils ont été réédités en un volume par le Ministère de la Communauté française, Commission Royale Belge de Folklore, Bruxelles, 1987.

<sup>52</sup> A.V.B., Registre aux baptêmes n° 113, paroisse de Sainte-Gudule: "le 24 mai 1758 est née Marie, fille illégitime de Pierre Trappeniers et de Marie Anne Sinner".

A.V.B., Registre aux décès n° 175, paroisse de Sainte-Gudule: "le 20 février 1794 a été enterré le sieur Pierre Trappeniers, maître de danse, décédé le 18 dito à 8 heures du matin, habitant au Vieux Marché aux Bêtes" (actuelle place de Louvain).

<sup>53</sup> Tous les détails de ces festivités sont développés dans un opuscule imprimé à cette occasion: *Recueil des pièces, tant en vers, qu'en prose, qui ont parues à l'occasion de l'inauguration de la statue de son Altesse royale, Monseigneur le duc Charles de Lorraine et de Bar. Avec une description de toutes les fêtes qui se sont données à ce sujet*. Bruxelles, J.L. de Boubers, 1775.

<sup>54</sup> A.G.R., M.C.L., liasse 265. Toutes les informations qui suivent sont tirées de ces documents.

<sup>55</sup> Les bancs, au théâtre de la Monnaie, datent du début du XIX<sup>e</sup> siècle; les fauteuils de 1856, lorsque la salle fut entièrement reconstruite, suite à un incendie. Voir à ce sujet les anecdotes décrites par Victor FOURNEL, *Curiosités théâtrales*, nouvelle édition. Paris, Garnier frères, 1878, pp. 53 et ss.

# QUELQUES ASPECTS DU ROCOCO FLAMAND: L'ARCHITECTURE ET LE DECOR INTERIEUR

par  
Marie FREDERICQ-LILAR

Dans la partie flamande des Pays-Bas autrichiens, comme dans toute l'Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'architecture française est prise en exemple. Celle-ci demeure classique. Sobre, sa beauté réside surtout "dans la coupe parfaite de la pierre, dans l'harmonie des lignes, la justesse des proportions, l'exacte adaptation de toutes les parties à la fin, du tact avec lequel l'accident est posé là où le regard, courant sur la ligne, a besoin d'un repos et d'un tremplin"<sup>1</sup>. Sa nouveauté profonde s'exerce surtout dans le domaine du décor ornemental. Si ce dernier, à l'intérieur, cède volontiers à la fantaisie en épuisant le vocabulaire de la nature, tout en exploitant les possibilités abstraites de l'entrelacs<sup>2</sup>, il est toujours, à l'extérieur, employé avec discrétion et subordonné à l'ordonnance de l'ensemble. La logique française préfère le rythme tranquille, l'harmonie paisible, l'usage modéré des colonnes, des statues et des ornements aux grands mouvements passionnés et lyriques du Rococo. Les hôtels parisiens créés par un de Cotte (1656-1735) ou un Boffrand (1664-1754) restent très mesurés dans leur architecture extérieure et soumis aux règles de cette "belle simplicité" qui est, selon Briseux, "ce qu'il y a de plus difficile à trouver dans les arts"<sup>3</sup>. Si le décor intérieur transparait parfois à l'extérieur dans les fleurs, les coquilles, les agrafes et les mascarons, les cartouches et les trophées, ce sera toujours sans l'accumulation de ces différents éléments mais assez cependant pour que Boffrand comme Blondel (1705-1774) le regrettent un jour tous deux<sup>4</sup>.

L'architecture dans les Pays-Bas au XVIII<sup>e</sup> siècle a été longtemps considérée comme médiocre. Paul Vitry disait encore en 1924: "Le XVIII<sup>e</sup> siècle ne peut certes passer pour une époque créatrice dans les Pays-Bas". Il ajoutait: "Le gouvernement (de Charles de Lorraine) ne saurait donner à l'art local une impulsion vraiment originale et féconde"<sup>5</sup>. Il semble bien au contraire que, pendant le régime autrichien, naissait aux Pays-Bas une fièvre de construction aussi "originale que féconde" qui saisissait Gand autant qu'Anvers, Ypres autant qu'Audenarde, Alost autant que Bruges, pour ne parler que de la partie flamande du pays.

C'est par des œuvres françaises, remarquait Pirenne<sup>6</sup>, que le régime autrichien a laissé des traces de son passage dans le pays. L'art français a pénétré dans nos régions par les estampes et par les ouvrages des grands architectes-théoriciens. Le plus influent d'entre eux fut incontestablement Jacques-François Blondel (1705-1774) dont les écrits sur la *Distribution des Maisons de Plaisance et de la Décoration des Edifices*<sup>7</sup> eurent un retentissement profond dans nos provinces. L'architecture française s'était aussi imposée chez nous par le passage de plusieurs grands architectes à la Cour de Bruxelles, de même que par le séjour à Paris de quelques artistes belges. Boffrand avait construit, au début du siècle, un pavillon de chasse original, en forêt de Soignes, pour le gouverneur des Pays-Bas Max-Emmanuel de Bavière. Plus tard, Charles de Lorraine fit appel à Servandoni (1695-1766), Guimard (1731-1792) et de Wailly (1730-1798). L'architecte liégeois Jean-François Neufforge (1714-1791), élève de Blondel, contribua beaucoup à la diffusion, dans notre pays, du goût français – mais déjà néo-classique – en publiant son fameux *Traité d'Architecture*<sup>8</sup>.

Tout en s'inspirant des modèles français, les architectes flamands, qu'ils soient anversoïis ou gantois, brugeois ou alostois, ne renieront jamais leurs origines et leurs traditions médiévales et baroques. Ils assimileront les formes ornementales reçues de la mode, les transposeront dans leur langage propre et aboutiront à des créations originales<sup>9</sup>. L'art flamand sera souvent et à l'encontre des idées reçues "une revanche heureuse de son propre génie sur les arts étrangers dont il s'inspire"<sup>10</sup>.

De même qu'au xviii<sup>e</sup> siècle Rubens ramenait d'Italie les formes du Baroque et les acclimatait sur le sol anversoïis, au xviii<sup>e</sup> siècle Jean-Pierre Bourscheit (1699-1768) créait à Anvers un art majestueux, issu des palais viennois et bohémiens, adapté aux traditions flamandes et se souvenant de son séjour hollandais. Ses premières œuvres, comme l'*Hôtel de ville de Lierre* (1740) témoigne encore d'une retenue très hollandaise mais aussi d'un dosage progressif des accents<sup>11</sup>. L'équilibre entre le rythme et la mélodie, le rationnel et le lyrisme, le traditionnel et la modernité, est traduit par Bourscheit à l'*Hôtel van Susteren* (1745) et à l'*Hôtel Osterrieth* (fig. 9) (1749) avec une puissance plastique tout à fait remarquable. Son sens pictural le pousse à ponctuer chaque fenêtre de motifs rocailles tandis que le souvenir du Baroque l'amène à inscrire la travée centrale dans une gorge profonde qui, d'une poussée magnifique, hisse vers le haut la corniche en plein cintre et la couronne d'un tumultueux motif rococo.

Si la scansion des baies à menu-bois et l'emploi de refends marquent légèrement l'influence française, le Rococo anversoïis témoigne ici d'une plasticité vigoureuse et d'une dynamique assez germanique et plus particulièrement autrichienne.

Dans son absence d'ostentation, la discrétion de son ornementation, dans son "allergie aux développements plastiques"<sup>12</sup>, l'architecture brugeoise ne sera pas le foyer somptueux du décor rococo. Le pignon y résistera plus longtemps

qu'ailleurs à l'adoption toute française du fronton, place de prédilection dans les autres villes flamandes (Gand, Ypres, Alost, Audenarde), pour l'insertion de magnifiques et somptueuses rocailles.

Le Rococo flamand trouve sa floraison la plus abondante et la plus fastueuse à Gand. La richesse ostentatoire de certaines façades de cette ville a fait dire à Victor Hugo: "Il y a beaucoup de façades rocailles à Gand et des plus tourmentées, ce qui les fait passer. Le Rococo n'est supportable qu'à la condition d'être extravagant<sup>13</sup>", ajoutait-il. Le Rococo gantois sera plus que les autres inspiré par le style rocaille. Ce fait est-il dû aux circonstances historiques, à la situation géographiques de la ville ou à une tradition plus solide qu'ailleurs d'ouverture aux expressions artistiques de nos voisins français? Le problème n'est pas tout à fait résolu.

Dès le début du xviii<sup>e</sup> siècle, après l'occupation de Gand par les troupes du Roi-Soleil venues revendiquer l'héritage flamand dans la guerre de Succession d'Espagne, la ville s'ouvre aux influences étrangères et à la France en particulier en adoptant pour l'architecture une variante du style Louis XIV. Le temps eut raison de cette première floraison d'édifices et c'est à partir du gouvernement de Charles de Lorraine (1744) et surtout après le retrait des troupes de Louis XV (1748), intervenues cette fois dans la guerre de Succession d'Autriche, que Gand connut une grande poussée de construction, de "bâtissomanie"<sup>14</sup>. Si l'architecture gantoise du début du xviii<sup>e</sup> siècle avait pratiqué tardivement le style Louis XIV, elle avait ensuite adopté avec enthousiasme le décor rocaille.

Puisant ses ornements aux sources du Baroque italien<sup>15</sup>, le style rocaille allonge ceux-ci, les étire, les tord, les déchiqète et les traduit dans un "jeu très sinueux des lignes, une prolifération des éléments exotiques, un traitement en surface"<sup>16</sup>. Art-parure, il s'exprime surtout dans les arts décoratifs, tant sous la Régence que sous le règne de Louis XV. Dernière floraison du Baroque, son légataire universel<sup>17</sup>, *le Rocaille*<sup>18</sup> – j'emploie à dessein ici le masculin pour désigner le style et non pas simplement le décor – est "une nuance de l'humeur plutôt qu'une variation de l'esprit"<sup>19</sup>, un léger changement d'éclairage plutôt qu'une réelle modification des structures. Cherchant à plaire plus qu'à étonner, il exploite toutes les possibilités de la fantaisie, de l'allégresse et de la suavité, aux dépens du pathétique et de l'inquiétude. Il est la phase jubilante et gracieuse du Baroque, sans en être aucunement la dégénérescence<sup>20</sup>.

Adopté par toute l'Europe, le style rocaille devient international. Par une surenchère dans l'asymétrie et le décor, il se mue en Rococo. Si le Rococo germanique – contrairement à l'opinion de Philippe Minguet<sup>21</sup> – a pu être défini par certains comme un maniérisme du Baroque, "une façon à la fois de renchérir sur des procédés et d'en affaiblir la portée en les exagérant", ou bien encore comme "un Baroque transposé sur un mode mineur, avec plus de naïveté et de grâce douce"<sup>22</sup>, il en est tout autrement pour le Rococo flamand. Dans les Flandres, à Gand en particulier, le Rococo prend une forme singulière qui le distingue du Rococo germanique.

Le Rococo gantois emprunte à la France, avec le retard inhérent à la province, le décor chantourné qui a donné son nom à un style: la rocaille. Comment l'artiste gantois n'aurait-il pas été séduit par une forme qui, par sa torsion et son asymétrie, contenait en elle "tous les germes de métamorphose, d'individualité, d'imagination"<sup>23</sup> et de pittoresque que l'esprit flamand se plaît à exprimer depuis le Moyen Age?

La fusion heureuse des types autochtones et de l'ornementation française de style est réalisée dans l'œuvre de deux architectes locaux: David 't Kindt (1699-1770) et Bernard de Wilde (1691-1772)<sup>24</sup>. S'inspirant de décors français mais se démarquant de la logique française qui préfère les rythmes tranquilles, l'harmonie paisible, l'usage modéré des colonnes, des statues et des ornements aux grands mouvements passionnés et lyriques du Baroque comme aux vibrantes musicalités du Rococo, tous deux créèrent ce Rococo gantois, caractérisé par un fenestrage important et la surcharge des parties hautes – héritées du Moyen Age – autant que par le goût d'une décoration sculptée généreuse qui faisait aux siècles précédents la gloire des "ciraetsnyders van steenenghevels"<sup>25</sup>.

David 't Kindt, tout en appliquant les ornements asymétriques de l'architecture "pittoresque" française, se montre plus traditionnaliste que son rival Bernard de Wilde. La plupart des bâtiments construits par lui sont caractérisés par un corps central, souvent saillant, à l'élan vertical – propre au génie du Nord – et par un toit à la Mansart qui prend, derrière le fronton cintré maintenu par deux contre-courbes, la forme d'une coupole: le fronton-cloche. Ce système, qui n'est pas sans rappeler les réalisations bavaoises de l'époque, se retrouve au *Corps de Garde* (1739), à l'*Hôtel Damman-van Oombergen* (1745) (fig. 10) et même à l'*Hôtel d'Hane-Steenhuys* dont la façade sur la rue des Champs, plus "late-baroque" que rococo, ne fut construite qu'en 1768<sup>26</sup>.

Bernard de Wilde se montre, lui, plus systématiquement ouvert aux influences françaises. Des qualités de grandeur et d'ordonnance, l'accent mis sur l'horizontale, une ouverture à l'air du temps – qui est l'air de Paris – se retrouvent aussi bien au *Pakhuys* (l'Entrepôt) que dans certains projets dessinés en 1738 pour le Corps de Garde.

A l'*Hôtel Falligan* (1755) l'architecte se dégage des inévitables couronnements cintrés en forme de cloche employés méthodiquement par 't Kindt et crée le plus bel exemple de Rococo gantois<sup>27</sup>. L'avant-corps central de cette imposante demeure, mis en évidence par le grand fronton triangulaire, l'est aussi par les statues d'Apollon et de Diane, par les ordres colossaux et par une légère saillie. Les trumeaux qui séparent les baies en plein cintre – nouveautés à Gand – sont scandées de refends à la française. Un grand balcon aux lignes sinueuses évoque les commodes en tombeau et souligne cette partie de l'édifice déjà particulièrement accentuée. La balustrade en fer forgé est le chef-d'œuvre de la serrurerie gantoise. Dans un cartouche central de rocailles ajourées, des musettes, des flûtes et des trompettes de tôle rivalisent d'allégresse avec les barres de fer en C et en S ainsi qu'avec le décor des parties latérales, fait de

culots, de feuilles d'acanthé, de coquille et de fleurs au naturel. Les consoles qui supportent la dalle d'appui du grand balcon s'étirent, se courbent et se tordent, telles les boiseries et les stucs de l'intérieur, fidèles à la volonté de leur auteur de réaliser dans cette façade une sorte de "menuiserie pétrifiée".

Le fronton triangulaire, l'accentuation de l'horizontale, l'emploi des refends et des baies en plein cintre dans la façade de l'*Hôtel Falligan* traduisent, dans un langage local, l'influence de la France. La surabondance de la décoration, le relief prononcé des consoles, des volutes, des agrafes, de la mouluration, l'accent mis sur les corniches, les ressauts, les décrochements, la survivance des frontons cintrés (pour les parties latérales), la surcharge des parties hautes, l'emploi des ordres colossaux, le goût des contrastes voulus d'ombres et de lumière, les structures fortes et soulignées inscrivent ce bâtiment gantois dans un aspect du Rococo qui prend ses racines dans le Baroque flamand.

L'architecture flamande de style rococo traduit à l'extérieur le frémissement plastique de la décoration intérieure. Si les panneaux peints – dont nous ne traitons pas dans cette étude – d'un Garemyn de Bruges (1712-1799), d'un Geeraerts d'Anvers (1707-1791) ou d'un van Reijsschoot de Gand (1738-1795) évoquent une suavité et une allégresse propre au Rococo, c'est plutôt un lyrisme analogue à celui des décorateurs de façade que l'on trouvera dans les stucs et les lambris des hôtels patriciens et surtout dans les rocailles déchiquetées et "torturées" des grands escaliers de parade, tels celui de l'*ancien Hôtel vander Meersche* à Gand (ca. 1760) ou de l'*Hôtel de ville à Lierre* (ca. 1755) (fig. 11). Les rampes sculptées par Allaert (1703-1773)<sup>28</sup> et par van Everbroeck<sup>29</sup> prennent toutes deux leur élan dans un départ tumultueux dont les vagues frémissantes et puissantes ne gardent de la coquille originale qu'un lointain souvenir. Ces deux ensembles grandioses et exemplaires du Rococo flamand participent d'une volonté d'animation, de mouvement et de bondissement général. Les balustres, pris eux aussi de folie giratoire, scandent la rampe dans une sorte de salutation frémissante.

Le décor de ces escaliers exceptionnels résume toute l'équivoque subtile du Rococo flamand. Il réalise des compromis avec la rocaille, motif étranger, et le Baroque, si profondément enraciné dans les Flandres qu'il semblait devenu autochtone. Il reflète son cousinage germanique par l'importance donnée à la rampe sculptée mais traduit dans le bois ce qui est exprimé en Allemagne par le stuc. L'emploi du bois crée ici une nouvelle variété de trompe-l'œil. En effet, n'existe-t-il pas une variété de trompe-l'œil qui consiste à employer les choses à l'inverse de leur destination<sup>30</sup>, à "transposer la rigidité dans le mouvement, à faire trembler le marbre, frissonner le bronze" et dans ce cas-ci s'envoler le bois? Contrairement au Rococo germanique les passages ne sont pas gommés par la décoration mais au contraire soulignés par elle et toute cette surcharge n'a pas pour but de dissoudre la matière mais de l'exalter. On ne peut qu'admirer la séduction de ces deux chefs-d'œuvre où chaque élément contribue à créer l'unité mais est aussitôt absorbé dans une dynamique générale qui vise à l'illustrer un aspect triomphal du Rococo.

Inspiré par le décor chantourné qui a donné son nom à un style, la rocaille, sans que cette influence implique une complète dépendance, distinct du Rococo germanique, le Rococo flamand ne connaît guère l'amenuisement de l'une ni l'atécronicité de l'autre. Rarement délicat ou fragile, il gardera du Baroque l'affirmation des structures et des contrastes, le sens du mouvement, le goût de l'ornement abondant, de l'expression pittoresque et plastique. La robuste vitalité du Baroque se joint à la grâce de la rocaille pour créer le Rococo flamand, original mais chargé de relations.

## NOTES

<sup>1</sup> P. MOUSNIER et E. LABROUSSE, "L'Unité de l'Europe" dans *Le XVIII<sup>e</sup> siècle*, P.U.F., Paris, 1967.

<sup>2</sup> M. GALLET, *Paris domestic Architecture of the 18th, Century*, Londres 1972, p. 124.

<sup>3</sup> BRISEUX, *Traité du Beau essentiel dans les Arts*, Paris, I, 1752, p. 73

<sup>4</sup> P. VITRY, *L'Architecture et la Sculpture dans les Pays-Bas au XVIII<sup>e</sup> siècle*, dans *Histoire de l'Art*, ss. la dir. d'A. MICHEL, VII, 1<sup>re</sup> partie, Paris, 1923, p. 356.

<sup>5</sup> *Idem*.

<sup>6</sup> H. PIRENNE, *Histoire de Belgique*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, s.d., p. 173.

<sup>7</sup> J.F. BLONDEL, *De la Distribution des Maisons de Plaisance et de la Décoration des Edifices en général*, 2 vol., Paris 1737.

<sup>8</sup> J.F. NEUPFORGE, *Recueil élémentaire d'Architecture*, 6 vol., Paris, 1757-65.

<sup>9</sup> P. PARENT, "Les caractères régionaux de l'Architecture dans le Nord", dans *Revue du Nord*, Lille, 1927, p. 34.

- <sup>10</sup> L. GILLET, *L'art flamand et la France*, Paris, 1918, p. 58.
- <sup>11</sup> P. PHILIPPOU, "Les arts: du baroque aux néo-classicisme" dans *La Belgique Autrichienne 1713-1794*, Crédit Communal, Europalia 1987, p. 352.
- <sup>12</sup> P. PHILIPPOU, *op. cit.*, p. 357.
- <sup>13</sup> V. HUGO, *En voyage, France et Belgique*, Paris, 3<sup>e</sup> éd. 1892, p. 130.
- <sup>14</sup> Cf. M. FREDERICQ-LILAR, "Bernard de Wilde et les caractères de l'architecture gantoise du XVIII<sup>e</sup> siècle" dans *Etudes sur le XVIII<sup>e</sup> siècle*, II, 1975, pp. 15-21 et le "Rococo gantois" dans *Baroque et Rococo en Belgique*, ss. la dir. de Ph. MINGUET, Liège, 1987, pp. 84-111.
- <sup>15</sup> F. KIMBALL minimise, lui, l'apport du Baroque italien. Il fait de la rocaille une création purement française qui a ses sources dans l'art du règne de Louis XIV et son créateur dans la personne de LEPAUTRE: cf. *Le style Louis XV, Origine et évolution du Rococo*, Paris, 1949.
- <sup>16</sup> F. SOUCHAL, *Les Slodtz*, Paris, 1967, p. 568.
- <sup>17</sup> L'expression est L. HAUTECEUR, *Histoire de l'architecture classique en France*, tome III, *Première partie du XVIII<sup>e</sup> siècle: le style Louis XV*, Paris, 1950, p. VII.
- <sup>18</sup> Nous nous rallions en effet à la distinction du vocabulaire établie par M. ROLAND MICHEL dans son remarquable ouvrage sur *Lajoüe et l'Art Rocaille*, (Paris, Arthena, 1984, p. 125): "C'est par choix délibéré que je l'[rocaille] utilise au masculin en tant que substantif; ne dit-on pas *le* gothique, *le* baroque ou *le* rococo – je parlerai de rocaille au féminin dans l'acception limitée qu'on donnait à ce mot vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme forme rocheuse, déchiquetée et irrégulière. Ajoutons que le rocaille en tant que style est essentiellement français, alors que les Anglais, les Allemands ou les Italiens utilisent, pour définir ou décrire des notions comparables, le terme de rococo".
- <sup>19</sup> C. ROY, *Arts Baroques*, Paris, 1963, p. 115.
- <sup>20</sup> L. COURAJOD parle de dégénérescence du Baroque: *Leçons professées à l'Ecole du Louvre, 1887-1896*, publiées par H. LEMONNIER et A. MICHEL tome III, *Origine de l'art moderne*, Paris, 1903, p. 116.
- <sup>21</sup> P. MINGUET, *Esthétique du Rococo*, Paris, 1066, p. 19.
- <sup>22</sup> V.L. TAPIE, *Le Baroque*, Paris, 1968, p. 126.
- <sup>23</sup> E. JUNGER, *Journal, Jardins et routes, 1939-40*, Paris, 1961, p. 237.
- <sup>24</sup> Cf. M. FREDERICQ-LILAR, *Bernard de Wilde...*, *op. cit.*
- <sup>25</sup> Sculpteurs d'ornements pour les façades de pierre.
- <sup>26</sup> Cf. M. FREDERICQ-LILAR, "L'Hôtel d'Hane-Steenhuysse à Gand", dans *Etudes sur le XVIII<sup>e</sup> siècle*, IX, Bruxelles, 1982, pp. 49-92.
- <sup>27</sup> M. FREDERICQ-LILAR, *L'Hôtel Falligan, Chef-d'œuvre du Rococo gantois*, Bruxelles, 1977.
- <sup>28</sup> Cette attribution n'est pas attestée par des archives mais par une analyse stylistique; cf. M. FREDERICQ-LILAR, "L'ancien Hôtel Vander Meersche et son décor rocaille", dans *Etudes sur le XVIII<sup>e</sup> siècle*, V, Bruxelles, 1978, pp. 113-122.
- <sup>29</sup> R. GEERINCKX, *La Menuiserie, Un art méconnu*, Tielt, 1989, p. 127.
- <sup>30</sup> G. BAZIN, *Destins du Baroque*, Londres, 1968, p. 244.



# QUELQUES EXEMPLES DE SCULPTURE ROCOCO

par  
Helena BUSSERS

L'historien d'art qui s'intéresse à la sculpture du xviii<sup>e</sup> siècle dans les Pays-Bas méridionaux est frappé par l'absence quasi absolue de monographies consacrées aux artistes de cette époque<sup>1</sup>. Comparé au xvii<sup>e</sup> siècle qui est nettement mieux connu, bien que certains aspects de cette période mériteraient une étude plus approfondie, le xviii<sup>e</sup> siècle peut être considéré comme un terrain en friche. Compte tenu des données très incomplètes dont nous disposons à l'heure actuelle, il serait aléatoire de tirer des conclusions et toute tentative de synthèse reste prématurée.

Pour l'étude du rococo on dispose heureusement de l'ouvrage fondamental de Fiske Kimball<sup>2</sup> qui analyse de manière approfondie la genèse et le développement du style Louis XV.

Dans son essai, *Esthétique du rococo*, Philippe Minguet a réuni quantité de données débordant le seul domaine des arts décoratifs<sup>3</sup>. On peut cependant regretter que dans ce vaste tour d'horizon, il ne soit fait aucune mention de nos régions, ni de nos sculpteurs.

La question essentielle est de savoir si le rococo est la phase ultime, l'apogée du baroque tardif, ou s'il s'agit d'un style original et indépendant<sup>4</sup>. Et le problème se pose notamment dans le domaine de la sculpture. Même en France, où le rococo est né, et se manifeste surtout en tant que style d'ornementation intérieure<sup>5</sup>, on hésite à donner une définition de la sculpture rococo. Tous les déterminatifs employés sont équivoques : le mouvement, la grâce, le raffinement, le trompe-l'œil, la surcharge, la dissymétrie, la fantaisie, peuvent convenir aussi bien à la période qui nous occupe qu'à l'esthétique du baroque tardif.

Bien avant la date d'insertion du rococo dans la succession des styles, certaines de ses caractéristiques spécifiques se manifestent déjà chez quelques sculpteurs flamands<sup>6</sup>. A titre d'exemple il suffit de citer le buste en marbre de *Maximilien II Emmanuel de Bavière*<sup>7</sup> réalisé en 1694 par Guillielmus Kerricx

(Termonde 1652-Anvers 1719). L'opposition entre l'armure rigide et le somptueux manteau jeté avec négligence sur les épaules, la torsion du buste, la dissymétrie des boucles annoncent formellement le style nouveau<sup>8</sup>. Son collègue, Peeter Scheemaekers le Vieux (Anvers 1652-Arendonk 1714), peut également être considéré comme un précurseur, avec, par exemple, la figure du *Marquis F.M. del Pico de Velasco* décédé en 1698<sup>9</sup>, que l'on peut admirer dans l'église Saint-Jacques à Anvers. La composition en spirale du défunt et l'allure précieuse correspondent davantage au goût du xviii<sup>e</sup> siècle qu'à celui du xvii<sup>e</sup>.

Mais l'exemple précurseur le plus marquant du rococo en Belgique est dû à Johannes Claudius de Cock (Bruxelles 1667-Anvers 1735). Certaines de ses maquettes réalisées pour les *Stalles du prieuré de Korsendonk* (1713) – actuellement dans l'église Saint-Pierre de Turnhout – frappent en effet par leur contour rococo, et par la dissymétrie du cartouche sur le médaillon de la *Prudence*. Ces figures féminines allégoriques, traitées tantôt dans un style où le raffinement présageant le rococo s'allie à l'emphase baroque, tantôt conformément aux canons du classicisme, sont des plus attrayantes et leur élégance confine même à la mondanité. Dans ses modèles, esquisses vibrantes de vitalité – la réalisation définitive en bois est rigide et dépourvue de vigueur – le maître fait preuve d'un talent marqué plutôt par le rococo que par le baroque finissant<sup>10</sup>.

Après ces quelques signes avant-coureurs plutôt prometteurs on aurait pu espérer que la sculpture rococo connaîtrait une évolution aussi riche et variée que celle de l'architecture. Ce ne fut pourtant pas le cas. Est-ce l'influence tenace du baroque qui semble mieux convenir au tempérament, aussi bien de nos artistes que de nos commanditaires, ou l'empreinte précoce d'une tendance préclassique, présente surtout dans l'art profane, qui a empêché une véritable éclosion du style rococo dans la sculpture? Ou faut-il imputer ce phénomène au simple fait qu'aucune personnalité artistique dominante n'ait pu imposer le style nouveau? Qu'aucun artiste n'ait pu donner des impulsions qui portent la création à sa perfection? S'agirait-il d'un phénomène d'essoufflement? On pourrait se demander si l'abondance de la créativité artistique au xvii<sup>e</sup> siècle, n'a pas tari l'imagination des artistes dans les grands centres comme Anvers et Gand. Au reste la plupart des églises de ces deux villes étaient déjà pourvues en mobilier vers 1700 et on constate que c'est surtout dans les cités plus petites que les artistes locaux reçoivent des commandes et les exécutent dans un style du xviii<sup>e</sup> siècle.

Il semble, par ailleurs, que le xviii<sup>e</sup> siècle, agité par de fréquentes controverses sociales et de graves difficultés économiques, se prête difficilement à une approche chronologique qui distinguerait les phases stylistiques successives. C'est une époque où fleurissent simultanément plusieurs styles parmi lesquels le rococo, dont l'évolution se poursuit parallèlement avec des phases d'interpénétration des styles avec lesquels il coexiste. Entre ces styles l'artiste doit opérer un choix que lui dictent la nature et la destination des commandes qu'on lui confie. Cette même constatation vaut d'ailleurs jusqu'au début du xix<sup>e</sup> siècle. Le xviii<sup>e</sup> siècle est donc marqué par son caractère composite et son éclectisme.

Dans cette période complexe quelques sculpteurs ralliés au rococo méritent notre attention particulière: Guillaume Evrard et Gérard van der Planck œuvrent dans le pays de Liège et en Flandre occidentale on relève l'importance d'Hendrik Pulinx et de Pieter Peper. A Anvers, le seul sculpteur de renom est Walter Pompe, alors qu'à Tamise c'est la famille Nijs qui se distingue. Malgré une influence rubénienne tenace, Malines produit quelques artistes dont l'œuvre est révélateur d'une recherche de symbiose entre le baroque et le rococo. Chez Laurent Delvaux, figure charnière entre le baroque et le classicisme, le rococo s'exprime dans quelques réalisations grandioses.

Guillaume Evrard (Liège 1709-1793), le dernier sculpteur des princes-évêques, entre en apprentissage dans l'atelier de Renier Panhay de Rendeux (Liège 1684-1744) et plus tard chez Simon Cognoulle (Liège 1692-1744), deux artistes qui se signalent plutôt comme des suiveurs de Jean Del Cour que comme des créateurs. Après un séjour en Italie, Evrard revient à Liège en 1744 et réalise essentiellement du mobilier d'église<sup>11</sup>.

Son talent et son esprit novateur se manifestent très nettement dans le magistral *Saint Sébastien* réalisé après 1744 pour l'autel d'une des chapelles de l'église abbatiale de Saint-Hubert en Ardenne<sup>12</sup> (fig. 12). Saint Sébastien – un thème iconographique prisé tant par les artistes des xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles que par les maniéristes – est affaissé contre un chêne auquel il est attaché par le poignet gauche. Malgré la pose dramatique il n'y a ici aucune emphase baroque. Le corps du martyr est rendu avec une grâce extrême et la douleur exprimée avec une sérénité empreinte de noblesse. Cette sculpture par laquelle Evrard prouve qu'il a pu s'affranchir du xvii<sup>e</sup> siècle, est sans doute une des œuvres rococo les plus remarquables de notre pays. Le contraste entre la ligne sinueuse du corps et le mouvement de la draperie est encore de conception baroque, mais la finesse de l'expression des sentiments et l'élégance avec laquelle Evrard a traité le bois s'inscrivent parfaitement dans l'esprit de l'art rococo. L'emphase et la démesure ont fait place à la grâce et à la noblesse. Les quatre statues d'*Évangélistes* (vers 1750-1751) dans la basilique de Saint-Hubert<sup>13</sup>, s'inspirent elles davantage de l'art du Bernin que du style rococo.

Le talent dont fait preuve Evrard pour composer les drapés, s'exprime dans la statue de *Saint Grégoire le Grand* réalisée vers 1746 pour l'église Saint-Denis à Liège<sup>14</sup>. Taillée dans le bois, puis peinte en blanc de façon à donner l'illusion du marbre, la sculpture représente le personnage dans une attitude solennelle et harmonieuse. Le caractère serein ainsi que la draperie ondulante, d'une virtuosité et d'une finesse remarquables accentuent, grâce au jeu de lumière, le rythme de cette sculpture qui s'affirme comme une œuvre maîtresse de l'art liégeois du xviii<sup>e</sup> siècle. Bien que marqué par des influences italiennes et françaises, cet art manifeste un caractère original et personnel.

Comparées aux réalisations de Guillaume Evrard celles de Gérard van der Planck (Bruges vers 1692-Liège entre 1744 et 1750) appartiennent à un tout autre langage stylistique. La cuve de la chaire à prêcher<sup>15</sup> de l'église Saint-Denis à Liège, réalisée vers 1735-1740, montre l'influence du rococo dans le décor,

alors que les personnages des évangélistes sont encore assez trapus et que le jeu des plis reste relativement lourd et statique. La décoration rococo s'intègre parfaitement dans la composition symétrique et aérée des panneaux, tandis que le bandeau et la base de la cuve sont ornés de cartouches entourés de motifs rocailles plus exubérants. Ce meuble, où tant d'éléments de styles divers coexistent, peut être considéré comme une des réalisations les plus réussies de l'époque. Il montre que les maîtres d'œuvre, confiants en leur acquis traditionnel, s'y accrochent parfois avec obstination tout en usant discrètement de la dissymétrie et des motifs gracieux empruntés à la nature, typiques du rococo. La succession rapide des différents styles en France a parfois été mal suivie dans les pays limitrophes, ce qui explique que dans la Principauté comme dans le Nord du pays, plusieurs styles se chevauchent parfois dans une même réalisation.

Le rococo s'affirme aussi en Flandre occidentale. Hendrik Pulinx (Bruges 1698-1781) y connaît une carrière aussi fructueuse que diversifiée. A côté de ses activités de sculpteur il se consacre à l'architecture et fonde, de surcroît, en 1750 une manufacture de faïences dans sa ville natale, pour laquelle il dessine des modèles décoratifs dans le goût du jour.

Au début de sa carrière, il exécute quelques commandes religieuses dans le style du baroque tardif, mais vers la seconde moitié du siècle il réalise deux monuments funéraires marqués par l'influence du rococo. Il s'agit des *Tombeaux des évêques H. J. van Susteren (1747) et J. B. de Castillion (1758)* actuellement en l'église du Saint-Sauveur à Bruges<sup>16</sup>. Les figures en marbre des deux prélats couchés s'inspirent du *Tombeau de l'évêque Triest* à Gand. Le style mouvementé du drapé, la virtuosité avec laquelle le sculpteur a rendu les différentes textures, la sensualité des physionomies – considérés comme les meilleurs portraits de cette époque en nos régions – classent ces sculptures parmi les réalisations rococo composant encore avec le baroque.

Pulinx est également l'auteur de l'autel en marbre de la chapelle du Saint-Sang, un monument acheté par la Confrérie du Saint-Sang lorsque la chapelle du Palais du Franc fut supprimée<sup>17</sup>. C'est un bel exemple de rococo modéré réalisé dans les années 1752-1754 en collaboration avec son concitoyen et concurrent Pieter Pepers auquel on attribue les deux anges des volutes.

Quoique Pulinx n'ait jamais quitté sa ville natale, il est sans aucun doute le sculpteur le plus perméable aux nouvelles tendances. En outre, il est certainement l'artiste le plus doué et le plus inventif de sa région.

Pieter Pepers (Bruges 1730-1785) connaît une grande renommée de son vivant, mais son travail n'atteint pourtant guère le même niveau artistique que celui de son concitoyen Pulinx<sup>18</sup>. Sa *Vierge à l'Enfant* (marbre, signé et daté 1776) dans la chapelle du Saint Sacrement de la cathédrale du Saint-Sauveur à Bruges est une œuvre typique du rococo provincial. Le sourire ambigu de la Vierge, la pose en S et les mains sensuelles en sont autant d'éléments carac-

téristiques. Le charme et la grâce qui émanent de la Vierge rappellent l'art français. Ceci n'a rien d'étonnant puisque Pepers est allé se perfectionner, entre 1751 et 1759, à Paris, entre autres chez Michel-Ange Slodtz (Paris 1705-1764), le fils d'un ancien compatriote<sup>19</sup>. Auparavant il avait suivi les cours du sculpteur brugeois Pieter van Walleghem (Lichtervelde vers 1695-Bruges 1776)<sup>20</sup>, dont il faut surtout signaler les quatre bas-reliefs composés de formes typiquement rocaille ornant l'abat-voix de la chaire (1743) de l'église Notre-Dame de Bruges<sup>21</sup>.

Pepers est également l'auteur de quatre sculptures de jardin représentant la *Musique*, l'*Astronomie*, l'*Architecture* et la *Peinture*, actuellement placées devant le Musée Gruuthuse à Bruges. A l'origine, ces allégories représentées par des enfants chinois, accompagnaient la grande statue du missionnaire jésuite *Ferdinand Verbiest* (1623-1688), également de la main de Pepers, dans le parc du château de Rooigem à Sainte-Croix-lez-Bruges<sup>22</sup>. Dans ces créations, Pepers montre une fois de plus qu'il est l'homme de son temps, marqué par le goût de l'exotisme, lequel se manifeste surtout par des chinoiseries utilisées sous formes d'ornements décoratifs, mais aussi de magots. La mode des chinoiseries implique l'emploi d'un vocabulaire éclectique mais aussi l'abandon de l'influence gréco-romaine. Par ailleurs le fait de représenter des allégories par des enfants est typique de l'époque.

De temps en temps Pepers collabore avec d'autres sculpteurs dont Gilles de Ville. Ils réalisent ensemble la chaire rococo (1770) de l'église Saint-Bartholomée à Grammont<sup>23</sup>. Le groupe en marbre du *Christ remettant les clefs à saint Pierre* est l'œuvre de Pepers ainsi que le médaillon dans le cartouche. Pleine de fougue et de vie, la Foi brandit le calice dans un décor scénique. Si l'influence française est évidente chez Pepers, elle se combine cependant avec des traditions baroques persistantes.

Un dernier Brugeois, Paul-Louis Cyfflé (Bruges 1724-Bruxelles 1806), doit sa notoriété à une activité de modeleur aux manufactures de faïences de Lunéville, où il travaille en tant que sculpteur de la cour du roi Stanislas de Pologne<sup>24</sup>. Il est réputé pour ses gracieuses figurines rococo tant appréciées par les amateurs du XVIII<sup>e</sup> siècle.

On mettra ici l'accent sur le rôle joué par les manufactures de porcelaine qui, en s'attachant à développer de nouveaux procédés de duplication, assurèrent, grâce notamment au talent de sculpteurs comme Cyfflé et Barthélemy Verboeckhoven, dit Fickaert (1754-1840), une large diffusion de types et de motifs rocaille.

Dans la région anversoise, un des représentants les plus marquants du rococo est Walter Pompe (Groot-Lith, Brabant hollandais 1703-Anvers 1777). Cet élève de Michiel van der Voort (Anvers 1667-1737) n'échappe pas à la dualité de son temps. C'est surtout dans ses petites sculptures profanes, empreintes de spontanéité et de frivolité, que Pompe se montre un artiste du XVIII<sup>e</sup> siècle. En

revanche, ses œuvres monumentales affichent une solennité redondante toute baroque. Comme la plupart de ses contemporains la ligne de démarcation entre les deux styles reste floue et difficile à tracer.

De son vivant il est tout particulièrement apprécié pour ses Christ en buis et en ivoire. Ses statuettes de format réduit, souvent en terre cuite, tel le *putto Mars* (1761) conservé au Museum Mayer van den Bergh à Anvers, ont donné au rococo anversois un cachet personnel non dépourvu d'un aspect bourgeois<sup>26</sup>. Il est vrai que la sculpture rococo des Pays-Bas n'atteint que rarement la grâce aristocratique française.

Il en va tout autrement dans ses créations de mobilier liturgique. Dans les œuvres réalisées pour l'église Saint-Pierre à Turnhout on reconnaît l'influence de Van der Voort mais le style de Pompe est moins grandiose et moins dynamique que celui de son maître, auquel il est d'ailleurs inférieur sur le plan technique. Le *Maître-autel* de l'église de Turnhout avec ses groupes sculptés et ses grands envols d'anges, typiques du XVIII<sup>e</sup> siècle, évoque une architecture scénique.

Près d'Anvers, à Tamise, le rococo a laissé un souvenir important. Au XVIII<sup>e</sup> siècle ce bourg, en amont de l'Escaut, connaît un épanouissement économique et culturel considérable. Toute une dynastie d'artistes, les Nijs, y travaille; le père Adriaan Egidius Nijs (Anvers 1683-Tamise 1771) et son fils Philip Alexander Nijs (Tamise 1724-1805) sont sculpteurs alors que d'autres membres de la famille se font orfèvres et travaillent dans un style rococo élégant et équilibré<sup>27</sup>.

Presque toutes les réalisations du père se trouvent en l'église Notre-Dame à Tamise. Comme c'est le cas pour ses collègues, son style évolue du baroque tardif vers le rococo. Le meuble le plus réussi est sans doute la *Chaire* (1713-1714). La figure de *Sainte Amelberge* (fig. 13), soutien de la cuve, est rendue dans un mouvement tourbillonnant dont l'allégresse, sans pour autant renier le caractère baroque, annonce le rococo. Dans l'exécution définitive on déplore toutefois une certaine sécheresse, que ne laissait pas présager le modèle en terre cuite conservé au musée communal de la ville<sup>28</sup>.

Son fils Philip Alexander assimile davantage le style rococo. Cela se manifeste surtout dans les sculptures des stalles de l'église de Tamise, qu'il réalise en collaboration avec son père. Le travail du fils nous frappe par un sens aigu du mouvement et par une élégance frivole. Les commandes lui viennent surtout des églises de Zele, Lebbeke et Lochristi.

A Malines, Théodore Verhaegen (Malines 1700-1759) est assurément l'artiste le plus productif. Après une formation dans sa ville natale chez Jan Frans Bœckstuyns (Malines vers 1650-1734) complétée à Anvers et à Bruxelles, il se spécialisera dans la réalisation de chaires, symboles éloquents de l'esprit d'ostentation si cher à l'esprit de l'Eglise de la Contre-Réforme. Celles de Verhaegen sont souvent plus baroques que rococo mais dans celle (1743-1746) de l'église Notre-Dame d'Hanswijk à Malines, il réussit à combiner les deux styles<sup>29</sup>. Les

figures d'Adam et Eve sont encore rubéniennes, alors que le médaillon de la Vierge à l'Enfant est empreint d'une grâce qui reflète l'influence française. Des angelots joufflus soutiennent le médaillon dont l'ornementation rococo et le lourd drapé dissymétrique sont révélateurs de l'intérêt que porte Verhaegen au style nouveau. L'abat-voix, morceau de bravoure qui trahit le goût du naturalisme fantastique des artistes flamands, montre jusqu'à quels excès peut conduire le baroque finissant. Deux *Bancs d'œuvre* (1730 et 1744) en l'église Saints Jean-Baptiste et Evangéliste à Malines sont ornés de bas-reliefs pittoresques sculptés par Verhaegen<sup>30</sup>. Le tableau représentant *Saint Jean à Patmos* (1730) frappé par l'asymétrie de la composition, la précision des textures et des surfaces ainsi que par la recherche de l'effet.

Son élève, Pieter Valckx (Malines 1734-1785), réalise la *Chaire* de l'église Sainte Catherine (1744) à Malines d'après un projet dessiné par son maître. Il s'agit d'une véritable scénographie qui rappelle certaines créations bavaroises: la Sainte Famille forme le support, et la cuve représente l'étable.

Gand est certainement la ville flamande où le rococo a laissé les plus beaux vestiges architecturaux. Malheureusement elle est moins riche en sculptures de ce style. Toutefois une des œuvres majeures de Laurent Delvaux (Gand 1696-Nivelles 1778), sculpteur éminent de cette période de transition entre baroque et classicisme, orne la cathédrale Saint-Bavon<sup>31</sup>. La chaire (1745) (fig. 14) en marbre et en chêne illustre parfaitement la symbiose entre les différentes tendances. Les deux anges au pied des escaliers, marqués par l'influence de l'école romaine, attirent le regard vers la scène centrale représentant le *Temps découvrant la Vérité*. Par sa décoration exubérante et la virtuosité de son exécution, cette chaire où dominent la coquille et la courbe, est digne de figurer dans le catalogue des œuvres rococo les plus réussies de Belgique.

Signalons aussi la présence à Gand du sculpteur Frans Allaert (Gand 1703-1779), auteur du superbe lustre en tilleul (1770) orné de figures allégoriques symbolisant les continents<sup>32</sup>. Cet objet unique en son genre, commandé par le chevalier F.J. de Coninck pour sa résidence gantoise, y a, depuis que cet hôtel abrite le musée des arts décoratifs, enfin retrouvé sa place.

Il est évidemment impossible de dresser ici un inventaire complet des œuvres belges exécutées dans le style rococo.

Citons encore quelques exemples représentatifs, tels que les deux *Autels latéraux* (1753-1755) et la *Chaire* (1776) de l'église Notre-Dame à Ruiselede (Flandre occidentale) sculptés par l'Anversois Cornelis van Dael. L'église Saint-Nicolas d'Eupen, ville riche en vestiges du XVIII<sup>e</sup> siècle, possède un remarquable autel rococo (1740-1744) exécuté d'après le projet de Johann Joseph Couven, d'Aix-la-Chapelle. A Hoegaarden en Brabant, dans la belle église Saint-Gorgon, J.N. Dupaix, sculpteur de Fleurus, et Jan Stockmans, menuisier de Hoegaarden, exécutent le *Banc de communion* (vers 1760); les symboles des évangélistes Jean et Luc sont disposés dans une composition rococo aux con-

tours chantournés. Pour l'église Notre-Dame et Saint-Pierre à Gand, Jan Baptist Gillis (Anvers 1717-1752) taille quatre statues allégoriques (1749) en marbre dont celle de la *Force* (fig. 15) étonne par son aspect mondain et son charme frivole. Quant à la *Fontaine* (1751) de Jacques Bergé (Bruxelles 1696-1756) sur la place du Grand Sablon à Bruxelles, elle représente une aimable Minerve tenant un médaillon avec les effigies de Marie-Thérèse et François d'Autriche<sup>33</sup>. Ce monument exprime l'influence française que Bergé a subie à Paris chez son maître Nicolas Coustou (1658-1733). Enfin, pour terminer citons les trois églises gothiques de Poperinge dont le mobilier est en grande partie rococo<sup>34</sup>. Extrêmement raffinés, et très "français", sont les lambrissages, la clôture du chœur, le banc de communion et l'orgue de l'église Notre-Dame, ainsi que les stalles (1776) de l'église Saint-Jean. Nous ignorons le nom du sculpteur mais nous connaissons celui du menuisier, Emmanuel Wallyn, originaire de Poperinge.

On peut conclure que si le rococo s'est manifesté dans les Pays-Bas méridionaux et dans la Principauté de Liège, ce style n'a pourtant pas atteint l'élégance et le raffinement français, et encore moins l'exubérance somptueuse qu'on retrouve en Europe centrale. Comparé à notre sculpture baroque, caractérisée par son inventivité et son originalité, le rococo ne joue qu'un rôle secondaire. Les exemples cités prouvent bel et bien que ce style a été adopté par nos sculpteurs, sans avoir connu toutefois une assimilation réelle, ni un épanouissement véritable.

N'omettons cependant pas de signaler que plusieurs sculpteurs, nés dans nos régions sont cependant devenus à l'étranger quelques-uns des plus illustres représentants du rococo international. Parmi ceux-ci il suffit de mentionner: Guilielmus de Grof (Anvers 1676-Munich 1742), François de Cuvillies (Soignies 1695-Munich 1768), Egidius Verhelst (Anvers 1696-Augsbourg 1749), Jacques Verberckt (Anvers 1704-Paris 1771), Peter Anton Verschaffelt (Gand 1710-Mannheim 1793) et Jean-Pierre-Antoine Tassaert (Anvers 1727-Berlin 1788).

NOTES

<sup>1</sup> Voir M. SMEYERS, "De beeldhouwkunst in de Oostenrijkse Nederlanden", dans *La Belgique au 18<sup>e</sup> siècle, bibliographie critique*, Bruxelles, 1983, pp. 340-355.

<sup>2</sup> F. KIMBALL, *Le style Louis XV. Origine et évolution du rococo*, Paris, 1949 (traduit de l'anglais).

<sup>3</sup> Ph. MINQUET, *Esthétique du rococo*, Paris, 1966, pp. 188-201.

<sup>4</sup> K. GERSTENBERG, E.-M. WAGNER, *Baukunst des Barock in Europa*, Franfort sur Main, 1961, p. XII.

<sup>5</sup> Voir à ce sujet les contributions de M. FREDERICQ-LILAR et de B. D'HAINAUT-ZVENY dans le présent volume.

<sup>6</sup> Pour l'emploi des termes rococo et rocaille voir Marie FREDERICQ-LILAR, "L'ancien hôtel vander Meersche et son décor rocaille (Gand)" dans *Etudes sur le XVIII<sup>e</sup> siècle*, n° V, 1978, p. 116: "... la rocaille (est) un style d'ornement français qui s'est développé avant tout dans les arts décoratifs sous la Régence et la première moitié du règne de Louis XV. Le rococo, répandu dans la plus grande partie de l'Europe, est un style dont la chronologie varie selon les régions mais dont l'apogée se situe entre 1730 et 1780. La rocaille se confond souvent avec le rococo".

<sup>7</sup> H. BUSSERS, "De Beeldhouwkunst", dans *Antwerpen in de XVII<sup>e</sup> eeuw*, Anvers, 1989, pl. 9.

<sup>8</sup> A comparer avec les statuette rococo représentant le même prince que réalisa Giuseppe Volpini (†1729) vers 1720, catalogue d'exposition *Bayerische Rokokoplastik*, Munich, Bayerisches Nationalmuseum, 1985, n° 150 et 151.

<sup>9</sup> H. BUSSERS, *op. cit.*, pl. 6, la maquette de la sculpture du défunt.

<sup>10</sup> R. PEETERS, "Het XVIII<sup>e</sup> eeuwse koorgestoelte der St.-Pieterskerk te Turnhout. Een gewrocht van Joannes Claudius de Cock anno 1713", dans *Taxandria n.s.*, 18, 1952, pp. 63-110.

<sup>11</sup> C. SERESSIA, "Guillaume Evrard, dernier sculpteur des princes-évêques", dans *Wallonie, Art et Histoire*, Gembloux, 1973, pp. 19-27.

<sup>12</sup> Acheminée en France après la Révolution, cette sculpture revint en Belgique et orne actuellement l'autel de l'église Saint-Martin à Awenne dans la province du Luxembourg.

<sup>13</sup> B. LHOIST-COLMAN, P. COLMAN, "Sculpteurs et sculptures du XVIII<sup>e</sup> siècle à Saint-Hubert en Ardenne", dans *Chronique archéologique du Pays de Liège*, t. LIX, 1960, pp. 33-41.

<sup>14</sup> C. SERESSIA, *op. cit.*, pp. 40-41, fig. 7.

<sup>15</sup> L. DEWEZ, A. LEMEUNIER, dans catalogue de l'exposition *Le siècle des Lumières dans la Principauté de Liège*, Liège, 1980, pp. 318-319, n° 790.

<sup>16</sup> L. DEVLIEGHER, "Pulinx senior, beeldhouwer", dans *Nationaal Biografisch Woordenboek*, 2, 1966, col. 711-715.

<sup>17</sup> V. VERMEERSCH, "Altaar in de H.-Bloedkapel", dans *Brugges Kunstbezit*, II, Bruges, 1973, pp. 113-116.

<sup>18</sup> L. DEVLIEGHER, "P. Pepers beeldhouwer (1730-1785)", dans le catalogue d'exposition *Drie Vlaamse Meesters van de XVIII<sup>e</sup> eeuw: J. Garemijn, H. Pulinx, P. Pepers*, Bruges, 1955, pp. 89-110; S. VANDENBERGHE, "Pieter Pepers (1730-1785) zijn leven en zijn werk", dans *De Gidsenkring*, 23<sup>e</sup> année, n° 5, décembre 1985, pp. 2-47.

<sup>19</sup> F. SOUCHAL, *Les Slodtz. Sculpteurs et décorateurs du Roi (1685-1764)*, Paris, 1967, p. 564.

<sup>20</sup> F. VROMMAN, "Pieter van Walleghem. Brugs beeldsnijder (Lichtervelde +/- 1695-Brugge 1776)", dans *Liber Amicorum André Vanhoutryve*, Bruges, 1990, pp. 239-241.

- <sup>21</sup> Cette chaire a été réalisée d'après un projet de Jan Antoon Garemijn par Jan Clauwaert; les sculptures sont l'œuvre de Jan van Hecke, Pieter Scharlaken et Pieter van Wallegghem.
- <sup>22</sup> S. VANDENBERGHE, *op. cit.*, pp. 21-22, la sculpture du savant jésuite est signée et datée de 1772.
- <sup>23</sup> L. DEVLEGHER, "Pepers senior, Pieter", dans *Nationaal Biografisch Woordenboek*, 2, 1966, col. 677-680.
- <sup>24</sup> E. J. DARDENNE, *Essai sur Paul-Louis Cyfflé*, Bruxelles, 1912.
- <sup>25</sup> PH. SOREL, "Trois sculptures de l'époque révolutionnaire: propositions d'attributions", dans *Gazette des Beaux-Arts*, T. CXVI, n° 1461, 132<sup>e</sup> année, octobre 1990, pp. 137-139.
- <sup>26</sup> Catalogue d'exposition *Walter Pompe beeldhouwer 1703-1777*, Uden, Museum voor Religieuze Kunst, 1979, pp. 57 et 64.
- <sup>27</sup> L. SCHELTJENS, *De kunstenaarsfamilie Nijs*, Tamise, 1934.
- <sup>28</sup> I. KOCKELBERGH, *De beeldhouwers en edelsmedenfamilie Nijs*, dans le catalogue d'exposition *Ponton Temse*, Tamise, 1990, pp. 19-22.
- <sup>29</sup> C. POUPEYE, *Théodore Verhaegen sculpteur malinois du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles-Paris, 1914, pp. 43-47.
- <sup>30</sup> C. POUPEYE, *op. cit.*, pp. 55-63.
- <sup>31</sup> M. DEVIGNE, "De la parenté d'inspiration des artistes flamands du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle. Laurent Delvaux et ses élèves", dans *Mémoires de l'Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts*, 2<sup>e</sup> série, II, 1, Bruxelles, 1928, pp. 4-14.
- <sup>32</sup> A. VAN DE WALLE, "Een weinig gekend meesterwerk van de XVIII<sup>e</sup> – eeuwse Vlaamse kunstnijverheid: de kroonluchter door J.F. Allaert te Gent", dans *Miscellanea Jozef Duverger, Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis der Nederlanden*, II, Gand, 1968, pp. 894-906.
- <sup>33</sup> W. BERGE, "Jacques Bergé, Brussels beeldhouwer, 1696-1756", dans *Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten*, 48, n° 41, Brussel, 1986, pp. 223-224.
- <sup>34</sup> F. VROMMAN, "Het rijk gebeeldhouwd kerkmobilaire te Poperinge", dans *West-Vlaanderen*, III, n° 4, juillet 1954, p. 145.

## LA MORT ET WATTEAU

par  
Marcel BRION

*Le Groupe d'études sur le xviii<sup>e</sup> siècle est particulièrement reconnaissant à Madame Marcel Brion de lui avoir offert la possibilité de publier un article posthume de l'illustre écrivain et historien d'art. Il lui en exprime sa vive gratitude.*

Lorsque Michel-Ange écrivait "il ne naît pas en moi une pensée dans laquelle ne soit gravée l'image de la mort", il faisait allusion à cette obsession qui, pendant une certaine période de sa vie du moins, l'occupait à tel point qu'il avait peint dans l'escalier de sa maison un squelette portant un cercueil. C'était là, chez le peintre de la Sixtine, un reste de médiévalisme, mais la Florence de la Renaissance, elle-même, restait fidèle au *triomphe de la mort* qui figurait parmi les allégories érudites et païennes des cavalcades mythologiques. Le Moyen Age avait volontiers représenté aux yeux de l'âme pécheresse les instruments de la mort comme un utile *memento mori*, et cette tradition se poursuivit si loin que nous voyons, à la fin du xix<sup>e</sup> siècle, Arnold Böcklin introduire dans son autoportrait un squelette qui se penche par dessus son épaule. L'idée et la représentation de la Mort dans la peinture est un sujet trop vaste pour qu'on puisse l'aborder ici autrement que dans l'étroit domaine qui fournit le thème de cet essai: de quelle manière et pourquoi l'obsession de la mort se glissa-t-elle, en plein xviii<sup>e</sup> siècle où triomphaient la raison et l'amour du plaisir, dans l'œuvre d'un peintre universellement regardé comme celui qui, mieux qu'aucun autre, a décrit la joie de vivre, les jouissances raffinées, dans une atmosphère de gaieté, d'insouciance, de volupté, de grâce légère, d'élégance et de superficialité.

Il y a beaucoup à dire, déjà, sur l'idée conventionnelle et fautive que l'on se fait du xviii<sup>e</sup> siècle: ce fut en réalité une époque pleine de remous obscurs, d'inquiétudes, d'anxiétés. Le pressentiment de la destruction prochaine de cette société frivole et heureuse qui anime les tableaux de Watteau, construisait un arrière-plan presque tragique à ces "fêtes galantes", magnifiques et mélancoliquement tristes comme la fin d'un beau jour. Le crépuscule surgit derrière les plus beaux couchers de soleil de ce peintre, et la nuit n'est pas loin, la nuit qui, déjà, jette son ombre sur les cœurs et sur les esprits dont elle menace l'équilibre et la paix alors même qu'*il fait encore jour*. Loin de rester aveugle à tout ce qui n'était pas plaisir et divertissement où l'on s'étourdissait, le xviii<sup>e</sup> siècle connut l'angoisse métaphysique; les sectes pullulèrent qui cher-

chaient une solution aux problèmes moraux et religieux dont on refusait la solution offerte par l'Église. Comme dans toutes les grandes époques-charnières, comme par exemple dans le Moyen Âge finissant qui allait faire place à la Renaissance, un grave désaccord s'établit entre l'esprit et les sens, la réalité et le rêve, l'aboulie et le besoin d'agir. Une insidieuse forme de désespoir transparait derrière cette poursuite du plaisir qui ne connaît ni frein ni répit, et cette anxieuse aspiration à retenir la volupté qui s'enfuit, la jouissance qui s'éteint.

Antoine Watteau était, plus qu'aucun autre peintre de ce temps, capable et digne d'exprimer ce magnifique "air de fête" que le goût exquis de ce siècle savait apporter dans tous les gestes, tous les mouvements; ainsi devint-il l'interprète le plus éloquent et le plus véridique de cette époque rococo qui est, en somme, le "dernier état" du Baroque, et qui s'épanouit en ornements capricieux. L'âme du xviii<sup>e</sup> siècle, dans ce qu'elle avait de plus radieux et de plus émouvant, vivait en lui, mais le *côté sombre* qui était le revers de la face lumineuse, si brillante que l'on ne veut plus voir qu'elle, existait aussi chez lui, et, qu'il en eût conscience ou non, se retrouvait dans ses tableaux; la vie heureuse qui y est si puissamment exaltée, n'exclut pas que le pressentiment des ténèbres ne s'y infiltre et ne projette son ombre sur les images de la joie.

La personnalité même de Watteau, physique et morale, explique comment la pensée de la mort peut tenir une si grande place dans une œuvre consacrée toute entière, en apparence, à la louange de la joie de vivre, et comment cette pensée a pu s'exprimer à travers le langage symbolique d'images équivoques dont la signification cachée se révèle à qui les interroge longuement. Cette pensée de la mort ne se manifeste jamais sous forme d'allégories évidentes; aucune allusion directe n'y est faite. On peut affirmer que c'est contre la volonté de l'artiste, sans son assentiment, et probablement même sans qu'il s'en doutât, que cette anxiété provoquée par la maladie qui, à cette époque, ne pardonnait pas: la tuberculose, a donné, à son insu, une signification tragique, un *arrière-goût* funèbre, jusqu'à ses fêtes galantes dont la poignante mélancolie fut mieux comprise par les poètes du xix<sup>e</sup> siècle, Verlaine par exemple, que par les hommes du xviii<sup>e</sup> pour lesquels cet état d'âme allait de soi et n'était même pas objet d'examen.

Watteau est mort d'une maladie des poumons, le 18 juillet 1721, à trente-sept ans, "âge fatal à la peinture" écrit Antoine de la Roque dans la notice nécrologique qu'il donne au *Mercur de France* en août 1721; cette maladie s'était aggravée pendant le séjour que le peintre avait fait en Angleterre en 1719, malgré les représentations de ses amis qui le mettaient en garde contre le mauvais air de ce pays. Quand il en revint, après y avoir été tout le temps malade, "il ne fit plus que traîner une vie languissante et ennuyeuse; il n'avait presque pas un jour de santé" ainsi qu'en témoigne le grand collectionneur et mécène Jean de Jullienne, qui fut aussi un des premiers biographes de Watteau, en 1726, et un des plus exacts.

Qu'il fût "mélancolique" de tempérament et que la maladie eût gravement augmenté cette mélancolie, nous le savons par le comte de Caylus qui prononça son éloge à l'Académie en 1748, par d'Argenville qui parle longuement de lui dans son *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, en 1745, par son ami le marchand de tableaux Gersaint, (pour lequel il peignit la fameuse *Enseigne* qui est à Berlin) dans le *Catalogue de la collection de feu Monsieur Quentin de Lorangère*, en 1744: tous documents d'époque, donc, provenant de bons connaisseurs d'art qui avaient approché le peintre, qui avaient, dans la plupart des cas, été liés d'amitié avec lui, auxquels son humeur depuis longtemps était familière et pour lesquels son caractère n'avait pas de secret. Qu'il ait fait illusion sur son sentiment tragique de la vie, par son exquise urbanité, sa délicatesse de cœur et d'esprit, et son goût pour des sujets qui paraissaient frivoles, et qui étaient, d'ailleurs, les sujets préférés des amateurs (que traitaient également Boucher, Fragonard, Pater, Lancret, Pesne) la chose s'explique, puisque ses tableaux eux-mêmes n'en faisaient pas étalage. On a mis sur le compte d'une tournure morose, d'une *bizarrie*, point trop rare chez les artistes, ses accès de misanthropie, d'hypocondrie. On ne pensait pas que ses "humeurs noires" puissent affecter sa philosophie de la vie puisque sa peinture témoignait d'un si grand bonheur.

Bon mais difficile ami, dit Gersaint, libertin d'esprit mais sage de mœurs, méprisant l'argent et d'une invraisemblable générosité – on nous dit qu'il paya de deux tableaux une perruque –, travailleur infatigable malgré sa santé qui fut presque toujours mauvaise, par la faute des privations qu'il subit dans sa jeunesse, conservant de son adolescence cette fébrilité nerveuse que l'on remarque dans ses portraits, avec le regard douloureux, inquiet, presque hanté, de l'homme traqué par la mort qui court sur ses talons, mêlant inexorablement le présentiment de l'au-delà à la perception du présent, il incarnait cette complexité, si difficile à déchiffrer et à dénouer, de son siècle où tous les contraires se rencontrent et s'emmêlent, confondant volontiers l'éprouvé et l'imaginaire. Les choses qu'il peindra seront à l'image de son âme secrète et révéleront ce qu'il n'a pas dit, ce qu'il n'a pas montré. Cette discrétion aristocratique qu'il apporte à ne pas discuter de choses sérieuses, dans ses peintures, est peut-être aussi une tentative pour ne pas se laisser envahir par la préoccupation de la mort, comme si le fait de n'en pas parler devait suffire à l'éloigner, ou, du moins, à ne pas lui permettre de l'envahir en pensée, avant qu'elle ne prenne possession, matériellement, de lui.

Aussi n'a-t-il pas *parlé de la mort*, ostensiblement, dans ses tableaux, pas plus qu'il n'en discourait avec ses amis quoique cette vigilante proximité ne se laissât pas oublier, mais les images de la vie étaient trop belles pour qu'il ne leur consacra pas tous ses efforts d'artiste et tout son génie. S'il arrivait qu'une vague de mélancolie et d'amertume déferlât sur les apparences du bonheur et empoisonnât les délices de l'heure fugitive, c'était à l'improviste, et il la refoulait aussitôt consciemment ou non, comme une intruse dont on ne veut pas enregistrer la présence. C'est ainsi qu'au contraire des "peintres macabres" allemands du siècle de transition entre le Moyen Age et la Renaissance, et des

“peintres lansquenets” suisses du xv<sup>e</sup> siècle qui faisaient passer dans leurs tableaux l’atmosphère tragique des champs de bataille italiens où ils combattaient six mois par an (ils se consacraient à la peinture les six autres mois, ayant gagné leur vie l’épée au poing), Watteau éloigne de lui et de ses tableaux tout ce qui serait, non pas même une représentation mais même une allusion à la mort, à la souffrance, à la maladie, refermant dans son cœur secret sa propre hantise, comme si la volonté qu’il a de l’exorciser pouvait le rendre bien portant, et éternel.

Il n’était malheureusement pas à l’abri des assauts de l’angoisse; celle-ci filtrait à travers les plus sûres défenses et c’est ainsi que le peintre du plaisir devient aussi, pour qui sait le déchiffrer, un homme tourmenté par la présence, en lui-même, de la maladie et de la mort, et qui ne peut s’empêcher, dans l’acte de peindre comme dans l’acte de vivre, de laisser percer la torture physique et mentale dont il est la victime. Lorsque Verlaine, évoquant les personnages de ces Fêtes galantes disait qu’“ils n’ont pas l’air de croire à leur bonheur”, il définissait très justement cette atmosphère de désenchantement, de calme et muette tristesse masquée par les sourires et les attitudes gracieuses qui distingue si nettement les tableaux de Watteau de ceux de Lancret ou de Pater qui, eux aussi, ont peint les mêmes sujets. Pourquoi n’y a-t-il pas trace chez eux de mélancolie, de nostalgie, à plus forte raison de cette dominante funèbre qui perce sous les apparences de la joie chez le peintre de Valenciennes, sinon parce que celui-ci, au lieu de représenter cette fête théâtrale que se donnait la société du xviii<sup>e</sup> siècle sur son déclin, ne vivant plus que d’illusions et pour l’illusion, a dénoncé la secrète amertume gîtant au centre même de ce carnaval galant, comme peut-être au fond de tout ce qui est carnaval, cette trouble apothéose des mythes, des subterfuges et des faux-semblants.

Le monde de Watteau est ainsi, en quelque sorte *inversé*: l’image que l’on regarde n’est pas la présence des êtres et des choses, mais leur reflet dans un miroir qui métamorphose leurs apparences et révèle leur réalité cachée. Ces paysages, ces personnages, qui semblent si proches de nous, appartiennent à une autre *dimension*; ils acquièrent un caractère légendaire, mythique, fabuleux; ils échappent à la réalité quotidienne qu’ils feignaient de représenter, ils nous transportent dans un univers de fantômes, et non pas seulement parce que les vêtements que portent ces hommes et ces femmes appartiennent à un passé qui est pour nous historique, mais parce que leur allure de somnambules les rejette hors du temps commun, dans une durée qui leur est propre, à nous tout à fait étrangère, et qui est, peut-être, la manière de vivre des âmes en peine, à la recherche des Iles Bienheureuses où les morts trouvent enfin une paix passive, un bonheur sans forme et sans couleur, que les Grecs imaginaient être la grisaille et le clair-obscur de l’Hadès.

La première apparition du thème de l’*Embarquement pour Cythère* dans l’œuvre de Watteau date d’environ 1710 et se présente sous la forme d’une scène de théâtre. Il n’était pas rare, au xviii<sup>e</sup> siècle, que l’on demandât à un peintre de fixer dans un tableau un “moment” d’une comédie qui avait remporté

un grand succès. Watteau l'a fait à plusieurs reprises pour ses amis et ses mécènes, Gersaint, Crozat, Jullienne. Ses tableaux n'étant ordinairement ni signés, ni datés et ne portant pas de titre, il est souvent malaisé de les localiser exactement dans le développement de son génie, mais *l'Île de Cythère* de la collection Heugel est, manifestement, un travail de cette nature. Watteau n'a pas été "inspiré" le jour où il a peint ce tableau, ou plutôt il ne l'a pas été autant que lorsqu'il était entraîné par sa fantaisie, son imagination et sa passion. L'ordonnance des personnages, alignés comme s'ils défilaient devant la rampe aux quinquets, cette immobilité gênée, presque paralysée, le caractère nettement *décoratif* des escaliers à balustres de l'arrière-plan sur lesquels jouent des amours ailés, la barque elle-même, très *accessoire de théâtre*, qui vient chercher les amants heureux, tout cela prouve une commande exécutée selon le sujet et l'occasion déterminés. Si la grâce, immense et délicate que son pinceau prodigue sur tout ce qu'il effleure, ne donnait à cette gaucherie, même à cette timidité, quelque chose d'émouvant, nous pourrions penser que Watteau n'a pas mis beaucoup de son âme dans ce proto-Embarquement.

C'est au théâtre, encore, que nous fait penser *l'Île Enchantée* de la collection Georges Wildenstein, mais ce tableau est du même style et du même esprit, et, certainement, de la même époque que la *Réunion en plein air* de Dresde et l'*Assemblée dans un parc* du Louvre: c'est le moment le plus haut du génie d'un peintre qui, hanté par le pressentiment de la précarité du temps et du peu de délai qui lui est accordé pour réaliser son génie, brûle les étapes avec cette fiévreuse impatience qui agite les tuberculeux. Disons: 1717 ou 1718, qui verra naître également le premier *Embarquement* – celui du Louvre – et le second, qui n'en est pas, comme on dit, une réplique mais une variation assez différente sur un thème commun, celui de Charlottenburg.

*L'Île Enchantée* passa de la collection de Cartault, architecte du duc de Berry qui avait été le premier à l'acheter, dans celle du peintre anglais Joshua Reynolds, les Britanniques s'étant pris d'une grande passion pour un peintre qui n'avait pas pu supporter le maussade climat de leur pays. Ce qui parlait à l'imagination anglaise, surtout, c'était cette atmosphère de fête galante et cette poésie shakespearienne qui, plus tard, orienteront vers Monticelli les prédilections des collectionneurs écossais. Watteau et Shakespeare! Il existe dans *Le Marchand de Venise*, dans *La Nuit des Rois*, dans *La Tempête*, bien des passages qui évoquent la magie aérienne et ensorcelée des grands arbres des parcs, des statues pâles couchées sous les frondaisons, des jets d'eau "sveltes parmi les marbres" comme disait Verlaine, et le principal lien entre le poète de *Roméo et Juliette* et le peintre des *Embarquement*, c'est avec le sentiment poignant de l'amour impossible, cette musique répandue à profusion sur les paysages, ces mezzetins jouant sur leur luth un air si tendre et si désespéré. Ne croirait-on pas qu'ils auraient été écrits pour servir de titre à des pastorales du peintre de Valenciennes, les vers splendides du duc Orsino qui servent d'ouverture à *La Nuit des Rois*: "Si la musique est la nourriture de l'amour, donnez m'en à l'excès..."

L'Île Enchantée est, en soi, un thème fréquent dans l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle: Molière avait écrit pour Louis XIV les *Plaisirs de l'Île enchantée* destinés aux fêtes de Versailles; on y retrouve ce goût pour la nature libre et secrète qui fait rêver une société hypercivilisée à des "bons sauvages", des huttes modestes dans les forêts, des ermitages où l'on fait pieuse retraite, des hameaux qui permettent de jouer sérieusement à la bergère. Les deux *Embarquement* ont une signification équivoque; pèlerins et pèlerines en mantelets de satin ou de velours cachent les sentiments qui les animent ou, pour mieux dire, ils manifestent des sentiments si troubles, si complexes qu'ils peuvent interpréter aussi bien la joie que le désespoir; c'est pourquoi la critique d'art actuelle est parfois tentée de substituer au titre traditionnel, l'*Embarquement pour*, celui de *Retour de Cythère*. Quoi qu'il en soit des toiles célèbres de Berlin et de Paris, il n'est pas question d'embarquement pour un départ ou un retour, dans le tableau de la collection Wildenstein. Ceci pourrait être une anecdote tirée d'une pièce, d'un ballet, d'une féerie à grand spectacle, mais l'immobilité qui fige les personnages dans une stupeur éternelle n'est plus celle des acteurs qui suspendent leur jeu pour écouter les applaudissements et y répondre d'un sourire comme dans le tableau de la collection Heugel: on croirait plutôt des fantômes, captifs de ce *no man's land* des ombres où errent les âmes en peine; qui seraient passés, déjà, de l'autre côté du temps, et l'on se demande si le lac circulaire au bord duquel ils sont étendus à terre, devisant ou rêvant, ne serait pas le fameux lac Arverne où l'Antiquité romaine situait l'entrée des Enfers. Aucune trace sur le lac d'embarcation venant chercher des voyageurs ou les ramenant à leur port d'attache; pas de musique non plus: c'est ici le monde du silence et de l'immobilité sur lequel roule pesamment, inexorablement, l'éternité.

Cela, Watteau ne l'a pas dit intentionnellement, expressément et consciemment ici, pas plus d'ailleurs qu'il n'a été explicite dans ses "triomphe de la mort", les deux *Embarquement*, la *Récréation italienne* et même l'*Enseigne de Gersaint*: ce sont les puissantes et mystérieuses poussées de l'inconscient, les hantises d'une obsession siégeant entre son corps et son âme et qu'il ne se définissait même pas. Il est impossible de dire à partir de quel moment, du fait de l'aggravation de sa maladie ou de la tristesse que lui causait l'insuccès, date cette mélancolie, remarquée et signalée par tous ses amis, qui était tout à la fois une disposition physique et un état spirituel. Cette mélancolie étant habituellement caractérielle, les circonstances pouvant, naturellement, l'atténuer ou l'accroître, il apparaît probable que Watteau en fut atteint dès sa jeunesse; il avait trente-trois ans quand il peignit l'*Île enchantée*, et il ne lui restait plus que quatre années à vivre, quatre années pendant lesquelles la dominante funèbre dans ses tableaux ne fera que grandir et accélérer sa course.

L'*Île enchantée* est particulièrement représentative de cette tendance à multiplier les allégories de la mort; il y règne une atmosphère de mystère, d'angoisse et de désespoir qui se communique au spectateur et qui – pour peu que l'on s'arrête longtemps devant ce tableau – menace de vous entraîner dans des eaux immobiles et lourdes à travers lesquelles il faut nager pour parvenir jusqu'au portail de la "cité dolente" dont parle Dante. Tout mouvement est absent dans

cette île au centre de laquelle s'ouvre l'étang funèbre: on est déjà passé *de l'autre-côté*. On est prisonnier de ce pays dont on ne revient pas que les diverses religions appellent la "terre du désir du cœur", les "îles bienheureuses", l'Hadès ou l'enfer.

Dans les deux *Embarquement*, on entend résonner les préparatifs joyeux, cette hâte un peu triste qui se partage entre l'impatience heureuse de ce qui vous attend et le poignant regret de ce que l'on quitte et que l'on ne reverra jamais. Il y a du vent dans les agrès de soie parmi lesquels volètent des amours-matelots qui jouent à naviguer, de même que les amours-pèlerins qui vont escorter les amants dans leur nef et ont jeté sur leurs grasses épaules nues un dérisoire petit manteau, jouent au pèlerinage. La dominante funèbre, si fréquente chez Watteau dont il suffit d'écouter la musique pour entendre ce *basso continuo* qui retentit comme une plainte qui serait lugubre si une sorte d'exaltation presque heureuse ne la maîtrisait, apparaît sous des formes extrêmement diverses dans les tableaux de la fin de sa vie, et l'on voudrait oser dire: dans presque tous les tableaux de cette période, car il y en a bien peu qui en soient exempts: *Le Jugement de Paris* et la *Toilette*, qui sont uniquement voluptueux (mais dans quelle mesure le sens de la volupté, n'était-il pas intimement associé au sens de la mort, comme il l'est si souvent chez les grands voluptueux inassouvis, ou, comme chez Mozart et chez Shakespeare, à ce déchirant pressentiment qu'à la cime des plus belles joies que donnent l'art et l'amour il n'y a plus que la mort, trapèze tragique qui relancera le téméraire ayant épuisé le fini jusque dans les espaces sans limites de l'infini?)

Le triomphe de la mort qui chez Watteau n'emprunte pas les évidences terrifiantes qu'il affichait au Moyen Age, se déguise, de même que dans la musique de Mozart, sous le masque de la suprême volupté qui dans son aspiration à l'infini, et pour cette raison même qu'elle aspire à l'infini, ne peut aboutir qu'à la mort. La confusion qui se produit entre l'île des amants et l'île des morts est inévitable. Puisque l'amour veut l'éternité, il ne la rencontrera jamais sur les routes de la vie; il ne s'éternisera que dans l'autre monde où se perpétue sans fin cette mélancolie bienheureuse, ce bonheur insatisfait qui s'expriment dans l'*Île Enchantée*.

C'est Walter Pater qui a le mieux compris l'inquiétude de Watteau quand il écrit à la dernière page de son "portrait imaginaire" d'*Un prince des peintres de cour*, ceci: "il fut toujours un chercheur de quelque chose dans le monde qui n'y était pas dans une satisfaisante mesure, ou pas du tout". Le mariage de l'amour et de la mort devenait ainsi l'inévitable aboutissement de tous les élans de cet anxieux qui n'aimait que la solitude, les livres et la musique, qui conciliait une généreuse et chaude sensualité, que traduisaient bien ses "nus", avec une réserve que ses amis jugeaient étrange chez ce "libertin". Ils ne comprenaient pas qu'elle signifiait un retrait, une retraite, un recul en présence de ce monde où il est si malaisé d'accorder la réalité et le rêve.

Arnold Böcklin qui aimait l'ardeur des midis italiens et communiait violemment avec les éléments a peint sept versions de sa célèbre *Île des Morts* et

presque autant de sa *Villa au bord de la mer* qui est aussi, dans son triste abandon où elle est comme balayée par des rafales de vents désespérés, une autre représentation du monde des ombres. De même Watteau tourne-t-il obstinément autour du thème du royaume de la désolation et du renoncement avec cette nervosité tourmentée qui part de l'*Île de Cythère* de 1710 pour aboutir, sept ans plus tard, au glorieux épanouissement des deux *Embarquement*. Sans doute n'avait-il pas pris conscience de la force secrète avec laquelle le sens de la mort se glissait dans une représentation qui, à des regards superficiels, pouvait paraître comme la plus glorieuse manifestation de l'hédonisme. Lui seul savait ce que ces compositions signifiaient et montraient: l'adieu à l'univers des imperfections, des insuffisances, des inassouvissements, le départ vers une île imaginaire où serait enfin réalisé tout ce qui était resté inaccompli ici, une île d'éternelle jeunesse, d'inépuisable jouissance, d'inaltérable béatitude, avec la parfaite réconciliation de la chair et de l'esprit. Ces somnambules qui montent à bord d'une nacelle qui ne peut être que la barque de Charon ne s'interrogent pas sur le lieu où ils débarqueront: ils savent que le vent qui gonfle leur voile est soufflé par cette sorte de lointain abîme où se mêlent la brume et le rayonnement. Si l'on voulait chercher l'équivalent de cette sérénité tranquille qui éclaire leurs visages sans hâte, sans impatience, sans gaîté, c'est chez les personnages des stèles funéraires grecques qu'on le trouverait, dans ce doux adieu que laisse le mari à l'épouse, à l'ami, dans une pression de main qui déjà se dénoue, dans un regard qui doit traverser, pour atteindre l'autre regard, des déserts d'espace et de temps.

Sur ces stèles grecques il est presque impossible, lorsque le contexte ne l'explique, d'identifier quel est celui qui prend congé, et quel est celui qui reste tant, malgré le gouffre qui les sépare, ils sont unis dans un même sentiment. Les navigateurs de Watteau, eux aussi, accomplissent encore, rêveusement, négligemment, avec indolence et presque à contre-cœur des gestes familiers qui leur deviennent étrangers comme des figures de ballet, des mimiques de théâtre d'où l'âme désormais est absente. Mais Watteau était si bien familiarisé avec ce pressentiment de la mort que, avec indifférence, bien qu'il fût gravement atteint et le sût, il s'en allait, deux ans avant sa fin, en Angleterre où sa santé ne pouvait que souffrir d'un détestable climat, négligeant toute précaution. Il n'avait pas besoin du décor tragique construit par Böcklin, de ces variations autour des bouquets d'immenses cyprès serrés, des falaises creusées de tombes, de la barque où il n'y a de place que pour le défunt et le rameur, du ciel alourdi de ténèbres métaphysiques, de l'eau infernalement pesante et inerte. Cette feinte allégresse désillusionnée des pèlerins de Cythère, cette résignation masquée de désinvolture, cette pirouette piquante et dédaigneuse en face du danger, représentent bien l'esprit de ce siècle qui sut mourir, sur l'échafaud, sur les champs de bataille, dans le lit de l'agonie, avec cette apparence de sourire, cette bravade de l'ironie, ou, plus simplement, cette discrète noblesse, ce goût exquis, qui ne désarmait pas, même au dernier moment et qui voulut, dit-on, que Watteau, à l'instant d'expirer, reprocha plaisamment à son ami le curé de Nogent qui l'assistait, de lui donner à baiser un crucifix de si médiocre qualité.

Parce qu'il savait, sans se l'être jamais demandé, quelle était la signification profonde de l'*Embarquement*, Watteau n'y a ajouté aucun de ces symboles macabres qui auraient grossièrement explicité ce sens; son intimité avec la mort était telle déjà, qu'il pouvait ne pas l'alourdir des accessoires qui d'ordinaire accompagnent son "triomphe" comme si celui-ci ne devait être intelligible que si des cavalcades de squelettes et des envols de bannières noires l'accompagnaient. Un siècle plus tard, un être d'une âme aussi délicieuse que celle de Watteau et d'un génie aussi sûr, précocement dévasté par la maladie et mort aussi jeune que lui, exprimera d'une manière pas très différente en somme de celle qui est énoncée dans l'*Embarquement*, une idée proche à la fois de la composition de ce tableau et de la pensée philosophique contenue dans les stèles grecques: avec *La Jeune Fille et la Mort*, Franz Schubert retrouvera cette douce résignation, cet engourdissement bien-être du sommeil éternel, ce bercement de la nef voguant vers les Iles des Bienheureux, vers cette immortalité bienheureuse que l'on n'atteint qu'au delà de la mort. Cela, Watteau ne l'a pas pensé, certes, mais seulement éprouvé dans cette voyance du génie auquel se manifestent sans effort les plus hautes vérités, connues sans démarche dialectique, comme une révélation de son corps malade et de son âme insatisfaite. C'est à cette épreuve, qui est de sensation et d'intuition plus encore que de sentiment et de raisonnement, qu'il a donné forme dans les deux *Embarquement*, dont il n'est pas utile de faire remarquer les différences, car elles sont de style et de langage, l'esprit demeurant exactement le même dans le tableau du Louvre et dans celui de Berlin.

S'il est un artiste auquel s'applique pleinement le mot de Michel-Ange cité plus haut sur l'idée de la mort gravée dans chaque pensée (et Michel-Ange dit expressément *sculpita* comme si le tranchant du ciseau et le coup de maillet enfonçaient si profondément un concept abstrait dans la chair vive de l'homme que chacune de ses cellules devait en montrer le filigrane...) c'est Watteau. A force de vivre avec cette fatalité de la mort dont sa maladie lui imposait une conscience que tous les hommes, Dieu merci, ne sentent pas aussi présente, il en est le témoin le plus exact. Cette "idée de la mort" a quitté la zone et de l'intellect et de l'affectif, elle s'est enfoncée jusqu'aux étages souterrains de l'inconscient. Dans ce cheminement, du conceptuel à l'organique, cette idée a imprégné et transformé tous les modes d'expression et de représentation. Il s'est produit chez Watteau cette même transposition que l'on remarque dans certains ossuaires d'églises et de couvents – la chapelle mortuaire des capucins à Santa Maria della Concezione à Rome, par exemple – où les voûtes et les murs sont recouverts d'ornements faits avec des ossements dans le goût rococo le plus délicat, le plus léger et le plus gai. Si gai que l'on finit par oublier totalement où l'on se trouve et la matière dont sont faites ces guirlandes, ces coquilles, ces trophées galants: l'esprit des "bergeries" occupe si bien ces charniers que l'on n'aperçoit plus qu'une sorte d'allégresse radieuse, de musicalité pimpante, d'ingéniosité exquise, tout cela ne niant pas la mort dont le *triomphe* en ce lieu est encore plus absolu qu'ailleurs, mais l'entourant d'une affabulation qui le rend agréable, familier, et presque souhaitable.

Quoiqu'il fût, de nature, un mélancolique, cette mélancolie ne demeurait pas à la surface de ces tableaux, à la vue de tous; elle s'enfonçait au contraire, si profondément, dans leur substance essentielle, qu'elle disparaissait aux yeux superficiels. Nogaret, dans ses *Anecdotes* charge le portrait plus qu'aucun de ceux, – Caylus, Jullienne, Gersaint, Angevilliers – qui ont décrit son caractère morose: "Misanthrope et toujours plongé dans une noire mélancolie, il traînait avec lui le dégoût et l'ennui. Sa déplorable santé, lorsqu'il n'était même qu'à la fleur de l'âge, et le spectacle d'une mort prochaine augmentait encore sa mauvaise humeur." Cela ne fut pas écrit par un Romantique que l'on pourrait accuser d'avoir exagéré les traits du modèle, mais en 1776, par un chroniqueur qui ne visait pas à dramatiser son sujet. Que ce pessimisme n'eût trouvé, pour se traduire, que les images les plus belles et les plus heureuses, prouve mieux qu'aucune démonstration l'ambivalence de ce caractère et cet immense amour de la vie, de la volupté et de la joie qui enveloppait de symboles heureux ces représentations mêmes où se cachait, *scolpita* dans le tissu le plus intime de l'être, non pas l'idée, mais l'éprouvement même de l'au-delà.

Il serait vain de chercher dans toutes les œuvres de Watteau une dominante funèbre qui n'existe pas partout, et qui, lorsqu'elle transparaît, se déguise adroitement pour ne pas surprendre et effrayer. Répétons aussi, une fois de plus, que tout cela se passe dans les couches obscures entre l'inconscient où gîte l'inquiétude, l'obsession, et le conscient, en pleine lumière, de la traduction picturale. Watteau n'est pas obsédé par les visages de la mort, comme ont pu l'être Rodolphe Bresdin ou James Ensor, mais par cette même *idée*, dont parle Michel-Ange et qui, chez lui, aussi, ne se révèle pas ouvertement et à laquelle il ne donne la parole que très exceptionnellement. Cette idée, en tant que telle, peut prendre n'importe quel vêtement ou quel visage. L'enfer n'est pas, nécessairement, un palais souterrain grouillant de diables: il peut être une chambre vide. Ainsi, quel que soit le *motif* que peint Watteau, le thème de la mort s'arrangera, avec la complicité de l'inconscient, pour y prendre place. Ce sera même cet hédonisme désespéré de n'avoir pas assez vécu, pas assez pleinement joui qui infiltrera son amertume subtile jusque dans les fêtes galantes, et dont certaines seront empoisonnées de ce venin.

Il existe divers degrés, en effet, dans cette mélancolie à laquelle Nogaret nous dit que même dans sa prime jeunesse il était sujet; la nature et la musique, que Watteau aimait tant l'une et l'autre, l'atténuent dans ces diverses représentations d'assemblées en plein air, de réunions dans un parc que résumant si parfaitement la *Perspective* de Boston, l'*Assemblée* du Louvre, le *Rendez-vous de chasse*, de la Wallace Collection. Il n'y manquent pas cependant ces troubles détails qui introduisent dans une atmosphère de plaisir un accent de détresse; par exemple l'équivoque ambiguïté des statues, et l'étonnante attitude de ce petit personnage solitaire, qui nous tourne le dos et s'enfonce vers le fond du tableau, jusqu'à disparaître bientôt dans les arrière-plans.

Ce petit personnage qui s'en va tout seul, qui s'efface de la composition, qui s'élimine de la société, c'est Watteau, évidemment, mais l'éloignement auquel

il aspire peut avoir diverses significations, et pour les comprendre, nous rechercherons celles qu'ont les petits voyageurs dans les paysages chinois de la grande époque Song, et le personnage de dos dans la peinture romantique allemande.

Le paysage chinois dont la grande époque se situe pendant le règne de la Dynastie Song, approximativement du IX<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle, représente une exploration métaphysique d'un site montagneux, dont les cimes sont cernées de nuages et de brouillards et qu'animent des cascades, des ermitages perdus dans les bois. Voyager dans ces peintures, c'est voyager à l'intérieur de soi-même, aller à la découverte d'un infini contenu dans le fini, gravir les sentiers escarpés, passer d'une chaîne de montagnes à l'autre jusqu'au moment où l'on s'est trouvé soi-même: tel est le but en effet de cette contemplation du tableau qui constitue un *voyage-méditation*. Afin que nous, spectateurs, nous ne nous égarions pas dans cette promenade et que nous atteignions le juste but, les petits personnages nous montrent la route sur les chemins, où nous devons passer; *ils sont nous-mêmes* préalablement installés à l'intérieur du tableau avant que nous y pénétrions à notre tour, et, pour le profane, l'"entrée" dans un paysage chinois n'est pas chose aisée, les techniques de méditation et de contemplation se doublant souvent de véritables techniques d'hallucination.

Le personnage des paysages romantiques allemands qui tourne le dos au spectateur et regarde le fond du tableau, dans les peintures de Caspar David Friedrich, par exemple, ou de Carl Gustav Carus, *s'éloigne* lui aussi du fini pour s'en aller en quête d'infini: il s'en va vers les lointains qui l'appellent – et c'est cet appel que l'on entend dans l'indication musicale des compositeurs, *aus der Ferne*, la voix qui vient de loin. Attiré par cet appel, cet être romantique dévoré par sa soif d'absolu et d'infini, se dirige vers des horizons illimités ou vers les profondeurs sans bornes de ces épaisses forêts germaniques qui épouvantaient les légionnaires de César. Pour le personnage romantique devient évasion ce qui était pour le personnage chinois une *quête* métaphysique.

Chez Watteau que l'on peut regarder comme un pré-romantique ou un proto-romantique, chez ce Watteau maladif, hypocondre, amoureux de solitude et attiré par le vaste espace, il s'agit aussi d'une évasion, comparable à celle que les âmes inquiètes prisonnières d'une vie de société exagérément tyrannique rêvaient dans les imaginaires délices d'une existence rustique. L'*Assemblée* du Louvre en est le meilleur exemple où nous retrouvons une aimable compagnie, assise à terre au bord d'un étang qui ressemble à celui que nous avons vu déjà dans *L'Île enchantée* et dont nous avons dit qu'il pouvait être le lac Arverne par lequel on va aux Enfers. Dans l'*Assemblée*, le personnage solitaire qui s'en va est, déjà, de l'autre côté de l'étang, il a franchi cet espace qui sépare, peut-être, le monde des ombres du monde des vivants, il est passé du côté des ombres. Le radieux coucher de soleil qui brille encore dans l'écartement des arbres souligne cette impression que nous avons de la fin d'un beau jour, et, peut-être, là-bas, chez les ombres, un soleil éternel brille-t-il qui ne se couche jamais. En quête d'éternité et d'infini, et quand ce ne serait même que dans

l'espoir d'éterniser les plaisirs dont on jouit chez les hommes, ce promeneur solitaire va se retrouver dans ces lointains de parc où nous avons l'illusion qu'il se perd. La nostalgie romantique si fréquemment représentée chez Friedrich et chez Carus existe donc déjà dans toute cette partie de l'œuvre de Watteau où luit cette lumière exquise et douloureuse de ce qui s'achève – l'existence d'une société ou d'un individu –, de la fin d'un monde, parvenu à la plus fine pointe de la jouissance et qui souffre de ne pouvoir retenir et perpétuer cette joie, d'en contempler tristement le crépuscule et le déclin. Quoi d'étonnant à ce que Watteau regarde déjà comme appartenant au monde des ombres ces hommes et ces femmes dont l'hédonisme même a quelque chose de déchirant et de désespéré.

A la même époque à peu près, quatorze ans après la mort de Watteau, un autre peintre hautement représentatif de cette mélancolie pré-romantique, Alessandro Magnasco, évoquait lui aussi dans une bizarre et angoissante fête galante à sa façon, cette société des ombres qui, ici-bas, déjà, appartient aux Enfers. C'est vers la fin de sa vie, alors qu'il a soixante-huit ans, que le peintre de singularités macabres comme cette *Irruption de squelettes* qui épouvantent et mettent en fuite les voleurs d'une église (Campomorto, Pavie, 1731) et de tant d'allégories funèbres où les funérailles nocturnes et les bacchanales ont le même caractère de sauvagerie démoniaque, c'est en 1735 que Magnasco peint la *Réunion dans un jardin d'Albaro* (Palazzo Bianco, Gênes). Composition énigmatique, curieusement statique si on la compare à ce déchaînement de gesticulation violente auquel se complaît cet artiste, où les êtres et les choses semblent plongés dans une stupeur qui pourrait être celle de la mort.

Si nous parlons de Magnasco à propos de Watteau c'est que le *Trattenimento* de Gênes pourrait bien représenter une société d'âmes en peine, qui ne sont ni tout à fait des vivants ni tout à fait des fantômes. L'étrangeté de cette composition vient aussi du délabrement extrême du jardin où ces personnages élégants sont réunis. Les dalles du sol sont irrégulièrement disjointes, couvertes par endroit d'herbe et de mousse; ailleurs, ce sol n'est plus dallé même, il semble fait de terre et de boue sombre. Des arbres poussent au hasard, défeuillés, squelettiques comme ceux qu'à la même époque Tiepolo représentait dans ses gravures macabres des *Scherzi di fantasia*, accompagnant la résurrection d'un Pulcinella spectral ou de mystérieuses scènes de sacrifices. Des vases de fleurs disposés en désordre, à terre, sur la crête du mur en ruine qui ferme le jardin, craquelés, ébréchés, participent à cette impression d'abandon, douloureuse, inquiétante et presque tragique que donne le jardin tout entier. Le contraste entre cette terrasse où, cela est évident, aucun jardinier, aucun maçon n'est passé depuis très longtemps, et l'élégance des hôtes qui s'y divertissent, est saisissant: on croirait que le monde s'est défait autour d'eux sans qu'ils en aient conscience, pendant qu'ils continuaient de jouer aux cartes, de converser, chacun prolongeant, dans un geste indéfiniment immobilisé, son attitude préférée, son occupation habituelle: l'artiste dessine, le chasseur nettoie son fusil, le porteur de chaise sommeille entre les bras de la *portantina*. Le contraste n'est pas moins grand

entre ce gris et brun poussiéreux des choses du jardin et les couleurs exquises des vêtements, les robes jaunes à fleurs d'argent, les habits bleus ou roses, mais les visages paraissent flétris, lassés, douloureux et hagards. Plus encore que les acteurs des fêtes galantes du peintre de Valenciennes, les "gens du jardin" du Gênois font penser à un *autre monde* qui se serait glissé dans celui-ci, à l'insu même de ces hommes et ces femmes qui l'habitent, et les aurait pétrifiés, arrêtant le mouvement familier, tandis que le jardin, autour d'eux, dont nul ne s'occupait plus, a pris, lui aussi, un aspect spectral.

Autant Magnasco mettait d'ordinaire, peu de discrétion, dans la véhémence macabre de ses compositions, jusqu'à plonger dans une atmosphère infernale une séance de catéchisme, un prêche de Quakers ou une assemblée de moines, autant, dans cette *Assemblée à Albaro* il épaissit l'énigme, le mystère, comme s'il voulait nous donner à deviner ce que cela représente en réalité, ce que cela signifie, comme s'il apportait une réserve anxieuse et effrayée à élucider ce qui ne peut être que suggéré, donné à entendre, à deviner, comme si la révélation portait trop de gravité pour être énoncée *en clair*. Que la *Réunion dans le jardin* de Magnasco soit, elle aussi, une allégorie funèbre, un triomphe de la mort, la chose n'est que trop certaine pour qui a longuement interrogé ce tableau et qui le replace dans le contexte des autres œuvres du Gênois: qu'elle le soit tout autrement que les tableaux de Watteau, cela est tout aussi incontestable. Que Magnasco et Watteau aient représenté, chacun dans son style et son langage, un esprit assez répandu dans le XVIII<sup>e</sup> siècle que, bien à tort, on croit avoir été l'épanouissement de la volupté sans inquiétude, l'examen de ces quelques peintures le démontre assez. Mais il nous faut quitter maintenant l'Italien et revenir au Français, en insistant sur ce fait que Watteau, au contraire de Magnasco adepte de la *terribilità* baroque, obnubile toujours la présence du terrible, efface le *myterium tremendum* selon le mot de Rudolf Otto, *mysterium* dont il est peut-être inconscient et que, en tout cas, il n'impose jamais au spectateur, qu'il ne le lui donne pas à voir; seulement à pressentir, comme une musique qui vient de loin, la voix *aus der Ferne* de Robert Schumann.

La *Récréation italienne* de Berlin, qui date de 1716 probablement, a été fortement réparée, à plusieurs reprises, mais elle est encore révélatrice de ce que Watteau a, volontairement ou involontairement, voulu y dire. L'espace n'y suggère pas de mystère et les personnages sont groupés au premier plan, comme des acteurs "en attitude" sur le *proscenium* du théâtre: trois couples d'amoureux, assis ou étendus à même le sol, tandis qu'un *mezzetin*, à l'écart, seul, accoudé contre une balustrade, semble être quelque guetteur, quelque gardien. De ces couples d'amoureux, l'un nous tourne le dos – celui de droite – et paraît plongé dans une tendre conversation. Le couple du milieu auquel s'est mêlée une jeune fille – une enfant – appartient tout entier à la musique; l'homme, la femme et même la petite écouteuse semblent abîmés littéralement dans la mélodie, et captivés par ce sortilège sonore dont les légendes racontent qu'il emprisonna pour cent ans dans une forêt un promeneur qui s'y était arrêté un instant pour écouter chanter un oiseau. Le mouvement descendant de la femme

qui s'incline vers le musicien, et que continue le large manteau étalé à terre, suggère un irrésistible appel des profondeurs, une sorte de convocation infernale. (N'oublions pas que chaque fois que l'allusion à l'enfer revient ici, il ne s'agit pas de l'enfer chrétien, conçu comme lieu de châtement et calamité pour les damnés, mais des enfers à l'antique, où les ombres poursuivent une apparence d'existence crépusculaire, et que Gluck a exprimé de la même manière que Watteau.)

Le premier de ces couples alignés sur le *proscenium* était formé d'êtres simples, imperméables à l'inquiétude, disons: d'amants paysans peu accessibles à l'angoisse. Le deuxième couple est enfermé dans sa musique comme au milieu d'un cercle magique dont il ne peut sortir, où personne ne peut entrer. Ces deux couples possèdent une ivresse de qualité différente mais assez capiteuse pour abolir tout le reste. Le troisième couple, au contraire, est celui des amants anxieux. Se détournant de l'amant qui la presse, la femme se penche vers le sol (où il devrait y avoir de l'eau, puisque les arbres et la statue voisine s'y reflètent mais où la robe de la musicienne n'est pas mouillée: est-ce le résultat des restaurations qui réparèrent les dommages subis par ce tableau peu après son acquisition par Frédéric II, ou y-a-t-il là une intention de l'artiste nous avertissant que cette scène ne serait pas aussi innocente qu'elle le paraît... il est impossible de le dire). L'anxiété et la peur sont évidentes sur son visage et dans son mouvement de retrait; ce ne sont pas là les jeux affectés d'une dispute amoureuse, mais une authentique épouvante, telle qu'elle pourrait être provoquée par la vue d'une apparition terrifiante, là où une eau absente reflète comme un bassin ce qui s'y mire. Et tout à côté de la craintive, la touchant presque, une statue de femme nue accoudée sur un dauphin.

De cette statue, coupée par le bord gauche du tableau, jusqu'au *mezzetin*, debout à droite, à l'écart des autres, désinvolte et vigilant (cette ambiguïté pourrait être terrible), une ligne musicale court, ponctuée de *temps* différents, des amants rustiquement heureux jusqu'aux amants désunis par l'angoisse qui, à la lettre a pris possession de la femme. Aucune allégorie funèbre, ici, naturellement, pas plus que dans les autres tableaux de Watteau où la présence de la mort est si adroitement, si délicatement déguisée, mais un air de tristesse: le doute quant à qui pourrait être le *mezzetin*, l'inexplicable peur de l'amoureuse affolée, l'eau absente – mais il y a le reflet –, la femme de marbre qui fait pendant au *mezzetin* qui semble poser, lui aussi, pour sa statue, et surtout cette impression de temps arrêté, d'immobilisation de la durée, – peut-être parce que l'on est, déjà, hors du temps, en un lieu où il n'y a plus de temps. Et c'est ainsi que la composition la plus innocente, dans sa formulation extérieure, laisse entendre qu'en elle aussi la pensée de la mort a pu y être *scolpita*; d'autant plus que dans cinq ans Watteau aura quitté le monde des apparences et le monde des réalités.

C'est dans le dernier trimestre de l'année 1720, quelques mois avant sa mort, qu'il peint pour son ami Gersaint, en huit jours nous est-il dit, la fameuse *Enseigne* qui est aujourd'hui à Berlin. Cette hâte, même, est significative et

caractéristique de l'homme qui sait ou qui pressent combien le temps lui est mesuré maintenant. Cela fut peint *d'après nature*, comme le voulait Gersaint, propriétaire de la boutique *Au Grand Monarque*. La rapidité de l'exécution, les conditions de la commande, le caractère même de l'objet, une enseigne placée au-dessus de la porte, excluent toute idée de réflexion métaphysique, toute intention volontaire, consciente, d'enfermer une allégorie là où elle serait insolite.

Si on l'examine dans sa structure intérieure, cependant, et si on en analyse les éléments caractéristiques, l'*Enseigne de Gersaint* n'est pas à proprement parler une allégorie funèbre ni un triomphe de la mort mais les allusions à la mort y sont assez nombreuses toutefois pour nous laisser entendre que l'obsession de l'"atrabilaire", du "mélancolique", ne pouvait être absente même d'une *œuvre de circonstance* comme celle-ci. Pénétrons donc dans cette boutique du marchand de tableaux que l'*Enseigne* nous ouvre, comme si le "quatrième mur", celui qui dans un tableau et au théâtre, sépare le spectateur par une cloison invisible, transparente, n'existait pas; comme si cette partie de la boutique était à ciel ouvert, de plain-pied avec la rue, ses comptoirs s'avancant presque jusqu'aux pavés où un chien paresseux poursuit ses puces.

Les attitudes et les mouvements des personnages nous enseignent qu'il faut suivre une direction précise, que cette composition se lit de gauche à droite, et le premier "symbole" qui nous accueille, que le peintre n'a pas choisi au hasard ni seulement pour rappeler le nom de la boutique (*Au Grand Monarque*), proclame que toutes les gloires de la terre sont précaires et provisoires. Des portefaix mettent en caisse avec l'insouciance des déménageurs et des croquemorts, un portrait d'apparat de Louis XIV: à une extrémité du tableau l'"ensevelissement" d'un grand roi parmi la paille vulgaire, à l'autre extrémité un chien pouilleux: *sic transit gloria mundi*. Les allégories macabres de Valdès Léal étaient affreusement précises et sentaient le charnier: un *Dies irae* à grand renfort de tubas. Ici, au contraire, le silence, le goût d'un secret qui se laisse difficilement deviner, qui affecte une aristocratique insouciance, une heureuse innocence; des figures exquises de grâce juvénile, des étoffes splendides dont le ravissement tactile égale l'éblouissement des yeux: le monde du bonheur terrestre dans ce qu'il a de plus raffiné.

*Chi vuol esser lieto sia, di doman non c'è certezza*, chantait Laurent le Magnifique: c'est l'évangile de l'hédonisme, et les personnages de Watteau s'efforcent, eux aussi, comme l'esprit de l'époque, d'ailleurs, les y invite, à jouir du temps fugace, pour cette raison même qu'il est sans durée. C'est la leçon qu'énonce l'homme qui, tendant la main à la jeune femme en robe rose pour l'aider à franchir le seuil, tandis qu'elle jette un coup d'œil en passant à la misérable caisse où gît Louis XIV, l'introduit dans cette société d'ombres heureuses qui peuplent la boutique.

Dans cette boutique même, étonnons-nous du nombre de miroirs: d'abord celui qu'un autre portefaix s'apprête à placer dans la même caisse que le

portrait de Louis XIV, enfermant le reflet avec ce qui fut l'apparence d'une réalité, le portrait étant, déjà, reflet. Un autre est accroché au mur gauche, derrière une pendule, image parlante et sonnante de la fugitivité du temps et couronnée, par surcroît, selon la coutume, d'une image du Temps anthropomorphisé en vieillard portant sa faux. Un autre miroir, encore, dans un beau cadre rococo, au mur de droite, et un autre enfin, tout petit, faisant partie d'un nécessaire de toilette en laque rouge, présenté sur le comptoir par une jeune fille à trois personnes, deux hommes et une femme, qui le regardent – qui s'y regardent – avec des expressions différentes. Jouant les miroirs entrecroisés enfin, au milieu du tableau, les grandes portes vitrées d'un vestibule ensoleillé. N'oublions pas une femme âgée et un homme vieux qui regardent de tout près, à la lorgnette, les nus joyeux d'une pastorale à la manière de Boucher, miroir de ce qui fut, du temps passé, du passé perdu.

Je ne retiendrai pas comme allégorie les tableaux qui recouvrent tous les murs de la boutique; chefs-d'œuvre célèbres, authentiques pièces de la collection de Gersaint, souvenirs, inventions; ce n'est pas cela qui compte, mais seulement l'anecdote des visiteurs, leurs réactions aux miroirs, au portrait du Grand Roi, leur comportement dans ce monde d'illusions, de faux-semblants et de reflets, miroirs et tableaux, eux-mêmes étant illusions, apparences, reflets, ombres dans la peinture, ombres dans la vie.

La visite des amateurs d'art dans la boutique de Gersaint n'est qu'une anecdote, une scène de la vie de tous les jours, mais comme on pouvait l'attendre d'un tableau qui est un des derniers que Watteau ait peints, il est facile d'y retrouver des allusions à son état d'âme; allusions qui n'affectent pas la composition, qui n'y introduit aucun élément insolite ou incongru, mais qui donne aux choses, aux gestes, une résonance singulière. Cette résonance nous frapperait moins, certainement, si nous n'avions déjà rencontré dans d'autres peintures, une inquiétude semblable à celle qui s'exprime ici, jusque dans le choix des personnages et des accessoires.

**ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE GENERALE:**

K. T. PARKER et J. MATHEY, *Antoine Watteau, Catalogue complet de son œuvre dessiné*. Paris, 1957, 2 tomes.

P. ROSENBERG et E. CAMESASCA, *Tout l'œuvre peint de Watteau*, Paris, 1970 (dernière édition 1982).

B. POSNER, *Watteau*. Londres, Berlin et New York, 1984.

M. ROLAND MICHEL, *Watteau, un artiste au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris, 1984.

P. ROSENBERG et M. MORGAN-GRASSELLI, *Catalogue de l'exposition Watteau*, Washington, Paris, 1984, Berlin, 1985.

F. MOUREAU et M. MORGAN-GRASSELLI, *Actes du Colloque International Antoine Watteau (1684-1721), le peintre, son temps et sa légende*. Paris, Genève, 1986.



## DE LA GRAVURE COMME MODE DE DIFFUSION DES MOTIFS ROCAILLE

par  
Marianne ROLAND MICHEL

L'art rocaille, ou rococo, en France comme en Belgique, en Angleterre ou dans les pays germaniques, se caractérise à la fois par la multiplicité des modèles utilisés et par les possibilités presque infinies de leur utilisation. C'est, par ailleurs, fondamentalement un art ornemental, qui se manifeste davantage dans les encadrements, les boiseries, les sculptures décoratives ou le mobilier – pour ne pas parler de la porcelaine et du bronze –, que dans la peinture de chevalet. L'architecture même, dont on a dit qu'elle "déraisonnait", n'est vraiment rocaille – sauf peut-être en Allemagne – que dans des détails surajoutés: agrafes, mascarons, espagnolettes, éléments d'un fronton ou d'une corniche... On a montré à plusieurs reprises<sup>1</sup> comment la gravure avait joué un rôle essentiel et du reste parfaitement concerté dans la diffusion du rococo, et l'exemple d'une demeure patricienne du pays de Franchimont nous en apporte une nouvelle confirmation.

On assiste, en fait, dans les années 1720 à 1740, à l'élaboration d'une profusion de modèles destinés à la gravure, soit qu'ils dérivent d'éléments, peints ou sculptés, déjà exécutés, soit qu'ils constituent des propositions à usages divers. Au niveau des peintures, on suit clairement le processus qui mène de l'original à la copie par l'intermédiaire de l'estampe. Lorsque l'abbé Leblanc déplore qu'"on se contente d'une mauvaise copie de Lancret, parce qu'on ne veut pas payer le tableau plus cher que le cartouche bizarre qui lui sert de bordure", il formule vivement son dédain pour l'art rocaille, en même temps qu'il indique le risque de la multiplication de médiocres copies, d'après des gravures<sup>2</sup>. Jean de Jullienne, faisant graver après la mort de Watteau l'essentiel de son œuvre peint, constitue un catalogue illustré de ses tableaux, en même temps qu'il met sur le marché des modèles à copier, aussi bien des tableaux de chevalet que des peintures décoratives et des arabesques, dérivant même parfois de dessins de Watteau. La destination de ces estampes est diverse, puisqu'elle va des découpages, dont la vogue est immense autour de 1730, et des dossiers de sièges, bref de tout travail destiné aux "peintres, éventailistes, sculpteurs, orfèvres,

tapissiers, brodeurs...”<sup>3</sup>, aux écrans ou, dans un registre moins strictement ornemental, aux plafonds et aux dessus de porte. Mariette note que certaines “compositions d’ornements [d’après Watteau sont] propres à être peintes dans des lambris”.

On comprend mieux ainsi la présence dans les inventaires et les catalogues de ventes du XVIII<sup>e</sup> siècle de tableaux mentionnés comme d’après Watteau: huit dessus de porte chez un chanoine dès 1731, un paysage “dans le goût de Watteau” chez le peintre Cavin. Quant au marchand de tableaux André Tramblin, il annonce en 1742 “différents sujets d’après Watot”, et son fils fait copier les gravures du Recueil Jullienne, tout en informant par ailleurs le public que ces tableaux sont “conformes aux estampes sans aucune défectuosité & faits suivant l’art”<sup>4</sup>. On a insisté sur Watteau en tant qu’artiste exemplaire, certes, mais aussi parce que c’est à travers son œuvre gravé que s’est répandue la fête galante comme motif décoratif et pittoresque par excellence. Rappelons à ce propos qu’on a longtemps fait de Lajoüe – sur lequel je reviendrai – un “collaborateur” de Watteau, simplement parce qu’il avait directement “emprunté” dans ses peintures des personnages au Recueil Jullienne.

On est encore, avec Watteau, à mi-chemin entre le registre de la peinture et celui de l’ornementation; avec Lajoüe également, lorsqu’il dessine, vers 1740, les quarante-huit modèles destinés aux planches de ses quatre *Livres d’architecture, paysages & perspectives*, dont le premier reproduit des motifs circulaires, qui doivent beaucoup à Watteau, dans un entourage rocaille; le second et le quatrième livres constituent un répertoire extravagant de compositions en hauteur, cartouches, fontaines, escaliers, colonnades fantaisistes... Le troisième est composé de paysages en largeur, souvent copiés au XVIII<sup>e</sup> siècle en dessus de porte. De même, lorsque Lajoüe peint, vers 1737, pour le duc de Picquigny, treize allégories des arts et des sciences, petites toiles chantournées destinées à être placées dans une boiserie, ces compositions sont aussitôt gravées, et les estampes copiées à l’infini, en hauteur comme en largeur, dans différentes dimensions, pour l’essentiel en dessus de porte bien plus grands que les originaux<sup>5</sup>. On voit même certaines d’entre elles, *La Pharmacie* notamment, utilisées en cartes commerciales, destination imprévue qui fait toucher du doigt les “usages divers” des suites ou recueils gravés, dont le titre est parfois indéterminé dans sa précision même. Ainsi Huquier grave-t-il des cartouches d’Oppenord “propres aux édifices et aux ouvrages de tous les Beaux-Arts”, et d’après ses propres dessins un *Livre propre à ceux qui veulent apprendre à dessiner l’ornement chinois et à différens usages comme pour les feuilles des paravens, panneaux, etc...* Mariette, qui a utilisé dans *L’Architecture française* des peintures de Watteau, publie les *Nouveaux desseins de plafonds inventés par Pineau*, en précisant qu’ils “peuvent s’exécuter en sculpture ou en peinture”.

Cette alternative introduit directement au décor intérieur de la demeure franchimontoise qui nous occupe ici. Je me souviens, en effet, de ma surprise lorsqu’en visitant, en 1980, l’exposition consacrée au Siècle des Lumières dans la principauté de Liège, j’y ai vu des photographies d’une salle décorée de

peintures allégoriques attribuées au décorateur Scaint, qui les aurait exécutées en 1775. Parmi elles, des trophées illustrant les Eléments me parurent immédiatement dériver de planches gravées d'après Lajoüe. Il m'a fallu dix années pour obtenir, grâce à l'obligeance de Brigitte D'hainaut, quelques renseignements sur cette demeure liégeoise construite pour une partie en 1754, et pour le reste, qui nous intéresse ici, en 1774-1775<sup>6</sup>; et ce n'est que tout récemment que j'ai pu avoir idée de la disposition de la salle à manger dont le décor peint a effectivement été exécuté en 1775 par J. J. Scaint, comme le confirme un contrat conservé.

La pièce, percée de quatre fenêtres bordées de grilles en fer forgé, s'organise sur les deux murs principaux autour d'une cheminée, d'un côté, et d'une grande armoire qui lui fait face de l'autre. De part et d'autre de la cheminée se voient le Feu et l'Eau; en face l'Air et la Terre encadrent l'armoire. Aux extrémités de ce mur sont deux grands trophées de chasse, dont je n'ai pu identifier le modèle. Sur l'un des murs étroits, de part et d'autre d'une large porte, se voient deux trophées d'instruments de musique. Les six peintures principales mesurent 2,73 m sur 1,33 m<sup>7</sup>.

Les quatre panneaux figurant les Eléments dérivent directement de quatre trophées publiés sans nom de graveur chez Basan d'après des dessins, perdus, de Lajoüe<sup>8</sup>. On y retrouve la même accumulation fantastique d'épis de blé, fruits, fleurs, paniers (pour la Terre) (fig. 16 et 17), un oiseau, une flûte, une cornemuse, une plume et le zéphir (pour l'Air); des coraux, coquilles, rame, draperie, voile, proue de navire (pour l'Eau) ou encore un canon, une poêle, une salamandre (pour le Feu) (fig. 18 et 19). Mais, sans qu'on se l'explique, seul l'Air se trouve inversé par rapport à la gravure<sup>9</sup>, alors que les trois autres Eléments constituent des copies directes des planches publiées chez Basan.

On ignore la date d'exécution des dessins, mais les gravures portent la première adresse connue de Basan, place Maubert, qui correspond à 1751<sup>10</sup>; on a ainsi un *terminus post quem*, qui n'exclut pas que les modèles soient effectivement antérieurs. Peu nous importe, en l'occurrence, puisqu'il aura fallu près d'un quart de siècle pour que Scaint les utilise.

L'intérêt de ce décor est double, puisqu'il nous apporte une preuve supplémentaire de la diffusion des modèles de Lajoüe dans l'Europe des Lumières, et qu'il constitue, à ma connaissance, la seule utilisation de ses Trophées, alors que ses cartouches et ses *Paysages et perspectives* ont été l'objet de copies multiples. J'ai eu l'occasion de m'étendre sur l'utilisation des modèles de Lajoüe en Suède principalement<sup>11</sup>, et de montrer comment, un peu plus tôt, des décorateurs en mal d'inspiration avaient copié ses estampes, voire ses dessins, pour en faire des panneaux décoratifs, dessus de porte, trumeaux, éléments de boiserie, dans des hôtels de Stockholme ou des manoirs de la campagne suédoise. Mais l'exemple liégeois apporte à la démonstration un intérêt supplémentaire, en ce qu'il constitue une nouvelle preuve des transpositions diverses dont un modèle peut faire l'objet. En effet, ces trophées apparaissent, à travers leurs

gravures, comme les éléments sculptés d'une boiserie. Pourtant, à les détailler, on se rend clairement compte qu'aucun sculpteur sur bois, si habile fût-il, ne saurait rendre la complication des motifs, ni leur imbrication de haute fantaisie. En revanche, il est à la portée d'un peintre de faire jouer les volumes et de transformer ces trophées en des motifs décoratifs se détachant, comme des trompe-l'œil, sur des panneaux de boiserie. L'intelligence de Scaint est d'avoir effectivement compris le parti qu'il pouvait tirer de ces trophées sculptés dus à l'imagination d'un peintre.

## NOTES

<sup>1</sup> On se reportera notamment aux articles de M.-T. MANDROUX-FRANÇA, "Information artistique et 'mass-media' au XVIII<sup>e</sup> siècle: la diffusion de l'ornement gravé rococo au Portugal", *Bracara Augusta* vol. XXVII, fasc. 64 (76), Ano de 1973, Braga, 1974; M. ROLAND MICHEL, "L'ornement rocaille: quelques questions", *Revue de l'art*, n° 55, 1982; M. ROLAND MICHEL, "Ornemanistes", *Encyclopaedia Universalis*, 1990.

<sup>2</sup> Cet engouement perdure au delà de l'époque "rocaille", en province essentiellement, mais aussi à Paris. On peut voir, par exemple, dans une maison du quai Voltaire construite vers la fin du règne de Louis XVI, des dessus de porte dans leurs boiseries d'origine, qui sont les copies des gravures des *Âges de la vie* d'après Lancret.

<sup>3</sup> Annonce de Gersaint dans le *Mercur de France* de juin 1731.

<sup>4</sup> Pour ces questions, on se reportera essentiellement à E. DACIER et A. VUAFIART, *Jean de Jullienne et les graveurs de Watteau au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1922 et 1929, ainsi qu'à M. ROLAND MICHEL, *Watteau, un artiste au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1984.

<sup>5</sup> Voir M. ROLAND MICHEL, *Lajoüe et l'art rocaille*, Paris 1984, cat. p. 12 à p. 24.

<sup>6</sup> Tous ces renseignements m'ont été communiqués par Brigitte D'hainaut, que je remercie vivement, et sans laquelle je n'aurais pu écrire ces lignes.

<sup>7</sup> Cf. *Le Patrimoine monumental de la Belgique*, n° 12, p. 1531 et ss.

<sup>8</sup> M. ROLAND MICHEL, *Lajoüe et l'art rocaille*, *op. cit.*, cat. G. 182 à 1851.

<sup>9</sup> Il peut s'agir d'une contre-partie de la gravure exécutée à Augsbourg, bien que je n'en ai pas trouvé la trace.

<sup>10</sup> M. PREAUD, P. CASSELLE, M. GRIVEL, C. LE GUITOUZET, *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime*, Paris, 1987, p. 42.

<sup>11</sup> Cf. M. ROLAND MICHEL, *op. cit.*, p. 174-176, et "Lajoüe et la Suède – Un exemple de diffusion en Suède de motifs décoratifs", in *Influences – Relations culturelles entre la France et la Suède*, Actes publiés par G. von Proschwitz, Göteborg, 1988, pp. 103-107.

# LES DECORS ROCAILLE ESSAI D'ANALYSE STYLISTIQUE

par  
Brigitte D'HAINAUT-ZVENY

## Etat de la question

Pendant longtemps, les termes “rocaille” et “rococo”<sup>1</sup> furent utilisés, parfois avec des nuances, souvent indifféremment, pour désigner la phase tardive de l'art baroque. Une phase, qui eu égard aux schémas évolutionnistes alors en faveur, était perçue par la plupart des auteurs<sup>2</sup>, comme un moment de dissolution, de désagrégation organique de ce style baroque.

C'est aux frères Goncourt<sup>3</sup> que revient le mérite d'avoir posé les premiers jalons pour une autonomie du style Rococo, en identifiant les caractéristiques d'une esthétique particulière, différente des usages baroques<sup>4</sup>.

D'autres auteurs, parmi lesquels il convient essentiellement de citer H. Rose, A.E. Brinckmann, R. Seldmaier, G. Wildenstein, L. Dimier, et L. Haecœur<sup>5</sup> s'attachèrent, durant la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle, à développer la spécificité du Rococo en ancrant son étude dans ses diverses productions particulières.

Cette thématique d'autonomie fut poursuivie dans les années qui suivirent, et on peut considérer qu'elle trouve son aboutissement dans les études de F. Kimball “Le style Louis XV. Origine et évolution du Rococo”<sup>6</sup> et de Ph. Minguet “Esthétique du Rococo”<sup>7</sup>; la première s'attache en effet à identifier les créateurs et moments de création du mouvement tandis que la seconde en établit la première grammaire stylistique spécifique.

Cette volonté de conquérir l'indépendance du style amena ces auteurs, et Kimball tout particulièrement, à détacher le Rocaille des mouvements artistiques contemporains et à marquer, notamment, ses distances avec le Baroque, auquel celui-ci fut longtemps inféodé. Une telle attitude, sous-tendue par l'axiome “le style Louis XV est une création purement française”<sup>8</sup>, eut pour effet de présenter la création des formes rocailles comme un phénomène “in

vitro”, fruit de l’invention de quelques personnalités marginales: des brodeurs et des tailleurs de parterres français sans réelle identité historique.

Mais si nous ambitionnons de relayer la démarche de ces fondateurs dans leur souci d’affirmer l’autonomie stylistique du Rocaille et du Rococo, nous voudrions cependant réagir à toute énucléation historique en nous attachant à réintégrer le décor rocaille dans le contexte qui nous paraît avoir été le sien. Ceci afin de mieux comprendre les composantes de son vocabulaire, ses structures grammaticales, mais aussi les ambitions qui furent les siennes et les tensions qui l’amenèrent à évoluer dans des sens parfois divers.

### Les sources du style

Les sources d’un style ne sauraient être que multiples et c’est particulièrement vrai dans le cas du Rococo, dont une des spécificités est de ne pas avoir de vocabulaire stylistique propre, mis à part bien sûr les éléments de coquilles, jusque-là réservées aux fontaines et aux nymphées, mais qui, d’éléments marginaux, furent érigées en motifs emblématiques du style et déployées quasi systématiquement, partout et sous toutes leurs formes<sup>9</sup>. Véritable “melting pot”, le vocabulaire rococo mêle étroitement des éléments maniéristes et baroques<sup>10</sup> à des motifs empruntés au répertoire classique des grotesques de la Renaissance, et c’est sur cette source – fondamentale et par trop mésestimée – que nous voudrions remettre l’accent ici. Les grotesques nous paraissent en effet essentiels pour la constitution des motifs rocailles non seulement parce qu’ils enrichissent le répertoire décoratif d’éléments nouveaux, mais aussi et surtout, parce qu’ils suggèrent une manière tout à fait particulière d’agencer et d’articuler ces divers éléments.

La genèse du style rocaille nous semble en effet devoir être mise en rapport avec le mouvement “sévèrement académique” qui prévalut en France à partir des années 1665<sup>11</sup>.

On sait que sous l’emprise du pouvoir royal, les fondations académiques se multiplièrent durant la première moitié du siècle<sup>12</sup> et que, fondées avec pour ambition de constituer des structures alternatives au système corporatif, ces académies devinrent progressivement des cénacles où s’élaborèrent la théorie du “Grand Goût”. On sait aussi le rôle essentiel que joua Colbert dans la codification et dans la diffusion de cette réorientation formelle. C’est lui qui eut, entre autres, l’initiative des conférences publiques organisées à partir de 1667 à l’Académie Royale de Peinture et de Sculpture afin de “bien instruire la jeunesse”<sup>13</sup> et d’assurer une plus large diffusion aux canons du nouveau goût<sup>14</sup>. Son rôle fut également déterminant dans la fondation de l’Académie de France à Rome (1666) qui se révéla un des fers de lance de cette réorientation formelle.

L’objectif de l’Académie de France à Rome était, dès sa fondation, très clairement défini; il s’agissait de cultiver le “bon goût et la manière... des

grands maîtres de l'Antiquité et des siècles derniers"<sup>15</sup>. Son premier directeur, Charles Errard<sup>16</sup>, avait très nettement marqué les références; ses préférences allaient en sculpture à l'Antiquité, en peinture à Raphaël et aux Carraches et en décoration aux *Loges du Vatican* et à la *Galerie Farnèse*<sup>17</sup>.

Ce centrage autoritaire<sup>18</sup> sur l'Antiquité, Raphaël, et sur la reprise des motifs renaissants par les premiers académiciens que furent les Carraches, entraîna une coupure, souvent relevée<sup>19</sup>, avec l'art contemporain italien, alors au faite du Baroque, et amena les artistes français à approfondir d'autres expressions décoratives, qui, tels la peinture à grotesques et les systèmes de découpages géométriques de l'espace, étaient communément utilisés par les divers modèles artistiques qui leur étaient proposés en exemple.

Ce n'est pas le lieu de faire ici un long excursus sur la peinture à grotesque<sup>20</sup>; les pénétrantes analyses de N. Crifo-Dacos<sup>21</sup> ont montré toute l'importance de ces motifs décoratifs influencés par la peinture pompéienne (*Domus Aurea*, *Colisée*, *Villa d'Hadrien*) et progressivement érigés en système décoratif par les artistes de la Renaissance italienne.

Néanmoins, comme une bonne compréhension de ce type de schéma décoratif nous paraît indispensable à la poursuite de cette analyse, nous nous permettrons d'en rappeler ici certaines caractéristiques.

Les grotesques trouvent leurs origines dans les décors fantastiques, articulés symétriquement de part et d'autre d'un axe médian, qui se développent à des endroits relativement secondaires des sites antiques (pilastres, embrasures de porte, etc.). Après une première période (fin xv<sup>e</sup> s.) d'investigation de ces prototypes archéologiques et d'enrichissement par divers apports gothiques (*Codex Escorialensis*, c.1493-1494), on voit se développer les possibilités dynamiques de ces chaînes décoratives. Avec Pinturicchio notamment (*Chapelle de la Rovere*, *Santa Maria del Popolo*, Rome), un rythme, une cadence se créent qui lient indissociablement les différentes composantes de ces assemblages fantastiques et les dotent d'un nouveau pouvoir de cohésion qui leur permettra une extension sur des surfaces progressivement de plus en plus vastes<sup>22</sup>. C'est Raphaël et son atelier, au sein duquel Giovanni d'Udine joua un rôle essentiel, qui assureront cette extension progressive (*Stuffeta*, *Loggetta du Vatican* et *Château Saint-Ange*), faisant par là même évoluer ces décors vers une peinture sans sujet dont la raison d'être n'est plus tant l'anecdote des détails figuratifs, mais plutôt la valeur structurante de cette grille décorative qui, développée sur l'ensemble de la surface, devient l'ossature, l'élément morphologique de l'organisation spatiale de la pièce<sup>23</sup>.

Imposées par les structures académiques<sup>24</sup>, qui jouèrent un rôle essentiel dans la constitution du goût du fait notamment de leurs positions privilégiées dans le milieu des commanditaires officiels et privés, les motifs à grotesques appelés en France "arabesques" ou "rabesques d'après Raphaël"<sup>25</sup> connurent un extraordinaire développement.

Cette vague fut inaugurée en France par Vouet qui décora notamment les panneaux de l'*Appartement des Bains* de la Reine Mère au Palais Royal en 1643<sup>26</sup>. Charles Le Brun reprit ces motifs dans le *Cabinet d'Amour* et la *Galerie d'Hercule de l'hôtel Lambert* (c. 1650)<sup>27</sup>. Errard fit plusieurs décorations au Louvre en s'inspirant directement des grotesques raphaëlesques<sup>28</sup>. Dans les intérieurs de *Vaux*, achevé en 1661, Le Brun donna une très grande place aux arabesques et il développa ce même motif dans les boiseries de la *Galerie d'Apollon* au Louvre dont il fut chargé la même année<sup>29</sup>. Errard, assisté de Coyvel et de Claude Audran enrichit de ces mêmes éléments les murs du premier *Versailles* de Louis XIV (1661-1665)<sup>30</sup>. Ce type de décor fut encore utilisé, sous la direction de Le Brun, dans les *Grands Appartements des Tuileries* (1670-1677)<sup>31</sup> et par J. Berain à l'*Hôtel de Mailly-Nesle* vers 1687-1688<sup>32</sup> (fig. 20). Enfin, on sait le succès que remportèrent les décorations à grotesques faites, vers 1700, par Audran pour la *Ménagerie* de Versailles<sup>33</sup>.

Toutes ces décorations, dont la liste est ici loin d'être exhaustive, se caractérisent par la rigueur du découpage géométrique de l'espace; ce n'est qu'à l'intérieur d'une série de cadres géométriques, empruntés à la tradition de la Renaissance et dans une moindre mesure à celle de l'âge baroque, que se développent les arabesques, éléments issus du vocabulaire grotesque enrichis par certains usages maniéristes et baroques. La caractéristique stylistique de cette première période est donc l'inféodation complète des motifs décoratifs aux cadres géométriques qui organisent l'espace, soit que ces motifs soient enchâssés à l'intérieur des cadres, soit qu'aménagés aux angles de ceux-ci, ils fassent fonction de "rotules" articulant l'ensemble.

### La genèse du style

La transposition littérale de ces motifs peints fut rapidement suivie d'une adaptation plus précise aux usages de l'habitat français. En effet, s'il était d'usage en Italie de décorer les intérieurs de fresques, en France on usait plutôt d'un panneautage de bois<sup>34</sup>.

Durant la première période du règne de Louis XIV, ce panneautage s'étendait généralement "à hauteur de bras levé"<sup>35</sup>. Le sommet des lambris traçait alors une ligne continue, englobant le sommet des portes basses et des hauts corps de cheminée, tandis qu'à l'intérieur de ce lambrissage s'inscrivaient une ou plusieurs rangées de panneaux décorés de paysages ou d'arabesques (*Hôtel Aumont*, *Cabinet d'Amour* de l'hôtel Lambert)<sup>36</sup>. Mais ce traitement fut progressivement abandonné au profit d'un panneautage s'étendant à toute la hauteur de la pièce. Dans ce dernier cas, de nombreuses rangées de panneaux, principalement rectangulaires, richement sculptés, peints et dorés, se développèrent entre le bas des lambris et l'entablement (*Arsenal*, *Hôtel Lauzun*)<sup>37</sup>.

Le renforcement de la réaction académique au cours des années centrales du règne de Louis XIV stimula l'introduction d'un ordre dans ce nouveau type de

lambris. Partout où il y avait un ordre, il était d'usage d'insérer un entablement plein, ou au moins on disposait sur les pilastres des fragments d'entablement<sup>38</sup>; c'est dire qu'on assiste à l'introduction de toute une grammaire architectonique dont la fonction est à la fois représentative, structurante et homogénéisante.

La description que fait Tessin du *Cabinet des Curiosités* ou des *Médailles* "ordonné" par Berain (1682-1684) nous révèle la rigueur et le caractère très fragmenté de ce type d'aménagement caractérisé par la multiplication des encadrements géométriques superposés<sup>39</sup>.

On retrouve le même genre de découpage spatial dans la suite des pièces, modifiées vers 1684, de l'*Appartement du Roi* (Antichambre des Bassans, Chambre du Roi, Salon, Cabinet du Billard) (fig. 21); entièrement "boisées" comme le décrit Félibien, elles nous apparaissent, sur les dessins conservés<sup>40</sup>, d'une stricte rigueur géométrique. La superposition des panneaux rectangulaires, relevés seulement par quelques éléments ronds ou ovales sur les portes et les cheminées, suggère un éclatement de la surface murale en une multitude de cadres, même si on décèle dans l'aplanissement des coffres de cheminées, une première volonté d'uniformisation spatiale<sup>41</sup>.

Ainsi donc, après une période d'expérimentation "littérale" des sources, italiennes pour l'essentiel, on assiste à leur intégration dans un décor d'ébénisterie, plus adapté aux usages français, dont la structure – composée d'une superposition de cadres à l'intérieur desquels se développent les décors d'arabesques – s'étend progressivement à l'ensemble de la pièce.

Cette problématique de fluidification et d'uniformisation des structures est poursuivie, notamment par Lassurance, à partir de la dernière décennie du siècle. Il s'agit avant tout de restreindre le nombre des césures et d'intégrer celles qui ne peuvent être résorbées à l'intérieur d'un système unitaire et articulé de liaisons. Ainsi, dans ses dessins pour le *nouveau Salon Ovale de Versailles* (1692), il intègre, dans le rythme alterné des pilastres corinthiens, les 4 ouvertures pour les portes et la fenêtre ainsi que les 4 niches disposées dans les intervalles les plus étroits. Les portes et la fenêtre sont également traitées avec des architraves sculptées montant jusqu'à l'entablement; aucune imposte ne divise plus la hauteur et plus aucune cheminée n'interrompt les lignes. Cette intégration des lignes de césure à l'intérieur d'un réseau restreint et uniformisé donne à l'ensemble une unité jamais atteinte jusque-là<sup>42</sup>.

Cette nouvelle fluidité des structures décoratives est encore accentuée par l'insertion de miroirs dans les lambris et par l'extension des décors jusque sur les plafonds, lesquels cessent dès lors de constituer une entité distincte et séparée du reste de la structure spatiale. Les miroirs<sup>43</sup>, éléments neutres, vierges de toute connotation décorative propre, scandent par leur répétition régulière un tempo froid et régulateur, tout en réfractant ponctuellement une image similaire à celles que représentent les autres angles de la pièce; par leurs qualités de prismes, ils permettent de vérifier à tout instant la cohérence de cette membrane décorative. Leur puissance est donc plus qu'esthétique, elle est démonstrative.

De la même manière, en envahissant les plafonds, comme dans la *Petite Galerie de Versailles*<sup>44</sup> ou à l'*Hôtel de Mailly* de Paris<sup>45</sup>, les arabesques peintes et dorées constituent de puissants éléments de soudure et de cohésion spatiale.

Parallèlement à cette uniformisation, de plus en plus fluide des cadres géométriques organisant les surfaces murales, on assiste à un déplacement des arabesques et à une modification de leur structure.

A l'intérieur des lambris, les arabesques peintes cèdent en effet progressivement la place aux marbres ou aux luxueuses collections de peintures de cheval<sup>46</sup>; par contre elles glissent, nous l'avons vu, sur les plafonds, mais surtout, se transformant en relief, elles grimpent sur les frises, les consoles et les corniches et gagnent les principaux encadrements<sup>47</sup>. Cessant d'être confinées à l'intérieur des panneaux, les arabesques sont ainsi transférées jusque sur le périmètre des cadres dont elles modifient les formes mêmes.

Mais si la nature même des lambris a stimulé ce passage au moyen et au haut relief, leur caractère strictement architectural a restreint, dans un premier temps du moins, la propension à l'expansion de ces décors; ceux-ci tendent en effet à se développer sous forme de frises, de jeux de bande le long de certains axes bordant, sans jamais les enfreindre, le tracé des cadres architectoniques. Les décorations de l'*Hôtel de Mailly* (1687-1688) fournissent un excellent exemple de ce resserrement des arabesques s'inscrivant en relief sur quelques axes particuliers appartenant à la structure cadre du découpage géométrique de l'espace.

L'usage des lambris, durant la période centrale du règne de Louis XIV, permet donc le développement d'une membrature décorative s'étendant à l'ensemble de la pièce et dont la structure se fit progressivement de plus en plus fluide, tandis que les arabesques s'émancipèrent des panneaux peints ou elles étaient jusque-là confinées, pour s'exprimer en sculptures et se développer en jeux de bandes d'abord relativement serrés le long de certains axes particuliers des cadres géométriques structurant les surfaces murales.

### Le développement du style

Les éléments syntaxiques du vocabulaire rococo sont dès ce moment constitués: il s'agit de l'élaboration d'un cadrage strict, de bois ou de stuc et du développement parallèlement à celui-ci d'une série d'éléments décoratifs qui entrent en tension avec ce cadre rigide et structurant.

On retrouve, soit dit en passant, dans cette double structure mêlant l'ordre du cadre et la variété des ornements, une des caractéristiques marquantes du goût de l'époque qu'évoquent un certain nombre d'ouvrages théoriques contemporains. Ainsi dans son *Essai sur le goût*, Montesquieu souligne la nécessaire complémentarité des ces deux éléments apparemment antithétiques: "il ne suffit pas de montrer à l'âme beaucoup de choses, il faut les lui montrer avec

ordre” et plus loin il insiste, “s’il faut de l’ordre dans les choses, il faut aussi de la variété, sans cela, l’âme languit”<sup>48</sup>. Ordre et Variété sont interprétés comme des qualités sollicitant simultanément l’activité du jugement et celle de la sensibilité: par la clarté et la symétrie du cadrage, le jugement est servi, tandis que par les ornements et les bizarreries charmantes, le plaisir résulte d’un immédiat bouleversement des sens et des références. Usant d’une stratégie du plaisir convoquant systématiquement et simultanément les stimuli s’adressant aux sens et à l’esprit, le Rocaille, marqué en cela par la tension existant entre la tradition humaniste et le sensualisme de Locke et de Condillac<sup>49</sup>, accentue l’étalage de la variété dans le décor, sans chercher à nier le règne de l’ordre dans le plan général. Le système rocaille est, à notre sens du moins, celui d’un ordre autoritaire déstructuré par l’asymétrie et les caprices de l’exubérance décorative.

Mais si les éléments syntaxiques sont d’ores et déjà constitués, ce n’est qu’au cours des dernières années du règne de Louis XIV que se mit progressivement en place la grammaire qui devait régir ces éléments, laquelle se caractérise par le développement d’une tension provoquée par la propension des arabesques à s’étendre hors des limites des cadres qui leur servent de “tuteur”. Ainsi, dans la *Chambre de la petite Duchesse de Bourgogne* à Trianon, dessinée en 1698 par Lassurance, on constate que si le découpage spatial reste constitué d’une superposition de panneaux rigoureusement régis par une imposte, les arcades surmontant le miroir de la cheminée et le trumeau qui lui fait face rompent la ligne, tandis que la sculpture envahit certains panneaux au-dessus des arcades et sous l’imposte<sup>50</sup>. Les dessins de Pierre Lepautre<sup>51</sup> pour certaines *cheminées de Marly*<sup>52</sup> (fig. 22) montrent une semblable modification des lignes extérieures de l’encadrement, l’arabesque transportée de la surface plate des panneaux jusque sur les moulures du cadre “ouvre” celui-ci, et entreprend sa dissolution partielle, de manière à permettre la libre expansion des motifs en relief hors des limites de ce cadre.

Il est à noter que l’on constate, parallèlement à ce développement d’un nouveau rapport de force entre les cadres et les motifs décoratifs, un allègement généralisé des formes architectoniques de ces cadres. Le contraste entre la massivité des formes de l’encadrement et la légèreté des arabesques, très marqué dans les travaux de la génération précédente et dans ceux de Bérain par exemple<sup>53</sup>, tend ainsi à s’équilibrer et à rendre l’ouverture pratiquée par les arabesques sur le périmètre du cadre, plus crédible et plus efficiente.

Enfin, on constate aussi que si ces cadres conservent, comme au siècle précédent, un tracé vertical rectiligne, leurs axes horizontaux tendent progressivement à s’arrondir et à dessiner des chantournements dont les formes, variées et fluides, cessent de constituer des césures autoritaires pour l’œil.

### L’évolution du style

De notre point de vue, le décor rocaille se définit donc tant par les particularités de son vocabulaire décoratif que par l’usage d’une grammaire stylistique

originale, basée sur la tension développée entre un système de cadres géométriques et le réseau des éléments décoratifs. Et c'est dans les modalités d'expression de cette tension dialectique, que nous paraissent essentiellement s'enraciner les différences existantes entre les divers types de décors rocailles.

Nous pensons en effet que les décors rocailles se caractérisent par l'emploi de deux systèmes linguistiques dominants qui connurent un développement parallèle et dont les sources sont empruntées aux mondes stylistiques coexistant à l'épanouissement du Rocaille et du Rococo, à savoir le Baroque et le Classicisme.

Le premier de ces systèmes nous paraît en effet graviter dans l'orbite Baroque; son principe consiste à "casser" le découpage géométrique de l'espace en intégrant, à un endroit stratégique de son périmètre, un ou plusieurs motifs (rocaille, cartouche, etc.) développés pour leurs qualités de "très haute conductibilité", propre à assurer la mise en intercommunication constante de ce qui est extérieur et de ce qui est intérieur au cadre. Ces motifs fonctionnent comme les vecteurs d'une espèce de mouvement perpétuel, qui perturbe la claire lecture des structures cadres et y substitue une impression d'extraordinaire cohérence organique de l'ensemble. Le principe d'unité proposé n'est donc plus, ni l'équilibre classique, ni la tension résolue du Baroque, mais une certaine indivisibilité des structures cadres et des éléments décoratifs qui, agglomérés, fondus l'un dans l'autre, forment une nouvelle entité, hybride, mais organiquement soudée, dont la volonté structurante tend à prendre le pas sur la définition du jeu des forces architectoniques. Il est à noter qu'on relève dans ce type de décor une mise en exergue – notamment par une prise de taille, de volume, par un centrage ou une accentuation opérée par la subordination d'éléments symétriques – de ces motifs clefs qui "concentrent" et "orchestrent" toute la puissance de la relation avec le cadre. Enfin, parallèlement à ce phénomène, on constate l'importance des surfaces nues dont le rôle est de servir de "faire-valoir" à ces motifs décoratifs qui entreprennent une dissolution plus ou moins accentuée de ces cadres (fig. 23).

A l'inverse de ce premier système, qui privilégie quelques motifs à très forte charge dynamique, on relève l'existence d'un second type d'articulation, héritier nous semble-t-il du mode d'agencement des grotesques. Son principe est d'accumuler une multiplicité d'éléments dont les virtualités dynamiques s'additionnent pour créer une "treille décorative" qui s'enroule et se développe sur toutes les structures cadrantes, tendant à les "gommer" par son foisonnement exubérant. L'économie de ce deuxième type de décor n'est donc plus régie par un nombre restreint d'éléments qui monopolisent toute la puissance du décor pour s'affirmer à l'encontre du cadre, mais bien plutôt par une multiplication des agents intégrés dans la chaîne décorative. Chacun d'entre eux apporte à la chaîne sa propre charge dynamique, tandis que le type même de liaison établie entre chacune de ces composantes, exaspère le dynamisme de l'ensemble. En effet, la particularité des liaisons rocaille est d'établir entre les différents motifs une soudure profonde et intime qui transcende leurs individualités particulières

au profit du mouvement dynamique de l'ensemble. Parmi les divers moyens utilisés pour établir ce type de cohésion, et qui pour la plupart trouvent leur origine dans le système des grotesques de la Renaissance<sup>54</sup>, relevons notamment une miniaturisation généralisée des motifs, le recours au transformisme, aux variations d'échelles et l'insertion, parmi les éléments figuratifs, de motifs abstraits dont la fonction, strictement mécanique vise à assurer une articulation réduisant au minimum toute déperdition énergétique; l'enroulement en C relié par de courtes barres droites dans lequel Kimball voit la marque caractéristique du Rococo, est certainement le plus fameux de ces motifs. Le transformisme, marqué par les théories évolutionnistes développées notamment par Maupertuis, Robinet et Buffon<sup>55</sup>, s'attache à l'illustration poétique du principe scientifique de mutation continue des choses et des êtres; pourquoi un triton ne deviendrait-il pas un jet d'eau puisque "rien se crée, et que tout se tranforme"! Dans un esprit similaire, la représentation d'un même élément décoratif à des échelles différentes suggère l'idée d'une croissance ou d'une décroissance qui renforce l'impression de cohésion organique de la chaîne décorative dans laquelle celui-ci s'insère. Enfin, il est évident que la miniaturisation généralisée de tous les éléments du décor favorise ces enchaînements multiples<sup>56</sup> en réduisant l'importance et la marge d'autonomie de chacune des composantes. L'ensemble acquiert de ce fait la puissance d'un jet de fontaine, s'élevant, le long de certains axes particuliers (bord des cadres, des encoignures, raccord entre différents cadres etc.), avec la volonté de noyer la structure architectonique dans un éclaboussement de dorures, de coquilles et de volutes (fig. 24).

Les travaux de Vassé<sup>57</sup>, ceux d'Oppenord<sup>58</sup>, notamment au *Palais Royal*<sup>59</sup>, dans les projets pour le *Château de la Grange*<sup>60</sup> et à l'*Hôtel d'Assy*<sup>61</sup> et ceux de Boffrand<sup>62</sup>, à l'*Hôtel Parabère*<sup>63</sup>, à l'*Hôtel Soubise*<sup>64</sup> et au *Petit Luxembourg*<sup>65</sup>, pour ne prendre que quelques exemples, nous paraissent user préférentiellement de la structure grammaticale baroque alors que le schéma d'articulation dérivé du système grotesque caractérise plus particulièrement certaines interventions de Pineau<sup>66</sup> (*Hôtel Boutin*<sup>67</sup>, *Matignon*<sup>68</sup>, *Hôtel Villars*<sup>69</sup>, *Salle de Compagnie de l'hôtel de Maisons*<sup>70</sup>, celles de Meissonnier<sup>71</sup> dans la *Maison du sieur Brethous à Bayonne*<sup>72</sup> et le *Salon de la Princesse Czartorinska*<sup>73</sup>, ainsi que certains travaux de François Cuvillies<sup>74</sup> tels que les *Reiche Zimmer*<sup>75</sup>); en effet, même si Meissonnier et Cuvillies font usage d'un vocabulaire décoratif plus plastique, plus sculpté et plus articulé que Pineau, leurs travaux à tous trois nous paraissent dominés par une même structure grammaticale. Notre propos, en citant ces différents ténors des mouvements Rocaille et Rococo, n'est évidemment pas d'étiqueter ces personnalités, mais d'illustrer, sur base d'exemples concrets, les différents modes d'agencement de ces décors, le lecteur l'aura compris. Il est évident que certains des artistes cités se sont exercés aux différents registres et qu'ils ont souvent intégré les deux systèmes au sein d'un même agencement. Ainsi, si le Cuvillies des *Reiche Zimmer* s'inscrit plutôt dans une filiation par rapport à Pineau et à la grammaire grotesque, on constate, dans les décors de l'*Amalienburg*, l'intégration de larges motifs empruntés au système baroque (voir par exemple le jeu des caissons illusionnistes qui doublent et dissolvent

les contours supérieurs des cadres) et qui témoignent d'une évidente souplesse dans l'usage de ces principes grammaticaux dont l'utilisation n'est jamais exclusive.

### Conclusion

Par un essai de réintégration des décors rocaille dans le contexte artistique qui vit leur développement, nous nous sommes attachée à mieux comprendre les sources de leur répertoire décoratif ainsi que la nature des principes grammaticaux qui les régissent. Nous avons identifié un vocabulaire aux composantes multiples, mêlant étroitement des éléments maniéristes et baroques, à des motifs empruntés à la tradition classique des grotesques, articulé par deux systèmes grammaticaux différents, l'un d'essence baroque et l'autre d'obédience classique, puisqu'il doit ses règles aux modes d'agencement particuliers des structures à grotesques.

Enfin, l'étude de l'évolution de ces décors rocaille dans leurs diverses phases de développement, nous a permis de mieux comprendre la nature de leur structure intrinsèque, celle d'une tension dialectique développée entre un système de cadres structurant l'espace et une efflorescence de motifs décoratifs qui construisent cet espace d'une manière non plus géométrique, mais organique. La prétention de chacune de ces deux composantes à vouloir définir – selon ses critères propres – la structure morphologique des pièces dans lesquelles elles se déploient, tend à oblitérer progressivement tout le jeu des forces architecturales et à développer cette "atectonicité" narcissique mise en évidence par Ph. Minguet. Le décor rocaille ne renvoie en effet qu'à lui-même et articule un dispositif singulier qui est intimement lié, au-delà de la conception nouvelle de l'espace architectural<sup>76</sup>, à la valorisation des arts décoratifs.

## NOTES

<sup>1</sup> Il semble qu'à l'origine, le terme "Rococo" ait été un vocable d'atelier utilisé pour désigner le décor "rocaille" dont le motif emblématique est une sorte de coquille bombée à la silhouette chantournée et découpée. Initialement réservés à la décoration des nymphées, des fontaines, des grottes artificielles aménagées dans les jardins et de divers autres éléments en rapport avec l'élément aquatique, ces motifs en coquille prirent peu à peu le nom du support rocheux sur lequel ils étaient le plus souvent appliqués. Le terme à très vite connu une acception péjorative, depuis que les tenants de la réaction classique s'en servirent pour stigmatiser le goût de leurs prédécesseurs et que leur emboîtèrent le pas de nombreux suiveurs, militants moralistes engagés dans une croisade contre l'ornement.

En ce qui concerne l'usage actuel de ces termes, nous nous alignerons sur l'emploi préconisé, à la suite de F. SOUCHAL, par M. ROLAND MICHEL (*Lajoüe et l'Art Rocaille*, Paris, Arthéna, 1984, p. 125) et M. FREDERICO-LILAR ("L'ancien hôtel vander Meersche et son décor rocaille (Gand)" dans *Etudes sur le XVIII<sup>e</sup> siècle*, V, 1978, p. 116: le Rocaille au masculin et utilisé comme substantif sera réservé au style dénommé de manière générique, tel qu'il s'est essentiellement développé en France, tandis que la rocaille est utilisé dans l'acception limitée qu'on donnait à ce mot vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, lequel désignait le motif décoratif particulier évoquant une forme rocheuse déchiquetée et irrégulière. Enfin le Rococo sera réservé pour définir et décrire les formes particulières que prend le style Rocaille dans les régions extérieures à la France, c'est-à-dire principalement en Angleterre, Allemagne et Italie.

<sup>2</sup> Burckhardt comme H. Wöflin s'inscrivent tous deux dans cette conception "sub specie finis".

<sup>3</sup> E. et J. de GONCOURT, *L'art du dix-huitième siècle*. Paris, 1874.

<sup>4</sup> S'ils n'établirent pas les principes du Rococo, les Goncourt dressèrent tout du moins une liste d'aphorismes dont certains – grâce, charme, enchantement, jeu – servirent longtemps d'unique définition au style.

<sup>5</sup> ROSE H., *Spätbarock*. Munich, 1922.

BRINCKMANN A.E., *Die Kunst des Rokoko*. Berlin, 1940.

BRINCKMANN A.E., *Stadtbaukunst des 18 Jahrhunderts*. Berlin, 1914.

BRINCKMANN A.E., *Von Guarini bis Balthasar Neumann*. Berlin, 1932.

SELDMAIER R., *Grundlagen der Rokoko-Ornamentik*. Strasbourg, 1917.

WILDENSTEIN G., *La peinture française au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris, s.d.

DIMIER L., *Les peintres français du XVIII<sup>e</sup> s.* Bruxelles, 1928.

HAUTECEUR L., *Histoire de l'architecture classique en France*. III. *Première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le style Louis XV*. Paris, 1950.

Pour une bibliographie plus récente, nous renvoyons, faute de place, aux nombreuses références citées par M. ROLAND MICHEL dans son remarquable ouvrage sur *Lajoüe et l'Art Rocaille*, op. cit., pp. 411-429.

<sup>6</sup> Paris, A. et J. Picard, 1949. Traduction française de Jeanne MARIE.

<sup>7</sup> Paris, J. Vrin, 1979.

<sup>8</sup> KIMBALL F., *loc. cit.*, pp. 35-36.

MINGUET Ph. souscrit à cette idée dans son ouvrage sus-mentionné, p. 188.

<sup>9</sup> Minguet Ph., *loc. cit.*, p. 195.

<sup>10</sup> Des investigations systématiques menées du côté du maniérisme italien et français devraient être entreprises, elles pourraient pensons-nous, se révéler riches d'informations pour la filiation de certains motifs particuliers, ainsi que l'a suggéré Monsieur J. Stiennon à la suite de l'exposé que nous avons présenté sur ce thème au III<sup>e</sup> congrès

de l'Association des Cercles Francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique (Namur, 18-21, VIII, 1988).

<sup>11</sup> Pour l'origine et le développement de l'ornement rocaille, nous renvoyons aux travaux déjà anciens, mais toujours précieux de SELDMAIER R., *Die Grundlagen der Rokoko-Ornamentik in Frankreich*. Strasbourg, 1917. KÖHNEL E., *Die Arabeske. Sinn und Wandlung eines Ornaments*. Wiesbaden, 1949. KRAUS Th., *Die Ranken der Ara Pacis*. Berlin, 1953. L'ORANGE H.P., "Ara Pacis augustae. La zona floreale" dans *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, 1, 1962. BAUER H., *Rocaille. Zue Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs*. Berlin 1962.

<sup>12</sup> Pour une étude approfondie de ce mouvement de fondations académiques, nous renvoyons au très bel ouvrage de VIALA A., *La naissance de l'écrivain*. Paris, Editions de Minuit, 1985.

<sup>13</sup> Les conférences de l'Académie Royale de peinture et de Sculpture, dans l'édition de 1725 des œuvres de FÉLBIEN, Trévoux, 6 vol. cité par DUMESNIL M.J., *Histoire des plus célèbres amateurs français et de leurs relations avec les artistes*, t. II, J.B. Colbert (1625-1683). Paris, Renouard, 1857, pp. 177 à 182.

<sup>14</sup> L'intitulé de ces conférences constitue un excellent révélateur des références proposées: le 6 mai 1677, Ch. Le Brun, alors chancelier de l'Académie, traite du tableau de Raphaël représentant *saint Michel terrassant le dragon*; Ph. de Champagne enchaîna avec le *Christ au tombeau* du Titién. Le sculpteur Van Opstal évoqua le *Laocoon*, N. Mignard la *Vierge tenant Jésus sur son berceau* de Raphaël, Noiret les *disciples d'Emmaüs* de Véronèse, Le Brun *La Mane* de Poussin et S. Bourdon entretint ses auditeurs du tableau de Poussin représentant *Jésus guérissant deux aveugles*. Toutes ces conférences furent consignées par FÉLBIEN, préface des *Conférences de l'Académie de Peinture*, loc. cit., pp. 304-306.

<sup>15</sup> Lettre de Ch. Perrault à Poussin, écrite aux environs de 1665 mais non envoyée, publiée dans la *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*. Paris, Montaignon, 1887, I, p. 1.

<sup>16</sup> Ch. Errard fut directeur de 1666 à 1673 puis à nouveau de 1675 à 1685.

<sup>17</sup> KIMBALL F., loc. cit., p. 20.

On trouvera le détail de ces références dans les textes de la *Correspondance des directeurs de l'Académie*, loc. cit., et plus particulièrement dans les documents 2, 7, 10, 14, 37, 40, 42, 43, 78.

<sup>18</sup> Le texte du règlement de l'Académie précisait en effet explicitement que "ceux qui auront l'honneur d'estre entretenus dans ladite Académie se remettront entièrement de leur conduite, et particulièrement pour ce qui regarde les études, au Recteur que Sa Majesté aura préposé à cet effet, en sorte qu'ils ne peuvent jamais copier ou exécuter aucune chose, sans son conseil ou son consentement, a peine d'estre exclus de ladite Académie" (article X)

*Correspondance des directeurs de l'Académie*, loc. cit., p. 48.

<sup>19</sup> BRINCKMANN A.E., *Barokskulptur*. Berlin, Neubabelsberg, 1917, II, p. 328.

<sup>20</sup> La peinture "a grotesques" doit son nom au fait que c'est dans les vestiges romains enfouis au cours des siècles, essentiellement dans les ruines de la Domus Aurea de Néron, dans les couloirs d'accès du Colisée, ainsi que dans certains décors de la Villa d'Hadrien que les hommes de la Renaissance découvrirent ce type de décor qui les influença si fort. (grotte-grotesque).

KNAAK P., *Über den Gebrauch des Wortes "grotesque"*. Greifswald, 1913.

<sup>21</sup> *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*. Londres, 1969.

*Le logge di Raphaël. Maestro e bottega di fronte à l'antico*. Rome, Istituti Poligrafico dello Stato, 1977.

- Nous renvoyons également à FORSSMAN E., *Säule und Ornament*. Stockholm, 1956.  
 KAYSER W., *Das Grotteske*. Oldenburg, 1957.  
 PIEL F., *Die Ornament-Grotteske in der italienischen Renaissance. Zu ihrer kategorialen Struktur und Entstehung*. Berlin, 1962.  
 BARASCH F.K., *The grotesque, a study in meanings*. The Hague, 1971.
- <sup>22</sup> Il est en effet à noter qu'au cours de cette deuxième phase, les structures à grotesques restèrent toujours limitées à des surfaces restreintes (chambranles, embrasures de porte, etc.). Leur fonction première était illusionniste, il s'agissait de renforcer le plan réel du mur afin d'accentuer l'éloignement des scènes figurées au centre des panneaux.  
 CRIFO-DACOS N., *La découverte de la Domus Aurea...*, loc. cit., pp. 62-65.
- <sup>23</sup> CRIFO-DACOS N., loc. cit., pp. 101-113.
- <sup>24</sup> L'intérêt manifeste porté par le milieu académique à ces décors est illustré par Kimball qui relève la présence au sein de l'Académie de Peinture et de Sculpture d'un certain nombre d'artistes qui développèrent ce thème. Parmi ceux-ci, citons outre Le Brun et Errard, les peintres Nicolas Loir et Georges Charmeton, graveurs d'arabesques et auteurs de nombreuses peintures décoratives dans les châteaux royaux, transposition de ces motifs peints en sculpture.  
 KIMBALL F., loc. cit., p. 25.
- <sup>25</sup> KIMBALL F., loc. cit., p. 35, note 1.
- <sup>26</sup> Ces arabesques s'articulaient à l'intérieur d'un certain nombre de médaillons de formes géométriques supportés par des paires de figures avec des feuilles d'acanthes et d'autres motifs.
- <sup>27</sup> KIMBALL F., loc. cit., pp. 28 et 32.
- <sup>28</sup> Ces décorations ont en grande partie disparu, mais une suite de panneaux provenant de l'Appartement de la Reine (1657) fut reposée en 1817 dans la Chambre du Livre d'Or de Luxembourg.  
 KIMBALL F., loc. cit., p. 37.
- <sup>29</sup> CORDEY J., *Vaux-le-Vicomte*. Paris, 1924, cité par Kimball F., loc. cit., p. 38.
- <sup>30</sup> Ces pièces furent transformées en 1678-1687.  
 KIMBALL F., loc. cit., pp. 27 et 39.
- <sup>31</sup> KIMBALL F., loc. cit., p. 39.
- <sup>32</sup> KIMBALL F., loc. cit., p. 39.
- <sup>33</sup> KIMBALL F., loc. cit., pp. 117-118.
- <sup>34</sup> L'humidité du climat français constitua peut-être un handicap au développement des décors à fresque. On sait en effet que les décorations peintes par Romanelli dans l'Appartement de la Petite Galerie du Louvre s'écaillèrent dès 1663 et que leur état de détérioration nécessita rapidement leur remplacement par un lambrissage, KIMBALL F., loc. cit. p. 27.
- <sup>35</sup> KIMBALL F., loc. cit., p. 28.
- <sup>36</sup> KIMBALL F., loc. cit., p. 45.
- <sup>37</sup> A l'hôtel Lauzun, du moins en ce qui concerne les décorations de 1657.
- <sup>38</sup> KIMBALL F., loc. cit., p. 28.
- <sup>39</sup> "Cette chambre est presque carrée, mais, aux quatre coins il y a quatre niches ornées des glaces... A costé de ces niches il y (a) un espece des petits pilastres estroits, representés des miroirs et bordés des (d)orures, devant lesquels on voit sur des petits soustiens posées des petites statues d'agate; auprez de ces pilastres, de deux cotés de la niche, il y a des petits tableaux, rangés au nombre des trois l'un sur l'autre... à costé de ces trois tableaux nommés, il y a par tout des pillastrezs derechef ordonnés de mesme..."  
 Extrait des "Notes de Nicodème Tessin le jeune, relatives à son séjour à Paris en 1687"

publié dans *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1932, 271 et cité par KIMBALL F., *loc. cit.*, p. 52.

<sup>40</sup> F. Kimball attribue ces dessins à Lassurance, lequel fut nommé "dessinateur" dans les Bâtimens du Roi à la fin de 1684.

KIMBALL F., *loc. cit.*, p. 53.

<sup>41</sup> KIMBALL F., *loc. cit.*, p. 54.

<sup>42</sup> KIMBALL F., *loc. cit.*, p. 57.

<sup>43</sup> Les recherches menées par F. Kimball l'ont amené à constater que l'usage des miroirs dans les intérieurs français était plus ancien qu'on ne le considérait généralement. Il relève en effet dans les comptes royaux des paiements pour des "glaces de Venise" dès 1664-1665 (*cabinets de Versailles*), 1669 (*appartement des Tuileries*), 1670 (*appartement de Monseigneur et Madame de Montespan*).

KIMBALL F., *loc. cit.* p. 29.

<sup>44</sup> Ce plafond décoré par Mignard nous est connu par les gravures de Gérard Audran; on y aperçoit un compartimentage peint sur un fond de mosaïque doré.

KIMBALL F., *loc. cit.*, p. 56.

<sup>45</sup> Berain donna en 1687-1688 les dessins pour ces arabesques décoratives peintes par André Camot. Un des plafonds de l'hôtel est conservé ainsi que plusieurs dessins manuscrits.

KIMBALL F., *loc. cit.*, p. 62.

<sup>46</sup> KIMBALL F., *loc. cit.*, p. 61.

<sup>47</sup> KIMBALL F., *loc. cit.*, p. 57.

<sup>48</sup> STAROBINŃSKI J., *L'invention de la liberté, 1700-1789*. Genève, A. Skira, 1964, pp. 39 à 41.

<sup>49</sup> Ainsi que l'a remarquablement montré R. Mauzi, l'idée du Bonheur et le souci de sa quête est une des préoccupations marquantes du XVIII<sup>e</sup> siècle. Entendu par beaucoup comme la somme des moments de plaisirs (Maupertuis, *Essai de philosophie morale*) ou comme l'harmonie intelligente du plaisir (Voltaire, article "Félicité" du *Dictionnaire Philosophique*), le Bonheur est proposé comme "l'union des plaisirs physiques avec ceux de l'âme et de l'intelligence" (Delisle de Sales, *Philosophie du Bonheur*). Oscillant entre deux pôles, l'un de conception humaniste qui fait du plaisir l'œuvre même de l'âme et l'autre opposé, d'inspiration sensualiste, qui recherche le plaisir dans l'abandon pur et simple à la sensation, les théories du plaisir et les stratégies qu'elles convoquent posent deux conditions à sa pleine réalisation. La première est la diversité des plaisirs, à laquelle il convient d'ajouter un certain ordre, une réelle modération, car si elle devenait vertige, cette diversité ne ferait qu'épuiser l'âme sans jamais la combler.

MAUZI R., *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée française au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris, 1965.

<sup>50</sup> KIMBALL F., *loc. cit.*, p. 57.

<sup>51</sup> Pierre Lepautre (1618-1682) et son rôle important dans la mise au point des structures rocailles est un peu une découverte de F. Kimball qui lui attribue la transposition en sculpture des motifs d'arabesques peintes.

<sup>52</sup> *Livres des cheminées exécutées à Marly sur les dessins de Monsr. Mansart Surintendant... dessinées et gravées par Pierre Le Pautre Graveur du Roi* cité par KIMBALL F., *loc. cit.*, p. 76.

<sup>53</sup> Une comparaison entre les dessins de Lepautre et ceux exécutés à la même époque par Berain pour les cheminée de Meudon, fait remarquablement ressentir la différence de manière: l'arabesque de Berain occupe le centre du panneau et ses jeux de bande restent toujours confinés à l'intérieur de ceux-ci, ni l'un ni l'autre ne sont jamais transférés sur le cadre. A l'inverse, P. Lepautre abandonne le remplissage d'arabesques peintes mais

utilise des arabesques sculptées pour modifier les formes mêmes du cadre de ses panneaux.

KIMBALL F., *loc. cit.*, p. 77.

<sup>54</sup> Une des caractéristiques les plus marquantes des structures à grotesques est en effet la nature profonde de la cohérence établie entre les divers motifs composant ces schèmes décoratifs. Pinturicchio et plus tard Giovanni d'Udine s'attacheront à développer cette cohérence, qui en rendant la structure autoportante, lui permet une plus large expansion dans l'espace; et ils utiliseront pour ce faire, des moyens similaires à ceux des ornemanistes du xviii<sup>e</sup> s.: miniaturisation généralisée des motifs, variations d'échelle et insistance sur les transformismes grâce notamment à une technique picturale ou sculpturale soulignant les déliés et les aplats.

<sup>55</sup> MINGUET Ph., *loc. cit.*, pp. 259-261.

<sup>56</sup> MINGUET Ph., *loc. cit.*, pp. 178 et suivantes.

<sup>57</sup> François Antoine Vassé (1681-1736).

<sup>58</sup> Gilles-Marie Oppenord (1672-1742).

<sup>59</sup> Le principal théâtre de l'activité d'Oppenord sous la Régence fut le *Palais Royal*, siège de la Régence elle-même où il effectua une série de radicales modifications intérieures. Parmi celles-ci citons, l'*Appartement de la Duchesse d'Orléans* (1716), la *Chambre à coucher du nouvel Appartement du Régent* dans l'aile gauche, l'achèvement de la *Galerie Mansart* (1717) et la construction de deux Cabinets de Peinture (1717) situés parallèlement au Grand Appartement de Mansart. En 1720, il entreprit la redécoration des *Grands Appartements* et travailla de 1719 à 1720 au fameux *Salon d'Angle* (Salon Oppenord). KIMBALL F., *loc. cit.*, p. 134.

<sup>60</sup> Le National Museum de Stockholm conserve toute une série de dessins d'Oppenord pour un *Salon du château de la Grange* que l'on n'identifie pas avec précision, car de nombreux édifices, construits ou réaménagés à cette période, portent cette dénomination.

KIMBALL F., *loc. cit.*, p. 134.

<sup>61</sup> A la demande de J.P. Chaillou, Oppenord ajouta à l'*Hôtel d'Assy* le salon qu'occupe actuellement le directeur des Archives Nationales.

KIMBALL F., *loc. cit.*, p. 133.

<sup>62</sup> Germain Boffrand (1667-1754).

<sup>63</sup> Très apparentées aux décorations de l'*Hôtel de Villars*, les aménagements de l'*Hôtel Parabère*, place Vendôme, sont datés des années 1718-1720.

KIMBALL F., *loc. cit.*, pp. 140.

<sup>64</sup> Dès 1707, Boffrand succéda à Delamair à l'hôtel Soubise, où il réalisa notamment les *Appartements du Prince* au rez-de-chaussée et ceux de la *Princesse* au premier étage terminés tous deux par les fameux salons ovales considérés comme les chef-d'œuvre du style en France.

KIMBALL F., *loc. cit.*, pp. 107-190-191

<sup>65</sup> Commandité par la Princesse Palatine, Boffrand travailla à partir de 1710 à d'importantes transformations au *Petit-Luxembourg*.

KIMBALL F., *loc. cit.*, p. 179.

<sup>66</sup> Nicolas Pineau (1684-1754).

<sup>67</sup> Exécutées dans les années 30, les transformations de Pineau pour l'*Hôtel Bouin*, ne sont connues que par des dessins.

KIMBALL F., *loc. cit.*, p. 179.

<sup>68</sup> C'est F., Kimball qui attribue à Pineau la série de dessins exécutés pour les pièces de l'*Hôtel Matignon*.

KIMBALL F., *loc. cit.*, p. 174.

<sup>69</sup> La décoration de la *galerie de l'Hôtel de Villars*, "bâtie de 1732 à 1733 sur les plans et dessins de l'architecte Leroux" est généralement attribuée à Pineau.

KIMBALL F., *loc. cit.*, pp. 176-177.

<sup>70</sup> La décoration de la *Salle de Compagnie de l'Hôtel de Maisons*, bâti en 1708 par Lassurance, est attribué à Pineau par Kimball sur base d'un examen stylistique détaillé des projets préparatoires.

KIMBALL F., *loc. cit.*, p. 205.

<sup>71</sup> Juste-Aurèle MEISSONNIER (1695-1750).

<sup>72</sup> Le dessin pour la *maison du Sieur Brethous* à Bayonne est daté par Kimball de 1733.

KIMBALL F., *loc. cit.*, p. 170.

<sup>73</sup> Le "projet d'un Sallon de la Princesse Sartorinski en Pologne" est l'un des derniers projets exécutés par Meissonnier à une époque indéterminée des quinze dernières années de sa vie.

KIMBALL F., *loc. cit.*, p. 203.

<sup>74</sup> François de Cuvillès (Soignies 1695-1768).

<sup>75</sup> (1730-1737). Situées à l'intérieur de la Résidence des Wittelsbach à Munich, ces salles, presque entièrement détruites lors de la seconde guerre mondiale, ont été très minutieusement restaurées.

<sup>76</sup> Voir à ce sujet, les remarques de WALD-LASOWSKI P., dans *Libertines*, Paris, Gallimard, 1980, p. 24.

# LE STYLE ROCOCO DANS L'ORFÈVRENERIE EN BELGIQUE

## Commencements et effacements

par  
Pierre COLMAN

“Le monde ne marche que par le malentendu”, chacun peut le vérifier jour après jour. Mais l’homme de science veut la pleine clarté, quand il fait œuvre scientifique du moins. Aussi éprouve-t-il le besoin de forger des définitions rigoureuses. Du côté des sciences humaines, cependant, c’est une gageure. Il faut une sorte de naïveté pour entreprendre de définir une notion comme celle de style, d’un usage si commode en raison même du flou dans lequel elle baigne. Et le style rococo est sans doute le plus insaisissable de tous.

Son étude se fait cependant en terrain solide lorsqu’il s’agit des arts dits “mineurs”, son domaine de prédilection (n’est-il pas l’art de *l’âge de la porcelaine?*).

Particulièrement solide, même si elle se cantonne à l’orfèvrerie, providence de l’amateur de données sûres, grâce aux poinçons. Encore faut-il percer leurs secrets et déjouer leurs pièges. Je me sens déjà bien hardi pour avoir étendu mes investigations à toutes les villes aujourd’hui belges.

Y a-t-il rien de plus rococo que les flambeaux de Lambertus Millé poinçonnés à Bruxelles en 1740 au plus tard? Ils ont pour modèle une des gravures du *Douzième livre: chandeliers en argent*, publié à Paris vers 1730, où le fameux Juste-Aurèle Meissonnier donnait libre cours à sa fantaisie<sup>1</sup>. Rejet radical de la tutelle de la raison et de celle de l’architecture, horreur de la symétrie, amour de la nature “au naturel”, voilà des clés d’un emploi peu ardu. Nul besoin de la rocaille, motif typique par excellence.

Mais l’aurore et le crépuscule du rococo n’ont naturellement pas cette clarté de plein jour. Ce sont eux que je me propose de scruter ici.

Les débuts coïncident avec la fin de l’influence du style Louis XIV. Tracer la frontière est singulièrement difficile.

La taille des objets est un critère intéressant. Prenons pour exemple le calice, le vase sacré par excellence: au temps où le grand Corneille est porté aux nues,

ils peuvent atteindre 30 cm de haut; à l'époque où Marivaux est discuté dans les salons, ils dépassent rarement 26 cm. L'échelle de l'ornement et la vigueur de son relief sont à l'avenant. "Les chandeliers et salières de ma mère sont des machines une fois trop grandes et trop façonnées. L'on prend icy tout uny, d'une grandeur raisonnable et propre" écrivait un Liégeois parisianisé, donnant des leçons de bon goût à son frère cadet demeuré au pays<sup>2</sup>. C'était en 1677; ce marchand-banquier, pourtant bouffi d'orgueil, refusait déjà la mégalomanie de celui qui avait pris pour devise "Nec pluribus impar"; il se préoccupait déjà moins de faste et davantage d'agrément. Malheureusement, on ne tient pas là un critère efficace, car l'évolution est sans césure<sup>3</sup>.

La recherche d'une apparition instauratrice conduit à s'intéresser au tracé de la base, le contour du bas des objets. Le rococo ne manque pas de renvoyer aux vieilles lunes le cercle, symbole d'intangible perfection, incitation à l'immobilité. Il se lasse aussi de l'octogone régulier. L'octogone irrégulier, à pans alternativement longs et courts, est davantage de son goût, davantage encore si un pan sur deux s'incurve en arc simple, et tout à fait si l'arc se met à ondoyer. Une courbe convexe entre deux concaves plus courtes, s'enchaînant sans rupture, toutes trois de faible courbure. Une forme plus souple que l'accolade et l'arc de Cupidon, avec leur bec médian. Une forme plus capricieuse encore que cet S dans lequel Hogarth allait reconnaître "the line of beauty".

Caprice, maître-mot, antipode de la Raison... Ce tracé habituellement fort discret nous met au cœur de notre problème. Art de la grâce, comme l'a brillamment montré Philippe Minguet, le rococo est fondamentalement aussi art du caprice. Et pourquoi? Parce qu'il est dédié à la jeunesse avant de l'être à la femme, comme on l'a répété à satiété. Entre lui et une femme mûre, sage, raisonnable, rien d'accordé. Entre lui et un jeune homme, accord aussi juste qu'avec une jeune fille. C'est de l'enfance qu'il fallait au Roi-Soleil vieillissant. La phrase est célèbre; elle a donné au rococo une impulsion décisive. Le mot mérite réflexion. "Jeunesse" aurait assurément sonné plus juste, puisqu'il s'agissait de plaire à une jeune mariée, la duchesse de Bourgogne. D'ailleurs, Eros veillait, qui n'a que faire des enfants.

L'arc ondoyant n'est pas moins présent dans le mobilier que dans l'orfèvrerie; il se fait une place dans l'architecture et dans tous les arts qui dépendent d'elle; il a presque autant de signification pour le rococo que l'arc brisé pour le gothique.

Nuançons. Il n'a sa pleine signification que s'il suggère l'animation sans être évocateur de dynamisme. Dans le cas contraire, il ne s'émancipe pas du baroque. Témoins les rares pièces de la fin du xvii<sup>e</sup> siècle où il est au nombre de trois et de grande longueur<sup>4</sup>. Témoins aussi les rares objets postérieurs à 1715 où il a un tracé vigoureux, en courbes et contrecourbes prononcées<sup>5</sup>. La date de la mort de Louis XIV pourrait bien être celle de la naissance du rococo dans l'orfèvrerie de la Belgique d'aujourd'hui.

En 1704-1707, un orfèvre bruxellois dont le poinçon figure un bateau et dont l'identité reste à découvrir exécute une paire de flambeaux qui mérite de retenir

l'attention. Robustes, énergiquement moulurés, dépourvus d'ornements, ils ont l'octogone pour tracé directeur. Mais un pan sur deux est chantourné dans le pied, qui comporte d'ailleurs une cuvette annulaire. A la base, les pans chantournés sont sensiblement plus courts que les pans droits, alors que ce sera l'inverse par la suite. Leur tracé n'est pas encore véritablement rococo: il garde trop de vigueur et les deux concavités ont encore trop d'importance par rapport à la partie convexe<sup>6</sup>. Même tracé dans une sobre théière montoise de 1708-1709<sup>7</sup>.

La moitié des objets rangés sous l'étiquette Louis XIV dans *Orfèvrerie en Belgique*<sup>8</sup> relèvent à mon avis du rococo dans sa phase initiale. C'est en vain que je me suis efforcé d'en persuader les deux autres auteurs. Aurai-je plus d'audience de la part des lecteurs du texte que voici? Les plus conciliants diront que Louis XIV final et rococo naissant, c'est tout un. D'autres opteront pour "Régence"; ils me permettront de les désapprouver, surtout s'ils vont jusqu'à admettre, à côté de "Régence liégeoise", Régence bruxelloise, anversoise, montoise, gantoise, tournaisienne, et ainsi de suite<sup>9</sup>. Evidemment, si l'on s'entête encore à garder au mot "rococo" son sens péjoratif initial, on ne saurait l'appliquer à des objets que l'on aime...

La dissymétrie et les motifs d'inspiration naturaliste s'introduisent subrepticement à partir de 1720 et s'affirment à partir de 1740, au moment où la rocaille *sensu stricto* commence à proliférer<sup>10</sup>. Les flambeaux de 1738-1740 évoqués d'entrée de jeu sont tout à fait isolés dans notre orfèvrerie, on doit y insister. Ils ne le sont pas moins dans la production de Lambertus Millé. Comme ils portent la lettre décanale Q, en usage de 1737 à 1740, ils s'identifient peut-être avec son chef-d'œuvre, car il accède à la maîtrise le 27 avril 1738. Un débutant n'avait guère de chances de recevoir la commande de pièces de ce genre, bien propres, en revanche, à faire parler de lui au moment où il cherchait à se faire une place au soleil.

Un autre commencement mérite de retenir l'attention: c'est celui de la mode des côtes torsées, du "travail en torche", pour reprendre l'expression du temps. Eminemment caractéristique de l'orfèvrerie, elle domine la seconde phase du rococo. Elle fait florès dans nos provinces de 1750 à 1775. Mais quand a-t-elle vu le jour?

Règne-t-elle déjà sur une théière montoise aux poinçons de 1730? On a pu le croire<sup>11</sup>. Mais la lettre décanale, examinée de plus près, la rajeunit de vingt ans<sup>12</sup>. Rien d'étonnant, dès lors: c'est un objet de ce genre que Claude-Louis Foncé exécute pour son chef-d'œuvre en 1747<sup>13</sup>.

Règne-t-elle déjà sur une cafetière égoïste (c'est-à-dire de très petites dimensions) poinçonnée à Liège sous le règne de Georges-Louis de Berghes, c'est-à-dire entre 1724 et 1743? Le très regretté Oscar de Schaetzen le pensait. Il croyait dès lors tenir là "les filets torsés les plus anciens de toute l'orfèvrerie liégeoise". Mais il ne cachait nullement qu'il avait peiné sur la lecture des poinçons: celui du prince-évêque est quasi entièrement effacé; il n'est identi-

fiable que par un détail à peine visible; l'aigle bicéphale est bien présente, mais on ne voit rigoureusement rien du millésime inscrit dessous; la lettre annale brille par son absence; la marque de l'orfèvre, enfin, est presque totalement oblitérée par celle du prince<sup>14</sup>.

Une verseuse de taille normale aux poinçons de 1761 parfaitement assortie à cette petite cafetière forme un ensemble avec elle. Elle l'a eue pour modèle, avançait l'auteur. Réexaminons-les (fig. 25). Leurs couvercles sont coiffés d'un coquillage et présentent une base mouvementée en vague, et non plus horizontale; une forme qui ne se répand pas chez nous avant 1770<sup>15</sup>, une forme inimaginable à Liège sous Georges-Louis de Berghes. L'hypothèse de travail à laquelle je m'arrête présentement n'est pas des plus simples. Les deux cafetières ont été créées ensemble, en 1761. Le fond de la petite a dû être remplacé par la suite, peut-être parce qu'elle avait été oubliée vide sur un réchaud allumé. Le restaurateur lui a greffé un fond récupéré sur une verseuse plus grande. Il a laissé la lettre annale hors de la découpe; il a fortement effacé le poinçon du prince. C'est qu'il ne se souciait ni de l'une ni de l'autre: il réparait l'objet; il ne le maquillait nullement. Il a soudé le fond de remplacement avec un manque de soin dont un faussaire se serait bien gardé<sup>16</sup>.

A l'époque bien lointaine où je commençais à m'intéresser à l'orfèvrerie liégeoise, j'avais buté, déjà, sur un problème de ce genre. J'étais tombé en arrêt devant une théière torse reproduite dans le monumental ouvrage de Joseph Brassinne (fig. 26 et 27)<sup>17</sup>. L'auteur y avait lu les poinçons de 1715-1716; il ne s'en étonnait nullement; ce n'est pas peu surprenant, d'autant plus que le fretel, un coquillage sur un tertre, est lui aussi typique du rococo pleinement épanoui<sup>18</sup>. "Faux ou mal lus" avais-je noté avec la belle assurance que j'avais en ce temps-là: sans doute le blason de Jean-Théodore de Bavière (1744-1763) avait-il été pris pour celui de Joseph-Clément de Bavière (1694-1723). Le hasard m'a récemment mis la pièce entre les mains. J'ai dû faire amende honorable: les deux hypothèses sont à écarter l'une et l'autre.

La théière aurait-elle été copiée d'après un modèle en provenance d'un centre tout particulièrement novateur? Bien entendu, on pense d'abord à Paris. Oscar de Schaetzen attirait l'attention sur une cafetière de 1738-1739<sup>19</sup>. C'est une date trop tardive.

Trois ans auparavant, Thomas Germain décore une théière de cannelures et de canaux tors; c'est trop tard encore; et l'effet est fort différent<sup>20</sup>. Il ne l'est pas moins dans le gobelet d'or dit d'Anne d'Autriche et dans la canne que celle-ci avait vraisemblablement en sa possession lorsqu'elle détenait, en même temps que la régence, la dignité de Grand-Maître et Chef de la navigation. Ces deux objets fameux, présumés parisiens, sont d'ailleurs d'une époque très antérieure, puisque le premier est situé vers 1645 et le second en 1646-1650, avec un point d'interrogation<sup>21</sup>.

En France, les côtes torses sont habituellement des cannelures: en saillie et régulièrement espacées<sup>22</sup>. Elles se marient dans le haut et dans le bas avec une

sorte de feston, souvent mis en évidence par un fond amati. Exception à Lille en 1759; c'est que précisément la ville est française par conquête récente<sup>23</sup>.

Une théière torse aux poinçons d'Aix-la-Chapelle, située en 1731, figurait à l'exposition *Barockes Silber aus rheinischen Sammlungen*. Dans les notes critiques qu'il a consacrées à son catalogue, Wolfgang Scheffler soulignait qu'une telle apparence n'est pas possible à pareille époque; il proposait de corriger 1731 en 1770<sup>24</sup>.

Une enquête dans la production augsbourgeoise s'imposait. On y trouve bien peu de côtes torsées<sup>25</sup> et on n'en trouve pas de précoces. On s'y arrête devant une *Schraubflasche* poinçonnée vers 1670-1680<sup>26</sup>; mais à bien y regarder, on reconnaît plutôt des godrons piriformes aplatis placés tête-bêche, lointains descendants de ceux dont s'ornaient maintes productions de la *Dürerzeit*<sup>27</sup>. On s'arrête encore devant un *Deckelbecher* de 1695-1700 dont le bas de la coupe et le couvercle sont décorés de godrons torsés<sup>28</sup>. Cette décoration annonce directement les côtes torsées enveloppantes. Mais elle ne se confond nullement avec elles.

Décidément, la théière liégeoise reste tout à fait isolée. Me voilà conduit à la même hypothèse de travail que précédemment: le fond est de réemploi. Mais cette fois-ci, le réparateur a respecté les poinçons. Ce soin même le rend suspect d'intention frauduleuse. Pour en avoir le cœur net, il faudrait soumettre la pièce à des analyses d'alliage. Si le fond est aussi authentiquement liégeois que les poinçons qu'il porte, comme je le pense, il doit titrer 854 millièmes. Si le corps est au même titre, il est liégeois aussi et l'idée de fraude est à écarter; si son titre est celui de l'argenterie dans les Pays-Bas autrichiens, 944 millièmes, la fraude est probable<sup>29</sup>.

Le 1<sup>er</sup> juillet 1756, le *Journal encyclopédique* publie une *Lettre sur l'orfèvrerie en général, écrite de Paris aux auteurs de ce journal*. Elle porte aux nues le fameux François-Thomas Germain, qui rejette, dit-elle, le "mauvais goût qui domine dans l'orfèvrerie depuis que Meissonier (qui n'étoit cependant pas sans mérite) sembloit avoir préféré les formes contrastées aux beautés mâles et réfléchies, sans lesquelles les Arts de goût ne peuvent se soutenir au grand jour." La livraison du 1<sup>er</sup> septembre 1757 donne un compte rendu de la fameuse *Supplication aux orfèvres, cizeleurs, sculpteurs etc.* de Nicolas Cochin<sup>30</sup>.

La condamnation du rococo débridé est ainsi prononcée. Son mépris de la raison ne pouvait que heurter ceux qui en avaient le culte, nombreux en ce siècle pétri de contradictions qu'on a pu nommer "The Age of Reason". Ils ne pouvaient admettre ni même supporter ni la dissymétrie, ni l'incohérence dans l'échelle des choses représentées. Rien de ce qui chantait le caprice ne pouvait leur plaire.

Ce que Cochin prêche, ce n'est nullement le retour à l'Antique; c'est le retour au grand goût, celui du Grand siècle. Le néo-classicisme est d'abord une renaissance du style Louis XIV<sup>31</sup>. Parfois, on s'y tromperait.

Le grand goût avait eu longue vie. Il avait évolué, passant de la sévérité pompeuse à la grâce retenue, de la réaction contre le baroque au glissement vers le rococo. Retourner à cette phase ultime, c'était ramener le style vieillissant à sa propre enfance, c'était faire ressembler l'automne au printemps. Grand danger pour celui qui ambitionne de dater d'après le style. Telles pièces d'orfèvrerie exécutées dans nos provinces vers 1775-1780 ressemblent à celles qui l'ont été cinquante ans plus tôt: pas de rocaille ni d'asymétrie; des palmettes, des coquilles, des fleurettes, des courbes en C et en S. Mais le relief reste vigoureux; le tracé-mati ne revient pas à la mode<sup>32</sup>.

Poussant à l'extrême cette résurrection du passé, l'orfèvre liégeois Toussaint Winand s'est livré en 1786 à un magistral pastiche de ce qui s'était fait vers 1730-1740 (décennie que plus d'un expert actuel considère d'ailleurs comme le *nec plus ultra* de la production de la cité des princes-évêques). La fontaine de table en cause (fig. 28 et 29) porte le poinçon de l'argent de louis, l'aloi le plus haut, rare et coûteux<sup>33</sup>. Elle fait l'objet depuis des années de passionnantes discussions. A mes yeux, jusque voici peu, elle ne pouvait en aucun cas être postérieure à 1750. Je savais pourtant depuis longtemps que Winand avait les talents du caméléon<sup>34</sup>. Le propriétaire de la fontaine se plaît à supposer que c'est le chef-d'œuvre de l'orfèvre. Celui-ci l'aurait conservé pour son propre usage et ne l'aurait fait poinçonner que dans ses vieux jours. N'aurait-il pas ainsi obéré gravement sa situation financière et ne se serait-il pas exposé à une lourde amende, tout au début de sa carrière? et pour quelle raison? par sentimentalisme? Est-ce là la mentalité de nos artisans du xviii<sup>e</sup> siècle? C'est en 1754 que commence son activité, à en juger d'après les nombreuses pièces de sa main parvenues jusqu'à nous. A pareille date, le style de la fontaine était fortement démodé depuis plus de dix ans. Il y a par ailleurs quelque chose d'antiquisant dans la sévère chute de sequins qui orne les pieds; j'en repère d'analogues en 1778, 1781, 1784, 1787 et 1792<sup>35</sup>. Quant aux superbes rinceaux du récipient, je les rapproche de ceux d'un coffret liégeois de 1763<sup>36</sup>; faudrait-il les considérer comme traditionnels, archaïques, en retard stylistique sur la forme ondoyante du coffret? On sait bien que le décor est plus ouvert aux innovations que la forme.

Les sarcasmes de Cochin et de ses émules ne visent pas les côtes torsées. Elles résistent à la vague du retour au grand goût. Elles se maintiennent encore à Anvers en 1780<sup>37</sup>, à Bruxelles en 1783 et même en 1789<sup>38</sup>. Elles se survivent surtout à Liège, leur cité d'élection<sup>39</sup>. Conservatisme principautaire? Après tout, elles trouvent encore preneur à Paris en 1783-1784 et 1784-1785<sup>40</sup>. Quoi qu'il en soit, le retour à l'antique ne pouvait manquer de les condamner.

Le caprice était banni. La raison reprenait tous ses droits. Bientôt, elle allait être promue déesse. Et la plus meurtrière des folies allait s'emparer des hommes. De Madrid à Moscou, sans oublier l'Égypte, un sang "impur" allait abreuver les sillons. Des tonnes d'argenterie allaient être jetées au creuset pour payer les dépenses militaires. La douceur de vivre allait s'éteindre, la hantise de la mort se répandre. Les temps heureux du rococo étaient bien révolus<sup>41</sup>.

## NOTES

<sup>1</sup> Catalogue de l'exposition *Orfèverie au poinçon de Bruxelles*, par Jacques VANWITTENBERGH, Bruxelles, 1979 (cité ci-après Cat. Bruxelles), n° 143; voir aussi p. VII. – Piet BAUDOIN, Pierre COLMAN et Dorsan GOETHALS, *Orfèverie en Belgique. XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Duculot, Paris et Gembloux, 1988 (cité ci-après *Orfèverie*), p. 211, n° 233.

<sup>2</sup> Berthe LHOIST-COLMAN et Pierre COLMAN, Les goûts de Lambert Clercx, Liégeois de Paris sous Louis XIV, en matière d'ameublement, dans *Bull. Soc. royale Le Vieux-Liège*, t. VIII, n° 178-179, 1972, p. 170.

<sup>3</sup> Elle s'était produite en sens inverse lors du passage de la Renaissance au Baroque.

<sup>4</sup> Pierre COLMAN, *L'orfèverie religieuse liégeoise du XV<sup>e</sup> siècle à la Révolution*, Liège, 1966, t. I (cité ci-après COLMAN 1966), p. 128, n.210.

<sup>5</sup> Oscar de SCHAEZTEN, avec le concours de Pierre COLMAN, *Orfèveries liégeoises. Deuxième recueil complémentaire*, Société des bibliophiles liégeois, Liège, 1983 (cité ci-après de SCHAEZTEN 1983), p. 34 et 41. – *Orfèverie*, n° 108 et 175; voir encore le n° 224 (en 1762; retour au grand goût plutôt qu'archaïsme, je crois). Comparer avec l'arc ondoyant typique tel que le montre un ciboire liégeois dès 1718-1719 (COLMAN 1966, fig. 124).

<sup>6</sup> Les orfèvres bruxellois ne se pressent pas d'adopter l'arc ondé: admis en 1727-1730 (Cat. Bruxelles, n° 105), il est encore dédaigné en 1730-1734 (*ibidem*, n° 112; voir aussi n° 103, 106, 115, 116, 119, 132, 134, 141, 142).

<sup>7</sup> *L'orfèverie en Hainaut*, Lannoo, Tielt, et Mercator, Anvers, 1985, p. 70. – Catalogue de l'exposition *Les grands orfèvres du Hainaut. Ath – Mons – Tournai. XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, par Raymonde STILMANT, Bruxelles, 1988, n° 47; voir aussi n° 66 et 67; les dates tirées des lettres décanales manquent à vrai dire de sûreté.

<sup>8</sup> N° 101, 103, 113, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 130, 143, 146, 147, 153, 156, 162, 164, 168, 175 et 183. Limite extrême du style Louis XIV à mes yeux: l'aiguère et le bassin montois, superbes, de 1723-1724 (n° 128).

<sup>9</sup> Pierre COLMAN, "Régence liégeoise?", dans *Fédération archéologique et historique de Belgique. Annales du Congrès de Liège*, Liège, 1968, p. 93-102; Le rococo liégeois, dans *Approches de l'art. Mélanges d'esthétique et de sciences de l'art offerts à Arsène Soreil*, Bruxelles, 1973, p. 269-280; "Le rococo au pays de Liège", dans *Baroque et rococo en Belgique*, dir. Philippe MINGUET, P. Mardaga, Liège et Bruxelles, 1987, p. 115-140.

<sup>10</sup> COLMAN 1966, p. 167. – Oscar de SCHAEZTEN, avec le concours de Pierre COLMAN, *Orfèveries liégeoises*, Mercator, Anvers, 1976, (cité ci-après de SCHAEZTEN 1976), n° 71, 73, 75, 78, 79, 86, etc; ne pas retenir les trois boîtes du n° 81: elles datent en réalité de 1775. – Oscar de SCHAEZTEN, avec le concours de Pierre COLMAN, *Orfèveries liégeoises. Recueil complémentaire*, Société des bibliophiles liégeois, Liège, 1979 (cité ci-après de SCHAEZTEN 1979), p. 27, 28 etc. – Cat. Bruxelles, n° 29 et 30. – *L'orfèverie en Hainaut, o.c.*, p. 152. – de SCHAEZTEN 1983, p. 40, 42, 43 etc. – *Orfèverie*, fig. 203. – *Les grands orfèvres du Hainaut, o.c.*, n° 69 (en 1737, déjà).

<sup>11</sup> *L'orfèverie en Hainaut, o.c.*, p. 80. – *Orfèverie*, p. 99.

<sup>12</sup> *Les grands orfèvres du Hainaut, o.c.*, n° 77: 1750. Lettre de Mme Raymonde Stilmant datée du 14.12.1990: 1748 ou 1748-1749.

<sup>13</sup> *L'orfèverie en Hainaut, o.c.*, p. 20.

<sup>14</sup> de SCHAEZTEN 1979, p. 26 et frontispice. Le maître d'œuvre était habité d'une forte conviction, son adjoint d'une noire perplexité...

<sup>15</sup> *Orfèvrerie*, p. 102.

<sup>16</sup> Certain sucrier exécuté entre 1814 et 1831 – les poinçons et le style en font foi – montre à l'intérieur un poinçonnage complet du règne du prince-évêque Jean-Théodore de Bavière, effacé par brunissage, martelage ou laminage, mais encore bien reconnaissable; il est accompagné de l'inscription ARGENT POINSON qui aurait été redondante en 1744-1763, mais qui en 1814-1831 annonçait un titre de 854 millièmes, au lieu de 833, le second aloi du temps. Bel exemple des "arrangements" d'orfèvrerie d'Ancien Régime que l'on se permettait au siècle dernier: Gérard MABILLE, *Orfèvrerie française des XVI<sup>e</sup> XVII<sup>e</sup> XVIII<sup>e</sup> siècles. Catalogue raisonné des collections du Musée des Arts Décoratifs et du Musée Nissim de Camondo*, Flammarion, Paris, 1984, p. 226, n° 377.

<sup>17</sup> *L'orfèvrerie civile liégeoise*, 4 vol., Société des bibliophiles liégeois, Liège, t. IV, 1937, pl. CLXVI. Elle prenait rang de doyenne parmi les liégeoises (t. I, 1948, p. 522 et 541).

<sup>18</sup> Le pied simplement circulaire ne fait pas bon ménage avec les côtes torsées; mais le cas n'est pas isolé: COLMAN 1966, p. 129, p. 245, n° 613 et fig. 112 (calice aux poinçons de Jean-Théodore de Bavière avec la lettre annale K, que l'on traduit maintenant 1755 au lieu de 1754-1755; c'est la première apparition des côtes torsées dans l'orfèvrerie religieuse liégeoise, à ma connaissance du moins).

<sup>19</sup> Cfr note 14. Faith DENNIS, *Three Centuries of French Domestic Silver*, New York, 1960, n° 185.

<sup>20</sup> *Catalogue de l'orfèvrerie du XVII<sup>e</sup>, du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle. Musées nationaux. Département des objets d'art. Musée du Louvre et Musée de Cluny*, Paris, 1958, n° 98 et pl. XXV, fig. 77.

<sup>21</sup> *Ibidem* n° 5 et 6, pl. II, fig. 4 et 5.

<sup>22</sup> Elles pourraient bien avoir pour archétype celles des colonnes salomoniques de Saint-Pierre de Rome telles que les montre un des célèbres cartons de tapisserie exécutés par Raphaël et ses collaborateurs pour la chapelle Sixtine.

<sup>23</sup> MABILLE, *o.c.*, n° 31, 62, 94, 129, 211, 241, 260 et 298; thèière lilloise: n° 295.

<sup>24</sup> Catalogue d'exposition, Aix-la-Chapelle, 1964, n° 1, fig. 39. – Wolfgang SCHEFFLER, Anmerkungen zum Katalog, dans *Aachener Kunstblätter*, t. 32, 1966, p. 167. Quid du plateau de baptême aux poinçons d'Aix-la-Chapelle encore, daté de 1762 par une inscription, mais porteur de la lettre annale Z, lettre qui apparaît en 1736 et en 1775 (*Rheinische Goldschmiedekunst der Renaissance-und Barockzeit*, catalogue d'exposition, Bonn, 1975, n° 138 et fig. 117)? Les côtes torsées n'empêchent pas Hans Küpper d'opter pour 1736.

<sup>25</sup> "Coffee pot and milk jug", 1747-1749 et 1757-1759: Carl HERNMARCK, *The art of the european silversmith 1430-1830*, Londres et New York, 1977, fig. 346.

<sup>26</sup> Helmut SELING, *Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529-1868*, 3 vol., Munich, 1980, n° 543.

<sup>27</sup> Heinrich KOHLHAUSEN, *Nürnberger Goldschmiedekunst des Mittelalters und der Dürerzeit. 1240 bis 1540*, Berlin, 1968, spécialement fig. 456, 459-462, 467, 492-493.

<sup>28</sup> *Die Kunst...*, *o.c.*, n° 399. Les orfèvres anglais vont s'enticher de ces godrons-là; on voit en particulier sur les deux spectaculaires "Marlborough ice pails" en or, conservés au British Museum (inv. BM 1981, 12-1, 1&2). Voir Michael CLAYTON, *The Collector's Dictionary of the Silver and Gold of Great Britain and North America*, Londres, New York, Sydney et Toronto, s.d., n° 373, 378, 587, 659 et 722.

<sup>29</sup> L'hypothèse du fond remplacé me paraît à envisager dans un cas de plus, celui d'une cafetière égoïste qui m'a longtemps laissé perplexe (de SCHAEZTEN 1976, p. 207, n° 111; voir aussi pl. p. 71). Je prépare une note à son sujet.

<sup>30</sup> Tome V, première partie, p. 121-127, en particulier p. 124; tome VI, deuxième partie, p. 70-71.

<sup>31</sup> Présentant le fameux service Orloff, Gérard Mabilie (*o.c.*, p. 129-130) souligne qu'une "véritable nostalgie du style Louis XIV" se manifeste dans les années 1760-1770. "C'est là, écrit-il, un des aspects rarement évoqués de la naissance du néo-classicisme". Il est lucide, mais il est vaguement gêné: "ce n'est pas exactement dans les modèles antiques que Roettiers semble avoir cherché son inspiration mais, plus curieusement, dans la grande orfèvrerie de Louis XIV, fondue dès 1690". Est-ce si curieux? Pour la production de nos villes, voir G. TERME, *L'art ancien au pays de Liège, Album*, t. I. Liège, 1905, pl. 94, n° 4095. — BRASSINNE, *o.c.*, t. III, pl. CXLIV, CXLVI, CXLVII, CXLVIII, CLI et CLII. — de SCHAEZTEN 1976, n° 104, 110, 112, 118, 120, 137, 149, 155, 180 (comparer 9 et 10) et 185 (comparer 5 et 6). — Cat. Bruxelles, n° 48, 58, 61, 206, 207, 215, 219, 220, 229 (à comparer avec le n° 230), 234 et 235. — Catalogue de l'exposition *Meesterwerken in zilver*, Gand, 1985, n° 106 (p. 50: "d'époque Louis XV mais déjà de style Louis XVI réalisée à Mons en 1769"). *Orfèvrerie*, n° 241, 242 *partim*, 259, 261, 262, 265, 272, 273, 275, 278 et 281. Qu'il me suffise pour le présent d'attirer l'attention sur une série de témoins. Je me propose de revenir ultérieurement sur ce beau problème.

<sup>32</sup> COLMAN 1966, p. 169 et fig 244. La garniture d'autel que reproduit cette figure est vraiment d'allure Louis XIV. Mais elle a été faite pour un autel baroque (*ibidem*, fig. 204), il ne faut pas le perdre de vue. Par ailleurs, la commande venait d'un milieu à n'en pas douter très conservateur, celui des sœurs augustines de l'Hôpital de Bavière à Liège. Le style Louis XIV règne pareillement dans treize des vingt gobelets qu'elles ont laissés, les plus anciens, échelonnés de 1739 à 1764 (Catalogue de l'exposition *Aspects du patrimoine artistique du C.P.A.S. de Liège*, par Isabelle VERHOEVEN, Liège, 1988, n° 72-84). Le rococo ne touche les sept autres que tardivement (1778-1785) et discrètement (*ibidem*, n° 85-91). Le comte Joseph de Borchgrave d'Altena s'est attaché à cette question dans le domaine du mobilier: "De la manière de dater les meubles liégeois du XVIII<sup>e</sup> siècle", dans *Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire*, 1930, p. 96-101; son article n'a pas vieilli.

<sup>33</sup> *Orfèvrerie*, n° 169.

<sup>34</sup> COLMAN 1966, p. 168-169.

<sup>35</sup> *Orfèvrerie*, n° 251, 263, 264, 270 et 276.

<sup>36</sup> de SCHAEZTEN 1976, n° 113. Autres documents de comparaison: des cuillers percées d'ajours bien symétriques qui datent de 1759, 1779 et 1783 (*ibidem*, n° 102, 135, 136 et 145). Retour du rococo naissant, avec un parti-pris de simplicité, dans deux pièces bruxelloises, l'une de 1757, l'autre de 1777: Cat. Bruxelles, n° 39 (à comparer avec le n° 40) et n° 214.

<sup>37</sup> *Antwerps huiszilver uit de 17e en 18e eeuw*, catalogue d'exposition, Anvers, Rubenshuis, 1988-1989, n° 153. A confronter avec le n° 154: même type d'objet, même date, même auteur, style radicalement différent; n'empêche que les cannelures du sommet sont torsées; voir aussi le n° 150. La métropole scaldienne ne s'est pas entichée des côtes torsées; apparemment, elles y sont restées la spécialité de quelques orfèvres: principalement Joseph Vanderborcht (n° 123-125), Simon Hoffinger (N° 135-137) et le maître qui poinçonne d'une abeille en vol (n° 145 et 146): *ibidem*, p. 36.

<sup>38</sup> Cat. Bruxelles, n° 230 et 239. Les orfèvres bruxellois n'ont pourtant pas plus d'enthousiasme que les anversoises (*ibidem*, n° 32, 35, 40, 173, 182, 186, 188, 190, 192, 201 et 202).

<sup>39</sup> Elles y gardent force partisans bien après 1780; elles s'attardent encore sur une cafetière de 1792 (Musée Curtius à Liège, inv. Mx 1723). Maastricht emboîte le pas: catalogue de l'exposition *Maastrichts zilver*, Maastricht, 1978, n° 256, 288 et 289; *passim*, du n° 122 au n° 289.

<sup>40</sup> DENNIS, *o.c.*, n° 339. – *Orfèvrerie. Catalogue des collections des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècle*, Musée des arts décoratifs, Bordeaux, 1987, p. 55, n° 28. L'auteur des chocolatières est un Flamand, il est vrai: J.-T. Van Cauwenbergh, alias... Vancombert.

<sup>41</sup> Merci à Luc Engen, au comte Dorsan Goethals, au baron Emmanuel de Moffarts, au baron Bertrand de Schaetzen et Mme Raymonde Stilmant. Si cette contribution était un édifice, je dirais que chacun d'eux y a apporté sa pierre, petite ou grande.

## LE STYLE ROCAILLE DANS LA PORCELAINE DE TOURNAI \*

par  
Mireille JOTTRAND

Lorsqu'on s'interroge sur le rococo – ou le rocaille? –, il semble normal de regarder du côté des arts décoratifs<sup>1</sup>. Certains de ces arts, en effet, comme le mobilier, l'argenterie, et les tissus peut-être, qui sont partie prenante dans la décoration intérieure des édifices tant civils que religieux, apparaissent aux yeux de tous comme particulièrement éloquentes dans leur témoignage de ce style du xviii<sup>e</sup> siècle. Il n'est pas question de leur contester le rôle majeur qu'ils ont joué dans le développement de cet "*art nouveau*" de l'époque, mais, au contraire, en mettant en évidence l'influence qu'ils ont exercée sur des arts "voisins", de faire apparaître la diffusion du rococo là où, par ignorance, on ne venait pas le chercher. Sortant de sa coquille – c'est le cas de le dire! – la céramique, souvent absente au rendez-vous, souhaite, cette fois, faire entendre sa voix.

Si on pense à la faïence, il suffit de se rappeler les circonstances dans lesquelles, en France, elle eut droit à la considération. Louis XIV ayant exigé l'envoi à la fonte des pièces d'orfèvrerie pour soutenir ses guerres dispendieuses, la terre dut "en huit jours", pour reprendre l'image de Saint-Simon, remplacer le métal précieux<sup>2</sup>. En d'autres termes, les faïenciers tentèrent tant bien que mal de s'adapter aux formes de l'argenterie pour fournir les pièces de remplacement. Dès lors, le lien entre les deux arts allait persister, plus ou moins apparent suivant les périodes et les manufactures. Sans vouloir pénétrer plus avant sur ce terrain, il serait dommage de ne pas évoquer comme exemple la faïence de la Veuve Perrin à Marseille. Une exposition exceptionnelle vient de mettre en lumière la maîtrise de cette fabrique dans sa transposition du style rocaille tant dans la forme des pièces comme les terrines aux anses en forme de léopards dressés que dans le décor agençant subtilement, sur les plats et les assiettes, des poissons, des grappes de fruits ou des tiges fleuries<sup>3</sup>.

Quant à la porcelaine, elle est liée plus intimement encore au rococo. Ils ont grandi ensemble, si on peut dire. Ce style commençait à se répandre en Europe

au moment où, après la découverte du kaolin par Böttger, la manufacture de Meissen, en Saxe, faisait ses premiers pas dans la "reproduction" de céramiques chinoises. Cette pâte blanche qui acceptait d'épouser presque toutes les formes en se coulant dans des moules allait faire la joie des sculpteurs. De plus, elle supportait d'être peinte ce qui permettait de jouer mieux encore avec la réalité. Il s'agissait bien d'un "jeu", imposé par la réalisation des personnages de petite dimension, transposition de la vie comme au théâtre. Ce n'est pas un hasard si les acteurs de la *Commedia dell'arte* ont été si souvent représentés en porcelaine. C'est à Meissen que fut atteint un point culminant du rococo par l'introduction de la sculpture dans la conception des pièces de forme des services de table. Personne mieux que Kaendler n'a réussi à transformer, comme d'un coup de baguette magique, un simple service en royaume des divinités marines. Dans le célèbre "service aux cygnes" réalisé pour le comte Brühl à partir de 1737, les naïades, les sirènes et les dauphins prennent d'assaut les couvercles, les anses et les pieds des terrines pendant que les cygnes en relief glissent sur l'eau au fond des assiettes<sup>4</sup>.

Devant ces "exubérances" du rococo allemand, la France – bien qu'elle fût, par les gravures de certains de ses artistes, à l'origine même de ces décors, – préféra s'exprimer avec mesure et maintenir un équilibre dans l'asymétrie de ce style qu'elle appela *rocaille*. La manufacture de Vincennes demanda le privilège de faire de la porcelaine "façon Saxe" mais les exigences de la porcelaine tendre – les dangers d'affaissement lors de la cuisson, notamment – laissèrent les statuettes d'abord sans couleurs et ensuite en biscuit, blancheur mate qui n'allait pas sans rappeler la sérénité du marbre. Les pièces des services étaient plus sages aussi. Ce fut l'orfèvre – en l'occurrence Duplessis, l'orfèvre du roi – qui fournit le modèle des formes. La sculpture n'affirma plus sa présence qu'avec une délicieuse légèreté dans l'anse d'une tasse en forme de lézard ou de papillon ou comme dans l'argenterie, en figurant un citron, un poisson ou un chignon, en prises de couvercles<sup>5</sup>. Cette différence entre le rococo et le rocaille peut être saisie d'un coup d'œil sur l'image de couverture de deux catalogues. L'un annonce Meissen en présentant dans un flamboiement de bleu, de jaune, de rouge et d'or, un Chinois joyeux chevauchant un coq, destiné à servir l'huile ou le vinaigre à table. L'autre révèle Vincennes en illustrant le détail d'un cartouche en blanc portant un Amour en camaïeu bleu, réservé sur un fond bleu lapis où s'épanouit, dans la lumière de l'or, un enchevêtrement de plantes et de guirlandes fleuries d'une légèreté caractéristique du goût français<sup>6</sup>.

Entre les conceptions originales du rococo de Meissen et de la rocaille de Vincennes qui ont régné tour à tour sur la porcelaine dans toute l'Europe jusqu'au dernier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle, quel fut le choix de la porcelaine de nos régions? Il faut rappeler avant tout que seule la manufacture de Tourmai est concernée puisque François Peterinck obtint en 1751 le privilège exclusif de faire de la porcelaine, pour une durée de trente ans, dans tous les Pays-Bas autrichiens<sup>7</sup>. L'origine française est indéniable. C'est avec les frères Dubois, les mêmes qui avaient été à l'origine de Vincennes, et avaient entretemps

venu leurs services en maints endroits, que Peterinck signait le premier contrat pour qu'ils lui apportent les secrets de la composition des pâtes et des émaux.. D'autres ouvriers étaient venus les rejoindre<sup>9</sup>. En fait, on sait peu de choses sur cette période sinon qu'elle ne semble pas avoir apporté le succès espéré. Les essais durèrent plus de cinq ans et mirent la manufacture au bord de la faillite<sup>9</sup>. Il est difficile dans ces conditions, de croire, que l'apport de Vincennes ne fut transmis que par ces seuls transfuges. A défaut de renseignements précis, il semble nécessaire de suivre l'élaboration des formes et des décors pour dégager l'influence exercée par la manufacture royale française.

Nous possédons, en effet, très peu de documents écrits, les archives de Tournai ayant été détruites dans le bombardement de la ville en mai 1940. Cependant, il y a quelques années, la découverte d'un paquet de factures établies par la manufacture au nom d'un de ses clients, le marchand bruxellois Antoine Parent, nous fournit des informations fort intéressantes. Elles nous renseignent sur la terminologie en usage à la manufacture à cette époque, plus précisément entre les années 1761 et 1781<sup>10</sup>. On y trouve justement, répété tout au long de ces vingt années, le terme "rocaille" qui désigne d'une façon très précise les pièces dont la forme est rehaussée de grosses côtes torsées dont nous parlerons plus loin. En même temps, l'expression "dans le goût de Saxe" revient assez souvent aussi bien à propos d'une forme que d'un décor. Le vocabulaire renvoie, selon toute vraisemblance, l'écho de ce qui apparaîtra lors de la découverte des pièces elle-mêmes.

Une des caractéristiques du rococo à Meissen et dans les manufactures allemandes, pour les pièces de services, fut la présence de motifs en relief qui font jouer l'ombre et la lumière sur la blancheur de la porcelaine. Vincennes de plus en plus tentée de donner priorité au décor peint, notamment pour les fonds de couleur, fut amenée à faire disparaître ces lignes saillantes. A Tournai, la première forme d'assiette utilisée fut le modèle "osier" emprunté à Meissen, constitué de grosses côtes torsées et d'un bord en relief imitant la vannerie. Toutefois, la manufacture ajouta une variante allégée de l'osier qu'elle appela précisément "rocaille". C'est sur ce dernier modèle qu'elle reproduisit le décor "frise" ou plutôt la version appelée aujourd'hui "à la mouche", qui comprend un galon de motifs triangulaires peints au bord des pièces (fig. 30). C'est aussi sur ce modèle "rocaille", et pour la même raison, qu'avait été réalisé le décor "à la grec bleu et or" qu'on retrouve sur des pièces fournies au comte de Cobenzl en 1765. Mais, circonstance exceptionnelle, pour ce grand amateur de porcelaines et généreux protecteur de la manufacture, la livraison comprenait, outre les "8 compotiers rond en rocaille", "44 compotiers de 11 formes différentes"<sup>11</sup>. Plusieurs de ces compotiers, dont certains présentent des contours rehaussés de motifs rocailles très proches de l'argenterie, ont peut-être été réalisés d'après des formes créées à Vincennes (fig. 31)<sup>12</sup>.

Particulier à Tournai, bien que sans exclusivité, le modèle à fines côtes torsées est apparu plus tard. Délicat, accentuant avec grâce le mouvement tournant des pièces, on le rencontre notamment avec des décors de fleurs (fig. 32), d'oiseaux,

de paysages en camaïeu pourpre ou encore, dans toute sa pureté, simplement rehaussé d'or. On n'a pas encore trouvé son origine. Sans doute faut-il à nouveau se tourner vers l'argenterie. On aimerait cependant connaître les chemins précis par lesquels l'idée s'est fauillée jusqu'aux ateliers de moulage de la manufacture. Enfin, un quatrième modèle, assez différent des précédents, se présente sous la forme de cartouches bordés de motifs rocailles en relief rehaussés d'or. Utilisé uniquement pour la porcelaine de luxe, il entoure aussi des décors de fleurs, d'oiseaux ou de paysages (fig. 33). La conception des formes, la disposition générale du décor et les cartouches peints en bleu en particulier ont conduit à un rapprochement avec le service réalisé à Chelsea pour le duc de Mecklenburgh-Strelitz, le beau-frère du roi George III<sup>13</sup>.

Penchons-nous un moment sur ce fameux service anglais. Décorées d'un fond bleu voulant imiter celui de Vincennes et de Sèvres, les pièces offrent des formes tarabiscotées bien éloignées des créations de la manufacture de Louis XV. A la vue de ce service, Horace Walpole, horrifié, confia dans une lettre à un correspondant, son sentiment que le goût français ne supportait pas d'être transplanté. "Et pourtant", remarquait-il, "Sprimont, le directeur, est français"<sup>14</sup>. Il faut préciser que Nicholas Sprimont, directeur puis propriétaire de la manufacture de Chelsea après avoir exercé pendant plusieurs années le métier d'orfèvre, n'était pas français mais bien originaire de Liège. Un mystère entoure cet artiste car on ne connaît rien de la formation qu'il reçut dans sa ville natale alors qu'en Angleterre, il fut une figure de proue du développement du rococo. Créateur plutôt qu'exécutant, sculpteur plutôt qu'artisan, ne faudrait-il pas chercher, comme le propose John Mallet, l'origine des conceptions allemandes du porcelainier dans les liens qui reliaient la Principauté à l'Empire germanique?<sup>15</sup>. Serait-on en présence d'un prolongement, ignoré jusqu'ici, du rococo issu de nos régions?

Mais revenons à nos services. Si la manufacture de Tournai s'inspira de ces pièces de Chelsea, elle s'empressa cependant d'en alléger les formes et de donner aux anses et aux prises de couvercle des courbes plus acceptables aux yeux de ses clients. Tel est le cas par exemple de l'écuelle à cartouches peints en bleu rehaussés de guirlandes en or ciselé entourant un paysage en camaïeu pourpre<sup>16</sup>. Il est utile d'ajouter que comme en Angleterre – et suivant en cela un décor de Meissen – les cartouches pouvaient être peints en mosaïque dans des tons pourpres ou rouge de fer. Ce modèle, toujours marqué des épées croisées en or, fut utilisé vraisemblablement autour de 1770, pendant un temps limité, semble-t-il, vu l'homogénéité des décors. On a longtemps considéré le peintre Duvivier, qui avait travaillé à Londres avant d'être engagé par Peterinck en 1763, comme le "porteur" de tous les éléments anglais rencontrés à Tournai. A présent, il faut sans doute reconsidérer ces contacts dans une perspective plus large.

A côté de ces modèles destinés aux services à dîner et aux services à dessert, le style rocaille fit également son apparition dans les anses des tasses, des théières et des pots des nombreux services à thé et à café repris dans les

factures sous le terme de cabarets. Les prises de couvercle adoptaient des formes variées: soit une fleur, un gland ou un anneau rocaille. Un service à thé tout à fait complet, décoré de paysages en camaïeu pourpre nous confirme l'emploi de la ligne sinueuse pour l'anse de la théière et celles des tasses dont pas deux ne sont semblables<sup>17</sup>. Les pièces marquées à la tour d'or, dont on situe la production autour de 1765, présentent toujours des formes très contournées et sont certainement les plus rocailles de la production.

Si la présence du style rocaille à Tournai semble s'exprimer en premier lieu par le relief, il ne faut pas négliger pour autant son affirmation dans le décor peint. Le principe essentiel est le choix de l'asymétrie illustrée, par exemple, par la disposition décentrée du bouquet de fleurs (fig. 32) ou par le rendu de l'arbre d'un seul côté du paysage (fig. 33). Réalisés avant cela, les décors à fond bleu à réserves en forme de cartouches – il s'agit d'un cartouche peint et non plus en relief – bordés d'encadrements rocailles en or sont encore plus caractéristiques. Fleurs, fruits, oiseaux, paysages pourpres ou polychromes, occupent habituellement les espaces blancs. Toutefois, on s'en voudrait de ne pas remettre en mémoire le service à café, unique et exceptionnel, où le scintillement des fleurettes d'argent répond à l'éclat de l'or sur le fond bleu<sup>18</sup>. L'encadrement rocaille en or, dans ce décor à cartouches, s'avère indispensable pour masquer la frontière toujours imparfaite entre le blanc et le bleu. Il fut parfois utilisé pour entourer une scène sur la porcelaine blanche, à la façon allemande, mais assez rarement. En effet, Tournai, toujours à la recherche des moyens qui permettraient d'économiser l'or, trouva une solution plus simple en substituant un ornement en console, limité à la base du décor. On rencontre fréquemment ces culs-de-lampe d'or, aux dessins variés, comme soutien des paysages en camaïeu pourpre sur les services à thé ou à café. Ils sont présents aussi sur le fameux service à dîner marqué des initiales ID en pourpre, suivies de trois points, attribué au peintre Duvivier<sup>19</sup>. Quelques décors, moins répandus, doivent encore être ajoutés à ce groupe mais il n'est pas possible de les prendre en considération ici.

Rococo ou rocaille? Meissen ou Vincennes? On a vu que Tournai avait puisé aux deux sources. Si l'influence de la Saxe fut significative dans l'importance accordée au relief des services, on s'aperçoit cependant que toutes ces courbes et contre-courbes avaient été fort assagies par l'esthétique française avant d'être adoptées à la manufacture. De même, dans les décors peints, c'est presque toujours le répertoire français qu'on retrouve en dépit des voies détournées qu'il a empruntées pour s'imposer. C'est donc le style rocaille qui rayonne ici mais Tournai, avec un immense talent, lui a donné un caractère original et unique.

Et la sculpture? C'est le comble du rococo, pensent certains, en employant le terme dans son sens péjoratif. Répondant peu au goût de notre temps, en effet, ces œuvres ont été assimilées rapidement aux copies médiocres du siècle passé sans qu'on prenne conscience qu'elles apportent une contribution originale – si pas la plus originale – à la sculpture du xviii<sup>e</sup> siècle. La sculpture

ournaisienne, en particulier, se révèle d'une qualité exemplaire mais la diversité des attributions et la complexité des influences circulant entre les groupes et les statuettes exigent plus de temps pour les connaître<sup>20</sup>. Loin de nous l'idée de les abandonner, car nous partageons le sentiment de William Honey qui assurait que l'art de la porcelaine ne peut être apprécié que si l'on est favorable au rococo...<sup>21</sup>

## NOTES

\* A Henry-Pierre FOUREST, Conservateur en chef honoraire du Musée national de céramique à Sèvres, nous exprimons notre gratitude d'avoir partagé avec nous ses réflexions sur le sujet.

<sup>1</sup> *Baroque et rococo en Belgique*. Liège-Bruxelles, 1987. Nous citons cet ouvrage, sans pour autant reprendre ici la bibliographie concernant le rococo, car à côté de l'architecture et de la décoration intérieure, le mobilier et l'argenterie y sont mentionnés.

<sup>2</sup> J. GIACOMETTI, *Faïences françaises*. Fribourg, 1963, p. 30.

<sup>3</sup> *Les faïences de Marseille au XVIII<sup>e</sup> siècle: la manufacture de la Veuve Perrin*. Exposition. Marseille, Centre de la Vieille Charité; octobre 1990-janvier 1991, Marseille, 1990. D. MATERNATI-BALDOUY, "La faïence de Marseille au 18<sup>e</sup> siècle: l'œuvre éclatante de la Veuve Perrin" dans *L'Estampille - L'objet d'art*, n° 242, décembre 1990, p. 44-53.

<sup>4</sup> R. RÜCKERT, *Meissener Porzellan 1710-1810*. Ausstellung, München, Bayerisches Nationalmuseum, 1966, n° 508 et suivants. Sur le développement de la porcelaine en Europe, voir F. HOFMANN, *Das Porzellan der Europäischen Manufakturen im XVIII<sup>e</sup> Jahrhundert*. Berlin, 1932; 2e éd. 1980 (Propyläen Kunstgeschichte. Sonderband I). Sur les relations entre la porcelaine de Meissen et les autres arts, voir Th. BUROLLET, *Musée Cognacq-Jay. II. Porcelaines*. Paris, 1983.

- <sup>5</sup> *Porcelaines de Vincennes. Les origines de Sèvres*. Exposition, Paris, Grand-Palais, 14 octobre – 16 janvier 1978. M. JOTTRAND, "La porcelaine de Vincennes. A propos d'une grande exposition" dans *Les Cahiers de Mariemont*, n° 8-9 (1977-1978), p. 63-80. M. BRUNET et T. PREAUD, *Sèvres des origines à nos jours*. Fribourg, 1978.
- <sup>6</sup> R. RÜCKERT, *Meissener Porzellan 1710-1810*. München, 1966 et *Porcelaines de Vincennes. Les origines de Sèvres*. Paris, 1977.
- <sup>7</sup> On trouvera la bibliographie concernant la porcelaine de Tournai dans M. JOTTRAND, *Cent ans de porcelaines de Tournai. Le legs André Belley*. Exposition, Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 16 mars – 26 août 1984. Sur la "naissance" de la manufacture, voir Ph. MOUREAUX, "L'Etat et les débuts de la manufacture de porcelaine de Tournai" dans *Hommages à la Wallonie. Mélanges d'histoire, de littérature et de philologie wallonnes offerts à Maurice A. Arnould et Pierre Ruelle*. Bruxelles, 1981, p. 387-391.
- <sup>8</sup> H. NICAISE, "Les origines françaises de la Manufacture de porcelaine de Tournai" dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, t. 5, 1935, p. 345-354. M. JOTTRAND, *De Vincennes à Tournai et de Tournai à Sèvres ou la "Porcelaine de France", vue dans un miroir*. London, The French Porcelain Society, t. V, 1989. Amateur de porcelaines, le professeur Foriers avait rassemblé des renseignements pris ici et là pour une communication publiée dans cette revue: P. FORIERS, "L'influence française dans l'illustration de la porcelaine de Tournai" dans *Etudes sur le XVIII<sup>e</sup> siècle*, t. VI, 1979, p. 29-40 et ill.
- <sup>9</sup> M. JOTTRAND, "Le succès des faïences et des porcelaines de la manufacture de Tournai au XVIII<sup>e</sup> siècle" dans *Recueil d'études d'histoire hainuyère offertes à Maurice A. Arnould*, Mons, 1983, t. II, p. 451-456.
- <sup>10</sup> CL. LEMOINE-ISABEAU, "Le commerce des porcelaines de Tournai à Bruxelles. 1761-1781" dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, t. 42, 1973, p. 75-87.
- <sup>11</sup> Archives générales du Royaume. Secrétairerie d'Etat et de Guerre 2641 à 2643; voir A.-M. MARIEN-DUGARDIN, "Compléments pour servir à l'histoire de la porcelaine de Tournai" dans *Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire*, 4e sér. t. 47, 1975, p. 129-152.
- <sup>12</sup> M. JOTTRAND, *De Vincennes à Tournai... Op. cit.* p. 5.
- <sup>13</sup> *Rococo. Art and Design in Hogarth's England*. Exhibition, London, The Victoria and Albert Museum, 16 May-30 September 1984, p. 259, n° 039.
- <sup>14</sup> *Idem.*
- <sup>15</sup> J.V.G. MALLET, "Rococo in English ceramics" dans *Rococo. Art and Design in Hogarth's England*, *op. cit.*, p. 237.
- <sup>16</sup> C. DEROUBAIX, *Les porcelaines de Tournai du Musée de Mariemont*. Bruxelles-Morlanwelz, 1958, n° 236, pl. 4; *Porcelaines de Tournai du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Exposition, Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 27 avril – 2 novembre 1969, n° 33; M. JOTTRAND, "Tournai Porcelain and English Ceramics" dans *English Ceramic Circle. Transactions*, t. 10. part. 2. 1977, p. 132, pl. 59.
- <sup>17</sup> M. JOTTRAND, *Cent ans de porcelaine de Tournai. Le legs André Belley*, *Op. cit.*, n° 1, pl. I et II.
- <sup>18</sup> A.-M. MARIEN-DUGARDIN, *Le legs Madame Louis Solvay. I. Porcelaines de Tournai [aux] Musées royaux d'art et d'histoire*. Bruxelles, 1972, p. 132, fig. 82.
- <sup>19</sup> *Porcelaines de Tournai du XVIII<sup>e</sup> siècle*. *Op. cit.*, n° 54, pl. XVI; M. Jottrand, "Tournai Porcelain" *art. cit.* p. 131, pl. 58.
- <sup>20</sup> M. JOTTRAND, "New Thoughts on Tournai Porcelain Sculpture" dans *The International Ceramics Fair and Seminar Catalogue*. Londres, 1989, p. 29-34.
- <sup>21</sup> W.-B. HONEY, *European Ceramic art from the end of the Middle-Ages to about 1815*. London, 1952, p. 517: "...it may be confidently asserted that no appreciation of the art of porcelain is possible without a sympathetic understanding of Rococo".



# LE LIVRE DANS LES PAYS-BAS AUTRICHIENS ET A LIEGE.

## Une esthétique rocaille ?

par  
C. SORGELOOS

Le livre a une esthétique qui lui est propre, mais qui se rattache aux grands courants artistiques: encore gothique dans les incunables, renaissance et baroque ensuite. Le rocaille a-t-il influencé l'aspect général ou des aspects particuliers du livre au XVIII<sup>e</sup> siècle, entre le baroque et le néo-classique? C'est à cette question que nous tenterons de répondre, ou du moins, vu l'ampleur du problème posé, d'émettre quelques idées générales, en ne considérant que l'ornementation (cuivre et bois), la reliure, les supra-libros et les ex-libris. Nous ne parlerons donc pas de la présentation générale du livre, dans laquelle les blancs prennent de plus en plus d'importance, ni de l'utilisation des caractères Fournier, qui contribue à donner au livre une esthétique rocaille, en particulier les caractères ornés, auxquels correspondront les caractères ombrés de la période néo-classique<sup>1</sup>.

### 1. Ornementation

En matière d'ornements typographiques, vignettes, fleurons, culs-de-lampe et bandeaux, on manque toujours de répertoires systématiques<sup>2</sup>. Une étude récente a toutefois montré qu'à Liège les graveurs d'ornements avaient subi l'influence du Rocaille, du Régence liégeois. A considérer les dates des éditions dans lesquels ils sont reproduits, ces ornements vont même être utilisés tardivement, jusque dans les années 1780 et parallèlement à l'émergence d'ornements de type Louis XVI ou néo-classiques<sup>3</sup>. On peut en trouver d'autres exemples dans la Principauté. En 1757, l'imprimeur Bourguignon utilise une rocaille caractéristique pour meubler la page de titre d'un opéra-comique de Jean-Noël Hamal: *Le Voyage de Chaudfontaine*<sup>4</sup>. L'*Essai sur les eaux minérales ferrugineuses de Spa* de Sandberg (Liège et Spa, Bollen, 1780) inclut des bandeaux qui n'ont plus de cadre, formés de rocailles et de coquilles. Lorsque Bassompierre donne une édition en cinq volumes des *Délices des Pays-Bas ou Description géographique et historique des XVII. Provinces Beligiques* en 1769, il utilise de

manière cohérente tout un jeu d'ornements dans lesquels interviennent des éléments caractéristiques du style comme les coquilles, les rocailles, les courbes et contre-courbes, l'absence d'encadrement. On peut citer des publications plus "modestes" ou officielles. Sur un placard de 1746 apparaît un bois aux armes du prince-évêque Jean-Théodore de Bavière. Les armoiries se tordent de manière à présenter un effet de mouvement du bas vers le haut et de la droite vers la gauche<sup>5</sup>. On observe le même mouvement sur un bois aux armes du prince-évêque François-Charles de Velbruck imprimé en tête des premiers volumes de *L'Esprit des Journaux* ainsi que l'utilisation de rocailles sur le papier à en-tête utilisé par la ville de Liège.

A Mons, Henri Hoyois dispose lui aussi d'un jeu d'ornements rocaille. En 1775, lorsqu'il imprime le *Cours élémentaire des accouchemens* de Capiaumont, il n'utilise que deux ornements: un cul-de-lampe rocaille, asymétrique, décoré d'un oiseau et de fleurs, et une vignette Louis XVI aux armes des Etats de Hainaut imprimée sur la page de titre. Son collègue N.J. Bocquet reproduit tout au long de sa carrière des ornements rocaille (fig. 34), que l'on voit encore apparaître dans des publications de 1803<sup>6</sup>. A Bruxelles, J. Van den Berghen réimprime l'*Historie der mirakuleuze hostien* de Cafmeyer en 1770: il utilise un bandeau sans cadre dont la base est constituée d'une succession de rocailles et de nuages. Un autre bandeau décoré de rocailles apparaît en tête de son *Catalogue des livres... des Jésuites de Malines* en 1778 (fig. 35). A Gand, lorsque la veuve Somers imprime en 1777 une thèse de Coppieters, elle en illustre le titre d'une vignette rococo gravée sur cuivre représentant les armes de l'abbé de Saint-Pierre. Bernard Poelman dispose lui aussi de bois rocaille qu'il utilise dans des ouvrages pédagogiques en flamand imprimés en caractères gothiques, selon un usage bien établi<sup>7</sup>. A Bruges, dans les années 1750, les imprimeurs du *Grooten Brugsche comptoir almanach* utilisent des grotesques et des arabesques en guise de culs-de-lampe et parfois un bois asymétrique constitué de feuillages, de fleurs et d'un oiseau. Ce même bois est encore utilisé en 1792<sup>8</sup>. Cet almanach brugeois contient en outre différentes rubriques surmontées d'armoiries de villes ou d'institutions. Ces bois se rattachent sans aucun doute au rococo: les armoiries sont asymétriques, penchées, surchargées de coquilles, de rocailles et de volutes. Ils vont être reproduits sans discontinuité jusqu'en 1794. Certains vont être regravés mais ils reproduiront les mêmes motifs rococo, devenus apparemment des stéréotypes qui surgissent ainsi en pleine période néo-classique.

Les titres gravés n'appartiennent pas à l'ornementation typographique puisqu'ils forment un ensemble et annoncent déjà le travail des illustrateurs, mais ils offrent des décors infiniment plus libres et davantage de cohérence. Les pages de titre de *L'Echo ou Journal de musique*, par exemple, imprimé à partir de 1758 à Liège par B. Andrez, ne s'inscrivent plus dans un encadrement rectangulaire mais dans une fine construction brisée par des branches de feuillage, des roses, des troncs d'arbre, des partitions ou d'autres motifs qui servent à la fois d'éléments de rupture et de lien fragile entre toutes les composantes du cadre. La base de l'encadrement manque: celui-ci repose sur une scène galante

où interviennent tantôt un flutiste et une bergère, tantôt un joueur de harpe ou une joueuse de guitare<sup>9</sup>. Les *Nouveaux amusemens des eaux de Spa* de Jean-Philippe de Limbourg (Paris-Liège, Desoer, 1762) sont précédés d'un titre gravé dont l'encadrement déroule des volutes de feuillage rythmés par des angelots, des dauphins et des coquilles, le tout couronné par des fontaines et des jets d'eau. La *Carte des environs de Spa* qui illustre l'édition subit elle-même l'influence rocaille dans ses éléments décoratifs secondaires: le titre et le perron liégeois s'inscrivent en effet dans des cartouches asymétriques. On retrouve ce type de cartouche sur de nombreuses cartes de l'époque. A Mons, lorsque l'imprimeur Hoyois publie le catalogue de son fonds de librairie puis des suppléments en 1779 et 1780, il les agrément de deux pages de titre. La première est une composition de fleurons de fonte néo-classique, mais le catalogue contient des culs-de-lampe rocaille. La seconde est décorée d'un encadrement typiquement rocaille. Le titre s'inscrit dans une composition de rocailles, de fruits, de fleurs et de feuillages qui s'étirent, se croisent, s'opposent et se déroulent tout autour de la page. Cette impression de mouvement se double d'une sensation d'éclatement: le cadre s'interrompt à plusieurs endroits, et pas seulement pour des raisons techniques<sup>10</sup>.

Les ornements ou compositions rocaille se retrouvent en fait partout dans les Pays-Bas et à Liège. Ils sont même utilisés fort avant dans le siècle et ne se limitent pas à la période 1720-1750. Ceci pour deux raisons. Esthétique, d'abord: il est bien connu que dans les régions périphériques les "styles" ont tendance à se maintenir plus longtemps qu'ailleurs. Technique, ensuite: les imprimeurs ne renouvellent pas chaque année leurs jeux d'ornements pour laisser libre cours à la mode. Ils les utilisent aussi longtemps qu'ils le peuvent, fussent-ils fracturés. En outre, le fait que ces ornements soient vendus ou apparaissent dans les successions contribue également à diffuser le rocaille et à accentuer sa longévité. Il faut d'ailleurs remarquer que certains ornements n'ont pas de style propre. Leur caractère rudimentaire, franchement naïf, exclut tout rattachement à un quelconque mouvement esthétique. Ces ornements, en outre, reproduisent aussi des stéréotypes hérités des siècles précédents et ils vont traverser tout le XVIII<sup>e</sup> siècle parallèlement à l'émergence d'ornements rocaille ou néo-classiques. Lorsque l'imprimeur Plon, à Mons en 1749, imprime une *Histoire de Notre-Dame de Tongre* de G. Huart, il utilise encore une tête d'angelot héritée de la Renaissance ainsi que des fleurons de bois rudimentaires. Beaucoup d'ornements Louis XIV, droits, carrés, aux lourdes feuilles d'acanthé, vont être reproduits sans discontinuité durant les deux premiers tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, en particulier dans les productions courantes des imprimeurs, et coexister dans la même édition avec des ornements rocaille. En général c'est dans les publications de prestige, dans les livres chers ou à sujet galant, que l'on observe une certaine cohérence dans les systèmes ornementaux, comme dans les *Délices* publiés à Liège ou dans les ouvrages sur les eaux de Spa. Dans les productions courantes, l'imprimeur utilise peu d'ornements et n'hésite pas à mélanger les styles. Il choisit un bois de taille appropriée, qui remplit un vide, et l'esthétique importe peu. Il vise manifestement à l'économie, comme en témoigne aussi l'absence

de blancs. Il faut en outre distinguer les ornements sur cuivre et ceux gravés sur bois. Ce sont ces derniers qui apparaissent de manière récurrente et contribuent à faire durer le rocaille. Les cuivres sont généralement fabriqués pour une édition précise, même s'ils sont quelquefois réutilisés. Ils suivent donc plus facilement l'évolution des courants esthétiques et subissent plus tôt l'influence du néo-classicisme. On observe ce décalage entre deux types d'ornement et deux techniques dans la plupart des impressions des Pays-Bas. Enfin, le rocaille n'exerce pas la même influence sur tous les ornements. D'une manière générale on pourrait dire qu'il s'est surtout développé dans les bandeaux, vignettes et culs-de-lampe, qui présentent des dimensions suffisantes pour développer un certain décor. Les lettrines, de petites dimensions, sont rarement rocaille. Ce style est moins perceptible dans les compositions de petits fleurons de fonte, mais dans certains cas elles perdent leur caractère géométrique rigoureux et tentent parfois de produire des effets de console Louis XV en multipliant les volutes aux angles. L'ornementation a donc bien contribué à alléger la présentation générale du livre, comme en France, mais elle n'a cependant pas atteint l'emphase des ornements rococo allemands<sup>11</sup>.

## 2. Reliure

D'une manière générale, les décors de reliure subissent une forte influence française, au point que lorsque paraît une offre d'embauche destinée à recruter un apprenti-relieur, celle-ci précise bien que l'artisan devra être en mesure de "travailler dans le goût françois"<sup>12</sup>. Si la facture des reliures exécutées est d'inspiration française, les fers utilisés ont des dessins propres aux Pays-Bas; ils sont gravés sur place et utilisés dans des ateliers locaux. Les reliures courantes ne présentent pas de décor sur les plats; seul le dos est orné aux petits fers. Un décor plus élaboré inclut des armoiries ou un sobre jeu de filets, une roulette ornée, ou encore un encadrement de fers formant une petite dentelle. Les riches décors à large dentelle sont toutefois peu courants; ils sont utilisés pour des exemplaires de présent, des livres liturgiques ou pour des chefs-d'œuvre de maîtrise<sup>13</sup>.

L'influence rocaille se manifeste en premier lieu dans le dessin du matériel de dorure. On constate en effet que les fers droits en faveur au xvii<sup>e</sup> siècle ont tendance à être moins utilisés. Ils perdent leur caractère stylisé et laissent la place à des bouquets et à des fleurettes asymétriques, à la tige sineuse, courbe, que l'on frappe au milieu des compartiments du dos et que l'on répète aussi sur les plats. Les fleurons sont fréquemment constitués de courbes et de contre-courbes. Ils multiplient les volutes et les découpures<sup>14</sup>. Poussés le long d'un plat, et opposés, ils provoquent une impression de mouvement, de fluidité. Les sujets des fers se diversifient. On utilise toute une gamme de fleurs (tulipes, grenades, œillets, roses, etc.), mais aussi des fers à l'oiseau, des animaux ou des coquilles. Le dessin des roulettes et des palettes utilisées pour les encadrements et le dos devient lui-même plus souple. Il ne se contente plus de

reproduire une succession de fers droits, perpendiculaires aux tranches, comme auparavant<sup>15</sup>. Il déroule des rinceaux ou des volutes de fleurs et de feuillage très variés qui provoquent une impression de mouvement, même si la roulette s'inscrit encore entre deux filets. Autrement dit, le matériel de dorure gagne en souplesse et en élégance et n'a plus l'aspect quelque peu figé que l'on connaissait au siècle précédent. Faut-il pour autant y voir une influence rocaille? Nous le pensons dans la mesure où quelques fers et roulettes vont atteindre le stade du rococo. Ils vont prendre de l'épaisseur, de l'ampleur, telle cette petite dentelle que l'on retrouve sur plusieurs reliures, constituée de deux fers larges à volutes végétaux et à grenades dont l'aspect chantourné et globuleux tient manifestement plus du rococo que du rocaille (fig. 36)<sup>16</sup>. De même on peut rattacher au rococo deux reliures présentant sur les plats une bordure d'arceaux et de motifs stylisés, qui par leur aspect déchiqueté rappellent des éléments de rocaille. Dans les angles, un large et épais bouquet de trois fleurs, dont l'aspect mou et "écrasé" se rattache nettement au rococo (fig. 37)<sup>17</sup>. La principauté de Liège a elle aussi produit des reliures dont les décors présentent des encadrements composés de fers et roulettes rocaille. Certains types de décor sont reproduits en série sur des ouvrages liturgiques, dont un *Breviarum Leodiense* imprimé par Kints et Plomteux en 1766<sup>18</sup>.

L'utilisation de tels fers et roulettes a des conséquences sur la structure du décor, mais cette structure elle-même évolue peu. Le décor devient cependant moins géométrique, plus libre, plus mouvementé, gagne en fluidité, bien qu'il s'inscrive toujours dans les limites rectangulaires imposées par la forme des compartiments ou des plats. Dans les reliures du xvii<sup>e</sup> siècle, les compartiments du dos sont généralement ornés d'un fleuron en forme de triangle qui vient s'insérer dans les angles et d'un fer en forme de losange au centre. L'ensemble présente souvent un aspect répétitif et géométrique très poussé. Il suffit de considérer une série en plusieurs volumes pour s'en convaincre: les dos offrent au regard une succession de triangles et de losanges dans des carrés. Au siècle suivant, ces fers sont toujours disposés aux mêmes endroits mais leur caractère varié et plus fluide brise la géométrie et la monotonie du décor, donnant l'impression d'une dentelle, d'une succession de petits motifs ornementaux qui se répètent sans ordre apparent d'un dos à l'autre. Un exemple tardif (vers 1780) montre même un encadrement et des compartiments formés par des doubles filets ondulés qui ne correspondent plus aux limites rectangulaires du livre, mais ce cas semble être l'exception<sup>19</sup>. Ne pouvant pas déborder du cadre qui leur est imposé par la forme matérielle du livre, les dentelles ont tendance à s'étendre vers le centre des plats tout en produisant des effets de découpage, un contraste entre le décor doré appliqué autour des plats et la peau nue au centre. D'une manière générale, les petites dentelles formées d'un ou deux fers larges répétés ou alternés, ou bien d'une roulette, ont été très appréciées et différent des dentelles françaises, plus larges et composées de petits fers. Tel se présente un exemplaire de la *Description du jubilé de sept cens ans de S. Macaire* (Gand, 1767). Les petites dentelles sont même utilisées sur des exemplaires de présent, tel cet envoi par le ministre Cobenzl à l'impératrice Marie-

Thérèse d'un exemplaire de *L'Usage des statues chez les anciens* (1768), œuvre du chanoine Guasco<sup>20</sup>. Les fers en forme de fleur ou de bouquet constituant la bordure sont parfois répétés au centre afin de former une rosace. Un autre décor assez fréquent est constitué d'un double encadrement à la roulette ou aux fers, un le long des plats, l'autre au centre, tous deux décorés de petits fers<sup>21</sup>. Tels se présentent le Livre d'Or de l'Académie des Beaux-Arts de Gand et un exemplaire du *Traité du pouvoir irréfutable et inébranlable de l'Eglise sur le mariage des catholiques* (Liège, Plomteux, 1768) de J. Clémens<sup>22</sup>. Les relieurs des Pays-Bas semblent également avoir affectionné les bordures d'arceaux et de pieds-de-berceau, peut-être sous l'influence hollandaise<sup>23</sup>.

L'utilisation de fers rocaille persiste bien au-delà des limites conventionnelles de 1720-1750. Une reliure de 1787 environ, néo-classique par sa sobriété et son encadrement constitué d'une grecque le long des plats, présente encore de petits fers rocaille au dos ainsi qu'une palette dans laquelle intervient une rocaille<sup>24</sup>. La même palette apparaissait déjà sur une reliure recouvrant un ouvrage de 1776<sup>25</sup>. Un fer en forme de rocaille est répété dans les angles des plats d'une autre reliure liégeoise recouvrant un imprimé de 1774<sup>26</sup>. Le motif de la rocaille est toutefois beaucoup plus rare sur les reliures que dans l'ornementation typographique.

D'une manière générale, les relieurs des Pays-Bas et de Liège, et surtout les graveurs de fers, ont donc bien été influencés par le rocaille, et même dans certains cas par le rococo. Mais ces reliures n'atteignent pas la finesse des larges dentelles à la française ou l'ampleur des plaques réalisées à Paris par Dubuisson pour les *Almanachs Royaux*. Il apparaît ainsi que le "goût français" imposé à l'apprenti-relieur résultait plus d'une interprétation des styles français, propre aux Pays-Bas, que d'un simple processus d'imitation. On n'y découvre pas non plus l'exubérance de certains décors rococo réalisés en Allemagne, en Autriche, ou même en Angleterre où les riches décors Chippendale ont été influencés par le goût chinois<sup>27</sup>. Plus sobres, elles se situent en-deçà de ces deux tendances et montrent un rocaille plus mesuré tel que l'on peut en trouver aussi dans les Provinces-Unies<sup>28</sup>. Si l'on veut retrouver des reliures caractéristiques du genre, on débouchera sur un double paradoxe. En effet, ce n'est pas au xviii<sup>e</sup> siècle que le rocaille connaîtra son plus grand développement mais au siècle suivant. Et le paradoxe est double si l'on sait à quel point les œuvres d'art du xviii<sup>e</sup> siècle furent dépréciées au début du xix<sup>e</sup>. Il faudra attendre de grands collectionneurs, tels les frères Goncourt, pour que le xviii<sup>e</sup> siècle connaisse un regain de faveur. La reliure, apparemment, fait exception. Les relieurs belges de l'époque, comme en France, vont composer des décors rocaille très caractéristiques – trop même –, et ce de 1830 à 1865 environ<sup>29</sup>. On verra fleurir les volutes chantournés, les guirlandes et bouquets asymétriques, les treillis, les coquilles et rocailles à un point tel que l'on en chercherait vainement un exemple semblable cent ans plus tôt dans les Pays-Bas et à Liège.

### 3. Supra-libros et ex-libris

Le style rocaille se manifeste aussi dans les marques de propriété: supra-libros et ex-libris. C'est même dans ce domaine particulier que l'influence rocaille nous semble la plus nette. Il est vrai que l'existence de répertoires et d'études permet pour une fois de se livrer à une analyse plus sûre... Les supra-libros, tout d'abord. Les armoiries reposent souvent sur des cartouches. On observe que la sobriété des cartouches Louis XIV fait progressivement place à des compositions plus légères aux formes chantournées, découpées, parfois flanquées de volutes, de fleurs ou de végétaux asymétriques. L'écu repose sur des rocailles et coquilles qui tendent à dissoudre la base. On en trouvera plusieurs exemples dans les fers utilisés par la Ville de Bruges, la Cour féodale du Bourg de Bruges, les Métier et Seigneurie de Syssele à Bruges, le Franc de Bruges, la Ville d'Audenarde, la Ville et le Pays d'Alost, l'abbaye de Baudeloo<sup>30</sup>. On observe le même développement du rocaille dans les fers aux armes d'ecclésiastiques et de particuliers tels Ferdinand Valvenkens (†1771), abbé de Dieleghem, Jean van der Stricht (†1775), prévôt de Notre-Dame à Bruges, Alexandre Sloodmans (†1756) et Ferdinand de Loyers (†1762), abbés de l'abbaye du Parc, Etienne Scholtus (†1787), abbé d'Orval, Govard-Gérard van Eersel (†1788), évêque de Gand, Engelbert Delforterie (†1794), abbé de Baudeloo, les comtes d'Aspremont de Lynden, Alexandre-Louis Schockart (†1718)<sup>31</sup>. A Liège, des fers aux armes des bourgmestres Léonard de Hayme et Lambert-Dieudonné de Rosen sont eux aussi entourés de quelques rocailles, plus légères qu'en Flandre. Le nom du propriétaire figure sous l'écu mais sous la forme d'une courbe décentrée<sup>32</sup>.

L'influence rocaille se limite ici aux éléments décoratifs extérieurs des armoiries mais on sent bien l'effet de mouvement ou, selon les cas, d'asymétrie provoqué par l'utilisation de courbes et de contre-courbes de part et d'autre d'une ligne médiane. L'écu, cependant, garde toujours une forme pleine et géométrique mais son contour a déjà tendance à se dissoudre. On distingue même l'influence plus particulière du rococo gantois dans un fer aux armes de la ville de Gand, orné d'épaisses volutes et d'un lambrequin, utilisé pour une publication commémorative: la *Relation de l'inauguration de Marie-Thérèse... comme comtesse de Flandre* (Gand, Vve P. de Goesin, 1744)<sup>33</sup>. On pourrait faire la même remarque à propos de tous les fers brugeois déjà cités: ils présentent tous des caractéristiques rococo par l'ampleur ou l'épaisseur de leurs motifs décoratifs.

Dans un second temps, l'influence rocaille fait éclater l'encadrement de l'écu et disparaître la ligne médiane. L'écu lui-même devient asymétrique. Il ploie, se tord, ce qui donne à l'ensemble un aspect mouvementé, déchiqueté et décentré, comme dans les fers aux armes du Pays de Waes, de la Ville et Châtellenie de Furnes, de l'Echevinat de Damme-Houcke et Meunikerede, de l'abbaye du Parc en Brabant<sup>34</sup>. Dans un fer gravé pour la ville d'Ypres, l'écu n'est entouré que de quelques rocailles, mais celle du bas a une nette tendance

à “couler” et le lion héraldique qui est supposé “tenir” l’écu semble au contraire le retenir<sup>35</sup>. Les armoiries de la ville de Ninove reposent sur une accumulation de coquilles et de rocailles telle que l’on aboutit à la complète dissolution du cartouche<sup>36</sup>.

Dans un troisième temps, l’esthétique rocaille porte atteinte aux règles mêmes de l’héraldique, qui sont très strictes. Il n’y a plus de ligne médiane ni de plan horizontal de sorte que les tenants de l’écu, qui comme leur nom l’indique sont supposés être debouts et tenir l’écu, ne soutiennent plus rien et sont disposés de manière on ne peut plus décorative. Leur présence relève pratiquement de l’anecdote. On en trouvera deux exemples dans des fers brugeois. Dans un fer aux armes du Franc, les deux sauvages qui flanquent l’écu ne sont plus sur le même plan: l’homme est bien debout mais la femme est assise. Un fer aux armes de la Chambre de Commerce se présente de la même manière<sup>37</sup>. Le genre rocaille va quelquefois résister au néo-classicisme, si l’on en juge d’après un fer de 1792 aux armes du Conseil de Flandre frappé sur plusieurs exemplaires de la *Relation de l’inauguration solennelle de Sa Sacrée Majesté Léopold II... comme Comte de Flandre* en 1792 (Gand, A. Colier)<sup>38</sup>. Les fers rocaille les plus caractéristiques sont d’origine brugeoise et gantoise. On en trouve également quelques-uns à Liège et en Brabant, mais apparemment pas en Hainaut, à Namur ou dans le Luxembourg.

La gravure des ex-libris imprimés subit elle aussi l’influence rocaille et suit à peu près la même évolution que les supra-libros: ornementation se limitant d’abord aux éléments périphériques des armoiries, puis ploïement de l’écu. Les graveurs de la famille Heylbrouck, Norbert I (†1762) et Norbert II (†1785), semblent avoir affectionné le rocaille, voire le rococo. On trouve leur signature sur plusieurs ex-libris de bibliophiles gantois, brugeois et anversoïis: Van Heurck, de Castro y Toledo, van der Vynckt, de Kerchove, Arents, de Vooght, van Huerne, Hellin<sup>39</sup>. Louis-Joseph Fruytiers (1713-1782), dont certains ex-libris sont datés de 1761 et 1765, a lui aussi été marqué par le rocaille, de même qu’Antoine Opdebeeck (1709-1759) et Van Campenhout<sup>40</sup>. L’épanouissement complet du rocaille est particulièrement perceptible dans les armoiries de Gaspar-Joseph de Servais, du vicomte de Vaernewyck et du comte d’Algambe, où les supports de l’écu sont placés sur des plans différents, et dans l’ex-libris attribué à l’évêque Wellens où le mouvement de la petite rocaille à ses armes s’oppose à une grande rocaille rococo contenant ses initiales<sup>41</sup>. Citons également les vignettes utilisées par l’échevin d’Anvers Dierix, Jacques-Auguste de Blye à Bruxelles, Jean-François Lunden à Anvers, le conseiller O’Donnoghe à Gand, Bols à Turnhout et le conseiller de Flandre Mathieu-François Du Bois<sup>42</sup>. Comme on le voit, c’est surtout en Flandre et en Brabant que rocaille et rococo ont atteint la gravure des ex-libris. Ici aussi cette influence persiste au-delà des limites 1720-1750 puisque le vicomte Albert-Philippe-Charles van Vaernewyck, dont l’ex-libris signé Heylbrouck est typiquement rocaille, naît en 1762.

## Conclusion

Le livre, dans les Pays-Bas et à Liège, n'a donc pas échappé à la diffusion de l'esthétique rocaille. D'un certain point de vue, on pourrait même avancer qu'il a contribué à sa diffusion en accoutumant les lecteurs à des ornements et à des décors plus légers. On ne peut toutefois pas prétendre qu'il existe *une* esthétique rocaille du livre. La cause est essentiellement d'ordre technique. Si la fabrication d'une pièce d'orfèvrerie ne résulte que du travail d'un dessinateur et d'un orfèvre, il n'en va pas de même pour le livre qui dépend d'une plus grande division du travail. Les graveurs d'ornements sur bois et sur cuivre, les illustrateurs, les imprimeurs, les graveurs de fers de relieur et les relieurs ont tous été influencés par le rocaille, mais à des degrés divers. Le résultat final manque forcément d'unité. Même si l'on ne considère que le travail d'une seule catégorie d'artisan, comme l'imprimeur, qui dispose de jeux d'ornements mais qui a souvent une singulière tendance à mélanger les styles dans ses productions courantes. Le cas des publications imprimées en langue flamande est à cet égard caractéristique et propre aux Pays-Bas: du *xv<sup>e</sup>* au *xviii<sup>e</sup>* siècle, on y utilise des caractères gothiques mais des ornements successivement renaissance, baroque, rocaille et néo-classique. Enfin, on constate que la persistance du rocaille en tant que style régional – que l'on a pu observer dans d'autres formes d'expression artistique – se vérifie ici. Les éléments principaux du vocabulaire rocaille sont encore utilisés bien après 1750 ou 1760 et se transforment en rococo, surtout en Flandre.

## NOTES

<sup>1</sup> Sur l'esthétique du livre en France au *xviii<sup>e</sup>* siècle, nous renvoyons aux articles de H.J. MARTIN, *Les styles typographiques*, R. LAUFER, *Les espaces du livre*, A.M. BASSY, *Le texte et l'image*, dans H.J. MARTIN & R. CHARTIER, *Histoire de l'édition française*, II, *Le livre triomphant, 1660-1830*, Paris, 1984, respectivement pp. 123-127, 128-139, 140-161.

<sup>2</sup> Nous utilisons la terminologie courante. Pour une terminologie plus précise, voir S. CORSINI, *Vers un Corpus des ornements typographiques lausannois du xviii<sup>e</sup> siècle. Problèmes de définition et de méthode*, dans M.-Th. ISAAC (édit.), *Ornementation typographique et bibliographie historique. Actes du colloque de Mons (26-28 août 1987)*, Mons, 1988, pp. 139-142.

<sup>3</sup> D. DROUXHE, Systèmes ornementaux. Le cas liégeois, dans *Le Livre à Liège et à Bruxelles*, Bruxelles, 1987 (*Etudes sur les XVIII<sup>e</sup> siècle*, XIV), pp. 39-74, dont pp. 40-41. Voir par exemple les ornements B1, Cal, D2, D4, D6, F6.

<sup>4</sup> *Le Siècle des Lumières dans la principauté de Liège*, Liège, Musée de l'Art wallon et de l'Evolution culturelle, 1980, n° 289, ill.; le titre, en fait, est en wallon: *Voëgge di Chôfontaine, opera burless*.

<sup>5</sup> H. HASQUIN (édit.), *La Belgique autrichienne*, Bruxelles, 1987, ill. p. 459.

<sup>6</sup> Voir notamment Ch. DEMARBAIS, *Exposition de la constitution, des loix fondamentales, libertés, franchises et privilèges du pays et comté de Hainaut*, S.l. [Mons, Bocquet], 1787, p. [1]; *Acte d'Union des Etats des Pays-Bas, Du 9 juillet 1577 auquel ont accédé les Etats de Hainaut le 26 avril suivant*, 1787, p. [1] (illustration 34); *Traité conclu à Arras le 17 mai 1579, entre les commissaires de S.M. Philippe II, Roi d'Espagne et les Députés...*, 1787, p. [1]; [DUPRE], *A Leurs Altesses Royales...*, 1787, p. 4; *Résolutions et représentations des magistrats de la ville d'Ath du 18 Mai 1787*, s.l.n.d. [1787], p. 8; ainsi que les catalogues des ventes Fonson (1786, pp. 91-92), de Mérode Montfort (1787, p. 48), Houzeau de la Perrière (1790, p. [1]), Jean-François-Joseph Recq (1803, p. 48); et d'autres pamphlets et publications de Bocquet, qui mélange lui aussi les coquilles et rocailles avec des urnes ou des médaillons néo-classiques.

<sup>7</sup> *Catalogue des livres... des Jésuites de Malines*, Bruxelles, J. Vanden Berghen, [1778] BR, VH. ZZ. 570. A. 3 (illustration 35) L. COPPIETERS, *Theses theologicae de sacramentis in genere, baptismo et confirmatione*, Gand, Typis Viduae Servatii Somers, 1777; F. LOYS, *Den Spiegel der jongheyd ofte Gulden A, B, C*, Gand, B. Poelman, s.d., titre.

<sup>8</sup> *Grooten Brugsche comptoir almanach*, Brugge, P. de Sloovere [et alt.], 1756, p. 31; *Specie-Boekskén behelzende eene Tafel van reductie van 't vlaems courant-geld*, Brugge, J. de Busscher, 1792, p. 15.

<sup>9</sup> *L'Echo ou Journal de Musique française, italienne, contenant des Airs, Chansons, Brunettes, Duo tendres ou bachiques, Rondes, Vaudevilles, Contredances, &c.*, Liège, B. Andrez, 1758, n° 4, titre, BR, Section Musicologie, II/55.720/A.

<sup>10</sup> *Catalogue des livres de Henri Hoyois, Imprimeur-Libraire, rue de la Clef, à Mons*, 1779, pp. 83, 130 et *Supplément au catalogue...*, 1780 (Mons, Bibliothèque centrale de l'Université, 57 1/0).

<sup>11</sup> E. SCHMATT, Die Vignetten der Wagnerschen Buchdruckerei in Ulm, 1677-1804. Vielfalt, Verwendung und Bedeutung, dans M.-Th. ISAAC (édit.), *op. cit.*, pp. 87-105, en particulier ill. 22, 23, 24.

<sup>12</sup> *Gazette française des Pays-Bas*, Bruxelles, 18 mai 1780, annonce du relieur Scheleir à Anvers.

<sup>13</sup> P. CULOT, *Quatre siècles de reliure belge. 1500-1900*, Bruxelles, Speeckaert, 1989, p. 19 [abrégé en P. CULOT, *op. cit.*, sauf mention d'un autre titre]; J. JADOT, Factures de relieurs pour Charles-Alexandre de Lorraine, dans *Le Livre et l'Estampe*, 1967, n° 51-52, pp. 224-230; G. COLIN, Factures de relieurs liégeois du XVIII<sup>e</sup> siècle, *ibidem*, XXXV, 1988, n° 130, pp. 157-170; C. SORGEOLOS, Quelques relieurs bruxellois du XVIII<sup>e</sup> siècle, *ibidem*, XXXII, 1986, n° 125, pp. 75-94; G. COLIN, Esquisse d'une histoire de la reliure ornée en Belgique, dans S. TABOR (édit.), *International Association of Bibliophiles. XIVth Congress. Los Angeles & San Francisco. 30 September-11 October 1985. Transactions*, Los Angeles, 1987, pp. 13-20, en particulier p. 18, où est signalé un chef-d'œuvre de maîtrise de Philippus Laurentius Van Roy daté de 1760.

<sup>14</sup> P. CULOT, *op. cit.*, n° 54, 55, 58.

<sup>15</sup> Cette tendance, toutefois, se maintiendra encore longtemps, comme dans certains ateliers provinciaux français. Voir *ibidem*, n° 48, sur une édition gantoise de 1740.

<sup>16</sup> *ibidem*, n° 57 et 58; *Le Siècle des Lumières dans la principauté de Liège*, n° 278; petite dentelle identique sur un recueil de gravures (collection privée) et sur trois reliu-

res de la Bibliothèque Royale, V. 5996 LP, VH.850 LP, III/57512/A LP (illustration 36) sur *L'Ange conducteur*, Gand, 1761) (*Exposition de reliures. II. Du xvii<sup>e</sup> siècle à la fin du xix<sup>e</sup>*, Bruxelles, Bibliothèque Royale, 1931, n° 419-421).

<sup>17</sup> Bibliothèque Royale, III/68.472/B et III/68.480/B (illustration 5), deux reliures brugeoises (?) respectivement aux armes du Franc et de la Ville de Bruges sur deux éditions des coutumes de Bruges (*Exposition de reliures*, 1931, n° 458 et 459).

<sup>18</sup> Notices de P.P. GOSSIAUX et G. COLIN dans *Le Siècle des Lumières dans la principauté de Liège*, pp. 144-147, n° 275-284; un exemplaire du *Breviarum Leodiense* à la Bibliothèque Royale (II/96.349/LP). Voir aussi J. BRASSINE, *La reliure mosane*, Liège, 1912-1932, tome I, pl. XLIX-L, LXVI; tome II, pl. CXXXIV, CXXXV, CXXXVII, CXXXIX, sur des imprimés des années 1760 et 1770.

<sup>19</sup> P. CULOT, *op. cit.*, n° 60.

<sup>20</sup> *Description du jubilé de sept cens ans de S. Macaire*, Gand, 1767: Gand, Bibliothèque de l'Université, G. 1926 (décrit par A. DEROLEZ, *Gent. Duizend jaar kunst en cultuur*, Gand, 1975, n° 280). Voir aussi P. CULOT, *op. cit.*, n° 47, 56; *Exposition de reliures*, 1931, n° 461, 463 et 462; Bibliothèque Royale, II/93861, II/64827 et VH/26460. Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, \*44.D.25: GUASCO, *De l'usage des statues chez les anciens. Essai historique*, Bruxelles, J.L. de Boubers, 1768, envoi du ministre Cobenzl à l'Impératrice.

<sup>21</sup> P. CULOT, *op. cit.*, n° 53, 61. *Missale Romanum*, Anvers, Moretus, 1737, orné de coins et fermoirs en argent (BR, II/91.719/C/ LP), décor identique au *Breviarum Leodiense*, Liège, 1766, cité plus haut (note 18).

<sup>22</sup> Le Livre d'Or est conservé à la Bibliothèque de l'Académie des Beaux-Arts de Gand, le traité de Clémens à la bibliothèque de l'Université de Gand, G. 7289 (décrit par A. DEROLEZ dans *Gent. Duizend jaar...*, n° 281). Nous remercions vivement ces deux institutions pour leur collaboration.

<sup>23</sup> P. CULOT, *op. cit.*, n° 53, 59; *Description du Jubilé de S. Macaire* cité plus haut; BR VH 4.476, VH 27.696, II/93.861, II/64.827 (*Exposition de reliures*, 1931, n° 428, 445, 461, 462).

<sup>24</sup> P. CULOT, *op. cit.*, n° 66.

<sup>25</sup> *Ibidem*, n° 57.

<sup>26</sup> J. BRASSINE, *op. cit.*, pl. CXXVIII.

<sup>27</sup> *The History of Bookbinding. 525-1950 A.D. An Exhibition held at The Baltimore Museum of Art*, Baltimore, 1957, n° 501-502, 605, ill. pl. XCVII-XCVIII; *Provincial Bookbinding in Great-Britain*. Catalogue Maggs Bros Ltd, n° 104, Londres, 1981, n° 29, 35; *Bookbinding in Great-Britain. Sixteenth to Twentieth Century*. Catalogue Maggs Bros Ltd, n° 966, Londres, 1975, n° 156.

<sup>28</sup> J. STORM VAN LEBUWEN, *De meest opmerkelijke boekbanden uit eigen bezit*, La Haye, Koninklijke Bibliotheek, 1983, n° 92, 94 et 98, ill. p. 138-140; *Idem*, *De achttiende-eeuwse Haagse boekband in de Koninklijke Bibliotheek en het Rijksmuseum Meermanno-Westreenianum*, La Haye 1976, pl. 22-25, 35-38.

<sup>29</sup> P. CULOT, L'Evolution du décor extérieur du livre en Belgique de 1800 à nos jours, dans *La Reliure en Belgique aux xix<sup>e</sup> et xx<sup>e</sup> siècles*, Bruxelles, Bibliotheca Wittockiana, 1985, pp. 17-19 et ill. n° 100 à 117.

<sup>30</sup> Vte de JONGHE d'ARDOYE, G. HAVENTH et G. DANSART, *Armorial belge du Bibliophile*, Bruxelles, 1930, respectivement pl. 506 (3 et 4), 507, 508, 539, 491, 477, 479, 393.

<sup>31</sup> *Armorial*, respectivement pl. 369, 347, 333, 263, 325, 207, 189, 653, 865.

<sup>32</sup> *Armorial*, pl. 750, 854.

<sup>33</sup> *Armorial*, pl. 559; ill. dans P. CULOT, *op. cit.*, n. 46; autres exemplaires: Bruxelles, Bibliothèque du Ministère des Relations extérieures, et Gand, Bibliothèque de l'Université, G. 3820 (notice de A. DEROLEZ, dans *Gent. Duizend Jaar...*, n° 278).

<sup>34</sup> *Armorial*, pl. 626, 547 (1), 525, 431.

<sup>35</sup> *Armorial*, pl. 628.

<sup>36</sup> *Armorial*, pl. 609.

<sup>37</sup> *Armorial*, pl. 540; E. SPEECKAERT, Fers armoriés de reliures, non décrits, dans *Le Livre et l'Estampe*, XXX, 1984, n° 117-118, p. 48.

<sup>38</sup> *Armorial*, pl. 545; P. CULOT, *op. cit.*, n° 42; autre exemplaire: Bibliothèque Royale, Réserve Précieuse, VH 27588 C.

<sup>39</sup> B. LINNIG, *Bibliothèques et ex-libris d'amateurs belges aux XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1906, pp. 28-32; IDEM, *Nouvelle série de bibliothèques et d'ex-libris d'amateurs belges aux XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Bruxelles, 1910, pp. 173-174, 177-182, 187-188, 201-202, 207-216, IDEM, *Quelques ex-libris belges anciens*, Paris, 1921, pp. 6-8.

<sup>40</sup> B. LINNIG, *Bibliothèques*, pp. 40-41 (van Gameren, évêque d'Anvers), 56-59 (Bruyninx, archidiacre à Anvers), 159-160 (Louis Bosch, curé à Tamise); IDEM, *Nouvelle série*, 59-61 (Meyers, échevin d'Anvers), 141-142 (van der Gracht); IDEM, *Quelques ex-libris*, pp. 31-33 (Nieles, échevin d'Anvers), 34-36 (van Bouchout).

<sup>41</sup> B. LINNIG, *Bibliothèques*, pp. 123-126; IDEM, *Nouvelle série*, pp. 42-44, 165-167, 175-176.

<sup>42</sup> B. LINNIG, *Bibliothèques*, pp. 67, 106-108; IDEM, *Nouvelle série*, pp. 35-36, 185-186, 248-249; IDEM, *Quelques ex-libris*, pp. 33-34.

## DIDEROT CONTRE BOUCHER, OU LE REFUS DU ROCOCO

par  
Roland MORTIER

*Gothique, baroque, rococo* ont d'abord été des termes de dérision ou de mépris, formulés par une critique assez largement postérieure, sans le moindre souci de classification typologique. Mais si le mot n'existe pas encore, les contemporains ont fort bien saisi la réalité du style, des procédés et des valeurs qu'il recouvre et qui ne trouveront leur désignation qu'avec un décalage chronologique plus ou moins important<sup>1</sup>.

Si la notion du *rococo* implique, entre autres, la connotation de légèreté, de sensualité, d'érotisme, voire de grivoiserie dans certains cas, on est en droit de réexaminer dans cette optique l'évolution de l'attitude de Diderot envers certains peintres, et particulièrement envers Boucher et son gendre Baudouin.

Avant 1750, sous l'influence de l'esprit du temps, Diderot a subi la mode qui incite à l'érotisme oblique, allusif, plus suggestif que direct, celui qui triomphe dans les romans de Crébillon le fils. *Les bijoux indiscrets* et *L'oiseau blanc*, *conté bleu* sont imprégnés de ce goût et le pratiquent avec un art très sûr.

Après 1760, Diderot se détache de ce courant, pour des raisons à la fois esthétiques et éthiques que nous examinerons. Ce rejet est loin d'être isolé. Il est l'indice d'une orientation nouvelle de la sensibilité et du goût. *La Religieuse* (1760) est un roman tragique. *Jacques le fataliste* est un antiroman, œuvre d'une totale liberté, d'une sensualité directe et saine.

Les griefs formulés par Diderot à l'endroit de ce qu'il faut bien appeler, fût-ce anachroniquement, le *rococo*, s'expriment avec une grande clarté dans ses commentaires des salons biennaux de peinture, les fameux *Salons* dont la publication n'a commencé, très partiellement au début, qu'à partir de 1795.

Autour de 1760, Boucher est le peintre à la mode, dont les riches financiers se disputent les tableaux. Après la mort de Carle Vanloo, il est nommé premier peintre du roi le 8 août 1765. Il mourra le 30 mai 1770 dans l'atelier qu'il occupait, à ce titre, au Louvre.

Dès le moment où Diderot assume la responsabilité de l'analyse des Salons dans la *Correspondance littéraire* de Grimm, on perçoit des réticences dans son appréciation de la peinture de Boucher. Certes, il admire l'artiste doué, le maître plein d'imagination et de facilité, mais toujours quelque chose le gêne et le déçoit, et ce sentiment ira croissant au fil des ans<sup>2</sup>.

En 1759, le charme opère encore, en dépit de réserves expresses qui concernent le côté artificiel de cette peinture. Il s'agit, en l'occurrence, d'une *Nativité*:

*J'avoue que le coloris en est faux, qu'elle a trop d'éclat, que l'enfant est de couleur rose, qu'il n'y a rien de si ridicule qu'un lit galant en baldaquin dans un sujet pareil; mais la Vierge est si belle, si amoureuse et si touchante! Il est impossible d'imaginer rien de plus fini, ni de plus espiègle que ce petit saint Jean... Je ne serais pas fâché d'avoir ce tableau. Toutes les fois que vous viendriez chez moi, vous en diriez du mal, mais vous le regarderiez.*

La position critique se précise en 1761, à propos de pastorales et de paysages de Boucher:

*Quelles couleurs! quelle variété! quelle richesse d'objets et d'idées! Cet homme a tout, excepté la vérité...*

Diderot souligne l'in vraisemblance d'un rassemblement aussi hétéroclite, sous les arches d'un pont, loin de toute habitation, de bergers vêtus avec élégance et luxe et d'une femme "charmante" "si bien vêtue, si propre, si voluptueuse". Il flotte entre l'admiration et le rejet, sans nous cacher sa perplexité:

*On en sent toute l'absurdité; avec cela on ne saurait quitter le tableau. Il vous attache. On y revient.  
C'est un vice si agréable, c'est une extravagance si inimitable et si rare!*

Le mérite principal de Boucher est de maîtriser mieux que quiconque "l'art de la lumière et des ombres".

Ceci dit, Diderot s'interroge sur le secret de la "magie" qu'il exerce; du coup, l'éloge se fait plus restrictif, jusqu'au point de se résoudre en son contraire:

*Il est fait pour tourner la tête à deux sortes de personnes: les gens du monde et les artistes. Son élégance, sa mignardise, sa galanterie romanesque, sa coquetterie, son goût, sa facilité, sa variété, son éclat, ses carnations fardées, sa débauche, doivent captiver les petits-maîtres, les petites femmes, les jeunes gens, les gens du monde, la foule de ceux qui sont étrangers au bon goût, à la vérité, aux idées justes, à la sévérité de l'art. Comment résisteraient-ils au saillant, aux pompons, aux nudités, au libertinage, à l'épigramme<sup>3</sup> de Boucher?*

On a l'impression, cette fois, que Diderot a fini par voir plus clair dans les motifs de sa réserve, qu'il ose se détacher de ses propres faiblesses pour cet art frivole et battre en brèche l'admiration quasi unanime du public.

Deux raisons fondamentales sont avancées dans le procès qu'il entame contre ce qu'il faut bien appeler le rococo: la fausseté de cette représentation piégée du réel (ici de la campagne), qui farde à la fois la femme et la vérité; la

grivoiserie d'un art moralement perverti, sollicité par la débauche et par le libertinage. Tout est destiné à plaire à un public mondain et léger, à flatter ses goûts et son mode de vie. En contraste apparaît une esthétique du "vrai goût" qui se confond avec la sévérité, et qui sera bientôt qualifié de "grand goût"<sup>4</sup>.

Quant aux artistes, ils apprécient la maîtrise technique d'un homme qui a "surmonté les difficultés de la peinture" et ce mérite, qu'ils sont seuls capables d'apprécier, éclipse tout le reste. Aussi est-il "leur dieu". Ce n'est là ni la première, ni la dernière fois que Diderot reprochera à des peintres de ne pas connaître à fond la "poétique" de leur art.

Quant à lui, il est – faut-il le dire? – du nombre de ces "gens d'un *grand goût*, d'un goût sévère et antique" qui "n'en font nul cas".

La rupture est consommée cette fois entre Diderot et une esthétique qu'il répudie, sans contester pour autant les dons exceptionnels de l'artiste qu'est Boucher.

En 1763, il analyse un *Sommeil de l'enfant Jésus* et une *Bergerie*. L'administration est toujours vive:

Ce maître a toujours le même feu, la même facilité, la même fécondité, la même magie et les mêmes défauts qui gâtent un talent rare.

Son erreur, ici serait de travailler de tête et non sur un modèle en nature.

Mais la *Bergerie* déchaîne sa colère<sup>5</sup>:

Quel abus du talent! Combien de temps de perdu!...

Mais dites cela à un homme corrompu par la louange et entêté de son talent, et il hochera dédaigneusement de la tête.

Diderot a le sentiment d'une irrémédiable décadence dans le chef d'un artiste qui, à son tour d'Italie, avait "*un faire<sup>6</sup> large et grand*".

Il lui reproche surtout de répandre, par son exemple, un déplorable maniérisme et un goût dépravé:

Cet homme est la ruine de tous les jeunes élèves en peinture. A peine savent-ils manier le pinceau et tenir la palette qu'ils se tourmentent à enchaîner *des guirlandes d'enfants*, à peindre *des culs joufflus et vermeils*, et à se jeter dans toutes sortes d'*extravagances* qui ne sont rachetées ni par la chaleur, ni par l'originalité, ni par la gentillesse, ni par la magie de leur modèle: ils n'en ont que les défauts.

Au salon de 1765, la réprobation de Diderot s'accroît encore:

Je ne sais que dire de cet homme-ci. La *dégradation* du goût, de la couleur, de la composition, des caractères, de l'expression, du dessin, a suivi pas à pas la dépravation des mœurs.

Que peut avoir dans l'imagination "un homme qui passe sa vie avec les prostituées de plus bas étage"? Pas un seul brin d'herbe dans ses paysages, mais des déesses modelées sur les grandes courtisanes du temps.

Le jugement tourne au réquisitoire:

*J'ose dire que cet homme ne sait vraiment ce que c'est que la grâce; j'ose dire qu'il n'a jamais connu la vérité; j'ose dire que les idées de délicatesse, d'honnêteté, d'innocence, de simplicité, lui sont devenues presque étrangères; j'ose dire qu'il n'a pas vu un instant la nature, du moins celle qui est faite pour intéresser mon âme, la vôtre, celle d'un enfant bien né, d'une femme qui sent; j'ose dire qu'il est sans goût... Il y a trop de mines, de petites mines, de manières, d'afféterie pour un art sévère. Il a beau me les montrer nues, je leur vois toujours le rouge, les mouches, les pompons et toutes les fanfioles<sup>2</sup> de la toilette.*

Diderot le compare à Crébillon le fils, l'auteur du *Sopha* et de romans "libertins", mais c'est pour ajouter aussitôt que "le littérateur a tout un autre talent que le peintre".

Aucun de ses personnages n'est inscrit dans le réel: "vous n'en trouverez pas un à employer aux actions réelles de la vie, à étudier sa leçon, à lire, à écrire, à tiller du chanvre". En effet, "ce sont des natures romanesques, idéales; de petits bâtards de Bacchus et de Silène... Ils sont gras, joufflus, potelés. Ses vierges sont des catins; ses anges, "de petits satyres libertins"". Conclusion: "C'est un faux bon peintre, comme on est un faux bel esprit. Il n'a pas la pensée de l'art, il n'en a que les *concelli*".

*Angélique et Médor* l'exaspère. Comment Boucher a-t-il pu gâter un si beau sujet? Il n'avait qu'à se laisser guider par le poète. Au lieu d'une composition de boudoir, il aurait peint "un antre rustique, un lieu retiré, séjour de l'ombre et du silence". Hélas, le tableau est manqué:

L'Angélique est une petite tripière: o le vilain mot! D'accord, mais il peint: dessin rond, mou, et chairs flasques. *Cet homme ne prend le pinceau que pour me montrer des tétons et des fesses. Je suis bien aise d'en voir, mais je ne veux pas qu'on me les montre.*

Diderot reviendra, à propos de Baudouin, sur cette distinction entre le vécu et la peinture, qui s'opposent comme le spectaculaire et l'intimité. L'exigence de retenue et de décence vaut surtout pour les arts visuels, et moins pour la littérature, comme il le dira dans une digression de *Jacques le Fataliste*.

Si le talent de Boucher lui paraît indéniable, en dehors de ses énormes défauts, Baudouin a imité ces derniers sans avoir la "magie" de son beau-père. Aussi Diderot va-t-il se montrer d'une sévérité impitoyable et d'un mépris cinglant à son égard, quelle que soit la sympathie qu'il éprouve pour l'homme. Sa répugnance envers le rococo va s'exprimer ici en toute liberté et en des termes parfois féroces. Dès 1765, Diderot constate que les "petites infamies" de Baudouin attirent les vieillards. C'est, dit-il, un peintre de "petites maisons" et de libertins. Pour sa défense, le peintre ne trouve à dire que: "J'aime la gravelure, et le public ne la hait pas", ce qui condamne son art.

La contribution de Baudouin au Salon de 1767 est résumée en un seul paragraphe, fortement centré sur l'idée de petitesse:

toujours *petits tableaux, petites idées*, compositions frivoles, propres au boudoir d'une *petite maîtresse*, à la *petite maison* d'un *petit maître*; faites pour de *petits abbés*, de *petits robins*, de gros financiers ou d'autres personnages *sans mœurs* et d'un *petit goût*.

Le ton est donné d'emblée. Pour Diderot, une peinture "sans mœurs" (c'est-à-dire immorale) ne peut répondre qu'à un "petit goût" (c'est-à-dire à un goût mesquin, frivole, teinté d'afféterie).

*Le coucher de la mariée* est l'exemple parfait de cette peinture: genre équivoque, moment faux, mauvais choix, indécence insupportable, physionomies ignobles, basses et malhonnêtes, indignes créatures, "tout me représente un mauvais lieu". *A contrario*, le tableau démontre "combien les mœurs sont essentielles au bon goût". Le comble, c'est que Baudouin "ne sait pas même être voluptueux".

Diderot condamne sans appel l'obscénité dans la représentation artistique, et il le fait, dit-il, en sa qualité d'homme de bien, nullement bigot, même pas religieux, "mais esprit fort, mais athée". L'esthétique de Diderot se veut, en 1767, sévère, civique, vouée au juste, au vrai et au grand ("les bustes de ceux qui ont bien mérité de la patrie").

L'erreur de Baudouin serait de singer "la fausse gentillesse" de son beau-père et de faire du mauvais Greuze, dans le genre minaudier, maniéré, équivoque. Il se cantonne dans "le *petit*, le *mauvais*, qui chasse la nature". Chez lui, "point de vrai goût".

Dans les *Essais sur la Peinture* de 1766, Diderot énonce les mêmes idées, parfois dans les mêmes termes:

il faut qu'elles (la poésie et la peinture) aient des mœurs.

Or Boucher continue "à faire des culs, des tétons".

Lui-même n'est ni prude, ni pudibond, ni tartuffe:

Je ne suis pas scrupuleux. Je lis quelquefois mon Pétrone... mais je ne veux pas qu'on trempe toujours là son pinceau et qu'on pervertisse le but des arts (*O.E.*, p. 717-718).

Boucher et Baudouin sont certes des cas extrêmes de perversion de l'art par le maniérisme et par un érotisme suspect. Mais l'aversion de Diderot envers le rococo est générale. Elle s'étend jusqu'à Watteau. A propos de la politesse dans les arts d'imitation, il écrit (*O.E.*, p. 714):

Je sais bien qu'on m'objectera les tableaux de Watteau; mais je m'en moque et je persiste. Otez à Watteau ses sites, sa couleur, la grâce de ses figures, de ses vêtements: ne voyez que la scène, et jugez. Il faut aux arts d'imitation *quelque chose de sauvage, de brut, de frappant et d'énorme*<sup>8</sup>.

Homère, Eschyle, Ossian sont devenus ses dieux en littérature. Il faut revenir, non seulement aux anciens, mais à l'austère grandeur, voire à la violence des

temps anciens. C'était déjà l'esthétique prônée par lui au chapitre XVIII, *Des Mœurs*, du traité *De la Poésie dramatique* (1758) où se trouve la fameuse formule "La poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage" (*O.E.*, p. 261).

Diderot refuse le rococo et réclame un art de "grand goût". Aussi les premiers tableaux de David le raviront-ils. Conformément aux normes de l'époque, il place la peinture d'histoire au sommet de la hiérarchie des beaux-arts. Tout peintre devrait commencer par s'exercer "à la peinture historique qui conduit à tout" (*O.E.*, p. 630).

Diderot, on le sait, a été, dans bien des domaines, un audacieux pionnier. Dans son refus du rococo, il ne fait cependant qu'anticiper un peu une réaction qui va se généraliser et d'où sortira ce qu'il est convenu d'appeler le "néo-classicisme", et qui est plutôt un retour à l'antique, au sévère et au grand.

En France, cette tendance sera soutenue, voire même orchestrée par l'Etat, à partir de 1774, lorsque la politique des commandes artistiques passera sous l'autorité du comte d'Angiviller. L'art est alors conçu comme une célébration des vertus nationales: courage, sobriété, continence, sens civique, patriotisme. Ses héros favoris seront Bélisaire, Caton, Brutus. Ses interprètes seront, outre David et ses disciples, Flaxman, Vien, Schick, Canova, Robert Adam, ce qui témoigne de la dimension européenne du mouvement et de son extension à toutes les formes artistiques. L'art sera, pour quelque temps, l'éducateur de la nation; il sera le porteur des valeurs de pureté, de simplicité, de noblesse, ce que Winckelmann avait cru reconnaître dans l'art grec et qu'il synthétisait en "edle Einfalt und stille Grösze". Le rococo hédoniste, les fêtes galantes, les scènes de boudoir, la virtuosité et le maniérisme ont fait leur temps après 1770. Un des nombreux apports de l'esthétique de Diderot – et non le moindre – est d'avoir, dès 1760, dénoncé les symptômes de ce qu'il tenait pour une perversion du goût et d'avoir ainsi frayé la voie à une forme d'art qui dominera l'Europe jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>9</sup>.

## NOTES

<sup>1</sup> Si *Rococo* est inconnu au XVIII<sup>e</sup> siècle (il n'apparaît qu'en 1828, selon Robert, comme déformation plaisante de *rocaille*), le mot *rocaille* figure déjà dans l'*Encyclopédie*, mais dans un sens purement technique, qui exclut toute connotation stylistique ou affective: *Rocaille* (Archit. hydraul.) "composition d'architecture rustique qui imite les rochers naturels, et qui se fait de pierres trouées, de coquillages et de pétrifications de diverses couleurs, comme on en voit aux grottes et bassins et fontaines". (D.J. =: de Jaucourt).

<sup>2</sup> Nos citations sont extraites, dans la majorité des cas, des *Œuvres esthétiques* de Diderot éditées par Paul Vernière, Paris, Garnier, 1959, titre abrégé plus loin en *O.E.*

<sup>3</sup> Le *Dictionnaire de Trévoux*, à l'article *Epigramme*, donne en exemple une phrase de Guillaume Guéret: "les expressions licencieuses, un peu hardies, sont le vrai langage des épigrammes".

<sup>4</sup> Voir à ce sujet mon étude sur *Diderot and the "grand goût"*. *The prestige of history painting in the 18th century* (The Zaharoff Lecture for 1981-1982). Oxford, Clarendon Press, 1982.

<sup>5</sup> ■ parle de "moutons et de bergers à la Fontenelle" et, à propos de quatre *Pastorales*, de "petites églogues à la Fontenelle" qui sont pour lui le sommet du mauvais goût.

<sup>6</sup> Le *Dictionnaire de Trévoux* (éd. de 1771) à l'entrée *Faire*, dit e.a. "se prend comme masculin singulier en peinture pour signifier la manière de peindre". Ce sens n'est pas attesté dans le *Furetière* revu et corrigé de 1727. Il devait donc être récent et technique.

<sup>7</sup> Littré le donne comme "un synonyme inusité de *fanfreluche*" et cite comme unique exemple la phrase de Diderot dans le *Salon de 1765*. *Fanfreluche* est défini par Littré, sub 2, "terme de dénigrement. Ornement apparent, de peu de valeur et de peu de goût".

<sup>8</sup> Dans ses *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie pour servir de suite aux Salons*, (1776-1777), il n'hésitera pas à déclarer: "j'aime mieux la rusticité que la mignardise, et je donnerais dix Watteau pour un Téniers". Affaire de goût, mais la préférence est significative.

<sup>9</sup> Voir l'excellent ouvrage de synthèse *Neo-Classicism* par Hugh HONOUR, Hammondsworth, Penguin Books, 1968.



## LES PETITS ABBES DANS LA FRANCE DES XVII<sup>e</sup> ET XVIII<sup>e</sup> SIECLES

par  
Eric VAN DER SCHUEREN

Dans le cadre du Groupe d'Etudes sur le xviii<sup>e</sup> siècle, s'est tenue, le 24 novembre 1990, une journée d'étude sur les "petits abbés" ou "abbés au petit collet". A l'initiative de Roland Mortier, elle a réuni Maurice Barthélemy, Bruno Bernard, Manuel Couvreur, Jean-Jacques Heirwegh, Henri Plard, Jean Sgard, Eric Van der Schueren et Philippe Vendrix.

Généralement peu étudiés, l'existence et le rôle des petits abbés, dans la France des xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles, sont globalement mal perçus dans les études anglo-saxonnes qui cherchent à en rendre compte. Pour expliquer cette situation, la première raison que nous pouvons avancer vient de ce que les conditions d'apparition des petits abbés tiennent au système d'immixtion entre l'Eglise et l'Etat et à la politique royale d'octroi des bénéfices abbatiaux, tous deux particuliers à la France<sup>1</sup>. Ils apparaissent plus spécifiquement au xvii<sup>e</sup> siècle: la désignation comme "petits collets" de Scarron, Racine, Boileau-Despréaux ou Donneau de Visé, en fait foi. C'est donc dans les mutations qui se sont produites pendant ce siècle qu'il faut chercher les explications d'un phénomène qui sera en pleine croissance le siècle suivant. Enfin, l'existence des "petits abbés", renvoie à un fait exclusivement masculin: il n'y a pas de "petites abbesses"<sup>2</sup>.

Dans son introduction au débat, Roland Mortier a circonscrit les multiples pistes que devrait envisager une approche critique des petits abbés. Furetière donne sans doute la première définition explicite de ce qui était entendu par "petit collet", à savoir

"un homme qui s'est mis dans la reforme, dans la devotion parce que les gens d'Eglise portent par modestie de petits *collets*, tandis que les gens du monde en portent de grands ornés de points & de dentelles. Et quelquefois il se dit en mauvaise part des hypocrites qui affectent des manières modestes, & sur tout de porter un petit *collet*".

Deux siècles plus tard, Dupiney de Vorepierre, s'inspirant de Furetière, en précise la définition du point de vue de la fonction quasiment sociale de l'emblème vestimentaire qu'était le "petit collet".

Dans le dernier siècle, on donnait le nom de *Petits abbés* ou *Abbés au petit collet*, à une foule de gens qui n'avaient pas même reçu la tonsure, et qui se servaient du petit collet comme d'un passeport auprès des grands et des nobles<sup>3</sup>.

D'abord un problème de définition lexicale et de différenciation par rapport au statut *canonique* de l'abbé, le modèle du petit abbé, récurrentement qualifié d'*amphibie*, se place à la frontière de deux espaces pluridimensionnels, l'Eglise et la société civile, et il en subit les dynamiques, qu'elles soient convergentes ou non. A ce titre, ce sont différentes sphères de la société et de la culture des *xviii<sup>e</sup>* et *xviii<sup>e</sup>* siècles que ce modèle a investi de par sa protéisation: directeur de conscience, précepteur, littérateur, scientifique, parasite mondain, employé administratif, personnage type de la littérature.

Définir ce que recouvraient, du point de vue institutionnel, social, économique et culturel (voire spirituel) le statut d'abbé et, par là, celui de petit abbé, apparaît d'emblée comme une tâche d'une complexité multiple. Car, s'il faut prendre en compte les relations, caractéristiques de l'ancien régime, entre l'Eglise et l'Etat<sup>4</sup>, la perception des usages ecclésiastiques et de la valeur que leur conféraient leurs contemporains, religieux ou non, place, de surcroît, le problème au centre des enjeux et de la dynamique de la société d'ancien régime.

Le statut ecclésiastique<sup>5</sup> de l'abbé peut être de trois sortes: commendataire, régulier, ou son opposé direct, séculier, – c'est-à-dire qui n'a pas prononcé ses vœux et n'est pas soumis aux règles et à la discipline d'une communauté religieuse; en retour, ce dernier ne perçoit qu'un tiers du revenu de l'abbaye, au contraire de l'abbé régulier qui en dispose dans son intégralité. Toutefois, les abbayes, en bénéfice régulier, tendent à disparaître<sup>6</sup>. C'est là une conséquence de la politique du pouvoir royal qui cherchait à contrôler les nominations des supérieur(e)s des maisons religieuses et, par là, la gestion des biens de l'Eglise, depuis le concordat de 1516<sup>7</sup>. Les désignations devaient cependant être sanctionnées par l'octroi de bulles papales. Seules les abbayes dites *exemptées* dépendent encore directement du souverain pontife. Mais les rois de France, plus particulièrement Louis XIV et Louis XV<sup>8</sup>, n'auront de cesse de légiférer afin de réduire ces privilèges et, de façon générale, de s'assujettir directement les possessions abbatiales.

L'Etat était attentif à obtenir la dépendance directe des biens ecclésiastiques qui, en marge du commerce, ne participent pas au développement économique et qui soustraient de vastes domaines à l'exercice du pouvoir royal<sup>9</sup>.

Il s'agissait des évêchés, des abbayes, des monastères consistoriaux, c'est-à-dire, les bénéfices qui rapportaient plusieurs dizaines de milliers de livres de rente. "Une manne de cette étendue, de cette richesse, de cette importance à la fois temporelle, politique et spirituelle ne pouvait laisser le pouvoir royal indifférent"<sup>10</sup>. De plus, le fait de disposer de ces biens permettait au roi d'octroyer des grâces sans entamer le trésor ni le domaine royaux<sup>11</sup>.

Cette utilisation particulière des possessions de l'Eglise n'était néanmoins pas suffisante pour prévenir les affirmations récurrentes dans le *xviii<sup>e</sup>* siècle de

l'“inutilité sociale et économique des couvents”<sup>12</sup>. Bien avant l'institution de la Commission dite des “Bons secours” en 1727, le pouvoir royal, s'il n'en était pas convaincu, était pour le moins heureux de trouver ainsi une justification à une politique de réforme morale et économique des monastères, qui avait comme conséquence, bien comprise sinon délibérée, leur suppression progressive. Cette politique avait été amorcée déjà sous Colbert<sup>13</sup> sans grand résultat. Un siècle plus tard, elle trouve son expression la plus contraignante dans l'arrêt du 31 juillet 1766, établissant une ‘Commission pour les religieux’<sup>14</sup>. Une fois encore, le pouvoir royal visait à restreindre, entre autres choses, une série de “licences” dans la dotation des bénéfices. C'est précisément ces licences qui sont, pour une part, à l'origine des petits abbés. Par exemple, le fait pour eux de ne pas devoir résider sur le lieu de leur bénéfice, leur permet de cumuler plusieurs bénéfices<sup>15</sup>. Le pouvoir royal ainsi que l'Eglise, après le Concile de Trente, ont tenté de contrôler, sinon de limiter, ces abus qui tendaient à s'ériger en *usages* de plein droit.

Parmi les différentes distinctions qui sont opérées au sein de la définition juridique des bénéfices, celles opérées entre bénéfice *simple* et bénéfice à *charge d'âmes*, aident à circonscrire la dimension économique et spirituelle que revêt la notion de petit abbé: le bénéfice simple “peut estre possédé à sept ans par un Clerc tonsuré, qui n'a d'autre obligation que de dire son bréviaire”; le bénéfice à charge d'âmes “oblige à un Prestre, & qui est chargé de la direction des ames qui sont soumises à sa conduite”(Furetière). N'ayant, pour la plupart, pas accompli leurs cursus jusqu'à la prêtrise, les petits abbés sont donc soit en quête, soit titulaires de bénéfice(s) simple(s); ces bénéfices peuvent être cumulés<sup>16</sup> et n'obligent pas à la résidence<sup>17</sup>. Ce dernier point est important car les petits abbés renvoient à un phénomène essentiellement urbain. Il est dès lors intéressant pour eux de n'être pas tenus de résider sur le lieu du bénéfice dans le cas où celui-ci n'est pas situé dans une grande ville ou, mieux, à Paris<sup>18</sup>.

Même si les conditions d'obtention d'un bénéfice souffrent de nombreuses dérogations dont l'inflation brouille l'identification sociologique des bénéficiaires, elles achèvent cependant de délimiter le statut théorique du petit abbé. Il fallait être tonsuré, Français, légitime ou légitimé, avoir atteint l'âge et les degrés universitaires requis, appartenir à l'ordre dont dépend le bénéfice, et n'avoir commis aucun délit qui interdit la titularisation d'un bénéfice<sup>19</sup>. Cependant, déjà pour ce qui concerne l'obligation d'être tonsuré, les petits abbés enfreignaient cette exigence. Comme de nombreux autres ecclésiastiques, ils portaient la perruque ou n'entretenaient plus leur tonsure, qui est le premier signe de dévolution à l'Eglise. En fait, pour la majorité d'entre eux, ils n'étaient pas astreints à participer au service divin, qu'il était interdit de prononcer en perruque<sup>20</sup>. Le fait de porter les cheveux longs ou la perruque était surtout ressenti comme le signe d'une dégradation morale et spirituelle dont étaient marqués les petits abbés dans leur volonté de se soumettre aux modes du *monde*<sup>21</sup>. Mais, l'expression de “petits abbés” ne désigne pas uniquement un *ridicule*. Le terme de “petit,” signe de mépris<sup>22</sup>, renvoie aussi à un groupe de bénéficiaires dont les carrières individuelles sont révélatrices non seulement de la hiérarchisation

sociale propre à l'ancien régime finissant mais aussi des comportements idoines et du contenu idéologique que les contemporains intègrent aux différentes positions occupées dans ce type de société. Ainsi Voltaire apostrophe-t-il un "abbé de sainte espérance", donc dans l'attente d'un bénéfice.

Mais si vous n'êtes monsieur l'abbé que pour avoir été tonsuré, pour porter un petit collet, un manteau court, et pour attendre un bénéfice simple, vous ne méritez pas le nom d'abbé<sup>23</sup>.

Les dénonciations récurrentes des petits abbés ont pour fondement le constat plus ou moins clair, de l'usurpation sociale voire de la subversion des habitudes sacralisées par la permanence d'un système social, dont témoigne Brillat-Savarin en décrivant des abbés *non légitimes*:

beaucoup de jeunes gens qui avaient quelque aisance, et qui ne se souciaient pas de courir les chances de la chevalerie, se donnaient le titre d'abbé en venant à Paris. Rien n'était plus commode: avec une légère altération dans la toilette, on se donnait tout à coup l'apparence d'un bénéficiaire<sup>24</sup>.

La confusion qu'autorise le port parfois illégal du vêtement ecclésiastique par des laïcs, a fait éclore le soupçon d'une usurpation invérifiable. Au même titre, l'uniformité des manières des petits abbés détourne les critères de la distinction sociale, basés sur l'apparence, qui est l'un des premiers enjeux dans une société stratifiée et stratifiante<sup>25</sup>. Enfin, le vêtement ecclésiastique, généralement sobre, vêtail à bon compte nombre de clercs plus ou moins nécessaires. Mais, en même temps, il illustre la complexité d'une étude critique des petits abbés: s'il les rend immédiatement reconnaissables, il brouille en retour l'identification sociologique et institutionnelle de chaque individu<sup>26</sup>.

La parure socialement ascétique de l'abbé opère comme un *passport* dans le monde et elle confère à celui qui la porte la possible ambition d'une mobilité sociale. Souvent cadets de famille ou originaires de milieux déclassés ou en déclin, ils sont travaillés par la recherche anxieuse de l'inclusion sociale. Ainsi, en est-il du Pauvre Diable, de Voltaire.

Quel parti prendre? où suis-je, & que dois-je être?  
Né dépourvu, dans la foule jeté,  
(...)  
Comment trouver un état, un emploi?<sup>27</sup>.

Ils pensent trouver, dans l'état ecclésiastique, les marques indéfectibles d'une existence qui trouve ses conditions dans la connaissance de la société par un individu et sa compétence à s'y faire reconnaître. Il ne s'agit pas seulement d'acquérir un emploi mais avant tout un *état*, qui, selon Furetière, prend place, dans l'éthique sociale de l'ancien régime, au même niveau que la *dignité* et le *rang*.

Le poème de Voltaire passe en revue les états possibles qui sont, en définitive, très restreints. En imposant l'état ecclésiastique comme une évidence, l'auteur accrédite d'emblée une stéréotypie historique des possibles sociaux.

Rebut du monde, errant, privé d'espoir,  
 Je me fais moine, (...)  
 J'abjure tout; un cloître est mon tombeau<sup>28</sup>.

Si le cloître est pensé comme un exutoire pour ceux qui ont échoué dans le monde, il est perçu comme un repoussoir par les petits abbés. Dans sa contribution, Jean Sgard a inventorié les attitudes successives des clercs dans leur cursus et les possibilités de contournements ou de reconversions qu'ils ont su exploiter. De son inventaire, il a tiré un schéma-type de carrière où se définit l'éthos du petit abbé<sup>29</sup>.

Parmi les clercs d'Eglise qui figurent dans le *Dictionnaire des journalistes*, ceux qui peuvent être tenus pour de *faux* abbés, sont ceux qui ont entrepris des études qui devaient les mener à la prêtrise, sans les poursuivre jusqu'à ce terme. A l'instant de prononcer leurs premiers voeux, certains renoncent à poursuivre leur formation cléricale: les uns cherchent à obtenir des bénéfices que leur autorisent les degrés universitaires acquis; les autres prétextent leur qualification intellectuelle dans le préceptorat. Parmi ceux qui ont continué leur cursus universitaire et qui ont reçu les ordres mineurs, de jeunes clercs quittent la Faculté souvent par un manque de vocation pour les études théologiques; ils se reconvertissent dans la littérature par goût ou se tournent vers une carrière de prédicateur, d'enseignant, ou d'employé dans l'administration ecclésiastique. Il reste ceux qui ont prononcé leurs voeux majeurs: ils reçoivent la prêtrise qui parachève leur formation de clerc. Cependant, certains abandonnent cet état à la suite d'une sécularisation à l'amiable (ou forcée pour les jésuites par le renvoi de la Compagnie), ou à la suite d'une défroque. Une fois sécularisés, ils prennent le nom d'abbé, pourvu qu'ils ne se marient pas ou ne se convertissent pas au protestantisme.

Intégrés comme enseignants dans les Collèges ou les Facultés, suivant les degrés obtenus, ces jeunes clercs permettent à leur "race" de se reproduire<sup>30</sup>. Ainsi, si on peut tenir le système bénéficial spécifiquement français pour la cause première de la *production* des petits abbés, – en n'occultant pas toutefois l'étiologie sociale du phénomène –, les Collèges et les Facultés, aux mains de l'Eglise, en assurent la *reproduction*. Cette situation accentue d'autant leur attachement conservateur à des structures qui ont permis leur existence. Le Collège est la seule possibilité de revanche sociale pour les basses classes, perspective dont l'Eglise s'est faite la complice<sup>31</sup>. Par leur statut de clerc, nantis de titres universitaires, les jeunes ecclésiastiques font l'expérience d'un état transitoire, dont l'existence doit aussi être comprise dans sa relation à la corruption des hautes classes de la société. Ils pourront utiliser ce statut comme passerelle pour contourner un système social très cloisonné.

Une deuxième dimension de leur éthos est perceptible dans leur volonté de venir tenter leur chance à Paris. Ce comportement est référable à la centralisation politique et culturelle, qui a reçu une impulsion décisive au xvii<sup>e</sup> siècle. Il explique aussi la constatation indignée de L.S. Mercier dans sa description de la capitale.

Paris est rempli d'abbés clercs tonsurés, qui ne servent ni l'église, ni l'état, qui vivent dans l'oisiveté la plus suivie, & qui ne font que des inutilités & des fadaïses. (...) on se demande comment ils appartiennent à l'église; car on ne devoit appeller ecclésiastiques, que ceux qui servent les autels<sup>32</sup>.

Ce phénomène confirme la dimension essentiellement urbaine du petit abbé et il perpétue une réputation de parasite que charge une littérature de dénonciation depuis le xvii<sup>e</sup> siècle. Dans *Des Femmes*, La Bruyère aborde dans le détail la nouvelle mode que celles-ci ont suivie en s'accordant un directeur d'âme, – ecclésiastique ou laïque –, souvent faux, complaisant et aliénateur des esprits sinon des biens. Un siècle plus tard, Mercier aura les mêmes mots pour désigner ce type de domestiques particuliers; se limitant plus spécifiquement aux seuls ecclésiastiques, il ne traite plus des directeurs d'âme à demeure dans leur ensemble; il ignore aussi la part première de cet apostolat à domicile: la direction spirituelle<sup>33</sup>. En échange, *l'abbé de maison* se voit doté d'une nouvelle fonction: le préceptorat. Si, là encore, sa réputation est détestable<sup>34</sup>, sa qualification intellectuelle justifiait souvent cet emploi. Elle lui ouvrait aussi d'autres voies de reconversion, notamment dans l'administration ecclésiastique ou publique.

Pour son administration, l'Eglise, telle une noria, a fréquemment puisé parmi les clercs tonsurés pour assurer la pérennité de son fonctionnement. Elle s'y sentait d'autant plus autorisée qu'elle leur avait fourni leur éducation et leur savoir. En retour, ces clercs trouvaient un emploi et une subsistance matérielle. Mais c'est sans doute l'Etat qui a le plus profité des compétences de ces intellectuels. Un dépouillement des archives de l'Etat du xviii<sup>e</sup> siècle permettrait sans nul doute de quantifier le phénomène et de dépasser les citations anecdotiques d'exemples comme celui du séminariste jésuite Jean-Baptiste Robinet qui a défroqué avant de devenir censeur royal et secrétaire du ministre Amelot.

Par contre, un milieu, pour lequel les renseignements sont plus accessibles et où figurent en bonne place les petits abbés, est celui de la production littéraire et intellectuelle.

A lire les tableaux statistiques sur l'identité sociale des écrivains qu'A. Vialat a dressés à partir de la *Liste de Chapelain*, du *Dénombrement des auteurs* de Marolles et du *Mémoire* de Costar, les abbés occupent la première place par leur nombre parmi les auteurs ecclésiastiques, qui sont largement majoritaires dans la République des Lettres du xvii<sup>e</sup> siècle<sup>35</sup>. Ce fait peut se comprendre au moins pour deux raisons. La première tient à ce que, dans l'éthos religieux, est inscrit le rapport au livre et à l'édition; c'est une "obligation professionnelle". La seconde procède de ce que la spécification de la notion d'écrivain n'est pas encore terminée: ainsi, à partir du moment où cette notion rencontrera celle de l'art de bien écrire, les auteurs ecclésiastiques diminueront dans le recensement des écrivains, à l'exception des "abbés, statut ecclésiastique qui laisse une marge confortable pour s'adonner à la littérature"<sup>36</sup>. Au xviii<sup>e</sup> siècle, qui voit entre autres choses la laïcisation de la notion d'écrivain, les petits collets littérateurs seront en conséquence pratiquement les seuls représentants de l'Eglise dans le champ de la *littérature d'art*<sup>37</sup>. En même temps, les gens de lettres acquièrent une autonomie plus ou moins accomplie suivant les cas. Ce siècle achève donc la sécularisation de la *sinécure* qui, de bénéfice ecclésiastique, tend à être remplacée par la charge de bibliothécaire ou de secrétaire, ou encore celle de censeur (sans que le cumul des deux types disparaisse, que du contraire).

En conservant le petit collet, les avantages plus ou moins symboliques qui y sont liés, et éventuellement leur(s) bénéfice(s), les abbés ont à l'esprit de s'as-

surer face aux inconstances et aux vicissitudes de la vie littéraire. Dès lors, ils n'interrompent une carrière ecclésiastique que lorsqu'ils s'osent à parier sur la rentabilité de leur talent, en choisissant le théâtre, plus rémunérateur et plus apte à construire une notoriété, comme le pasteur détroqué Pierre Clément, ou en s'assurant de hautes protections, à l'exemple de Jean-Louis Aubert.

D'après le dépouillement des fiches biographiques du *Dictionnaire des journalistes*, la carrière littéraire du petit collet s'organise, certes avec des variantes, autour d'un schéma assez constant, où une série de combinaisons restent possibles: d'une part le préceptorat ou l'enseignement, de l'autre le cursus littéraire proprement dit, où il faut distinguer la carrière de journaliste ou de dramaturge garantissant une autonomie financière plus ou moins grande, du cursus académique qui, passant par les prix des académies, puis la protection, assure généralement un poste dans l'administration afférente à la culture, avant le couronnement de la carrière: l'entrée dans une des trois premières Académies. Ainsi, Chamfort, clerc d'Eglise, est passé par le préceptorat avant de réaliser conjointement une carrière au théâtre et un parcours institutionnel qui, inauguré par un prix académique, puis soutenu par des protections, se clôt sur l'entrée à l'Académie Française.

La logique du cursus de l'écrivain l'emporte sur celle du petit abbé et lui impose ses contraintes spécifiques. Le petit collet, en ce cas, aura joué le rôle d'assurance financière et/ou de passeport, d'autant plus importants que le milieu littéraire, dans la conquête de son autonomie, a développé un nouveau type de relation qui court-circuite les anciennes relations de clientélisme et de mécénat: la cooptation<sup>38</sup>. L'exemple de l'abbé Marmontel, appelé à Paris par Voltaire, est, à ce titre, illustratif. Mais il s'ensuit des effets négatifs. Le titre universitaire du petit abbé ne suffit plus pour pénétrer le milieu littéraire. Il faut d'autres gages de compétence et de conformité morale et culturelle: une réputation de sérieux est souvent présentée comme impérative lorsque les relations mondaines font défaut<sup>39</sup>. C'est à cet instant que la production littéraire du petit abbé rencontre le phénomène de la *ductilité* des genres, c'est-à-dire "leur capacité à permettre la multiple alliance"<sup>40</sup> d'impératifs toujours prégnants dans une relation, où un auteur dépend d'institutions et, en même temps, cherche à réaliser l'autonomie de son expression. Pour aider à la compréhension de l'existence sociale et culturelle des petits abbés, l'analyse se devrait d'envisager une approche des genres littéraires qu'ils ont pratiqués, ainsi que leur rhétorique. Le dévot Gresset donne au *Pauvre Diable*, de Voltaire, des conseils tout à fait explicites sur la nature de la relation qui unit la position initiale du postulant littéraire et celle à laquelle il peut prétendre dans le monde.

Quittez, dit-il, les profanes ouvrages;  
Faites des vers moraux contre l'amour,  
Soyez dévot, montrez-vous à la cour<sup>41</sup>.

Si, dans sa carrière de littérateur, le petit abbé peut se prévaloir d'une formation initiale, où, pour lui garantir une excellence sociale, opèrent conjointement un capital de bénéfice(s) et un capital culturel acquis par son apprentissage universitaire, il se devra de multiplier, à la cour, les aptitudes, tout en faisant oublier qu'il doit à l'Université sa "culture".

Car il y a loin du capital scolaire à l'héritage culturel nobiliaire. Depuis Louis XIV, le titre de noblesse a tendu à devenir le gage d'une compétence spécifique à réaliser, pour le mieux, l'éthos de cour. Cet éthos rend compte non seulement de la certitude d'appartenir à "la principale formation élitaires du pays", mais aussi de l'entérinement d'un "processus de distanciation et d'isolement", qui diminue les chances d'intégration de tout nouveau venu, issu d'un milieu autre que la noblesse versaillaise<sup>42</sup>. L'introduction à la cour devient le but de toute trajectoire de réussite, car là seulement se réalise, plus que l'insertion sociale, la consécration culturelle et la reconnaissance sociale qui importent réellement.

Dans sa particularisation d'*abbé mondain* ou d'*abbé de cour*, qu'il soit littérateur ou non, l'éthos du petit abbé se trouve, à cet instant, concurrencé par la logique de l'éthos curial, à laquelle il se doit de répondre par une redistribution des marques de son savoir social et culturel.

A "abbé de cour", le *Dictionnaire de Trévoux* renseigne clairement: "Jeune ecclésiastique qui préfère les manières du monde à l'étude de la Théologie".

Si la quête d'une insertion dans la sphère curiale procède bien de la volonté plus ou moins consciente d'être le plus proche possible du pouvoir qui décide de l'attribution des bénéfices et des charges, il reste que cette stratégie ne sera assurément pas payée de succès sans l'acquisition et l'utilisation adéquate de ces manières qui font la preuve de l'intériorisation de l'*air de la cour*. En conclusion, le modèle de l'abbé mondain confirme la malléabilité et la protésation de l'éthos du petit abbé; conjointement, il montre que sa capacité à la dissimulation et à l'insinuation, est un atout dans l'espace curial, qui est travaillé par la nécessité croissante, selon N. Elias, de l'autocontrôle des émotions, des pulsions et des affects.

C'est plus particulièrement ce type d'abbé, mondain et perruqué, que la littérature du xviii<sup>e</sup> siècle a retenu dans les romans, le théâtre ou la poésie<sup>43</sup>. Il se trouve placé dans un débat qui a marqué de nombreuses productions du xviii<sup>e</sup> siècle, à l'instar du siècle précédent: celui des transfuges sociaux et institutionnels.

Sans chercher à illustrer à nouveau ce que nous avons déjà abordé, à savoir l'usurpation sociale dont est crédité le petit abbé, rappelons que, si la littérature a intégré, dans ses intrigues narratives ou théâtrales, cette problématique, ce fut de façon ambiguë. Le xviii<sup>e</sup> siècle oscille entre une approche positive, à l'exemple de Marivaux dans *Le Paysan Parvenu*, et la "dénonciation des parvenus", liée à "la corruption urbaine", décrite dans *Le Diable boiteux*<sup>44</sup>. C'est à cette dernière lecture qu'induit l'échec d'Edmond dans *Le Paysan perverti*. Le petit collet tend à parvenir par les femmes, généralisant le schéma du *Tartuffe* de Molière<sup>45</sup>, lorsque l'intention n'est pas purement libertine<sup>46</sup>. La logique de la revanche sociale amène le petit abbé à parfaire son éthos d'hypocrite stéréotypique, dans la mesure où il surenchérit sur les signaux d'écarts culturels, notamment dans son maintien et sa tenue vestimentaire<sup>47</sup>. Il accrédite ainsi la "vanité du paraître, le narcissisme de la mode", contraires à "l'affirmation tridentine de l'économie chrétienne" de l'apparence, et à "la 'modestie' d'une Eglise réformée"<sup>48</sup>.

Autant dans la production romanesque, où il est devenu l'un des personnages types du libertinage<sup>49</sup>, que dans le théâtre (de comédies), l'abbé est investi des préjugés que lui valent les déviations de son éthos de religieux.

Le dépouillement des pièces de théâtre, auquel s'est livré Manuel Couvreur, montre à suffisance comment cette production a su jouer des travers anecdotiques des stratégies d'émergence, de reconversion ou de revanche sociales des petits abbés. Le théâtre ou le roman insistent, sur les contraires de l'éthos religieux. Les abbés sont perruqués et outrancièrement parfumés ou portent les cheveux longs en guise d'attributs de jeunesse et d'appâts physiques; à l'opposé d'une chasteté présumée, ils sont libidineux<sup>50</sup>. De plus, à l'inverse de la modération – notamment alimentaire – à laquelle ils devraient être tenus, ils tendent à se substituer, dans l'imaginaire du temps, au topos vieilli du moine goinfre et ivrogne<sup>51</sup>.

Plumitifs pique-assiette et fainéants inutiles, arbitres des élégances et imbus de vanité littéraire, corrupteurs des âmes et des corps ou précepteurs frustrés<sup>52</sup>, c'est toute la typologie des petits abbés que nous avons cherché à fixer qui se trouve déplacée et reformulée en fonction de leur perception par la société de l'époque et des préjugés, fondés ou non, qu'ils condensent autour de leur réputation.

Les petits abbés constituent sans nul doute un groupe social et culturel, fût-il très *hybride*, qui a été intégré à l'imaginaire du temps. Ne serait-ce qu'à ce titre, ils méritent certainement notre attention critique puisque, ainsi que le rappelait déjà Brillat-Savarin, "les trois quarts de ceux qui composent la génération actuelle n'ont rien vu qui ressemble (...) aux abbés que nous venons de désigner, et (...) il est cependant indispensable de les reconnaître pour bien entendre beaucoup de livres écrits dans le dix-huitième siècle"<sup>53</sup>.

## NOTES

Qu'il me soit permis d'exprimer toute ma reconnaissance à Monsieur Manuel COUVREUR qui m'a fait profiter de sa documentation et de ses dépouillements sur le présent sujet.

<sup>1</sup> L'enquête de J. J. HEIRWEGH et de B. BERNARD a montré l'inexistence des "petits abbés" dans les Pays-Bas, qui s'explique par l'absence d'un système étatique de mainmise sur les biens ecclésiastiques comparable à celui de la France, et celle de structures culturelles et curiales attractives pour des clercs d'Eglise en quête d'emplois substitutifs à ceux de la prêtrise ou de la vie conventuelle.

<sup>2</sup> Plusieurs motifs à cela qui ne sont pas sans définir en négatif les petits abbés. Les couvents de femmes n'ont pas la même variété institutionnelle et juridique que ceux des hommes. Les conventuelles sont astreintes à une éducation qui, au lieu de leur permettre de vivre dans le monde, consiste en une mise à mort de l'intelligence mondaine des filles (Geneviève REYNES, *Couvents de femmes. La Vie des religieuses cloîtrées dans la France des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Fayard, 1987). Enfin, la clôture était plus stricte pour les femmes que pour les hommes.

<sup>3</sup> B. DUPINEY de VOREPIERRE, *Dictionnaire français illustré et Encyclopédie universelle pouvant tenir lieu de tous les vocabulaires et de toutes les encyclopédies*, Paris, Bureau de la Publication-Michel Lévy Frères, 1867.

<sup>4</sup> Sur ce point voir, Pierre GOUBERT, *L'Ancien Régime*, t. 2, *Les Pouvoirs*, Paris, Armand Colin, Coll. U, 1973, pp. 164-179.

<sup>5</sup> Le statut de l'abbé, très complexe, dépend d'une législation ecclésiastique et civile. Puisque notre propos est préliminaire, nous ne pouvons que renvoyer à Pierre Jacques BRILLON, *Dictionnaire des arrêts, ou Jurisprudence universelle des Parlements de France, et autres tribunaux*, 6 t., Paris, 1727.

<sup>6</sup> Richard SIMON (Jerome à Costa, pseud.), *Histoire de l'origine & du progrès des revenus ecclésiastiques*, Francfort, 1684, p. 282.

<sup>7</sup> Sur les procédures, compliquées, de nomination aux bénéfices abbatiaux et les agents sociaux qu'elle implique, nous renvoyons à CLAUDE DE FERRIERE, *Des Droits de patronage, de présentation aux bénéfices, de préseances des patrons, des seigneurs, & autres*, Paris, 1686, et à M\*\*\*, Chanoine de l'Eglise d'Orléans, *Traité du droit de patronage*, Paris, 1789.

<sup>8</sup> Pour juger de l'attention tâtilonne du pouvoir d'Etat sur les biens de l'Eglise, on peut se reporter à la "Section VII" de l'ouvrage de Guy DU ROUSSEAUD DE LACOMBE, *Recueil de Jurisprudence canonique et bénéficiale*, (nlle éd., revue, corrigée et augmentée), Paris, 1771, qui collationne les édits, décrets et déclarations royaux montrant comment le pouvoir royal a généralisé le principe de la Régale.

<sup>9</sup> Geneviève REYNES, *Couvents de femmes*, op. cit., p. 15.

<sup>10</sup> Pierre GOUBERT, *L'Ancien Régime*, op. cit., t. 2, p. 169.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>12</sup> Geneviève REYNES, *Couvents de femmes*, op. cit., p. 16.

<sup>13</sup> Voir l'Édit sur l'établissement des maisons religieuses et autres communautés, de décembre 1666, et l'Édit pour la répression des abus qui se commettent dans les pèlerinages, d'août 1671. Reproduit dans *Recueil général des anciennes lois françaises depuis l'an 420, jusqu'à la révolution de 1789*, (éd. par Isambert, Decrusu et Taillandier), t. 18, Paris, Belin-Leprieur, 1829, pp. 94-99 et pp. 436-438.

<sup>14</sup> Reproduit dans *Mémoires pour servir à l'histoire ecclésiastique pendant le dix-huitième siècle*, t. 2, Bruges, Imprimerie Félix de Pachtere, 1825, pp. 311-312.

<sup>15</sup> Pour exemple, *Dictionnaire des Gens du monde*, Paris, 1770, t. 1, p. 277.

<sup>16</sup> L'ordonnance de Blois et plusieurs arrêts des Parlements interdisent la pluralité des bénéfices à charge d'âmes. Depuis le Concile de Trente, à "l'égard des Bénéfices simples, la pluralité est tolérée", (Alletz), *Dictionnaire théologique*, Paris, 1766, p. 66.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 554.

<sup>18</sup> Pour être plus complète, l'analyse du rapport du petit abbé aux bénéfices devrait envisager la puissance économique réelle de ces bénéfices en rapport avec des faits conjecturels, telles les mauvaises récoltes et les crises économiques.

<sup>19</sup> M\*\*\*, Chanoine de l'Eglise d'Orléans, *Traité du droit de patronage, op. cit.*, p. 125 et suivantes.

<sup>20</sup> Voir, entre autres, B. WAREE, *Curiosités judiciaires historiques, anecdotiques*, Paris, Adolphe Delahays, 1859, pp. 452-453.

<sup>21</sup> Voir Daniel ROCHE, *La Culture des apparences. Une Histoire du vêtement (xvii<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Fayard, 1989, pp. 36-39.

<sup>22</sup> Voir à l'entrée "Petit" dans le Furetière: "On dit aussi ironiquement & par mespris, Mon *petit* Monsieur, mon *petit* maistre, mon *petit* mignon, une *petite* mine, une *petite* taille".

<sup>23</sup> VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique*, (éd. J. Benda et R. Naves), t. 1, Paris, Garnier, s.d..

<sup>24</sup> Anthelme BRILLAT-SAVARIN, *Physiologie du goût ou Méditations de gastronomie transcendante*, t. 2, Paris, Just Tessier, 1838 (5<sup>e</sup> éd.), pp. 351-352.

<sup>25</sup> Depuis l'édit de 1514, qui "identifie explicitement le titre et le vêtement", la monarchie veille à préserver la relation qu'elle a établie entre la qualité du vêtement et le rang social, Daniel ROCHE, *La Culture des apparences, op. cit.*, p. 54.

<sup>26</sup> Mesurer les effets de cette confusion passerait, entre autres choses, par une étude statistique et critique des origines sociales des petits abbés, tâche qui reste encore à faire.

<sup>27</sup> VOLTAIRE, *Le Pauvre Diable*, Paris, 1758, pp. 3 et 7.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 7-8.

<sup>29</sup> Il faut entendre par éthos, "le produit de conditionnements qui tend à reproduire la logique objective des conditionnements mais en lui faisant subir une transformation", notamment par l'intériorisation individuelle de ces déterminations, Pierre BOURDIEU, *Questions de sociologie*, Paris, Ed. de Minuit, 1984, p. 134.

<sup>30</sup> Voir Jean LE ROND D'ALEMBERT, "Collège", dans les *Mélanges littéraires, Œuvres*, t. 4, Genève, Slatkine Reprints, p. 483.

<sup>31</sup> Voir Roger CHARTIER, Marie Madeleine COMPÈRE, Dominique JULIA, *L'Education en France du xvi<sup>e</sup> au xviii<sup>e</sup> siècle*, Paris, S.E.D.E.S., 1976, p. 198.

<sup>32</sup> Louis Sébastien MERCIER, *Tableau de Paris*, Hambourg-Neuchâtel, 1781, pp. 135-136.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>34</sup> Cette qualité de corrupteur qui est attachée au précepteur ecclésiastique, a été abondamment exploitée par la littérature (libertine), – qu'on se rappelle l'abbé Du Parquet dans la nouvelle de SADE, *L'Instituteur philosophe*.

<sup>35</sup> Alain VIALA, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Ed. de Minuit, pp. 248-249.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 242 et p. 261.

<sup>37</sup> Voir Henri Jean MARTIN, "La Tradition perpétuée", dans Roger CHARTIER et Henri Jean MARTIN (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. 2, *Le Livre triomphant 1660-1830*, Paris, Promodis, p. 177b, et les tableaux statistiques qui ponctuent l'étude de Robert BIED, "Le Monde des auteurs", *ibid.*, p. 603.

<sup>38</sup> Robert DARNTON, *Bohême littéraire et révolution. Le Monde des livres au xviii<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard-Ed. du Seuil, 1983, p. 11.

- <sup>38</sup> Robert DARNTON, *Bohème littéraire et révolution. Le Monde des livres au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard-Ed. du Seuil, 1983, p. 11.
- <sup>39</sup> *Ibid.*, p. 13.
- <sup>40</sup> Alain VIALA, *Naissance de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 299.
- <sup>41</sup> VOLTAIRE, *Le Pauvre Diable*, *op. cit.*, pp. 12-13.
- <sup>42</sup> Norbert ELIAS, *La Société de cour*, Paris, Flammarion, Coll. Champs, 1985, p. 205, (trad. de P. Kamnitzer et J. Etoré).
- <sup>43</sup> Satirique pour une large part, comme l'attestent le *Recueil de Maurepas*, où excellent, en matière sexuelle et en malversations de toutes sortes, "abbés blondins", directeurs de conscience, "petits pères" et "abbés à petits collets", ou les *Epigrammes* de Jean-Baptiste ROUSSEAU, notamment Livre III, XXX-XXXI.
- <sup>44</sup> Daniel ROCHE, *La Culture des apparences*, *op. cit.*, p. 391.
- <sup>45</sup> MOLIÈRE, dans le *Second placet*, rappelle qu'il n'a plus persévéré à mettre en scène un abbé ou un prêtre. Moins rares seront les pièces du XVIII<sup>e</sup> siècle qui oseront mettre sur scène un homme d'Eglise, mais ceci au prix d'une retenue plus grande dans la charge satirique.
- <sup>46</sup> Jean-François REGNARD, *Les Folies amoureuses*, Paris, 1704, II, 5.
- <sup>47</sup> Par exemple l'abbé de Cheurepied, dans DANCOURT, *Le Retour des officiers*, 1697.
- <sup>48</sup> Daniel ROCHE, *La Culture des apparences*, *op. cit.*, p. 55 et p. 37.
- <sup>49</sup> La collation de Pascal PLA, *Les Livres de l'enfer*, 2 vol., Paris, C. Coulet et A. Faure, 1972, permet de sonder l'ampleur du fait.
- <sup>50</sup> DORVIGNY, *Janet chez le dégraisseur ou A quelque chose malheur est bon*, Paris, 1786, pp. 7-8; et *Les Lauriers ecclésiastiques ou Campagnes de l'abbé T\*\*\* (Terry)* par le Chevalier de la Morlière, Bruxelles, Gay et Doucé, 1882, (1<sup>re</sup> éd. 1748), p. 28.
- <sup>51</sup> Voir DANCOURT, *La Maison de campagne*, 1688, I, 5 et 8; de même, Jean DE LA CHAPPELLE, *Les Carrosses d'Orléans*, 1680.
- <sup>52</sup> CARMONTELLE, *L'Abbé de coure-dîner*, dans *Proverbes dramatiques*, t. 2, Paris, 1773-1781, pp. 65-94; ou BARON, *La Coquette et la fausseprude*, Paris, 1694; DORVIGNY, *On ne fait pas ce qu'on veut*; ROBINEAU DE BEAUNOIR, *Fanfan et Colas ou Les Frères de lait*, Paris, 1784, p. 10.
- <sup>53</sup> Anthelme BRILLAT-SAVAREN, *Physiologie du goût*, *op. cit.*, t. 1, pp. 310-311.

## SIGNATURES

### **Maurice Barthélemy,**

docteur en musicologie, bibliothécaire honoraire du Conservatoire royal de musique de Liège, s'est spécialisé depuis 1950 dans l'étude de la musique française du xviii<sup>e</sup> siècle, surtout dans ses rapports avec la littérature et l'histoire des idées.

### **Marcel Brion**

La double ascendance – provençale et irlandaise – de Marcel Brion explique peut-être son intérêt, à la fois pour les civilisations méditerranéennes (*Léonard de Vinci, Laurent le Magnifique, La résurrection des villes mortes*, etc.) et son attrait pour les cultures celte et germanique (*L'Allemagne romantique*, 4 vol., *Goethe, Robert Schumann*). D'où, sans doute aussi, ses dons de conteur fantastique qui confèrent à ses romans et nouvelles une tonalité rare dans la littérature de langue française. Marcel Brion avait été élu à l'Académie française en 1964. Il a reçu le prix du prince de Monaco et le prix national des Lettres. Il est mort en 1984.

### **Helena Bussers**

a fait des études d'histoire de l'art et archéologie à l'Université de Gand et travaille depuis 1969 aux Musées royaux des beaux-arts de Belgique où elle occupe la fonction de chef de département de l'art ancien (1989). Ses recherches se situent dans le domaine de la sculpture baroque.

### **Pierre Colman,**

professeur à l'Université de Liège, prix Francqui, concentre ses recherches sur les arts de la principauté de Liège, ceux du métal surtout; il étrille volontiers l'esprit de clocher à la brosse dure de l'esprit critique.

### **Manuel Couvreur**

Docteur en philosophie et lettres de l'Université libre de Bruxelles et chargé de recherches au Fonds national de la recherche scientifique, Manuel Couvreur a consacré l'essentiel de ses travaux aux rapports entre musique et littérature à l'Age classique en France. Il est l'auteur de l'ouvrage *Jean-Baptiste Lully: musique et dramaturgie au service du Prince* ainsi que de plusieurs articles sur la cantate française, la tragédie lyrique, l'opéra-comique et sur Grétry en particulier.

### **Brigitte D'hainaut-Zveny,**

historienne, archéologue et historienne de l'art (ULB), membre de l'Institut historique belge de Rome, lauréate 1980 de la Fondation Mathieu (Suisse), professeur à l'Institut supérieur d'histoire de l'art de Bruxelles et collaborateur scientifique à l'ULB. Parallèlement aux recherches qu'elle mène pour sa thèse de doctorat: *Les retables sculptés (fin xv<sup>e</sup>-début xv<sup>e</sup>)*. *Approches stylistique et socio-religieuse*, elle s'intéresse aux productions artistiques du xviii<sup>e</sup> et prépare une étude collective sur le théâtre de Seneffe.

### **Marie Frédéricq-Lilar,**

docteur en philosophie et lettres, chargée de cours à l'Université libre de Bruxelles, titulaire du cours d'Etudes approfondies xvii<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècle. Spécialiste du rococo flamand. *L'Hôtel Falligan, chef-d'œuvre du rococo gantois* (prix Cailleux), *Baroque et Rococo en Belgique*, *Les van Reijsschoot et la peinture gantoise du xviii<sup>e</sup> siècle* (à paraître)

### **Mireille Jottrand,**

conservateur au Musée royal de Mariemont, responsable de la collection de porcelaines de Tournai depuis de nombreuses années. Auteur de plusieurs articles, notamment sur l'iconographie des décors de porcelaine.

### **Roland Mortier**

dirige le Groupe d'études du xviii<sup>e</sup> siècle à l'Université libre de Bruxelles. Il est l'auteur de nombreuses études sur le siècle des Lumières et sur des problèmes d'esthétique, e.a. *La poésie des ruines en France* et *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*. Il fait partie du comité directeur de l'édition intégrale des œuvres de Diderot (Paris, Hermann). Un grand nombre de ses articles ont été repris récemment en volume sous le titre *Le Cœur et la Raison* (1990).

### **Marianne Roland Michel**

Après des études en histoire de l'art poursuivies en Sorbonne jusqu'à l'obtention d'un doctorat sur *Lajoûe*, Marianne Roland Michel, qui dirige la galerie Cailleux à Paris, a publié bon nombre d'articles et de livres consacrés à la peinture et au dessin au xviii<sup>e</sup> siècle, notamment *Watteau, un artiste du xviii<sup>e</sup> siècle* (1984), *Le dessin français au xviii<sup>e</sup> siècle* (1987).

### **Claude Sorgeloos,**

historien de l'Université libre de Bruxelles, collaborateur au séminaire de bibliographie historique de l'Université de Mons, conservateur du Culturafonds (Dilbeek) et libraire spécialisé dans le livre ancien (Bruxelles).

### **Jean-Philippe Van Aelbrouck,**

licencié en sciences sociales de l'Université libre de Bruxelles, s'est très tôt passionné pour les recherches historiques sur la danse. A publié, en fac-similé, plusieurs recueils de danses du xviii<sup>e</sup> siècle assortis de commentaires historiques et techniques. Secrétaire de la commission de la Danse au ministère de la Culture et des Affaires sociales, est actuellement conseiller pour la musique et la danse auprès du ministre-président de l'Exécutif de la Communauté française, Valmy Féaux.

### **Philippe Vendrix,**

docteur en musicologie, aspirant au Fonds national de la recherche scientifique, travaille sur l'histoire de la théorie et de l'esthétique musicale ainsi que sur celle de l'opéra-comique.

### **Jean Weisgerber,**

professeur honoraire à l'ULB et à la VUB. Outre des études sur la littérature du xx<sup>e</sup> siècle (domaine néerlandais: Streuvels, Hugo Claus, le roman contemporain, et comparatisme: Dostoïevski, Faulkner, les avant-gardes), Jean Weisgerber a publié sur le rococo: *Les Masques fragiles. Esthétique et formes de la littérature rococo* (Paris-Lausanne, l'Age d'Homme, 1991) et "Een Vlaamse rococoliteratuur? Peilingen" (*Verslagen en Mededelingen van de kon. Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, 1989).



## **LISTE DES COPYRIGHT**

**ACL: Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique**

**BD: Brigitte D'hainaut**

**BN: Paris, Bibliothèque Nationale**

**BR: Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I<sup>er</sup>**

**Chambord: Château de Chambord**

**Clément Dessart**

**HHSA: Vienne, Haus-, Hof- und Staatsarchiv**

**Hugo Maertens**

**Jules Copus**

**Mons, Bibliothèque de l'Université**

**Musée royal de Mariemont**

**Pancrome**

**Yves Hanlet**



## TABLE DES MATIERES

Introduction par Brigitte D'HAINAUT-ZVENY	7
Qu'est-ce que le rococo? Essai de définition comparatiste par Jean WEISGERBER	11
Le rococo et la musique française? Deux points de vue par Maurice BARTHELEMY et Philippe VENDRIX	25
Les crispations théoriques de l'esthétique du merveilleux comme hypothèse du livret de tragédie en musique «rococo» par Manuel COUVREUR	35
Les mascarades à la cour de Charles de Lorraine: divertissements dansés à caractère rococo? par Jean-Philippe VAN AELBROUCK	47
Quelques aspects du rococo flamand: l'architecture et le décor intérieur par Marie FREDERICQ-LILAR	65
Quelques exemples de sculpture rococo par Helena BUSSERS	73
La Mort et Watteau par Marcel BRION	83
De la gravure comme mode de diffusion des motifs rocaille par Marianne ROY AND MICHEL	101
Les décors rocaille. Essai d'analyse stylistique par Brigitte D'HAINAUT-ZVENY	105
Le style rococo dans l'orfèvrerie en Belgique. Commencements et effacements par PIERRE COLMAN	121

Le style rocaille dans la porcelaine de Tournai par Mireille Jottrand	131
Le livre dans les Pays-Bas autrichiens et à Liège. Une esthétique rocaille? par Claude SORGELOOS	139
Diderot contre Boucher, ou le refus du rococo par Roland MORTIER	151
Les petits abbés dans la France des XVII <sup>e</sup> et XVIII <sup>e</sup> siècles par Eric VAN DER SCHUEREN	159
Signatures	171
Liste des copyright	175





1. *L'écho ou Journal de Musique*, page de titre (1758). Bruxelles, Bibliothèque Royale. (BR)

2. Jean-Nicolas-Jérôme ou Jean-Adrien-Claude Servandoni, projet de décor de théâtre. Bruxelles, Bibliothèque Royale.  
(BR)

3. Palais chinois, maquette montée inspirée sans doute du décor de l'acte III des *Paladins* de Rameau.  
Château de Chambord. (Chambord)

4. Prison de Dardanus, gravure d'après la maquette de Machy (Paris, collection Meyer), inspirée elle-même des *Carceri* de Piranèse. Paris, Bibliothèque Nationale. (BN)

5. Croquis autographe du gouverneur Charles A. de Lorraine pour la mascarade des *Vignerons* (26 janvier 1755). Vienne, Lothringisches Hausarchiv. (HHSA)

6. Personnages de mascarades. Croquis autographe de Charles A. de Lorraine.  
Vienne, Lothringisches Hausarchiv. (HHSA)

7. Croquis autographe de Charles A. de Lorraine pour la mascarade du *Parnasse*, exécutée le 20 janvier 1755. Vienne, Lothringisches Hausarchiv. (HHSA)

8. Croquis autographe de Charles A. de Lorraine pour la mascarade du *Parnasse*, exécutée le 20 janvier 1755. Vienne, Lothringisches Hausarchiv. (HHSA)

9. Hôtel Osterrrieth, Anvers 1749, Jean-Pierre Van Bourscheit Le Jeune. (ACL)

10. Hôtel Damman-van Oombergen, Gand 1745, David 't Kindt. (ACL)

---

11. Escalier de l'hôtel de Ville de Lierre, 1755, Guillaume van Everbroeck. (ACL)

12. Guillaume Evrard, saint Sébastien (après 1744). Saint-Hubert, Eglise abbatiale.  
(ACL)

13. Adriaan Nijs, sainte Amelberge, détail du socle de la cuve de la Chaire de vérité (1713-1714). Tamise, Eglise Notre-Dame. (ACL)

14. Laurent Delvaux, chaire de Saint-Bavon (1741-1745). Gand, Cathédrale Saint-Bavon (ACL)

15. Jan Baptist Gillis, *La Force* (ca. 1750). Gand, Eglise Saint-Pierre.  
(ACL)

16. D'après Lajoüe, Trophée, La Terre, d'après  
M. ROLAND MICHEL, *Lajoüe et l'Art Rocaille*, Paris,  
1984, fig. 471. (photo Pancrome)

17. Trophée, La Terre, peinture dans une demeure liégeoise.

18. D'après Lajoüe, Trophée, Le Feu, d'après  
M. ROLAND MICHEL, *op. cit.*, fig. 474. (photo  
Pancrome)

19. Trophée, Le Feu, peinture dans une demeure  
liégeoise.

20. Hôtel de Mailly. Arabesques dessinés par Berain;  
d'après F. KIMBALL, *Le style Louis XV. Origine et  
évolution du Rococo*. Paris, 1949, T. II, fig. 40.

21. Versailles. Cabinet du Billard, 1684, gravé par Pierre Lepautre;  
d'après F. KIMBALL, *op. cit.*, fig. 21. (photo BD)



23. Hôtel de Soubise, Salon de la Princesse, 1738-1740; d'après F. KIMBALL, *op. cit.*, fig. 238. (photo BD)



25. Deux cafetières de taille inégale (ou cafetière et pot à lait). Liège, 1761, par Toussaint Winand, collection particulière. (photo Jules Copus)

26. Théière; fond marqué avec des poinçons liégeois de 1715-1716, orfèvre Nicolas Lion; collection particulière; d'après J. BRASSINNE, *L'orfèvrerie civile liégeoise*, Liège, t. IV, 1937, pl. CLXVI. (photo Yves Hanlet)

27. Les poinçons. (photo feu Clément Dessart)

28. Fontaine de table à trois robinets, Liège, 1786, par Toussaint Winand; collection particulière. (photo Hugo Maertens)

29. Les poinçons. (photo Hugo Maertens)

30. Porcelaine de Tournai. Assiette, modèle «rocaille», décor «à la mouche». Camaïeu bleu et or, 1760-1770. (Musée Royal de Mariemont)

31. Porcelaine de Tournai. Compotier, décor «à la grecque», camaïeu bleu et or. Service du comte de Cobenzl, 1760-1765. (Musée Royal de Mariemont)

32. Porcelaine de Tournai. Plat, modèle à fines côtes torsées, décor de fleurs, polychrome, vers 1770. (Musée Royal de Mariemont)

33. Porcelaine de Tournai. Ecuille sur plateau, modèle à cartouches, décor de paysages en camaïeu pourpre, 1765-1770. (Musée Royal de Mariemont)

35. *Catalogue des livres des Jésuites de Malines, Bruxelles, 1778.* Bruxelles, Bibliothèque Royale. (BR)

34. *Acte d'Union des Etats des Pays-Bas, Mons, 1787.*  
Mons, Bibliothèque de l'Université. (Mons, Bibliothèque  
de l'Université)

36. *L'Ange conducteur*, Gand, 1761. Bruxelles, Bibliothèque Royale (BR)

37. *Costumen der stede van Brugghe*, Anvers 1737. Bruxelles, Bibliothèque Royale.  
(BR)



# Table des matières

Introduction

Brigitte D'HAINAUT-ZVENY

Qu'est-ce que le rococo ? Essai de définition comparatiste

Jean WEISGERBER

Le rococo et la musique française ? Deux points de vue .

Maurice BARTHÉLEMY et Philippe VENDRIX

Les crispations théoriques de l'esthétique du merveilleux comme hypothèse du livret de tragédie en musique «rococo»

Manuel COUVREUR

Les mascarades à la cour de Charles de Lorraine: divertissements dansés à caractère rococo ?

Jean-Philippe VAN AELBROUCK

Quelques aspects du rococo flamand: l'architecture et le décor intérieur

Marie FRÉDÉRICQ-LILAR

Quelques exemples de sculpture rococo

Helena BUSSERS

La Mort et Watteau

Marcel BRION

De la gravure comme mode de diffusion des motifs rocaille

Marianne ROLAND MICHEL

Les décors rocaille. Essai d'analyse stylistique

Brigitte D'HAINAUT-ZVENY

Le style rococo dans l'orfèvrerie en Belgique. Commencements et effacements

Pierre COLMAN

Le style rocaille dans la porcelaine de Tournai

Mireille JOTTRAND

Le livre dans les Pays-Bas autrichiens et à Liège. Une esthétique rocaille ?

Claude SORGELOOS

Diderot contre Boucher, ou le refus du rococo

Roland MORTIER

Les petits abbés dans la France des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles

Eric VAN DER SCHUEREN

ISBN 2-8004-1027-2



9 782800 410272

## **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](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](mailto: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.