



MÉMOIRES
DE
L'ACADÉMIE

DES SCIENCES, BELLES-LETTRES ET ARTS

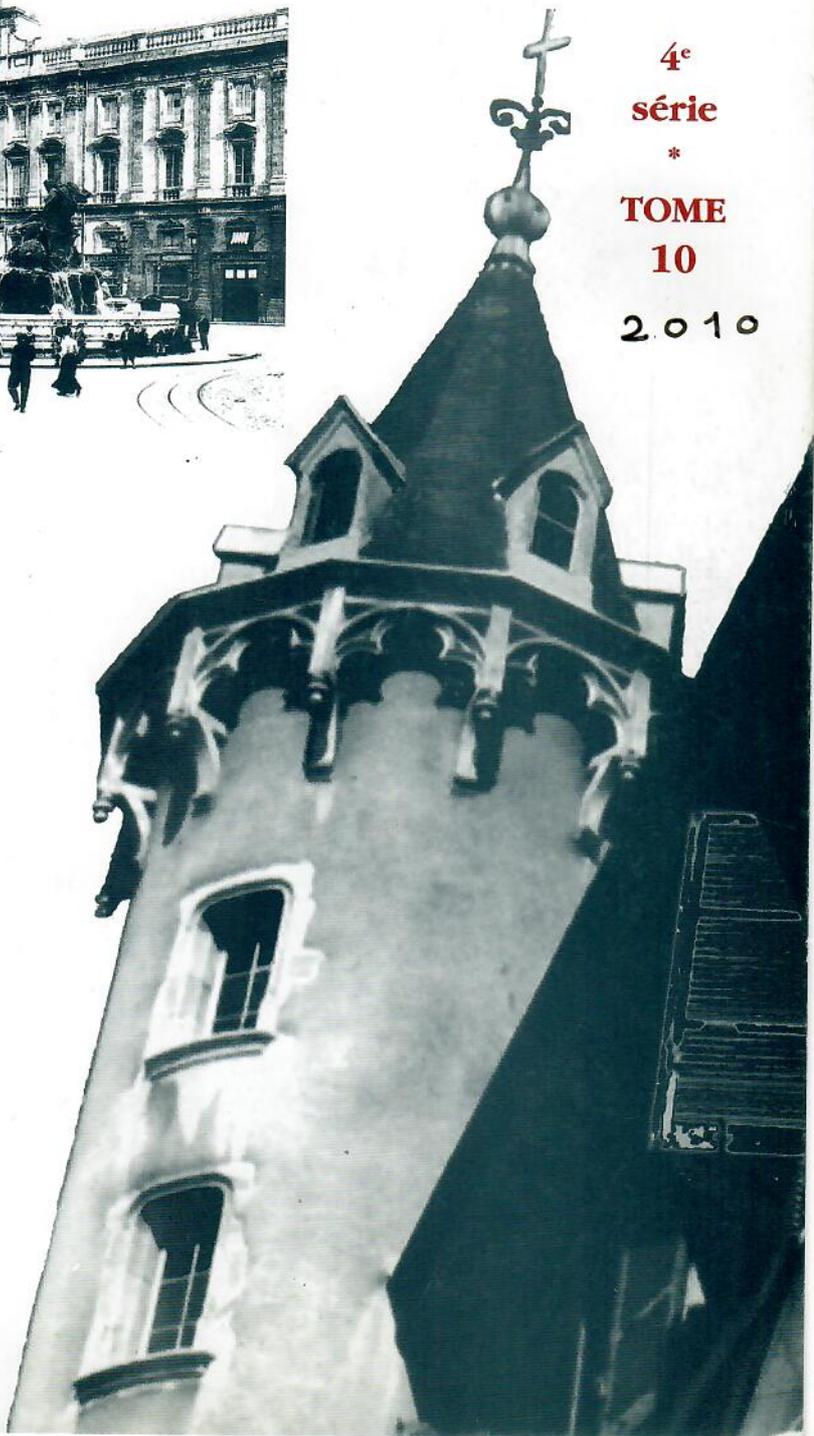
DE LYON



4^e
série
*
TOME
10
2010



LYON
2011



**MÉMOIRES
DE
L'ACADÉMIE**

Le Bureau de l'Académie est
situé au Palais de l'Académie
à Paris, 10, rue de la Harpe.



RHÔNE
LE DÉPARTEMENT

Académie de la langue française
10, rue de la Harpe, Paris

MÉMOIRES
DE
L'ACADÉMIE

Ce volume de Mémoires a été édité
avec l'aide de la Ville de Lyon
et du Conseil Général du Rhône

RHÔNE
LE DÉPARTEMENT



Académie des Sciences et Belles-Lettres et Arts de Lyon

ISSN 07678975

MÉMOIRES
DE
L'ACADÉMIE
DES SCIENCES, BELLES-LETTRES ET ARTS
DE LYON
POUR L'ANNÉE 2010

*

4^e
série
*
tome
10

Édition de l'Académie
~~2011~~

MÉMOIRE
DE
L'ACADÉMIE
DES SCIENCES, BELLES-LETTRES ET ARTS
DE LYON
POUR L'ANNÉE 2011

*Envoyez toute correspondance concernant l'Académie
au président ou à l'un des secrétaires généraux
à l'adresse suivante :*

ACADÉMIE DES SCIENCES, BELLES-LETTRES ET ARTS
Palais Saint-Jean, 4 avenue Adolphe Max – 69005 LYON

Tél. 04.78.38.26.54 **Mél.** secretariat@academie-sbla-lyon.fr

1^{re} partie

LA VIE DE L'ACADÉMIE

Paris

LA VIE DE L'ACADÉMIE

I

LES ACADÉMICIENS

MEMBRES DE L'ACADÉMIE DÉCÉDÉS EN 2010

Membres titulaires :

Robert FAVRE
Marcel CORNELOUP

Membre Correspondant :

Jean FAVRE-GILLY

Membre d'honneur associé :

Edmond REBOUL

ÉTAT DE L'ACADÉMIE AU 31 DÉCEMBRE 2010

PROTECTEUR DE L'ACADÉMIE
M. LE MAIRE DE LYON

MEMBRES TITULAIRES ÉMÉRITES ET TITULAIRES

I. CLASSE DES SCIENCES

Membres Titulaires Émérites :

- MM. Jack BOST (1973) (1996) AP.
Louis DAVID (1976) (1997) AP, A, VC.
René WALDMANN (1977) (1997) AP.
Paul GUINET (1978) (1998), *Acad. Médecine*
Guy MONNET (1978) (1998)
André MARTIN (1980) (2000) AP, AT.
Charles RUHLA (1983) (2003)
Jacques BOIDIN (1982) (2003) AP.
Armand SARAZIN (1974-1979), (1990-2004).
Jean-Pierre Hanno NEIDHARDT (1990-2010), AP.

Membres Titulaires (24 sièges) :

Première section

Mathématiques, Astronomie, Physique, Chimie, Sciences appliquées (9 sièges)

- MM. Joseph REMILLIEUX (1992) AP.
Michel ROBATEL (1997)
Michel DÜRR (1998)
François SIBILLE (2000)
Gérard PAJONK (2001) P.
Pierre CRÉPEL (2004)
Jean-Paul MARTIN (2005)
Philippe BLANC-BENON (2006)
Georges BOULON (2010)

Deuxième section

Sciences naturelles, biologiques, vétérinaires et agronomiques (8 sièges)

- MM. Pierre LAVIOLETTE (1992)
Noël MONGEREAU (1996) AC, AP.
Claude JEAN-BLAIN (1998)
Gérard CHAVANCY (1999)
Philippe LEBRETON (2001) SG.
André REVOL (2001)
Christian DUMAS (2004)
Christian BANGE (2009)

Troisième section

Sciences médicales (7 sièges)

- MM. Alain BOUCHET (1991) AP.
Marc TRILLET (1993) AP, AC.
Jules TRAEGER (1997)
Daniel GERMAIN (2006)
Jean NORMAND (2007)
Louis Paul FISCHER (2007)
Philippe MIKAELOFF (2010)

II. CLASSE DES LETTRES ET ARTS

Membres Titulaires Émérites :

MM. Henri HOURS (1961) (1992) AP.
François-Régis COTTIN (1976) (1996)
Michel LAFERRÈRE (1983) (2003) AP.
Louis CHAINE (1985) (2003)
Henri BUET (1985) (2005)
Paul MALAPERT (1986) (2006) AC, AP.
Jacques FILLEUL (1986) (2006)

Membres Titulaires (28 sièges) :

Première section

Littérature, Poésie, Philologie, Éloquence (7 sièges)

MM. Paul GRAVILLON (1992)
Denis REYNAUD (1999)
M^{me} Michèle DEBIDOUR (2000)
MM. Michel LE GUERN (2004) AP.
André ROMAN (2006)

Deuxième section

Histoire, Géographie, Archéologie (6 sièges)

MM. Bernard GRILLET (1990)
Jean BURDY (1992) B.
Jean-Pierre GUTTON (1997) AP.
M^{me} Marguerite YON (2000)
MM. Jean-Paul BRAVARD (2002)
Paul FEUGA (2004) T.

Troisième section

Philosophie, Morale, Sciences juridiques et économiques (9 sièges)

MM. Denis-Clair LAMBERT (1992) AP.
Dominique BERTRAND (1996)
Jacques FAYETTE (1996) C.
M^{me} Yvonne LAMBERT-FAIVRE (2000) SG.
M. Régis NEYRET (2004)
M. Jacques BICHOT (2006)
M^{me} Nicole DOCKÈS-LALLEMENT (2007)
M. Dominique SAINT-PIERRE (2010)

Quatrième section

Beaux-Arts, Musique, Urbanisme (6 sièges)

MM. Jean-François GRANGE-CHAVANIS (2003)
Renaud LÉONHARDT (2004)
Jean-François DUCHAMP (2007)
Jean-Pol DONNÉ (2009)
M^{me} Isabelle COLLON (2010)

(*) AP ancien Président – P Président – AC ancien Chancelier, C Chancelier, VC Vice-chancelier – SG Secrétaire Général – T Trésorier – B Bibliothécaire – A Archiviste.

La date placée à la droite du nom est celle de l'admission.

Pour les membres titulaires émérites, la seconde date est celle du passage à l'éméritat.

MEMBRES D'HONNEUR ASSOCIÉS

- 1977 M. Marius-François GUYARD (Paris), ancien Recteur de l'Université de Lyon.
1978 M^{me} Christiane DESROCHES-NOBLECOURT (Paris).
1979 MM. Baron Georges SION (Bruxelles), Académie Royale Langue française.
1980 Michel JOUVET (Lyon), *Ac. Sciences*.
1984 Alain MICHEL (Paris).
M^{me} Arlette MICHEL (Paris).
1985 M^{me} Madeleine AMBRIÈRE (Paris).
1986 MM. Jorge AMADO (Brésil).
1988 Ange VLACHOS (Athènes).
1991 Jean LECLANT, *Ac. Inscriptions et Belles-Lettres*.
Michel MERCIER, *Président du Conseil Général du Rhône*.
1997 François REY-COQUAIS (Paris).
Richard COOPER (Oxford).
Gaston TUAILLON (Grenoble).
1998 Xavier ELLIE (Lyon).
Raymond HAMELIN (Paris).
Jean-Marie PELT (Metz).
1999 Claude COHEN-TANNOUJJI (Paris), *prix Nobel, Ac. Sciences*.
Jean-Hervé DONNARD (Grenoble).
2000 Charles ANDRÉ (Lyon).
Eugène CIZEK (Bucarest).
François CLARKE (Lyon).
Jean DERCOURT (Paris), *Ac. Sciences*.
Jacques DUPAQUIER (Paris), *Ac. Sciences morales et politiques*.
Yvon GATTAZ (Paris), *Ac. Sciences morales et politiques*.
René MORNEX (Lyon), *Ac. Médecine*.
2001 Guy DARMET (Lyon),
M^{me} Natalie Zenon DAVIS (Canada).
M. Alain LAMOTTE (Lyon).
2002 M^{me} Florence DELAY (Paris) *Ac. Française*.
MM. Jean FUSARO (Lyon).
Roger FAUROUX (Paris).
2004 M^{me} Charlotte RITTER (Pays-Bas).
MM. Claudio MAGRIS (Italie).
2005 Arnaud d'HAUTERIVES (Paris) *Ac. Beaux-Arts*.
2006 Jean-Louis THÉOBALD (Paris).
M^{me} Nicole LE DOUARIN (Paris) *Ac. Sciences*.
M. Jean-Marie BASSET (Lyon).
2007 MM. Jean DAVID (Paris).
Philippe BARBARIN (Lyon) *Cardinal, archevêque de Lyon*.
Roland DEBBASCH (Lyon) *Recteur de Lyon*.
2008 MM. François JUILLET (Lyon).
Georges BOULON (Lyon).
M^{me} Geneviève COMTE-BELLOT (Lyon).
2009 MM. Guy BLAUDIN de THÉ (Paris), *ancien titulaire*
Jacques SAMARUT (Lyon),
Patrice QUENEAU (Vernaison), *Ac. Médecine*
2010 MM. Maurice NIVEAU (Bron), *ancien recteur de Lyon*
Étienne GHYS (Lyon).
Christian FRACHETTE (Guilherand-Granges)

MEMBRES CORRESPONDANTS

I. CLASSE DES SCIENCES

- 1974 MM. Michel FAURE (Annonay).
1977 Jacques PRENTKI (Genève).
1983 Georges MARINESCO (Bucarest).

- 1988 Guy MAZARD (Strasbourg).
 1990 Hector MAZZELA (Uruguay).
 1992 Martial VILLEMIN (Delme).
 1994 Alain MORGON (Lyon).
 1995 Maurice BOUCHER (Lyon).
 1998 Michel LACHAUSSÉE (Japon), *ancien titulaire*.
 Jean-Pierre LIÈVRE (Lyon).
 2001 Tibor Yusti von ARTH (Allemagne).
 M^{me} Clotilde de LOURDES BRANCO GERMINIANI (Brésil).
 2002 Suzanne ESTANOVE (Lyon).
 2004 MM. Alain GOUTELLE (Lyon).
 2008 Bertrand BARRÉ (Chaville)
 Jérôme HONNORAT (Lyon)
 2009 Jacques RENAULT (Lyon), *ancien titulaire*
 Jacques CHEVALLIER (Lyon).

II. CLASSE DES LETTRES

- 1976 André LE GALL (Saint-Jean-d'Ardières).
 1978 Jean FAVIER (Paris).
 1979 Émile MAGNIEN (Mâcon).
 Jean VUAILLAT (Lyon).
 1984 Alain GIRARD (Pont-Saint-Esprit).
 1986 Manuel SITO ALBA (Espagne).
 1990 M^{me} Anne-Marie VURPAS (Lyon).
 1991 MM. Joseph MONESTIER (Toulouse).
 Léon LAPRA (Lyon).
 1992 François MONTMANEIX (Lyon).
 1993 Max BOBICHON (Lyon).
 1994 Bernhard BEUTLER (Belgique).
 Christian LACOUR (Nîmes).
 1995 Jean GUEYDAN (Lyon).
 1997 Jacques GADILLE (Lyon).
 1998 Loïc MALLIÉ (Lyon).
 1999 M^{mes} Renée DENIER (La-Tour-du-Pin).
 Hayat OMAR (Lyon).
 2000 MM. Jean-Paul LUCET (Paris) *ancien titulaire*.
 Philippe ROSSET (Lyon).
 2001 Bernard JADOT (Lyon).
 Robert HEATH (U.S.A.).
 2002 M^{me} Myriam ANTAKI (Syrie).
 2003 MM. Jean-Luc FAVRE (Bourg-Saint-Maurice).
 2004 François FALLETTI (Pays-Bas) *ancien titulaire*.
 Jean-Louis ROUSSIN (Lyon).
 Daniel ROUX (Villeurbanne).
 2005 M^{mes} Marguerite BUET (Lyon).
 Maryannick LAVIGNE-LOUIS (Lyon).
 MM. Bruno DUMONS (Lyon).
 Claude PRUDHOMME (Lyon).
 René GACHET (Lyon).
 2006 M^{me} Micheline COLIN (Lyon).
 M. Michel NICOLAS (Lyon).
 2007 M^{me} Simone BLAZY (Lyon).
 M. Gérard BRUYÈRE (Lyon).
 2008 MM. Jean-Pierre LANDRY (Lamastre) *ancien titulaire*.
 2009 Jean-Marie CHANON (Lyon) *ancien titulaire*.
 Bernard TÊTU (Lyon), *ancien titulaire*.
 Jean ÉTÉVENAUX (Lyon)
 M^{mes} Sylvie MARION (Lyon)

2010 **Sophie CHAINE-CHARVET (Lyon), ancienne titulaire**
MM. Philippe DUFIEUX (Lyon).
Bernard BERTHOD (Lyon).

BUREAU DE L'ACADÉMIE EN 2010

Président : **M. Gérard PAJONK**
Chancelier : **M. Jacques FAYETTE**
Vice-Président : **M. Dominique BERTRAND**
Vice-Chancelier : **M. Louis DAVID**
Président 2009 : **M. Michel LE GUERN**
Secrétaire général de la classe des Sciences : **M. Philippe LEBRETON**
Secrétaire général adjoint de la classe des Sciences : **M. Jean-Paul MARTIN**
Secrétaire général de la classe des Lettres : **M^{me} Yvonne LAMBERT-FAIVRE**
Secrétaire général adjoint de la classe des Lettres : **M^{me} Nicole DOCKÈS-LALLEMENT**
Trésorier : **M. Paul FEUGA**
Trésorier adjoint : **M. Noëi MONGEREAU**, chargé de relation avec Conférence des Académies
Bibliothécaire : **M. Jean BURDY**
Bibliothécaire adjoint : **M. Michel DÜRR**
Archiviste : **M. Louis DAVID**
Archiviste adjoint : **M. Claude JEAN-BLAIN**, responsable du site internet.

BUREAU DE L'ACADÉMIE POUR 2011

Président : **M. Dominique BERTRAND**
Chancelier : **M. Jacques FAYETTE**
Vice-Président : **M. Claude JEAN-BLAIN**
Vice-Chancelier : **M. Louis DAVID**
Président 2010 : **M. Gérard PAJONK**
Secrétaire général de la classe des Sciences : **M. Philippe LEBRETON**
Secrétaire général adjoint de la classe des Sciences : **M. Jean-Paul MARTIN**
Secrétaire général de la classe des Lettres : **M^{me} Nicole DOCKÈS-LALLEMENT**
Secrétaire général adjoint de la classe des Lettres : **M^{me} Yvonne LAMBERT-FAIVRE**
Trésorier : **M. Paul FEUGA**
Trésorier adjoint : **M. Noëi MONGEREAU**, chargé de relation avec Conférence des Académies
Bibliothécaire : **M. Jean BURDY**
Bibliothécaire adjoint : **M. Michel DÜRR**
Archiviste : **M. Louis DAVID**
Archiviste adjoint : **M. Claude JEAN-BLAIN**, chargé du site internet.



PRÉSIDENTS DE L'ACADÉMIE DEPUIS 1961

<i>Classe des Sciences</i>		<i>Classe des Lettres</i>	
1961	Henri HERMANN	1962	Martin BASSE
1963	Armand TAPERNOUX	1964	Louis PIZE
1965	Paul BERTOYE	1966	Maurice MICHAUD
1967	Pierre DELATTRE	1968	Georges COHENDY
1969	Marcel CHAMARAUD	1970	Albert LAURENT
1971	Maurice GUILLEMINET	1972	André LATREILLE
1973	Maurice JACOB	1974	Robert PROTON DE LA CHAPELLE
1975	Louis REVOL	1976	Henri HOURS
1977	Pierre MOUNIER-KUHN	1978	Pierre-Antoine PERROD
1979	Jean COURBIER	1980	Hugues MOREL-JOURNEL
1981	René HUGONNIER	1982	Pierre LOUIS
1983	Jack BOST	1984	Aimé CAMELIN
1985	Michel LATARJET	1986	Claude MONDÉSERT
1988	Jean-Eugène GERMAIN	1987	Jean LABASSE
1990	Louis DAVID	1989	Jean POUILLOUX
1992	René WALDMANN	1991	Edmond REBOUL
1994	Jacques BOIDIN	1993	Gabriel PÉROUSE
1996	Alain BOUCHET	1995	Albert CHAVANNE
1998	André MARTIN	1997	Michel LAFERRÈRE
2000	Louis DAVID	1999	Paul MALAPERT
2002	Marc TRILLET	2001	Robert FAVRE
2004	Joseph REMILLIEUX	2003	Marcel CORNELOUP
2006	Noël MONGEREAU	2005	Denis-Clair LAMBERT
2008	J.P. Hanno NEIDHARDT	2007	Jean-Pierre GUTTON
2010	Gérard PAJONK	2009	Michel LE GUERN
2012	Claude JEAN-BLAIN	2011	Dominique BERTRAND

DISTINCTIONS

Le vendredi 23 juillet, à l'ESCE (École Supérieure du Commerce Extérieur), le professeur Patrick Hetzel, directeur pour l'Enseignement supérieur et l'Insertion professionnelle, a remis à notre chancelier Jacques Fayette, les insignes de chevalier dans l'Ordre National du Mérite.

PUBLICATIONS

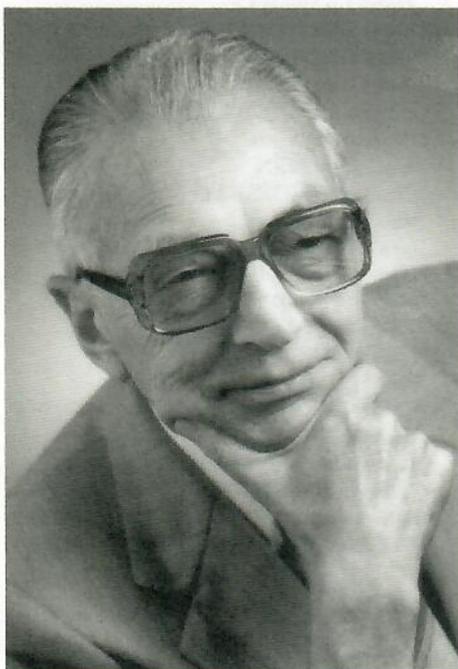
Alain BOUCHET – *L'esprit des leçons d'anatomie*. Cheminements éd. 2008.
 Jean BURDY – *Camille Germain de Montauzan, archéologue et académicien lyonnais*, Akademos 2009.
 Jacques FAYETTE – *Italie-France : concurrents et partenaires*. Éditions ESKA Paris, 2009.
 Jean FUSARO – *La croisée des chemins, picturale et littéraire*. Éditions C. Jacky, 2007.
 Claude LAPRAS – *Recueil de textes*, Ensemble réalisé par sa famille, 2009.
 Michel LE GUERN – *Nicolas Beauzée, grammairien philosophe*. H. Champion éd. Paris, 2009.
 Noël MONGEREAU – *Géologie du Grand Lyon*. Grand Lyon édit., 2009.
 Bansac & Louis-Paul FISCHER – *Antoine Chartres et ses élèves*. Éditions des Traboules, 2009.
 Jules TRAEGER & Cantorovich – *Histoire des sérums polyclonaux...* Genzyme 2009.
 Perrey & Guy de THÉ – *Le souple et le dur (sciences humaines et sciences médicales)*. CNRS Éditions, 2009.
 et diverses participations des académiciens au *Bulletin de la Société historique, archéologique et littéraire de Lyon*, au *Bulletin municipal officiel*, à *Pour la Science...*, ainsi que les publications des membres d'honneur et correspondants, dont on trouve les références dans *La lettre de l'Académie 2010*.
 Les **CONFÉRENCES** prononcées par les académiciens sont également répertoriées dans la Lettre de l'Académie.

LES ÉLOGES FUNÈBRES

René BOUTEILLE, dit René BRAGARD

(1911-2009)

Membre titulaire



En ce jour, en ce lieu, un absent tient une place plus grande que celles que nous occupons. Cet absent, ce grand absent, c'est René Bragard.

Il nous a récemment quittés au terme d'une longue vie exceptionnellement riche à maints égards.

La littérature est le grand poète portugais Pessoa, *est la preuve que la vie ne suffit pas*. Pour René, mon grand ami René, la littérature et la vie se sont à ce point entremêlées que l'une et l'autre se sont mutuellement enrichies.

Né en 1911, voilà 98 ans, il s'est découvert très tôt une vocation d'écrivain. Il avait à peine dépassé l'âge de 30 ans que déjà il avait écrit *Krilang*, publié chez Flammarion, *La relève des vivants*, avec une préface de Jacques de Lacretelle de l'Académie Française, qui obtint le prix

Montyon de cette même Académie Française. Suivirent, en 1945, *Le feu dans la peau*, qui fut à l'origine d'un film, avec Gisèle Pascal, dont il écrivit le scénario et les dialogues et qui remporta le grand prix du festival de Knokke-le-Zoute, en Belgique, puis *La grande légende*, paru en 1947 chez Flammarion. Au théâtre, il écrit alors une pièce *Les ouges-gorges ne poussent pas à Cayenne*, créée à Lyon et reprise ensuite sur Radio-France. Une deuxième pièce, *La croix des rameaux*, créée au théâtre du Tertre à Paris, suivie d'une troisième, *Bagatelle autour d'un tuyau de gaz*, qui fait l'objet d'une tournée en Suisse, le consacrent auteur dramatique.

Après... plus rien durant près de 40 années, René Bragard, de son vrai nom René Bouteille, d'une grande famille lyonnaise, se consacre exclusivement à ses activités professionnelles, succédant à son père, prématurément décédé, à la tête du cabinet fondé par son grand-père, en qualité d'agent général de forges et d'industries. Ainsi, la raison l'emporte sur la passion.

Mais il reprend la plume, après avoir quitté sa vie professionnelle, et publie, à partir des années 1980 et jusqu'en 2004, chez différents éditeurs (L'âge d'homme, Tredaniel, Les Traboules), des romans aux titres évocateurs parmi lesquels : *Les grilles de l'Élysées*, *La petite rue*, *La montagne du condor*, *Les rives du Styx*, *La nuit de Labore*, *Toute la splendeur du monde*, *Caïn...mon frère*, *Printemps barbare*, des essais *Les chemins de l'évidence*,

Comme j'aimerais me tromper, des nouvelles *Avouez que c'est drôle, Monsieur, Comme les choses arrivent, Cyanures*.

René Bragard fut également un grand voyageur dans le monde entier. Avec *Amitiés du Monde*, association, créée par notre confrère Henri Buet, dont il était vice-président, avec également le *Lions Club International* – dont il a été un membre assidu durant de nombreuses années – il partait à l'aventure avec son épouse, Danièle, qui toujours l'accompagnait. Il a ainsi parcouru des milliers de kilomètres en visitant près d'une cinquantaine de pays dans le Monde. De ses multiples voyages lointains, il rapportait des souvenirs qui constituaient souvent la trame ou le décor de ses romans. Il en rapportait aussi de remarquables reportages audio-visuels à l'appui de nombreuses conférences qu'il présentait devant un large auditoire fidèle et passionné.

Membre titulaire émérite de l'Académie des Sciences, Belles Lettres et Arts de Lyon, après avoir occupé, durant de nombreuses années, les fonctions de secrétaire général de la classe des Lettres, membre du *Pen Club International*, vice-président de l'Union des Écrivains Rhône-Alpes (UERA), membre de la Fédération internationale des écrivains de langue française (FIDELF), vice-président honoraire d'« Amitiés du Monde », René Bragard obtint également de nombreux prix et distinctions littéraires : outre le prix Montyon de Littérature de l'Académie Française et le grand prix du festival du Film de Knokke-le-Zoute en Belgique déjà cités, il reçut le grand prix du voyage littéraire de la société des Gens de Lettres, le prix Jean Reverzy de la nouvelle, la médaille d'or du Groupe Paris-Lyon et la médaille d'or des Auteurs et Écrivains lyonnais.

Parmi les associations et les groupes dont il était membre, l'*Académie du Merle Blanc*, fondée en 1949 par le célèbre docteur Edmond Locard dans la grande tradition rabelaisienne, lui était particulièrement chère. Il en était l'un des membres fondateurs. Il aimait évoquer les premiers déjeuners hebdomadaires qui avaient lieu dans un petit restaurant du quai Pierre Scize, dénommé « Le Merle Blanc » – d'où le nom de l'académie – puis au fameux restaurant Farges au Cordeliers où se retrouvaient des personnalités lyonnaises plus ou moins célèbres telles que le docteur Lacassagne, les peintres Combet-Descombes, Majorel, Ruffin, des amateurs d'art et de théâtre Fleury Thomas, Hergé, André Mure qui assumait, au décès du docteur Locard, la présidence jusqu'à sa récente disparition. C'est actuellement Michel Loude qui en est le président. René Bragard fut, jusqu'à ses derniers jours, un fidèle des déjeuners du jeudi à l'Institut Vatel.

René et moi étions amis depuis plus d'un quart de siècle, et cette profonde amitié n'a jamais traversé de zones d'ombre. J'admirais en lui l'écrivain rare, à l'imagination toujours en éveil, au style dépouillé, sachant décrire avec précision un décor, mais aussi, et surtout, les arcanes des sentiments humains. Il aurait dû, s'il avait vécu à Paris ou si les médias lyonnais jouaient leur rôle de promotion et de soutien des écrivains lyonnais – et non pas seulement des sportifs – connaître une notoriété encore bien plus grande par la reconnaissance de ses immenses qualités littéraires.

J'appréciais aussi sa forte personnalité si attachante, faite d'une vaste culture jamais étalée, d'une humilité non feinte, et surtout d'une ouverture aux autres, en un mot d'un véritable humanisme tel qu'il existait chez *l'honnête homme* du XVII^e siècle.

Jusqu'au terme de sa longue vie, il a tenu, avec une volonté farouche, à être présent aux séances du mardi après-midi de notre Académie, aux déjeuners du jeudi à l'Académie du Merle Blanc, aux réunions du Comité et aux déjeuners-conférences du Groupe Paris-Lyon, grâce à l'assistance et au dévouement sans limites de son fils Gilles et de sa fille Dominique que je suis heureux, aujourd'hui, de saluer parmi nous. Je veux exprimer à son épouse, Danièle, que son état de santé a empêchée aujourd'hui d'être là, ma respectueuse affection.

Même si ma foi va à l'encontre des sentiments que René exprimait à l'égard de la mort, je ne puis me résoudre à admettre qu'il s'est volatilisé dans le néant mais au contraire je crois – et je souhaite – qu'il a découvert le pays de Lumière où, dans la sérénité, nous nous retrouverons un jour tous réunis pour l'éternité.

En conclusion, je reprendrai volontiers quelques phrases liminaires de son étrange et passionnant ouvrage, *Les Chemins de l'Évidence*, publié, il y a près de vingt ans, aux éditions Guy Trédaniel :

Si tu cherches à être convaincant, surtout ne cherche pas à convaincre.

Si tu cherches à être cru, cherche d'abord à croire [...]

Si tu cherches ta route, ne t'endors pas à la croisée des chemins [...]

Mais si tu trouves trop facilement, si le trésor que tu cherches est là, tout de suite, alors réclame la pierre de touche.

Le vrai n'est facile qu'après. Après avoir été très difficile. On est surpris que le difficile soit, quand on sait, tellement facile.

Ainsi parlait René Bragard.

Ce fut un grand écrivain.

Charles ANDRÉ

Edmond REBOUL

(1923-2010)

Membre titulaire – Membre d'honneur



Le confrère dont vous m'avez chargé d'évoquer aujourd'hui la mémoire était médecin militaire et poète, et c'est le poète qui a été élu membre titulaire de notre Compagnie. Je ne suis ni médecin ni poète, alors que nous comptons parmi nous d'éminents représentants de ces disciplines qui auraient été bien plus aptes que moi à prononcer l'éloge funèbre du médecin général Edmond REBOUL.

J'ai néanmoins accepté de le faire en souvenir de l'époque où nous avons travaillé ensemble, en parfaite harmonie. C'était il y a une vingtaine d'années, lorsqu'il fut appelé à présider l'Académie. Il proposa alors que je lui succède dans la charge de secrétaire général de la classe des Lettres qu'il avait exercée pendant dix ans et qu'il retrouva d'ailleurs l'année suivante, tandis que, sur sa suggestion encore, je devenais chancelier. J'ai pu alors constater l'ardeur avec laquelle il se dépensait pour notre Compagnie, sa volonté d'accroître son rayonnement et, ce qui va dans le même sens, les efforts et l'habileté qu'il développait pour conforter la naissante Conférence nationale des Académies des Sciences, Lettres et Arts.

Edmond Reboul, né à Béziers le 5 mars 1923, a passé sa jeunesse sur les rives du Rhône, à Pont-Saint-Espirit. Son père, héroïque combattant de 1914-1918, blessé et cité, était rentré dans ses foyers grand mutilé et décoré de la Légion d'honneur. À ce titre, il obtiendra l'inscription du jeune Edmond, à l'âge de cinq ans, sur les registres du 81^e régiment d'infanterie, à Béziers, en qualité d'enfant de troupe, institution militaire peu connue, mais qui a formé de fortes personnalités comme Victor Hugo et Édouard Herriot.

En octobre 1936, âgé de treize ans, Edmond Reboul est admis à l'École militaire préparatoire d'Épinal. Son père le destine au métier des armes. Après Épinal, il y aura l'École militaire d'Autun, puis le Prytanée de Valence qui, sous l'Occupation, remplaçait La Flèche.

Notre confrère s'est plu à évoquer ses souvenirs de jeunesse dans de charmants petits livres : *Frog*, paru en 2007, et *Le déserteur triomphant*, publié peu avant sa mort, nous contant en un style imagé ses années d'écoles militaires. « L'élève Clariou, matricule 613, 2^e compagnie, 2^e section », c'est lui, « petit soldat en vareuse de drap bleu, à double rang de boutons de cuivre, coiffé de son béret orné d'une grenade. »

En juin 1940, alors qu'il est sur le point de se présenter à la première partie du baccalauréat, les Allemands se rapprochent dangereusement d'Autun. Bien décidé à leur

échapper, il fait le mur avec quelques camarades. Une session décalée du baccalauréat va se tenir à Lyon. Il est reçu avec mention. Admis alors au Prytanée, il obtient la seconde partie du baccalauréat en 1941. Pour la suite, son choix est fait. Le Prytanée prépare aux grandes écoles. Il veut être médecin militaire. Il va donc suivre à Lyon les cours du PCB et du concours d'entrée à l'école du Service de Santé Militaire. En 1942, il est reçu, major de sa promotion.

La Libération de Lyon arrive enfin en septembre 1944, mais la guerre n'est pas finie. Il participe en tant que médecin auxiliaire à la campagne de France, est décoré de la croix du Combattant volontaire et de la croix de Guerre. Après la capitulation de l'Allemagne, il reprend ses études dans les hôpitaux lyonnais, soutient sa thèse en 1948 et choisit, à sa sortie de l'École d'application, les territoires du Sud.

Affecté à Timimoun, il se retrouve pendant trente mois seul médecin lieutenant dans cette oasis saharienne où les habitants, aux ressources en général très modestes, vivent encore comme leurs ancêtres de la production de dattes. Le service de l'Assistance médico-sociale est en plein essor. Parmi d'autres tâches, il doit superviser une infirmerie indigène qui occupe des locaux neufs proches des bâtiments militaires. Elle dispose de vingt-quatre lits et son personnel compte un maître-infirmier, trois infirmiers et trois infirmières. Les installations dont bénéficient personnel et patients sont, estime Edmond Reboul, remarquables.

Au terme de ce séjour, il rédige à la demande de l'Institut Pasteur d'Algérie une vaste étude historique, géographique et médicale sur le territoire dont Timimoun fait partie, le Gourara. Cette monographie, dans laquelle il réunit l'essentiel de ses lectures et de ses observations, lui valut un prix du Gouvernement général de l'Algérie en 1952 et le prix Larrey, de l'Académie de Médecine, en 1953. Son premier roman, *Si toubib*, inspiré lui aussi par cette expérience du désert, obtint pour sa part le grand prix Vérité. Très marqué par cette aventure, il lui consacra plus tard deux communications à l'Académie : *Le Sabara vu de Timimoun* et *Désert, source de poésie*. Il concluait la première de ces récits par ces mots : « Pays de contrastes, pays de silence, le Sahara traverse le temps, sans rien perdre de sa rigueur, de sa poésie, de sa beauté. »

Médecin capitaine à son retour en métropole, il se dirige vers une carrière hospitalière et effectue trois ans d'assistantat à l'hôpital Desgenettes. Il sert par la suite au Maroc, puis en Allemagne où il est promu médecin colonel en 1968. Au cours de son affectation de près de dix ans Outre-Rhin, il est parmi d'autres fonctions chargé de la critique littéraire des *Carnets du Rhin*, périodique des Forces françaises en Allemagne. On lui confie aussi la direction du Cercle franco-allemand de Fribourg-en-Brisgau qui a pour but d'affermir dans cette zone les liens entre les deux pays et les deux communautés. À ce titre, il organise de nombreuses manifestations culturelles et conviviales, et participe assidûment aux activités de la troupe de théâtre franco-allemande formée de professeurs et de militaires français, et de romanistes de l'université de Fribourg.

Nommé ensuite médecin-chef de l'hôpital des armées Scrive à Lille, il rejoint Marseille en 1972 comme sous-directeur du Service de santé de la 7^e Région militaire, puis Lyon en 1976 comme directeur-adjoint du Service de santé de la 5^e Région militaire. En 1977, il est promu médecin général. Il a 53 ans. Deux ans plus tard, il est admis dans le cadre de réserve, achevant ainsi une brillante carrière où il s'est révélé à la fois médecin de haut niveau et officier d'élite. Son père, le gardien de chèvres et de brebis devenu caporal mitrailleur et héros de 14-18, espérait en faire un adjudant. Sa famille peut être fière de lui.

Une nouvelle vie commence. Désormais, il partagera son temps entre Pont-Saint-Esprit et Lyon.

Pont-Saint-Esprit, c'est le pays de ses jeunes années. Il s'enracine, prend des responsabilités dans des associations culturelles et artistiques, en crée de nouvelles, donne des conférences, fourmille d'idées et de projets, se présente aussi aux élections municipales, est élu et occupe le poste de premier adjoint au maire de 1983 à 1989. L'âge venu, il n'a perdu ni sa curiosité d'esprit, ni son goût de la vie. À lui s'applique parfaitement cette pensée d'André Maurois : « L'homme d'action est avant tout un poète. »

À Lyon, il donne le plus clair de son temps à l'Académie dont il fait partie depuis 1974. Il habitait alors Marseille et a été élu membre correspondant dans la classe des Lettres. Dans son rapport de présentation, le médecin général Camelin avait mis en valeur ses nombreux recueils de poèmes, ses romans, ses critiques littéraires et ses articles historiques témoignant un vaste éclectisme. En 1977, il est en poste à Lyon lorsque le fauteuil de membre titulaire laissé vacant par le décès inattendu du poète Louis Pize est à pourvoir. Aymé Camelin intervient à nouveau et présente la candidature d'Edmond Reboul, qui est brillamment élu dans la première section de la classe des Lettres, ce qui est exceptionnel pour un scientifique ayant un passé médical et militaire comme le sien. Son discours de réception est tout naturellement consacré à *Un destin de poète : Louis Pize*, étude détaillée et chaleureuse de la vie et de l'œuvre de son voisin vivarois. Elle trouvera à juste titre sa place dans le bel *Hommage à Louis Pize* publié en 1979 sous le patronage de notre Compagnie.

Edmond Reboul se plaît manifestement à l'Académie. Toujours disponible, il accepte de faire partie du jury des prix littéraires, puis est élu secrétaire général de la classe des Lettres en 1981. Peu à peu, une nouvelle répartition des tâches s'établit au sein du bureau, le trésorier, Maurice Jacob, et Edmond Reboul prenant en charge tout ce qui exige une certaine continuité dans l'action. Tandis que Maurice Jacob ajoute aux finances et aux fondations l'établissement des programmes des séances et les contacts avec les orateurs éventuels, la publication et la diffusion du volume annuel de *Mémoires*, et le développement des prix scientifiques en trouvant parmi ses anciens élèves de généreux donateurs, de son côté Edmond Reboul devient l'âme des prix littéraires et s'attache à renforcer nos relations avec les médias et avec les autres académies. Il accepte volontiers de représenter notre Compagnie à des réunions solennelles comme celle de décembre 1985 où l'on célèbre sous la Coupole le 350^e anniversaire de l'Académie française, ou à des rencontres inter-académiques comme celles de juin 1987 à Pont-Saint-Esprit et de mai 1989 à Nîmes, ou encore à des colloques comme celui organisé par l'Académie de Mâcon en octobre 1990 pour le deuxième centenaire de la naissance de Lamartine.

Au printemps 1989, voulant prolonger la communication de Jean Pouilloux intitulée *Nos académies sont-elles conservatrices ?*, il lance une enquête auprès de nos membres sur le rôle et l'organisation de notre Compagnie. Devant l'intérêt des réponses, il est décidé de créer une commission chargée de réfléchir aux modifications à apporter à nos structures. En 1991, Edmond Reboul, devenu président de l'Académie, lui fait approuver les propositions présentées par la commission à l'issue de ses travaux. Il est alors convenu de réformer le Règlement et de créer un nouveau poste de chancelier élu pour quatre ans et chargé de gérer l'Académie dans la continuité.

Edmond Reboul a un autre projet pour son année de présidence : accueillir à Lyon les vingt-trois académies de province fondées avant la Révolution. Il fait siennes les idées exposées par Francisque Bouillier, membre de l'Institut et membre de notre Compagnie, dans un ouvrage publié par Hachette en 1879 sous le titre *L'Institut et les académies de province*. L'auteur y incitait les plus anciennes compagnies provinciales à s'associer pour former un corps représentatif des élites régionales dans les domaines des sciences, des lettres et des arts, et à se rapprocher aussi de leurs grandes sœurs parisiennes groupées au sein de l'Institut de France. Comme Bouillier, Edmond Reboul pense qu'un tel rapprochement servirait la notoriété des académies de province. Il sait aussi que sa proposition sera bien accueillie par l'Institut qui a lui-même pris l'initiative de réunir pour la première fois en 1989, quai de Conti, les vingt-trois académies anciennes en présence de nombreux représentants des académies parisiennes.

Il réussira à mener à bien ce projet grâce à l'appui de Michel Noir, maire de Lyon, et de Michel Mercier, président du Conseil général du Rhône. C'est ainsi que les 25 et 26 octobre 1991 se retrouvèrent à Lyon des représentants de chaque classe de l'Institut et des représentants des académies de province antérieures à la Révolution. Le premier jour, après la séance d'ouverture au palais Saint-Jean, les participants eurent une séance de travail dans le grand salon de l'Hôtel de Ville, puis furent conviés, le soir, à un dîner présidé par le maire de Lyon. Les séances du deuxième jour se déroulèrent à l'Hôtel du département où les participants furent ensuite invités à un déjeuner par le Conseil général.

Au cours de cette rencontre fut décidée la création d'une *Conférence nationale des Académies des Sciences, Lettres et Arts*. Pour en être membre, une académie devra respecter les critères suivants : ancienneté suffisante, caractère pluridisciplinaire, nombre limité de membres titulaires recrutés par élection, travaux originaux et publications régulières. Il fut également convenu qu'en attendant la mise en place de structures adéquates, Edmond Reboul serait le coordinateur de la Conférence nationale et qu'une réunion des académies aurait lieu chaque année.

Cette fructueuse rencontre était sur le point de s'achever quand Edmond Reboul, sur les épaules duquel elle reposait, nous causa une vive émotion. Nous le vîmes, en effet, brusquement s'effondrer, terrassé par la fatigue. Il était allé jusqu'au bout de ses forces. Heureusement, après quelques heures de soins, il pouvait reprendre ses activités, mais cette alerte montrait qu'il devrait désormais se ménager.

Il restait à mettre au point les statuts de la Conférence nationale. Le bâtonnier Albert Brunois, membre de l'Institut, voulut bien s'en charger. Tels qu'ils furent adoptés en octobre 1994 à Rouen, ils stipulent que le siège social est fixé à l'Institut de France, quai de Conti, à Paris, et que l'Assemblée générale se réunit alternativement une année dans les locaux de l'Institut et l'année suivante auprès d'une académie titulaire. Le Bureau fut ensuite élu avec comme président, pour deux ans, Edmond Reboul.

Le 10 octobre 1995 est une date mémorable pour la Conférence nationale. Ce jour-là, l'Institut célèbre son bicentenaire dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne. Quelques-uns d'entre nous y représentent notre Compagnie. Ils occupent avec les délégués des autres académies de province des gradins faisant face à la fresque allégorique du Lyonnais Puvis de Chavannes. Le spectacle est impressionnant. Nous assistons d'abord à l'entrée des membres des cinq académies dans leur uniforme vert, au son de l'orchestre de la Garde républicaine. La cérémonie proprement dite va ensuite se dérouler. La Conférence nationale y est étroitement associée en la personne de son président, Edmond Reboul, qui est, en effet, invité à prendre la parole au cours de cette séance de très

haute tenue, marquée par les discours de membres éminents des cinq académies et par l'allocution de M. Jacques Chirac, président de la République. On peut considérer que, par ce geste, l'Institut a en quelque sorte apporté sa consécration aux liens qui l'unissent aux académies de province et à l'action d'Edmond Reboul. Celui-ci peut en être légitimement satisfait.

1995 est aussi l'année où Edmond Reboul s'installe à Bandol. Son état de santé l'oblige à limiter ses déplacements, mais il compte bien continuer à passer la belle saison dans sa maison du Vigan, au pays de ses ancêtres. Il travaille beaucoup. Pour la Conférence nationale d'abord, qui le nomme président d'honneur à l'issue de ses années de présidence. Il en est la mémoire vivante et conserve une partie de ses archives. Pratiquement sans aide extérieure et souvent à ses frais, il poursuit la publication régulière du *Bulletin* de la Conférence et guide les premiers pas de la revue *Akademos*. Il crée aussi le premier site Internet de la Conférence qu'il s'emploiera pendant longtemps à maintenir à jour. À sa demande, notre confrère Noël Mongereau acceptera de prendre par la suite le relais pour plusieurs années.

Nous ne le voyons plus à Lyon, mais il garde des relations épistolaires avec certains d'entre nous et s'intéresse encore de près à la vie de notre Compagnie qui après l'avoir nommé membre d'honneur en 1996 lui décerne son prix d'Honneur en 2003. Il écrira à cette occasion qu'il était « heureux de savoir que malgré le temps qui passe et l'éloignement il n'était pas oublié. »

Il peut désormais donner une grande part de son temps à ses activités littéraires, et surtout à celle qui le passionne, la poésie, cette « forme supérieure de l'imagination », si l'on en croit Charles Dantzig. Maintenant qu'il n'est plus freiné par l'état d'officier d'active exigeant, avant toute publication, l'autorisation de la hiérarchie, il multiplie les publications à un rythme rapide. Sa bibliographie personnelle va s'enrichir de onze nouveaux titres entre 2000 et 2010.

Edmond Reboul est mort le 10 mars 2010, à l'âge de 87 ans, après avoir lutté pendant des années contre la maladie. Ses obsèques ont eu lieu le 13 mars en l'église Saint-Pierre du Vigan. Il nous laisse plus de quarante ouvrages, dont dix-huit recueils de poèmes, des romans, des récits et des essais. Il était officier de la Légion d'honneur, officier de l'Ordre national du Mérite, chevalier des Arts et Lettres et officier des Palmes académiques.

Pour terminer ce modeste hommage, il me semble bon de lui laisser la parole en citant quelques vers de lui que ses proches reconnaîtront :

*« Oui, je confesse aimer la vie à la folie,
Préférer le grand jour au sommeil de la nuit,
Le plaisir de l'action au spleen et à l'ennui,
Et les bonnes humeurs à la mélancolie.
J'aime aussi le ciel bleu, le soleil, les oiseaux,
Le présent, le passé, le tantôt, le naguère,
Et je nargue demain, éternel damoiseau ! »*

En notre nom à tous, je renouvelle à la famille d'Edmond Reboul nos très vives condoléances et je tiens à lui dire que l'Académie, qui lui doit tant, gardera un fidèle souvenir de son ancien président.

Paul MALAPERT

Pierre DARDUN

(1923-2009)

Membre correspondant

Les cigales brusquement ont cessé de chanter. Le rémouleur brusquement a cessé d'aiguiser. Le notaire brusquement a interrompu l'acte de notoriété qu'il était en train de rédiger. Pierre Dardun, qui savait si bien faire vivre sa Provence natale avec la foule des petites gens et des gens importants à l'accent qui chante même pour exprimer des sentiments de désespoir, notre ami Pierre nous a quittés.

Né le 24 février 1923 à Orange (Vaucluse), il perd, à l'âge de 11 ans, son père et doit très tôt gagner sa vie. Il va vivre, avec sa mère, à Marseille et, dès l'âge de 16 ans, est employé dans un commerce. En 1943, après un séjour dans les Chantiers de Jeunesse, il s'engage, à 20 ans, dans la Résistance en rejoignant un maquis dans le Vercors où il combat jusqu'à la Libération.

Après onze mois de service militaire dans l'aviation à Uzès, il est engagé dans une banque privée à Bollène. Mais ce n'est pas sa vocation. Il repart à Marseille où il trouve un emploi de représentant dans l'Agence de distribution des films Paramount, devenus plus tard Cinéma International Corporation (CIC), enfin Union International Pictures (UIP). En 1952, il est nommé directeur régional à Lyon de cette société, l'une des plus importantes agences américaines de distribution de films dans le monde. Il se marie en 1954 et trois enfants naissent de cette union.

Jusqu'à sa retraite, qu'il prend en 1983, il ne cesse de consacrer son temps non seulement à la connaissance – et à la distribution – de tous les films produits par l'industrie cinématographique, mais aussi à la lecture d'innombrables « bouquins » dont il recherche les éditions rares. C'est un autodidacte curieux de tout, cherchant en permanence à se cultiver en lisant et relisant les innombrables livres qui couvrent les rayonnages de sa charmante villa, avec son « jardin de curé », située en plein centre du quartier Saint-Just à Lyon. Et c'est tout naturellement, la retraite venue, qu'il se lance dans l'écriture.

C'est ainsi que, de 1986 à 2008, paraîtront 16 romans dans diverses maisons d'édition : *Le Parfum des garrigues* (1986), *Le Guerrier occasionnel* (1988), *L'Instituteur de Saint-Alban* (1989), *7 rue Tête d'Or* (1991), *Un Notable de province* (1995), *Une Expédition dans le Haut Gard* (1996), *Quatre jours à Grignan* (1998), *L'Enfant fidèle* (1999), *Les étés de Lourmarin* (2001), *Mon oncle de Vaison* (2002), *L'élément perturbateur* (2003), *La carrière de Thierry Nanteuil* (2004), *Si vous êtes comme moi, faites-vous connaître...* (2005), *Agnès Laforgade* (2006), *L'étrangère de Crémieu* (2007), *C'est la vie qui va* (2008) son dernier livre au titre étrangement prémonitoire.

Ce sont des romans faciles à lire, – trop faciles, diront certains – mais qui savent, avec délicatesse et humour, planter un décor, le plus souvent en Provence, dans lequel évoluent des personnages en général sympathiques dans des situations apparemment simples, mais qui donnent souvent à réfléchir. Une *Comédie humaine* décrite par un observateur bienveillant mais particulièrement lucide. De nombreux prix littéraires – du prix *Provence* de l'Académie Royale de Belgique au prix *Sidoine Apollinaire* ou au prix des *Canuts* – ont été attribués à ces ouvrages.

De même, Pierre Dardun était connu et apprécié pour les conférences qu'il donnait sur des thèmes très divers. En témoignent ces quelques titres, parmi une

dizaine, : *Comment on devient Marcel Pagnol, L’Affaire Berthet ou comment on devient Julien Sorel, Balzac ou la course à la fortune, La jeunesse de Charles Dickens, Sir Arthur Conan Doyle et le mythe de Sherlock Holmes, Sacha Guitry et le Cinéma, Voyage autour de Jules Verne, Ce bon monsieur de la Fontaine* etc. Certaines d’entre elles furent présentées dans le cadre de notre Académie.

Outre ses activités littéraires, Pierre Dardun a participé à diverses commissions du Centre National du Cinéma et a exercé, durant plusieurs années, les fonctions de délégué régional de la fédération des Distributeurs de Films qui l’amenaient, tous les ans, à assister au festival du Cinéma de Cannes. Durant 15 années, de 1982 à 1997, il assume les fonctions de président du conseil d’administration du théâtre de la Renaissance à Oullins, établissement connu pour son intense activité culturelle. Il participe également avec dynamisme aux activités de l’Union des Écrivains Rhône-Alpes en sa qualité de vice-président, sans oublier sa présence fidèle aux déjeuners du jeudi de *l’Académie du Merle Blanc*.

Sa haute et fine silhouette était partout présente où se passait un événement culturel. Son beau et bon sourire accompagnait les paroles chaleureuses et souvent teintées d’humour qu’il adressait à ses innombrables amis. Sa courtoisie était proverbiale.

Écoutez, chère Andrée, qui avez été une épouse attentive et attentionnée, et vous ses enfants, Sylvia, Pascale et Philippe ainsi que ses petits-enfants qu’il chérissait, les cigales se remettent à chanter, le rémouleur reprend le couteau à aiguiser, le notaire achève son acte de notoriété. La vie continue.

Et, tandis que le mistral semble murmurer une prière, dans le ciel bleu de la nuit provençale, une nouvelle étoile braille. C’est celle de Pierre.

À Dieu, Pierre. Adieu, mon Ami.

Charles ANDRÉ

II

LES ACTIVITÉS

LES SÉANCES PRIVÉES

Séances privées des 4 mai – 1^{er} juin

Au cours de ces séances a été présentés et élus :

Membre titulaire

Classe des Lettres : M. Dominique SAINT-PIERRE, 3^e section, fauteuil 7

Membre d'honneur associé

M. Maurice NIVEAU, ancien recteur de l'Académie de Lyon.

Membre correspondant

Classe des Lettres : M. Philippe DUFIEUX

Séances privées des 16 novembre – 7 décembre

Au cours de ces séances ont été présentés et élus :

Membres titulaires

Classe des Sciences : M. Georges BOULON, 1^{re} section, fauteuil 8

M. Philippe MIKAELOFF, 3^e section, fauteuil 3

Classe des Lettres et Arts M^{me} Isabelle COLLON, 4^e section, fauteuil 1

Membres d'honneur associés

M. Étienne GHYS, mathématicien

M. Christian FRACHETTE, médecin, historien

Membres correspondants

Classe des Lettres et Arts : M. Bernard BERTHOD

LES VISITES ET LES RÉCEPTIONS

17 juin 2010

Visite dans l'Ain Abbaye d'Ambronay et Soiries Bonnet

Le jeudi 17 juin, l'Académie a effectué sa traditionnelle sortie annuelle. La matinée a été consacrée à la visite de l'Abbaye d'Ambronay où, divisés en deux groupes animés chacun par un guide qualifié, les membres de l'Académie et les Amis de l'Académie, ont pu connaître l'histoire de l'Abbaye et apprécier l'ampleur des travaux de restauration et de mise en valeur qui s'y déroulent actuellement.

Cette visite fut suivie d'un déjeuner à l'Auberge de Dompierre-sur-Veyle où un menu qui recueillit un concert de louanges fut servi.

L'après midi fut consacrée à la visite du site des Soiries Bonnet à Jujurieux. Cette usine pensionnat a fonctionné pendant deux siècles et a cessé son activité industrielle en 2001 pour devenir un témoin du patrimoine industriel de l'Ain. Les visiteurs ont pu bénéficier non seulement des explications et démonstrations du

personnel de l'usine mais aussi des compétences de M. Henri Pansu dont les travaux historiques portant sur la vie économique et sociale des Soieries Bonnet constituent une référence souvent citée en exemple.

*

18 septembre

Journées européennes du Patrimoine

L'Académie a ouvert ses portes le 18 septembre pour participer aux Journées européennes du Patrimoine. Des visiteurs en nombre relativement restreint (54) mais motivés et attentifs ont regardé la présentation visuelle préparée par notre confrère Louis David. Plusieurs ont fait savoir qu'ils viendraient régulièrement aux séances du mardi.

*

LES PRIX DE L'ACADÉMIE

Dans les archives de l'Académie, sont conservés, pour chaque prix, les listes des candidats, les rapports établis par les rapporteurs de chaque commission, les remerciements éventuels des lauréats, etc. En conséquence, et sauf exception, ne sont consignés ci-après que les résultats de chaque concours, sans autre commentaire.

22 juin

1^{re} séance solennelle de remise des prix

Ont été remis les prix suivants :

- **Prix d'honneur de l'Académie**
- **Prix de la comtesse Mathilde** : prix du récit et prix de poésie.
- **Prix du fonds Rosa** : prix du mérite familial et prix du mérite social.
- **Prix de la fondation de Lancey et de La Hanty**

Prix d'Honneur – rapporteur Paul FEUGA

Le prix 2010 a été attribué au *Forum International des Associations*, présidé par M^{me} Simone ANDRÉ.

Prix littéraires : Jeux floraux de la comtesse Mathilde

Rapporteur Denis REYNAUD

Prix du récit (Églantine d'Or) : attribué à M^{me} Marielle TAILLANDIER.

Le prix de poésie (Muguet d'or) n'a pas été attribué cette année.

Prix du fonds Rosa – Rapporteur Alain BOUCHET

Pour l'année 2010, l'Académie a prélevé, sur le fonds Rosa, la somme de 58 400 € pour la distribuer de la façon suivante :

Prix du mérite familial :

Société de Saint-Vincent de Paul, représentée par M. Emmanuel BLANC.

Fédération des familles du Rhône, représentée par M^{me} Jeanine PHILIS.

Prix du mérite social :

Fondation de l'Armée du Salut, représentée par M. Denis LEGROS.

Coup de pouce université, représenté par M. Jean-Louis MARMOND.

Prix de Lancey et de La Hanty – Rapporteur Marc TRILLET

Le prix 2010 est attribué à M. Michel ROBATEL.

Dossiers complets dans les archives de l'Académie

*

14 décembre 2010

2^e séance solennelle de remise des prix

Ont été remis les prix suivants, dans le cadre de l'université Claude Bernard, campus Rockefeller :

– Prix Jean Thibaud

– Prix Arloing-Courmont-Institut Pasteur de Lyon

Prix Jean THIBAUD – Rapporteur Jean-Paul MARTIN

Cette année nous avons eu l'honneur de recevoir, pour présider la remise du prix Thibaud, M. Michel SPIRO, président du Conseil du CERN. Cet événement illustre ainsi le magnifique chemin parcouru par cette éminente personnalité du monde scientifique actuel, qui fut lauréat du prix Thibaud en 1985, la même année que notre confrère Joseph Remillieux.

Ce fut, bien sur, l'occasion pour notre président, le professeur Gérard Pajonk de remettre à M. Michel Spiro la médaille de l'Académie.

Michel Spiro, dans son discours d'introduction, rappelle que, dans son activité de physicien, Jean Thibaud eut un apport fondamental et décisif dans le développement de la physique nucléaire des années 1930.

Puis Michel Spiro présente les activités du CERN, où l'une des questions qui se posent est de savoir si les anti-atomes d'anti-hydrogène tombent ou bien s'ils anti-gravitent et se mettent à partir dans l'autre direction au lieu d'être attirés par le champ gravitationnel terrestre. Cela rejoint le sujet d'étude initiale de l'antimatière de Jean Thibaud.

Ce sujet est aussi en rapport avec les thématiques de nos lauréats 2010. En effet au début de l'Univers, il n'y avait que la radiation et quand celle-ci se matérialisa, elle était supposée donner autant de matière que d'antimatière. Mais aujourd'hui, lorsque l'on regarde le contenu de l'Univers, on ne voit que de la matière. Où est donc passée l'antimatière ? Une interprétation serait de dire qu'elle est repoussée par « l'antigravité » au-delà de l'horizon observable. Cela rejoint, à travers la question de la gravitation, les recherches de notre lauréat, Cédric Duffayet, qui portent sur la gravité quantique. Il est possible qu'il existe des dimensions que l'on n'arrive pas à voir maintenant mais que l'on pourrait arriver à trouver.

Le LHC (*Large Hadron Collider*) va peut-être pouvoir sonder ces dimensions supplémentaires repliées sur elles-mêmes, et qui enfermeraient une composante de la gravitation, cela permettrait d'expliquer des phénomènes que l'on ne comprend pas actuellement et de fabriquer des objets comme les micro-trous noirs qui ont fait l'objet d'une attention particulière de la presse au démarrage du LHC.

Un autre sujet d'étude, important au démarrage du LHC est le boson de Higgs et, dans les deux ans qui viennent, on devrait savoir, dans le cadre du Modèle Standard de la Physique des Particules, s'il existe ou n'existe pas. Si l'on remonte au début de l'Univers, les propriétés non triviales du vide peuvent aussi être liées à ce que l'on appelle l'Énergie Noire qui donne une explication à l'accélération de l'expansion

de l'Univers. C'est le travail de Cédric Duffayet qui cherche à décrire, à partir des dimensions supplémentaires, cette accélération de l'expansion de l'Univers et sa courbure intrinsèque.

Dernier sujet important de recherche au LHC, les nouvelles particules. Ces particules appelées « supersymétriques » qui sont l'image des particules existantes mais beaucoup plus massives et dont la plus légère pourrait être stable et produite en abondance dans l'histoire de l'Univers et constituerait ainsi une solution à l'énigme de la Matière Noire. Ici, on rejoint les travaux de M^{me} Nathalie Palanque-Delabrouille car les effets de la gravitation seraient plus importants sur cette masse supplémentaire cachée. En effet, les travaux de cette lauréate ont permis de montrer que ce n'est pas de la matière baryonique (matière ordinaire).

Les trois grands défis sont donc : la chasse au boson de Higgs, la recherche des dimensions cachées et la découverte de nouvelles particules.

Au terme de son discours, Michel Spiro remet le prix Thibaud à M^{me} Nathalie Palanque-Delabrouille du Service de Physique des Particules, au CEA-Saclay. Il avait eu le plaisir de l'accueillir à Saclay dans ce service qui travaillait alors sur l'expérience EROS. Cette recherche comprenait une campagne d'observations au Chili pour étudier des centaines d'étoiles du Grand Nuage de Magellan afin de rechercher la possibilité d'objets sombres (indices de la Matière Noire). La lauréate est allée ensuite travailler dans le projet ANTARES puis dans celui Supernova.

Le deuxième lauréat auquel Michel Spiro remet le prix Thibaud est Cédric Duffayet du laboratoire parisien Astro-Particule et Cosmologie que lui-même avait contribué à créer et dont le but était de rassembler les physiciens des particules, les astrophysiciens et les théoriciens travaillant à la limite de l'infiniment grand et de l'infiniment petit. Cédric Duffayet a apporté sa contribution à l'étude de la gravité quantique et des dimensions supplémentaires (multidimensions) avec le but, éventuellement, d'unifier la gravitation avec les trois autres interactions (faible, forte, électromagnétique).

Les deux lauréats, d'abord M^{me} Nathalie Palanque-Delabrouille, puis M. Cédric Duffayet, présentent au président Michel Spiro et à l'Académie leurs remerciements.

*L'intégralité du discours de Michel Spiro,
transcrit par Jean-Paul Martin,
les discours de remerciements des deux lauréats,
sont intégralement conservés dans les Archives de l'Académie.*

*

Prix Arloing - Courmont - Institut Pasteur de Lyon – Rapporteur Marc TRILLET

Doté d'un montant de 5 000 €, le prix Arloing - Courmont - Institut Pasteur de Lyon est attribué tous les deux ans, sur proposition d'un jury présidé par un membre de notre Académie à un jeune chercheur français ou membre de l'Union Européenne en activité dans un laboratoire de recherche français, âgé de moins de quarante ans, et qui s'est distingué par ses travaux dans le domaine de la biologie humaine, de la bactériologie, de l'immunologie, de la biochimie, de la thérapeutique, de l'hygiène et des conséquences de l'environnement sur la santé de l'homme.

Au cours des deux premières éditions, en 2006 et 2008, l'appel à candidature avait été limité aux facultés et laboratoires de recherche de l'Est et du Sud-Est de la France. Il a été étendu cette année à l'ensemble du territoire français, à l'exception de Paris et de la région parisienne.

Le jury du prix 2010 était composé de MM. Traeger, président, Germain, Mornex, Normand, Revol, Samarut et Trillet. M. Traeger se trouvant indisponible, M. Trillet a assuré la présidence du jury. Onze dossiers de candidature ont été reçus : le jury a retenu celui de M. Thierry Walzer.

M. Thierry WALZER.

Docteur es sciences depuis une thèse en 2002 consacrée à *La caractérisation de lymphocytes TCD8+ chez la souris transgénique*, Thierry Walzer, après avoir travaillé au centre d'immunologie de Marseille et aux États-Unis, est responsable de laboratoire à l'Unité INSERM U851 de Lyon (immunité, infection, vaccination).

Titulaire de nombreux prix et distinctions, d'une quarantaine de publications dans des revues internationales et de trois brevets également internationaux, il a présenté un travail de recherche important sur le plan expérimental et par ses retombées dans le domaine médical. Il démontre en effet qu'une certaine variété de lymphocytes (TCDS) activés, chez la souris, puisse migrer vers des zones d'inflammation, lors de réponses antivirales ou inflammatoires. Ceci peut donc être intéressant dans le traitement de maladies auto-immunes ou inflammatoires, voire allergiques, et a fait l'unanimité du jury de cette année.

Dossier complet dans les archives de l'Académie

*

LES TRAVAUX DE L'ACADÉMIE

Rapport moral 2010 par le président PAJONK

L'année 2010 a été marquée par une volonté d'extériorisation de nos activités et surtout de notre potentiel de savoirs et de compétences. Une tradition tout neuve qui s'ajoute à toutes les autres déjà abondamment, renouvelées et cultivées dans le passé, est en passe d'être installée, elle concerne au plus près les relations mutuelles entre notre cité et l'académie en tant que telle. L'Académie tient à se situer délibérément, davantage que naguère, dans la vie de la cité. Il s'agit bel et bien d'une ouverture qui nous a conduits à participer par exemple aux journées européennes du Patrimoine pour la première fois, à remettre certains de nos prix hors les murs pour la seconde fois depuis 2006, en présence de personnalités éminentes du monde scientifique comme le professeur Michel Spiro, président du conseil du CERN. Nous nous sommes déplacés dans les salons de l'Hôtel de Ville pour recevoir et écouter M. Paul Audi, philosophe qui nous a entretenus de la notion d'appartenance. L'Académie a été invitée à la cérémonie de remise des diplômes de docteur Honoris Causa à l'université Claude Bernard. Elle a participé dans ses murs à la première réunion organisée par le CTHS (Comité des Travaux Historiques et Scientifiques) pour le lancement du programme de prosopographie de la région Rhône-Alpes soutenu par l'ANR (Agence Nationale pour la Recherche) après évaluation favorable par l'AERES (Agence d'Évaluation de la Recherche et de l'Enseignement Supérieur). Ce sous-programme fait partie du programme national « France Savante ». L'Académie peut dans ce cadre jouer « le » rôle moteur du projet et fournir aux autres régions un cahier

des charges accompagné d'une méthodologie dont l'efficacité aura été testée. Ce projet s'étale sur une période de trois ans. Prochainement, l'Académie participera, en mai 2011, à la journée organisée au château de Rapetour (qui en son temps a appartenu à Claude Brossette fondateur de notre Académie) à Theizé, sur le thème : « Paysages et jardins » avec une conférence qui sera donnée par notre confrère Christian Dumas.

De même, l'Académie a été présente officiellement pour le centième anniversaire de la commémoration de la création de la police scientifique par feu notre confrère Edmond Locard, organisée à Lyon.

Des quarts d'heure d'actualités ont été organisés à deux reprises, le premier à propos de l'euro, le second traitant de la pollution pétrolière récente du golfe du Mexique et se sont révélés suffisamment attractifs pour songer à leur instauration systématique en 2011, avec une périodicité qui reste à définir. Ces quarts d'heure sont ouverts par un de nos spécialistes, selon les cas, qui positionne le sujet en quelques minutes lequel est ensuite librement débattu par l'ensemble des Académiciens présents.

Nos relations ont été confirmées avec notre Protecteur en la personne de M. Gérard Collomb, sénateur-maire de Lyon. Des chemins de dialogue ont été reconnus et pratiqués à de nombreuses reprises en passant par M. Georges Képénékian, adjoint à la Culture et aussi par la mairie du cinquième arrondissement.

C'est ainsi que nous avons envisagé de déposer, avec le soutien du Bureau, une demande d'extension de nos locaux sur le même niveau que notre bibliothèque en observant que deux salles attenantes à notre salon de conférences sont libres de toute activité depuis au moins deux années. Une demande dans cette optique étayée par un courrier a été adressée au maire de Lyon avec sollicitation d'une audience afin de lui présenter le dossier.

Les Académiciens ont présenté dix huit communications dont neuf à caractère scientifique, sept orateurs extérieurs à l'Académie ont été invités à prononcer des conférences, tandis que deux nouveaux académiciens MM. Jean-Pol Donné et Christian Bange, respectivement, ont délivré leurs discours de réception. En ajoutant les séances privées et la sortie annuelle, l'Académie s'est réunie à trente cinq reprises compte tenu des séances de remise des prix littéraires, sociaux et scientifiques.

L'Académie a encore innové en organisant des sessions thématiques historiques, de trois à quatre séances publiques de communications ou conférences. La première thématique retenue a été « Lyon et l'Académie ».

Enfin l'Académie a admis comme membres titulaires trois nouveaux membres : M^{me} Isabelle Collon dans la classe des Lettres et MM. Georges Boulon et Philippe Mikaeloff dans la classe des Sciences. Ce faisant, la classe des Sciences est dorénavant complète tandis que quatre fauteuils de membres titulaires restent à pourvoir dans la classe des Lettres. Notre confrère Hanno Neidhardt est devenu membre émérite de notre Compagnie.

Malheureusement notre Compagnie a eu à déplorer la disparition de trois d'entre nous : Robert Favre, Marcel Corneloup et Edmond Reboul, tous anciens présidents de l'Académie et membres titulaires émérites de la classe des Lettres.

Notre attachement aux manifestations organisées par la Conférence Nationale des Académies a été renouvelé par la présence d'un de nos confrères à Metz, académie organisatrice pour 2010. Rappelons pour mémoire que c'est notre confrère Edmond Reboul qui a été l'architecte et l'animateur éclairé et infatigable de cette tradition qui relie ensemble toutes les Académies de province, constituées avant la Révolution, à l'Institut de France.

La rémunération des prix autres que sociaux, ainsi que le prix De Lancey et De la Hanty, reste un problème difficile à résoudre dans le contexte présent. Cette année seuls les trois prix scientifiques ont été accompagnés d'une récompense monétaire, il s'est agit respectivement des prix Arloing-Courmont et Institut Pasteur de Lyon en biologie humaine, Platet-Mathieu en médecine et Thibaud en physique des particules.

Il convient d'espérer qu'une solution satisfaisante sera très bientôt trouvée concernant nos redevances fiscales (impôts sur le revenu des recettes apportées la gestion de notre immeuble dans le cadre du Fonds Rosa) par notre hébergement par une Fondation agréée. Des pourparlers ont été entamés dans ce sens avec deux fondations lyonnaises.

C'est maintenant l'instant pour moi de passer le relais au président Dominique Bertrand et à son équipe : le vice-président Claude Jean-Blain et le bureau de l'Académie.

Je remercie tous les Académiciens, sans exception, pour leur patience, leur gentillesse à mon égard, qu'ils veuillent bien une fois de plus pardonner mes lapsus, seulement linguae, et plus particulièrement notre Jacques Fayette, qui a, malgré de multiples ennuis de santé, assuré à la satisfaction de tous, son rôle de chancelier. J'inclus également dans ces remerciements notre secrétaire M^{me} Françoise Gohier qui m'a très souvent apporté son concours actif et sa connaissance des règles de la vie courante de notre Compagnie.

Lyon, le 4 janvier 2011, Gérard PAJONK

Présenté de la collection de M. Théodore ALONSO

LE TARDON AU BÉNIN :
SYMBOLISME ET PHILOSOPHIE

2^e partie

**LES COMMUNICATIONS
et
LES CONFÉRENCES**

2 février 2010

Résumé de la conférence de M. Théodore ALOGNINOUIWA

LE VAUDOU AU BENIN : SYMBOLISME ET PHILOSOPHIE

Le Vaudou ou *vôdoun* est une construction de l'esprit qui régit la vie quotidienne des peuples animistes de l'Afrique de l'Ouest.

En effet, le problème de l'existentialisme est pour tous les peuples un sujet sans fin, parce que n'ayant pas de commencement. Les sociétés animistes du golfe du Bénin ont trouvé dans le Vaudou, leurs réponses à cette interrogation métaphysique, ou existentielle, même si leur approche paraît irrationnelle. Il s'agit d'une construction basée sur un principe double : la vie par la pratique de la foi et pour le renforcement et la pérennisation de cette foi, en d'autres termes, une interrogation permanente sur l'existence, une démarche permanente pour conserver le souffle de vie. Dans cette démarche, il y a des connaisseurs comme dans toutes les « églises » : le grand prêtre Vaudou, qui est aussi dépositaire de l'art médico-spirituel de la guérison.

Mais comme l'homme ne se résout pas à ne pas apprivoiser le hasard, il a fait appel à la géomancie divinatoire, le « Fa », pour développer des stratégies avec les énigmes ou les mystères qui jalonnent la vie de tous les jours.

Ainsi, le Vaudou se pratique dans deux dimensions c'est-à-dire à travers deux approches :

- une approche matérielle ou objective : c'est la représentation physique de Dieu ; c'est la réification de la foi, le vaudou physique ;
- une approche spirituelle, vivante : c'est la célébration par le culte ; c'est la déification de la foi. Elle repose sur des règles générales connues de tous les serviteurs et adeptes.

Simplement, il faut prendre garde à ne pas confondre le Vaudou avec la sorcellerie, source de tous les fantasmes venus des îles.

Texte complet conservé dans les archives de l'Académie

11 mai 2010

Résumé de la conférence de M. Paul AUDI

QU'EST-CE QU'UN SENTIMENT D'APPARTENANCE ?

Les individus, comme les groupes humains, s'interrogent sur leur identité.

De quoi celle-ci est-elle composée?

Qu'est-ce qui la constitue originellement?

Comment en ont-ils conscience?

Mais les hommes ne le font généralement qu'à partir d'un *sentiment* premier, que l'on appelle le *sentiment d'appartenance*. Or de quoi s'agit-il ? Comment le distinguer d'une conscience d'identité ? Doit-on aller jusqu'à penser qu'une conscience d'identité ne fait jamais que fixer ce sentiment en même temps qu'elle le recouvre par cette fixation même?

Tenter de répondre à ces questions offre l'occasion de revenir sur les notions d'identité et d'appartenance, de sentiment et de conscience, qui posent si souvent un problème, et d'essayer de dégager la logique qui y est à l'œuvre ainsi que les dimensions subjectives dans lesquelles elles se situent.

Pas de texte complet

Discours de réception de notre confrère Christian BANGE

ÉLÈVES ET DISCIPLES DE CLAUDE BERNARD À LYON LA PHYSIOLOGIE LYONNAISE À LA FIN DU XIX^e SIÈCLE

Introduction

Lyon n'a pas perdu le souvenir de Claude Bernard, bien que son séjour lyonnais ait été bref et sans éclat, et que sa carrière scientifique se soit entièrement déroulée à Paris. En témoignent, entre autres faits, l'érection d'une statue dans la cour d'honneur du palais universitaire, quelques années après la mort du Maître, et le patronage sous lequel s'est placée, en 1970, l'université qui regroupe les disciplines scientifiques et médicales. Cela tient sans doute à ce que, parmi ses contemporains, quelques universitaires lyonnais lui vouaient une grande admiration et se proclamaient ses disciples. Cela tient aussi à ce que plusieurs de ses élèves ont professé à Lyon, et y ont trouvé un accueil d'autant plus favorable que certains d'entre eux entretenaient des relations suivies avec des équipes lyonnaises pratiquant déjà, dans le plus pur esprit bernardien, des recherches expérimentales dans le domaine de la physiologie. Je me propose d'en examiner les modalités et les ressorts et de montrer, à travers l'exemple lyonnais, comment l'esprit scientifique et la méthode expérimentale défendus et illustrés par Claude Bernard se sont propagés, en même temps que l'on assistait à des réorientations originales provoquées par la rencontre avec des traditions différentes.

Claude Bernard à Saint-Julien-en-Beaujolais

Claude Bernard est né en 1813 à Saint-Julien, près de Villefranche-sur-Saône, dans une famille de cultivateurs fixée depuis longtemps en Beaujolais. Il accomplit ses études secondaires au collège de Thoissey, à la suite desquelles, à l'âge de 18 ans, il vient à Lyon avec l'intention d'effectuer des études de pharmacie. Stagiaire dans une officine de Vaise tenue par un pharmacien renommé, Louis-Joseph Millet, dont le beau-père, Claude Bredin, était le directeur de l'École vétérinaire, Claude Bernard participe à la confection des nombreuses préparations demandées à cette époque à un pharmacien, du cirage à la thériaque. Pour tromper l'ennui né du caractère fastidieux de ses occupations, il fréquente les théâtres lyonnais, et il écrit lui-même au moins une comédie-vaudeville, *La rose du Rhône*, qui rencontre un certain succès. Encouragé par ce début, Claude Bernard décide, en juillet 1833, d'abandonner la pharmacie Millet et d'aller chercher à Paris la gloire des auteurs dramatiques. Las, le drame romantique qu'il a consacré aux aventures d'Arthur de Bretagne est sévèrement jugé par Saint-Marc Girardin, le critique classique auquel il s'est adressé, et dont il reçoit le conseil d'abandonner le théâtre pour la médecine (Lacassagne, 1952).

La suite est connue : après des études médicales assez ternes, bien que menées sérieusement, auxquelles Bernard ajoute la fréquentation des cours du Muséum et du Collège de France, il se passionne pour la recherche physiologique, attire l'attention de Magendie, le titulaire de la Chaire de médecine expérimentale au Collège de France,

devient son préparateur, et lui succède dans sa chaire en 1855. Il est en même temps professeur à la Sorbonne, puis au Muséum.

C'est donc à Paris que s'est déroulée toute la carrière scientifique de Claude Bernard. Il est cependant resté fidèle à son pays natal. Il s'empessa d'acquérir, lorsqu'elle fut mise en vente, la maison de maître dont dépendait le vigneronnage où sa mère vivait encore, et vint chaque année passer en Beaujolais le temps des vendanges. Parfois, il y effectua de plus longs séjours pour rétablir sa santé délabrée. À Saint-Julien, Bernard partageait son temps entre ses obligations de propriétaire terrien, la rédaction ou la révision de certains de ses ouvrages, et la réalisation de quelques investigations expérimentales dans un petit laboratoire sur des sujets qui lui tenaient à cœur, tels que la fermentation alcoolique. De temps à autre, il se rendait à Lyon ou bien recevait à Saint-Julien la visite de collègues et amis lyonnais : la correspondance avec Mme Raffalovich nous montre ainsi Bernard attendant la visite de son ami Chauveau (Bernard, 1974). Le visiteur lyonnais le plus assidu était le botaniste Ernest Faivre (1827-1879) ; Bernard le reçut en compagnie de Pasteur, en février 1871. C'est à lui qu'il s'adressait pour obtenir des renseignements sur la qualité des différents établissements universitaires. Au fil des années, Faivre, qui tenait Bernard pour son maître, et que l'on peut considérer comme le premier de ses disciples, s'avéra un perspicace admirateur en même temps qu'un authentique ami.

Claude Bernard vu par Ernest Faivre

Claude Bernard avait une grande estime pour les travaux scientifiques de Faivre, et il cita ses recherches sur l'extinction des propriétés des nerfs et des muscles après la mort chez la grenouille dans son *Rapport sur les progrès de la physiologie générale* (Bernard, 1867, p. 242). Ancien élève de Flourens, Faivre avait mené de front, comme plusieurs naturalistes de cette époque, des études de droit, de sciences et de médecine. Ses premiers travaux avaient porté sur l'anatomie et la physiologie des invertébrés, parmi lesquels on remarquait un bel ensemble de mémoires sur la respiration chez les insectes. Bien qu'il n'eût alors aucune publication botanique à son actif, il avait accepté en 1859 la chaire de botanique à la Faculté des sciences de Lyon. Une telle situation n'était pas exceptionnelle à cette époque ; la rareté des chaires dans les disciplines scientifiques rendait les candidats peu difficiles.

Après sa nomination à Lyon, tout en abordant divers points de physiologie végétale qui avaient quelque rapport avec la discipline qu'il était chargé d'enseigner, il poursuivit des recherches sur le contrôle exercé par le système nerveux sur la respiration et l'ingestion des aliments chez les insectes aquatiques ; il aborda aussi expérimentalement chez ces animaux la distinction entre la sensibilité et l'excitabilité. Il publia également des mémoires et des ouvrages sur des questions d'une brûlante actualité au milieu du XIX^e siècle, telles que la génération spontanée (1860), les œuvres scientifiques de Goethe (1862) ou la variabilité de l'espèce (1864). Faivre occupa la chaire de botanique ainsi que la direction du Jardin botanique de la ville jusqu'à sa mort accidentelle, survenue en 1879 alors qu'il partait diriger une herborisation en Dombes. Il était alors le doyen de la Faculté des sciences et le président en exercice de l'Académie, qui l'avait admis parmi ses membres en 1860.

En 1868, Faivre publia dans le *Correspondant* (journal d'inspiration catholique) une longue et pénétrante analyse des travaux de Claude Bernard (Faivre, 1868). Il commença par décrire les recherches expérimentales qui avaient conduit Bernard à ses principales découvertes : l'existence de la fonction glycogénique du foie, les modalités

de l'action du système nerveux sur la circulation et sur la thermogenèse, l'action du curare, le rôle du pancréas dans la digestion des graisses. Puis il passa aux conceptions épistémologiques développées par Claude Bernard dans son *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, en remarquant, avec beaucoup de pertinence, que cet ouvrage offrait une formulation d'ensemble des vues sur la logique expérimentale que Bernard avait développées partiellement dans divers ouvrages antérieurs. Ce fait important a échappé à maints philosophes parmi les plus grands – Bergson par exemple – qui ont pensé, bien à tort, que Bernard n'avait entrepris sa réflexion philosophique sur la méthode scientifique qu'après avoir effectué ses grandes découvertes, alors qu'en réalité cette démarche a été la sienne tout au long de sa carrière.

Faivre ne manqua pas de disculper Claude Bernard du reproche de matérialisme que lui valait son insistance à considérer les phénomènes de la vie comme étant réglés par un déterminisme rigoureux et régis par les mêmes lois physiques et chimiques que celles auxquelles sont soumis les corps inanimés. Il faisait observer que « *M. Bernard est du petit nombre des savants qui ne s'en tiennent pas seulement à la recherche, à la découverte, mais se préoccupent du procédé qui en assure le succès ; c'est par là que, s'élevant au dessus des phénomènes, il est arrivé, si nous osons le dire, à une sorte de spiritualisme expérimental. C'est par là qu'après avoir fait progresser la science, il a voulu fixer les règles de la méthode qui doit contribuer à l'étendre et à la développer [...] L'auteur étudie avec soin le rôle de l'esprit et sa participation à la recherche expérimentale; la lecture des pages qu'il consacre à ces hautes questions ne saurait laisser de doute sur ses tendances.* »

Pour Claude Bernard, on le sait, la méthode expérimentale s'appuie successivement « *sur les trois branches de ce trépied immuable : le sentiment, la raison et l'expérience.* » Ainsi fait-il intervenir le sentiment dans la genèse des idées scientifiques. À lui revient l'initiative : « *Il engendre l'idée a priori ou l'intuition ; la raison ou le raisonnement développe ensuite l'idée et déduit ses conséquences logiques. Mais si le sentiment doit être éclairé par les lumières de la raison, la raison à son tour doit être guidée par l'expérience.* » (Bernard, 1865, p. 60 et 61). Faivre s'appuyait sur de tels propos pour justifier l'étiquette de spiritualiste qu'il accolait à Bernard : « *On n'a pas assez remarqué peut-être, dit-il, la part que l'éminent auteur fait au sentiment dans la recherche et dans la découverte ; il entend parler de cette puissance supérieure, intime de l'esprit, qui est la leur plutôt qu'elle n'est la vue distincte de la vérité ; elle éveille, éclaire et dirige les autres facultés de notre entendement; elle est un des éléments indispensables de l'invention et de la persuasion ; c'est en ce sens que Pascal a si bien dit en parlant du sentiment : "Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas." L'union de l'esprit scientifique et de l'esprit philosophique nous paraît être un des traits essentiels des travaux de notre éminent physiologiste, et c'est dans cette union féconde que consiste surtout le secret des découvertes, l'élevation de l'enseignement, la dignité de la science.* »

Faivre allait jusqu'à faire de Bernard un idéaliste, à la manière de Platon : pour lui, et cette manière de voir rappelle la doctrine platonicienne, il existe comme des formules déterminées, préconçues, d'après lesquelles l'évolution organique s'accomplit : « *L'organisation d'un être vivant est, dit-il, la conséquence d'une loi organogénique qui préexiste d'après une idée préconçue, et se transmet par tradition organique d'un être à l'autre.* » Et ailleurs, généralisant davantage, il ne craint pas de s'exprimer ainsi : « *Les lois des phénomènes sont en quelque sorte les idées de la nature.* »

Aux yeux de Faivre, Bernard était l'exemple parfait du savant qui ne se contente pas d'aligner des faits, mais qui cherche à en dégager la signification et à les mettre en œuvre dans une théorie. Il concluait son étude en remarquant : « *L'esprit scientifique nous donne les phénomènes dans les conditions qui en assurent la connaissance exacte et précise ; l'esprit philosophique nous porte à chercher les conditions, les relations des faits, à les*

déterminer, à en pénétrer le sens ; il vivifie et ennoblit la pensée, il est comme l'expression de cette aspiration éternelle qui l'entraîne irrésistiblement à la recherche des causes. L'union de ces deux esprits est la vie même de la science, parce qu'elle est la mesure de notre besoin infini de savoir et de notre capacité bornée de connaître. La réalité maintient dans de justes limites notre raison naturellement orgueilleuse et toujours prompte aux conjectures, aux théories ; l'esprit philosophique la garde contre l'envahissement du matérialisme, il la fortifie et l'élève en lui rappelant les titres divins de sa dignité et de sa grandeur. »

Il n'y a rien d'étonnant à ce que, l'année suivante, Faivre soit vigoureusement intervenu au moment où des contestations s'élevèrent au sujet de l'élection de Claude Bernard à l'Académie des Sciences, Belles Lettres et Arts de Lyon en qualité d'associé, lors de la séance du 25 mai 1869. Cette nomination, proposée par le docteur Desgranges, donna lieu à quelques remarques acerbes de la part de plusieurs académiciens, en particulier du docteur Perrin : celui-ci se montrait choqué de ce que Bernard niait les forces vitales et voulait baser la médecine humaine sur l'expérimentation animale, ce qui était, selon lui, très préjudiciable à la médecine. Quant à Onofrio, il regrettait que « M. Claude Bernard a eu, peut-être, le tort de ne pas assez accuser ses tendances spiritualistes, de les entourer de réserves qui sont regrettables. » Benedict Teissier et Ernest Faivre disculpèrent Bernard de l'accusation de matérialisme. Faivre expliqua « qu'il faut distinguer deux phases dans la vie de son illustre Maître : l'une pendant laquelle, exclusivement livré à ses recherches expérimentales, il ne s'est pas occupé de philosophie, sans jamais attaquer la doctrine ; l'autre pendant laquelle, au contraire, il s'est donné avec ardeur à l'étude des plus grands maîtres de la Science de l'âme et en a pénétré toutes les convictions. » Il fit valoir que « l'honneur conféré par l'Académie à notre savant compatriote rejaillira sur elle-même. » Une semaine plus tard Bernard fut élu par 26 voix sur 32 votants (Lacassagne, 1952). Bernard remercia l'Académie, mais il n'eut pas l'occasion de prendre part à ses travaux. Comme l'avait prévu Faivre, l'Académie n'en fut pas moins flattée de le compter en son sein, et elle mit au concours des Jeux floraux, en 1913, l'éloge de Claude Bernard à l'occasion du centenaire de sa naissance ; le prix fut décerné à Jean-Pierre Morat, un ancien collaborateur de Bernard, dont je vais bientôt parler.

La création des enseignements universitaires de physiologie à Lyon et la place des élèves de Claude Bernard

Quelques années plus tard, en 1874, lorsque le gouvernement accepta d'inclure la création de plusieurs facultés de Médecine dans son plan de développement de l'enseignement supérieur, Lyon profita de l'occasion pour obtenir la transformation depuis longtemps réclamée de son École de Médecine en une faculté de plein exercice. La décision, qui ne devint effective que trois ans plus tard, fut prise en prenant en considération non seulement les ressources hospitalières de la cité lyonnaise, mais aussi ses traditions médicales très anciennes ainsi que la renommée de plusieurs médecins et vétérinaires lyonnais, tels qu'Ollier et Chauveau, pour citer les plus éminents d'entre eux. Claude Bernard, auquel son état de santé interdit d'assister à l'inauguration du nouvel établissement le 21 novembre 1877 – il devait décéder trois mois plus tard – le dit très explicitement dans le message qu'il adressa au doyen Lortet : « On peut dire que l'École médicale de Lyon est célèbre dès sa naissance, et cela se comprend quand on sait que, de tout temps, Lyon a renfermé dans son sein de grandes illustrations médicales et chirurgicales. Le gouvernement a vu que le terrain était prédestiné pour une Faculté de premier ordre, et c'est ce qu'a bien compris votre ville en l'installant dans les proportions grandioses qu'elle lui a données. » (Anonyme, 1877). Le message fut salué par des applaudissements

répétés de la part de l'assistance, qui comptait de nombreux étudiants en médecine et qui avait réservé au début de la cérémonie un accueil glacial au recteur et au professeur Chauffard, doyen de la faculté de Médecine de Paris, chargé de superviser la mise en place de la nouvelle faculté. Personne n'ignorait la part active que Bernard avait prise au démarrage du nouvel établissement.

Deux des chaires de la faculté naissante furent confiées à d'anciens préparateurs de Bernard, celle de physiologie à Pierre Picard, celle d'anatomie générale et d'histologie à Joseph Louis Renault.

Un tableau bien connu de Léon Lhermitte nous a laissé un aperçu du laboratoire de Bernard au Collège de France : on voit le maître en train de procéder à une expérience, entouré de plusieurs de ses élèves. Paul Bert voisine avec Malassez, Arsène d'Arsonval, Gréhant, et Albert Dastre, ce dernier assis et consignait les observations dans le registre d'expériences. Ce sont effectivement ceux qui, en raison de leur trajectoire personnelle, ne pouvaient manquer de retenir l'attention du peintre lorsqu'il réalisa cette œuvre en 1889, ceux dont les noms – à défaut de l'œuvre, très souvent oubliée – restent encore familiers à nos oreilles, pour diverses raisons. Mais, des élèves, Claude Bernard en eut bien d'autres ; il n'est pas très facile de les repérer, car la plupart n'ont guère plus retenu l'attention des historiens des sciences que celle du peintre.

Ainsi, à côté des noms connus que nous venons d'évoquer, celui de Pierre Benoît Picard est resté dans l'ombre. Né lui aussi à Saint-Julien, en 1844, Pierre Picard était un compatriote de Claude Bernard. Il soutint sa thèse de Médecine à Paris en 1871, et devint alors préparateur de Bernard au Collège de France (Dastre, 1914). Il commença de publier en 1873, d'abord avec Gréhant et avec Malassez, puis seul. Avec Malassez, il s'intéressa tout particulièrement aux fonctions de la rate dans l'hématopoïèse, étudiant le sang de la rate, l'influence de cet organe sur la capacité respiratoire du sang, les altérations des globules rouges qui résultent de la suppression de cet organe. Tous les résultats obtenus par les deux auteurs sont restés classiques. Puis il portera son attention sur les fonctions du foie et le métabolisme de l'urée. L'esprit dans lequel ces recherches ont été menées est typiquement bernardien.

Nommé en 1877 chargé de cours à Lyon (et titularisé en 1879 en qualité de professeur), Picard poursuivit ses recherches sur les mêmes thèmes, seul ou, occasionnellement, en collaboration avec Fleury Rebatel (1845-1905), alors chef des travaux de physiologie ¹. Sa carrière s'annonçait sous de brillants auspices, et il fut même question de lui en 1878 pour succéder à Bernard dans sa chaire du Collège de France, mais Brown-Séquard se mit sur les rangs et l'obtint sans contestation. Malheureusement, Picard contracta la fièvre typhoïde, dont les séquelles éprouvèrent gravement sa santé. Il dut se démettre de sa chaire en 1882, et partit aux États-Unis. C'est à New York qu'il se suicida le 4 ou le 5 avril 1885 (Anonyme, 1885).

Lorsque Bernard mourut en février 1878, Picard ressentit une vive émotion. Se déclarant, pour cette cause, « incapable de rassembler ses souvenirs et de parler de l'homme », il s'attacha dans un court article nécrologique inséré dans le *Lyon médical* à décrire l'œuvre et à montrer la valeur du savant : « Cl. Bernard n'était pas seulement un investigateur qui a enrichi la science de ses découvertes personnelles, c'était avant tout et par-dessus tout un génie directeur, un de ces hommes qui tracent la voie aux autres et qui imposent à la science entière une direction et des allures nouvelles. » (Picard, 1878). L'année suivante, dans sa *Leçon d'ouverture*, Picard ne fut pas plus disert au sujet de la personnalité de Bernard, qu'il connaissait pourtant bien et à qui il avait souvent rendu visite à Saint-Julien : « Mon intention bien arrêtée est de laisser complètement de côté ce qui a trait aux relations de Cl. Bernard avec les autres

hommes et notamment avec ses élèves. J'aurais, dans cet ordre d'idée, une série de faits curieux à vous raconter, mais je n'ai pu parvenir à me faire, à leur sujet, une opinion satisfaisante et je préfère les passer sous silence pour ce motif. » Toutefois, évoquant Claude Bernard tel qu'il se montrait à Saint Julien, « venant se mêler à de modestes paysans, se faisant humble et simple comme eux », il estimait que « cet homme illustre n'avait pas une nature morale inférieure à sa haute valeur intellectuelle. » (Picard, 1879). Picard rappelait dans la suite de sa leçon les traits saillants de la carrière de Bernard, ses principales découvertes, ses idées sur les relations de la physiologie et de la médecine. Et surtout, il montrait que si le savant se voulait résolument étranger aux doctrines *a priori*, soit spiritualistes, soit matérialistes, lorsqu'il s'agissait des faits scientifiques, cependant « *dans ses conversations intimes [...] il admettait alors qu'il y avait quelque chose d'impénétrable, mais qui séparait l'être vivant du monde matériel. Il laissait voir clairement qu'il s'était fait des idées sur tous ces problèmes et proclamait qu'en ces matières toute opinion était admissible et légitime, pourvu qu'elle fut honnête et sincère.* »

Quand il fut contraint par son état malade d'abandonner sa chaire en 1882, Picard eut pour successeur un autre collaborateur de Claude Bernard, Jean-Pierre Morat (1846-1920). Celui-ci était alors chargé du cours de physiologie à la faculté de Médecine de Lille depuis 1876, mais il avait des attaches lyonnaises. Né à Saint-Sorlin, en Saône-et-Loire, c'est en effet à Lyon qu'il avait effectué ses études à l'école préparatoire de Médecine, et il y avait exercé les fonctions d'interne des hôpitaux avant d'aller à Paris acquérir le grade de docteur, en présentant en 1873 une thèse sur la moelle osseuse. Ce séjour parisien lui donna l'occasion de fréquenter le laboratoire de Bernard, dont il devint le préparateur en 1871. Il se lia d'amitié avec un autre collaborateur de Bernard, Albert Dastre (1844-1917). Celui-ci, ancien élève de l'École Normale supérieure, devint en 1879 maître de conférences à ladite École, puis il obtint en 1887 la chaire de physiologie de la Sorbonne devenue vacante à la suite du décès de Paul Bert. Dastre fut sans doute le plus ardent défenseur de la mémoire de Claude Bernard, tout en accomplissant une œuvre à bien des égards originale.

La collaboration entre Morat et Dastre se poursuivit pendant près de dix ans, en dépit de l'éloignement de Morat nommé à Lille, puis à Lyon, et donna naissance à une série de beaux travaux sur les nerfs vasomoteurs. Morat et Dastre eurent recours aux techniques d'enregistrement graphique et ils enregistrèrent simultanément la pression artérielle et la pression veineuse. Ils purent ainsi établir qu'il existe dans toutes les régions du système nerveux sympathique des fibres qui règlent la dilatation des vaisseaux sanguins en inhibant les ganglions d'où partent les fibres déterminant leur contraction ; cette inhibition permet le relâchement complet de leur paroi. Chemin faisant, les auteurs firent connaître le rôle physiologique des ganglions sympathiques et leurs rapports avec les nerfs vasomoteurs (centres toniques et inhibiteurs, relais sur le trajet des fibres nerveuses). Ce travail est resté classique. Toute cette recherche physiologique mettait en évidence l'unité fonctionnelle du système grand sympathique, dont l'étude avait permis jadis à Claude Bernard d'établir que le système nerveux n'agit pas seulement sur la motricité des membres, mais également sur la motricité viscérale. La seule anatomie descriptive n'en fournissait pas l'idée exacte. Les données acquises par Morat et Dastre renforçaient donc le point de vue défendu par Claude Bernard, qui, dans la détermination des fonctions, accordait systématiquement le primat à l'expérimentation physiologique par rapport à la déduction anatomique.

Par la suite, Morat consacra son activité, seul ou avec de nombreux collaborateurs, à l'étude des régulations exercées par les nerfs du système

sympathique, soit sur la circulation, soit sur le métabolisme glucidique. Je ne puis songer à présenter ces travaux en détail ; je me bornerai à un exemple. Reprenant un problème qui restait en suspens depuis les travaux de Bernard et ceux de Chauveau, Morat put ainsi montrer avec Édouard Dufourt que le contrôle nerveux de la glycolyse hépatique ne dépend pas du flux sanguin et qu'il est assuré par des fibres sympathiques particulières. Il est frappant de voir à quel point les sujets d'étude retenus par Morat à Lyon, tout comme les thèmes de recherche de Dastre et de ses collaborateurs à la Sorbonne, ont été proches de ceux qui avaient mobilisé l'attention de Claude Bernard, tout en étant réellement originaux. Son collaborateur et successeur, Maurice Doyon (1863-1934), qui travailla notamment sur les facteurs anticoagulants d'origine hépatique, marcha dans la même voie ².

À l'instar de Picard et de Dastre, Morat n'a pas manqué de perpétuer la mémoire de Claude Bernard, même s'il faut attendre 1913 pour trouver sous sa plume un éloge du Maître dont l'occasion fut fournie, comme je l'ai dit, par un concours ouvert par notre Académie. Pour chaleureux qu'il soit, cet éloge n'en est pas moins raisonné et profond. L'on n'a guère fait ressortir avec plus de pertinence et de clarté ce qui constitue le caractère novateur de l'œuvre bernardienne.

À une force vitale insaisissable qui gouvernait, croyait-on, les processus vitaux, et sur laquelle il était impossible d'agir, Cl. Bernard, explique Morat, a substitué les forces physiques et chimiques auxquelles les matières qui entrent et qui sortent constamment de l'être vivant sont soumises à l'intérieur de l'organisme exactement comme elles le sont dans le milieu cosmique. Il en résulte une véritable unité des fonctions de nutrition, de respiration, de circulation et d'excrétion, qui sont liées les unes aux autres ; il peut subsister une finalité, mais elle s'exerce à l'intérieur de l'organisme. Morat fait aussi ressortir la difficulté d'une telle entreprise, qui impliquait un changement profond de mentalité, ce à quoi résiste instinctivement l'esprit humain. Les physiologistes bernardiens, Picard, puis Morat, n'étaient pas isolés à la Faculté de médecine, car un autre ancien préparateur de Bernard avait profité, lui aussi, d'une nomination à Lyon : c'était Joseph Renaut (1844-1917) qui s'était vu attribuer la chaire d'anatomie générale et histologie, ce qui lui convenait parfaitement : en effet, dans le laboratoire de Bernard, Renaut avait collaboré activement avec Ranvier à tous les examens histologiques liés au travail expérimental, et il se trouvait ainsi en mesure de transposer à Lyon les techniques, et surtout l'état d'esprit qui prévalait au Collège de France. Dans l'introduction de son *Traité d'histologie pratique*, publié en 1889, destiné à ses étudiants, Renaut reconnaissait ce qu'il devait à l'enseignement de Ranvier, et voulait établir l'anatomie générale sur des observations systématiques. La seule théorie qu'il acceptait, comme fondement de l'histologie, était la théorie cellulaire, qui, selon Claude Bernard, « n'est pas une conception philosophique mais bien l'ordre des faits tels que l'observation et l'expérience seules et non plus la raison pure l'ont imposée à l'esprit ». L'anatomie générale reposait donc sur la méthode analytique des observations convergentes : « Un fait n'est exactement déterminé que lorsque son évidence résulte non pas de la mise en jeu d'un procédé technique pris en particulier et appliqué seul à l'objet d'étude, mais bien de celle de plusieurs procédés variés et différents. » Par ailleurs, pour Renaut, l'histologie rejoignait la physiologie. En procédant à « l'observation histologique d'une série de stades évolutifs considérés dans des éléments appartenant à des formations de même origine et dont l'évolution est similaire », l'historiologiste pouvait approcher de la connaissance du déroulement des processus vitaux.

Les élèves de Renaut, tels que Claudius Regaud (1870-1940) et surtout Albert Policard (1881-1972), se réclamèrent constamment de cette pensée, symbolisée par le célèbre *Traité d'histologie physiologique* de Policard ³.

Par ailleurs, à la faculté des Sciences, une chaire de physiologie générale avait été créée en 1883 par une loi votée à l'initiative de Paul Bert, qui était alors le tout-puissant rapporteur du budget de l'instruction publique. Après avoir été brièvement occupée par Saturnin Arloing, que nous allons retrouver dans un moment, cette chaire fut confiée en 1886 à Raphaël Dubois (1849-1929), ancien préparateur de Paul Bert, qui avait profité des leçons de Claude Bernard et se proclama toujours son disciple : les œuvres complètes de Claude Bernard, dûment annotées, figuraient en bonne place dans sa bibliothèque, le portrait et le buste du Maître ornaient son bureau, son nom revenait souvent dans ses écrits, il lui consacrait des conférences, et il joua un rôle déterminant lorsqu'on érigea à Lyon une statue au savant disparu, puisqu'il relança le projet qui s'enlisait et il parvint à trouver le bronze qui était nécessaire à la fonte de la statue : avec la complicité d'un édile lyonnais, il découvrit la statue en bronze de l'ancien préfet du Rhône sous Napoléon III, Claude Marius Vaïsse (1799-1864), qui n'avait pas encore été mise en place lors de la chute de l'Empire et qui gisait dans le sous-sol de l'Hôtel de ville en attendant des jours meilleurs. Le projet prit corps de fondre cette statue emblématique du régime déchu, non sans ingratitude, car Lyon devait à Vaïsse – le baron Haussmann lyonnais – outre les grandes rues du centre de la ville, le parc de la Tête d'Or et les jardins zoologique et botanique. Les héritiers du préfet, alertés sur cette métamorphose de Vaïsse en Claude Bernard, décidèrent de la racheter, et l'argent ainsi recueilli fut affecté à la fonte de la statue du physiologiste.

Raphaël Dubois exprimait le souhait de « voir refleurir en France la science illustrée par Claude Bernard et Paul Bert, la physiologie générale et comparée, si négligée dans nos diverses stations zoologiques ». Dubois réussit à établir en 1890 à Tamaris-sur-Mer, près de Toulon, un laboratoire dépendant de l'université de Lyon entièrement dévolu aux recherches physiologiques. Il put y accomplir des travaux comparatifs, en particulier sur la production de la lumière par les êtres vivants dont il avait découvert le mécanisme alors qu'il travaillait chez Paul Bert. Il parvint à en réaliser une étude systématique qui constitue, aujourd'hui encore, le socle de nos connaissances sur cette fonction si particulière. Ses collaborateurs (notamment son élève et successeur, Eugène Couvreur) ne manquèrent pas de s'intéresser à la physiologie des oiseaux, des reptiles et des invertébrés. Ainsi, la chaire lyonnaise de physiologie générale et comparée assumait-elle avec brio la continuation des recherches dans ce domaine, comme aux plus beaux jours de Claude Bernard et de Paul Bert.

Les disciples lyonnais de Claude Bernard

Lorsqu'ils furent chargés de prendre en charge l'enseignement de la physiologie à la faculté de Médecine, Picard, puis Morat, rencontrèrent un accueil très favorable. Non seulement ils avaient fait une partie de leurs études à Lyon, mais, avant d'aller achever leur scolarité à Paris, ils s'étaient initiés à la physiologie expérimentale auprès de Chauveau, alors chef de travaux à l'école Vétérinaire de Lyon, dont les recherches exemplaires attiraient les étudiants désireux d'échapper à l'enseignement livresque dispensé par l'anatomiste Jean Charles Eugène Foltz (1822-1876). Dans un historique succinct, mais précis, Doyon, qui avait lui-même assisté aux démonstrations de Chauveau, rend compte de la double origine de la physiologie lyonnaise : l'impulsion première revenait à Chauveau, qui, dit-il, « avait créé un centre de recherches où affluait l'élite des médecins et des naturalistes ». Il signale aussi la place exemplaire tenue par Ollier : « Dans les hôpitaux, Ollier, par ses travaux sur le périoste, donnait à la chirurgie osseuse conservatrice une base expérimentale et conservatrice. » (Doyon, 1910).

Auguste Chauveau (1827-1917) était vétérinaire. Formé à l'école d'Alfort, il avait obtenu au concours en 1848 le poste de chef de travaux d'anatomie et de physiologie à l'école Vétérinaire de Lyon. Tout en excellant dans la première de ces disciplines – on lui doit plusieurs ouvrages d'anatomie comparée – il se passionna à partir de 1855 pour la physiologie expérimentale que Claude Bernard illustrait magistralement par ses premières découvertes. Il comprit rapidement les avantages que présentait l'expérimentation chez les grands mammifères dont il avait la chance de pouvoir disposer à l'école Vétérinaire. En 1855, la simple observation lui permit d'étudier avec une grande précision, chez le cheval, les différentes phases de la contraction cardiaque. Toutefois, il se heurta à des contradicteurs ; comment leur répondre ? Au cours des années suivantes, il saisit les avantages (exactitude et objectivité) conférées aux investigations physiologiques par la méthode graphique, dont Ludwig en Allemagne et Marey en France posaient les bases. Dès 1860, en même temps que Marey construisait un sphygmographe pour l'étude du pouls artériel, Chauveau conçut un hémodynamomètre permettant de mesurer la vitesse du sang, et il se rapprocha de Marey, dont il avait fait la connaissance à l'occasion d'une démonstration qu'il avait donnée à Alfort. L'année suivante, l'invention par Pierre-Charles Buisson d'un sphygmographe à transmission à air permit à Chauveau et Marey d'appliquer ce procédé pour mettre au point des sondes cardiographiques qu'ils introduisirent par cathétérisme dans les vaisseaux et le cœur de l'animal d'expérience. Claude Bernard avait donné l'exemple en introduisant des sondes thermométriques dans le cœur (Normand, 2001). Les sondes étaient reliées à des capsules manométriques munies d'un levier inscripteur et l'enregistrement des pressions chez le cheval leur permit d'élucider sans conteste les modalités de la contraction du cœur et les rapports qui unissent la pression artérielle à la contraction cardiaque ainsi qu'à la respiration pulmonaire (Bost, 1992). Bernard cita élogieusement ces recherches.

Dans un autre ordre d'idée, Chauveau porta son attention sur la fonction glycogénique récemment découverte par Claude Bernard, et il fut le premier à montrer, en 1856, que le glucose est métabolisé dans tous les tissus de l'organisme et pas seulement dans le poumon comme l'avait cru initialement Bernard. Mais sa curiosité scientifique trouvait encore à s'exercer brillamment dans un autre domaine, celui de l'origine des maladies infectieuses du bétail. On lui doit la conception moderne du virus dont il démontra en 1866 la nature vivante et corpusculaire, et les premiers essais scientifiques sérieux de vaccination, domaine dans lequel plusieurs de ses élèves, en particulier Henry Toussaint (1847-1890) et Saturnin Arloing (1846-1911), accomplirent par la suite des découvertes importantes.

Chauveau accueillait très libéralement les chercheurs dans son laboratoire fort bien équipé de l'école Vétérinaire à Vaise. Il était très satisfait, comme il l'explique dans son hommage à Ollier, de voir s'élargir le petit cercle des physiologistes expérimentaux à Lyon (Chauveau, 1904). C'est ainsi que des recherches expérimentales tout à fait remarquables furent menées à Vaise par Louis Lortet (1836-1909), qui, tout en enseignant l'histoire naturelle à l'école préparatoire de Médecine, allait rapidement devenir professeur de zoologie à la faculté des Sciences, avant d'être le premier doyen de la faculté de Médecine. Lortet y effectua des recherches sur la vitesse du cours du sang chez le cheval au moyen de l'hémodynamographe mis au point par Chauveau ; le mémoire constitue l'une des deux thèses de sciences et porte en épigraphe une citation de Claude Bernard empruntée à *l'Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*. Lortet était passionné par la recherche physiologique et

Chauveau le tenait en haute estime : c'était à ses yeux « *un étudiant prodigieusement doué* ». (Despierrez, 1982).

Quelques années plus tard, après avoir passé deux ans dans le laboratoire de Claude Bernard en qualité de préparateur, Morat, devenu chef des travaux anatomiques à l'école de Médecine de Lyon, fréquenta à son tour assidûment le laboratoire de Chauveau, et y travailla avec Toussaint (qui devait plus tard s'illustrer dans la mise au point du vaccin contre le charbon). C'est également chez Chauveau que Morat et son ami Dastre vinrent effectuer leurs recherches expérimentales sur le système nerveux sympathique, en raison des ressources offertes par le laboratoire de physiologie de l'école Vétérinaire, qu'il s'agisse des animaux de grande taille ou des appareils modernes d'enregistrement dont une partie était d'ailleurs le fruit du génie inventif de Chauveau.

Il était donc logique qu'une chaire de médecine expérimentale et comparée, reprenant le titre de la chaire de Bernard au Collège de France, fût créée au profit de Chauveau, devenu entre temps docteur en Médecine, dans la nouvelle faculté de Médecine de Lyon. L'enseignement correspondant n'en demeura pas moins donné à l'école Vétérinaire.

L'admiration que Chauveau et ses collaborateurs portaient à Claude Bernard est attestée par de nombreux témoignages. J'en retiendrai deux. D'abord, le discours prononcé en 1886 par Chauveau à l'occasion de l'inauguration de la statue de Claude Bernard devant le Collège de France : « *L'École lyonnaise a toujours été fidèle à l'enseignement du Maître. Aussi a-t-elle eu Claude Bernard comme parrain lorsqu'elle a pris une vie nouvelle en devenant Faculté de médecine [...] Les méthodes du Maître, ses principes continueront d'inspirer notre enseignement et nos travaux.* » (Chauveau, 1886).

Ensuite, la leçon inaugurale d'Arloing dans la nouvelle chaire de physiologie à la faculté des Sciences, destinée à enseigner la physiologie générale, la physiologie comparée, et ce qu'Arloing désignait sous le nom de « physiologie philosophique », ayant trait aux effets des facteurs du milieu sur les êtres vivants. La méthode d'étude envisagée était, bien entendu, la méthode expérimentale. Reprenant une phrase de Bernard, « *le rôle de l'expérimentation commence là où celui de l'observation finit* », Arloing tenait à rappeler qu'il entendait se conformer aux préceptes bernardiens : « *Instruit près d'un maître [il s'agit de Chauveau] qui s'est toujours inspiré des méthodes de notre illustre compatriote, je m'efforcerai de continuer leurs traditions à la Faculté des sciences. Une part sera donc faite à l'observation, mais la plus importante reviendra à l'expérimentation.* » (Arloing, 1884).

Quant aux principes, Arloing reprenait à son compte les préceptes bernardiens : « *Je m'inspirerai constamment du déterminisme expérimental de Cl. Bernard, ce principe nécessaire de la physiologie qui nous révélera les rapports entre les phénomènes et leurs conditions, la seule et vraie causalité immédiate, réelle et accessible. En me pénétrant de la méthode et de l'esprit rigoureux de ce maître illustre, j'espère donner à cet enseignement une marche et un développement qui ne le rendent pas indigne du haut patronage sous lequel j'ose le placer. Le nom de Cl. Bernard brille parmi ceux qui semblent veiller sur l'avenir de cette Faculté. Il soutiendra le plus humble de ses admirateurs.* »

Le legs de Claude Bernard était donc en aussi bonnes mains à la faculté des Sciences qu'à la faculté de Médecine ou à l'école Vétérinaire, les trois établissements où Arloing professera ⁴.

Est-ce à dire que Claude Bernard, quelque peu contesté au début par une partie du corps médical lyonnais, comme en témoigne l'épisode de son élection académique, avait progressivement réuni l'unanimité des suffrages ? Non, certes. Ainsi, en 1877, le docteur Charvet insistait sur les limites que comportait l'application

des connaissances physiologiques au traitement des maladies : « C'est [...] avec toute raison que la plupart des cliniciens refusent d'admettre l'identité du diabète vrai et de la glycosurie expérimentale. Tout prouve que ce sont là deux états différents et qu'on ne saurait les confondre à aucun point de vue. "La clinique pose le problème, dit Cl. Bernard, mais c'est à la physiologie de le résoudre." Heureusement les cliniciens ont compris autrement leur rôle. Pendant que les physiologistes travaillent, ils cherchent aussi de leur côté [...] La physiologie, qui n'a pas assez tenu compte de toutes ces recherches, n'a pas fait avancer la question d'un seul pas, depuis près de vingt ans. Tant il est vrai que la physiologie ne suffit pas à élucider les questions pathologiques. » (Charvet, 1877).

Charvet n'avait pas tous les torts dans ses remarques, car il est hors de doute qu'en dépit de ses découvertes sur la fonction glycogénique du foie et sur la possibilité de déclencher la glycosurie en procédant à une piqûre au niveau du bulbe, Claude Bernard n'avait pas pour autant élucidé l'étiologie du diabète et il ne réalisa pas la signification de certaines données tant cliniques qu'expérimentales venues à sa connaissance. Il devait revenir à von Mehring et Minkovski de montrer en 1889 que le pancréas était en cause dans ce processus, à la suite d'expériences d'ablation de cet organe réalisées chez le chien. Cette découverte capitale, remarquons-le, confirmait le rôle décisif de la physiologie expérimentale dans le progrès médical, même si la démonstration d'une sécrétion interne par les îlots de Langerhans pancréatiques, puis l'isolement de l'insuline et le traitement des diabétiques devaient encore nécessiter une trentaine d'années de travaux, jalonnées par maintes vicissitudes. Il est à noter que deux Lyonnais participèrent activement à ces recherches, dès 1889 : Raphaël Lépine (1840-1919), professeur de clinique médicale à la faculté de Médecine, et son collaborateur Étienne Barral (1860-1938) démontrèrent que le pancréas agit au moyen de la sécrétion d'un produit mis en circulation dans le sang ; les hormones étaient encore inconnues à cette époque, et les deux chercheurs lyonnais attribuèrent à ce produit de sécrétion interne les caractères d'un ferment glycolytique. Dans le gros ouvrage qu'il consacra vingt ans plus tard au diabète sucré, Lépine n'a pas manqué de souligner l'importance décisive des travaux de Claude Bernard sur la glycogénie et de plaider pour l'approche expérimentale en médecine, car, dit-il, « *comme l'a remarqué Claude Bernard, l'observation a un champ d'action limité.* » (Lépine, 1908, p. i).

À cette date, tous les médecins lyonnais pouvaient se déclarer les disciples de Claude Bernard et adhérer aux propos tenus par Joseph Teissier (1850-1926) – le fils de Bénédicte Teissier qui avait soutenu la candidature de Bernard à l'Académie – dans son allocution à l'Association française pour l'avancement des sciences, qui tenait sa réunion à Lyon en 1906. Teissier n'hésita pas à proclamer que le clinicien devait appliquer les découvertes physiologiques et pratiquer lui-même des recherches expérimentales : « *Suivons sans hésiter le sillon tracé par notre grand Claude Bernard et déclarons hautement que le médecin doit s'engager de plus en plus dans le domaine de l'investigation scientifique.* » Et après avoir rappelé que la médecine d'observation devait constamment faire appel aux sciences fondamentales, il conclut en ces termes : « *Et à cet égard, Messieurs, votre présence à ce Congrès me semble avoir une signification très haute. Outre que votre concours donnera à cette session un lustre particulier, il attestera encore que nous entendons rester les inébranlables et fidèles disciples de Claude Bernard, grand physiologiste et grand médecin, de Bernard dont l'image symbolique se dresse au seuil de cette Université comme un encouragement et un emblème : c'est en ne nous départant jamais de son enseignement et de ses principes, que nous assurerons à ces assises de la médecine vraiment scientifique de longs et brillants lendemains.* » (Teissier, 1906)

Conclusion

Ainsi, en dépit de quelques réserves, les physiologistes lyonnais ont très tôt reçu favorablement les idées de Claude Bernard et mis en œuvre la méthode expérimentale qu'il préconisait. Était-ce dû à l'esprit de clocher ? À plusieurs reprises, en effet, nous avons vu Claude Bernard salué comme un compatriote, et lui-même n'hésite pas à se dire un « *enfant du département du Rhône* » dans sa lettre au doyen Lortet. Bernard a rapporté à ce sujet une anecdote significative. Alors qu'il se trouvait en vacances à Saint-Julien, il reçut un jour de septembre 1872 la visite impromptue d'une délégation lyonnaise ; il conta la scène à Madame Raffalovich :

« J'étais à la vigne au milieu des vendangeurs ; j'entends la cloche qui m'appelle et je reviens. Je trouve cinq ou six visages inconnus ; l'un d'eux s'approche et s'exprime en ces termes : Monsieur, je suis ex-président de la Société des Lettres et Arts de Lyon, directeur du Verbe Incarné...⁴ J'étais dans le voisinage, chez mon ami X... ; j'ai appris que vous étiez ici, et je n'ai pu résister au plaisir – que dis-je – au bonheur de venir en compagnie de ces jeunes gens et de mon ami X rendre visite... achèverais-je, Monsieur, achèverais-je...

Achève, de grâce...

Hé bien, oui, rendre visite à l'un des hommes les plus illustres de notre temps, à l'une des gloires de notre Département, qui a déjà donné naissance à Ampère, à Prony, etc.

Monsieur, je suis bien flatté de votre visite ; veuillez prendre la peine de vous asseoir. »

Sans nul doute, on était fier d'un enfant du pays. Mais en réalité, c'est essentiellement pour des motifs scientifiques que les savants lyonnais ont accordé leur estime à Claude Bernard. Les vrais travailleurs, tels qu'Ollier, Chauveau et ses collaborateurs tant vétérinaires que médecins, ont plébiscité Claude Bernard dès le début des années 1860, avant d'être rejoints à partir de 1877 par des assistants du maître parisien. Le mouvement n'a fait que s'amplifier par la suite. L'influence de Bernard s'est fait sentir aussi bien dans la pratique expérimentale menée conformément à sa méthodologie que dans la manière d'aborder les problèmes physiologiques, notamment en ayant recours à la physiologie comparée, ainsi que dans le choix de ces problèmes. À l'approche traditionnelle qui faisait de la physiologie animale, selon l'expression de Haller, une anatomie animée, orientée vers le rôle fonctionnel des organes envisagés indépendamment les uns des autres, Bernard avait substitué une enquête sur des fonctions intégrées grâce à l'existence d'un milieu intérieur régulé. Il avait, d'autre part, établi l'identité fondamentale des processus cellulaires à l'œuvre chez les animaux et chez les végétaux. Toutes les recherches expérimentales menées à Lyon ont été inspirées par ces idées, qui débouchaient sur la possibilité d'ouvrir des chantiers nouveaux. Il est clair que les préoccupations du vétérinaire Chauveau et les missions dont il fut chargé ont joué un rôle déterminant dans l'orientation bactériologique qu'il a prise avec plusieurs de ses élèves, notamment Toussaint et Arloing, qui fut le fondateur de l'Institut bactériologique lyonnais. Ces mêmes savants n'en ont pas moins poursuivi activement des recherches expérimentales sur le rôle du système nerveux, et Chauveau, devenu professeur de pathologie comparée au Muséum en 1886, a consacré une grande partie de ses vingt-cinq dernières années d'activité scientifique à Paris à des recherches magistrales sur la bioénergétique.

Certains historiens ont cru pouvoir contester l'étendue de l'influence exercée par Claude Bernard. Ils se sont fondés sur le fait que ce sont les philosophes et les écrivains comme Ravaisson, Caro, Janet ou Zola, qui ont réagi publiquement à la publication de *l'Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* en 1865, et non les

scientifiques ou les médecins ; qui plus est, Bernard n'aurait exercé qu'une influence négligeable sur les physiologistes de son temps ; les traductions de l'*Introduction* en anglais et en allemand ont été tardives, et son succès dans les milieux scientifiques en France aurait été posthume (Roll-Hansen, 1976). Les faits que je viens de rapporter montrent à quel point de telles remarques sont infondées.

Roll-Hansen a de plus fait remarquer que la révolution médicale n'est pas venue de la physiologie, mais bien de disciplines que Bernard ignorait, la microbiologie d'abord, auxquelles on peut ajouter la biochimie, puis la génétique et l'embryologie. À cela, on peut objecter que ces disciplines se sont développées en appliquant les règles méthodologiques énoncées par Bernard. La microbiologie naissante doit autant à l'école de Chauveau qu'à celle de Pasteur, et nous venons de voir à quel point Chauveau et ses élèves étaient bernardiens. Pasteur ne l'était d'ailleurs pas moins ; c'était un visiteur assidu du laboratoire du Collège de France, et il publia en 1866 dans le *Moniteur universel* un éloge de Bernard qui réconforta ce dernier, à un moment où il était malade et quelque peu découragé.

L'exemple lyonnais permet de préciser comment se sont propagés, dans des disciplines différentes aussi bien que dans des milieux différents, l'esprit scientifique et la méthode expérimentale défendus et illustrés par Bernard, en même temps que les réorientations originales provoquées par la rencontre avec des traditions différentes.

*

Bibliographie

- ANONYME, 1877 – Inauguration de la Faculté de médecine et de pharmacie. Lettre de M. Claude Bernard. *Lyon médical*, 1877, 26 (47) : 468-471.
- ANONYME, 1885 – Found dead in his room. Strange death of a French Professor. He drinks phosphorus in water – No cause for the suicide – Not in want, but friendless. *New York Times*, April 6, 1885.
- ARLOING S., 1884 – L'enseignement et les progrès de la physiologie. *Revue scientifique*, 21, 737-743.
- BERNARD C., 1865 – *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*. Baillière édit. Paris.
- BERNARD C., 1867 – *Rapport sur les progrès et la marche de la physiologie générale en France*. Hachette édit. Paris.
- BERNARD C., 1974 – *Lettres à Madame R., St-Julien en Beaujolais, 1869-1878*. Fondation Mérieux édit. Lyon
- BOST J., 1974 – À propos du registre de laboratoire de Chauveau (mars-novembre 1861). L'histoire des premiers enregistrements cardiographiques. *Histoire des sciences médicales*, 8, 595-626.
- BOST J., 1992 – *Lyon, berceau des sciences vétérinaires*. Lyon, Éditions lyonnaises d'art et d'histoire.
- CHARVET H., 1877 – Compte rendu des Leçons sur le diabète et la glycogénie animale. *Lyon médical*, 25 (24), 227-233.
- CHAUVEAU A., 1886 – Discours prononcé à l'inauguration de la statue de Claude Bernard devant le Collège de France. *C. R. Société de Biologie*, 38, XVIII-XX.
- CHAUVEAU A., 1904 – *Discours prononcés à l'inauguration de la statue d'Ollier à Lyon le dimanche 13 novembre 1904*. Paris, Firmin-Didot, p. 19-34.
- DASTRE A., 1914 – Le centenaire de Claude Bernard. *C. R. Société de Biologie*, 76, 2-10.
- DESPIERRES G., 1982 – Histoire de la naissance de la Faculté de médecine de Lyon. Son premier doyen : Louis Lortet. *Conférences de l'Institut d'histoire de la médecine de Lyon*, 1981-1982, p. 1-19.
- DUBOIS R., 1894 – *Discours prononcé à l'occasion de l'inauguration de la statue de Claude Bernard à Lyon le 28 octobre 1894*. Delaroche édit. Lyon, 4 p.
- FAIVRE E., 1868 – Claude Bernard et ses travaux. *Le Correspondant*, 74, 102-122.

- HAYEM G., 1917 – Décès de M. Renaut, associé national. *Bulletin Académie Médecine*, **78**, 795-798.
- HEINRICH G. A., 1879-80 – Notice sur Ernest Faivre, Président de l'Académie, Doyen de la Faculté des sciences de Lyon. *Mémoires Académie Sciences, Belles-Lettres Arts Lyon*, (2) **24**, 117-132.
- LACASSAGNE J., 1952 – *Le souvenir de Claude Bernard dans la région lyonnaise*. Lyon, Album du Crocodile, 44 p.
- LAVERAN A., 1920 – Décès de M. Morat, correspondant national. *Bulletin Académie Médecine*, **84**, 77-78.
- LEPINE R., 1908 – *Le diabète sucré*. Alcan édit. Paris.
- Morat J. P., 1914 – Le centenaire de Claude Bernard. *Revue de Paris*, 1914, n° 1, p. 51-79.
- NORMAND J., 2001 – Deux aspects peu connus de l'œuvre scientifique de Claude Bernard. *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon*, (4) **1**, 141-149.
- PICARD, P., 1871 – *Sur quelques caractères du crâne, considérés chez l'homme et la grenouille*. Parent édit. Paris, 72 p.
- PICARD P., 1878 – Variétés. Claude Bernard. *Lyon médical*, **7**, 245-247.
- PICARD P., 1879 – *Claude Bernard. Leçon d'ouverture du cours de physiologie faite le 20 mars 1879*. Mougins-Rusand édit. Lyon, 31 p.
- ROCHE J., 1972 – Albert Policard (1881-1972). *Bulletin Académie Médecine*, **156**, 333-337.
- ROLL-HANSEN N., 1976 – Critical teleology : Immanuel Kant and Claude Bernard on the limitations of experimental biology. *J. Hist. Biol.*, **9-1**, 59-91.

Notes

1. Rebatel avait lui aussi soutenu sa thèse de médecine à Paris, en 1872, sur un sujet physiologique et, après avoir été chef des travaux de physiologie et chef de clinique dans le service du Professeur Pierret, fut médecin aliéniste à Lyon et devint président du Conseil général du Rhône.
2. Doyon sut collaborer avec des cliniciens comme Jules Courmont (1865-1917) ou Édouard Dufourt, et il eut un certain nombre d'élèves parmi lesquels on retiendra les noms de Jacques Mawas (1885-1976), qui fit par la suite une très brillante carrière en ophtalmologie, Claude Gautier, et surtout Albert Morel (1875-1953) et Joanny Vial.
3. Du fait du départ de Regaud à l'institut du Radium à Paris, c'est Policard qui succéda à Renaut en 1919 dans la chaire d'histologie ; « *L'histologie nouvelle, déclara-t-il dans sa Leçon inaugurale, vise un but qui est physiologique et pour l'atteindre elle emploiera tout l'outillage de la physiologie et, bien plus que telle ou telle instrumentation, elle utilisera surtout ses méthodes* » ; Policard avait du reste la formation requise, car entre 1907 et 1914 il avait été chef de travaux au laboratoire de physiologie dirigé par Morat, et il avait préparé aux côtés de Doyon une thèse de doctorat ès sciences naturelles sur le fonctionnement du rein chez la grenouille (Roche, 1972).
4. Arloing sera chef de travaux puis professeur à l'école Vétérinaire dont il assumera la direction après le départ de Chauveau jusqu'à son décès en 1911 ; il sera simultanément professeur de physiologie à la faculté des Sciences, puis professeur de médecine expérimentale à la faculté de Médecine.
5. On n'a pas de mal à reconnaître Jean-Louis Guillard (1807-1876), qui dirigea l'institution du Verbe Incarné et fut membre de la Société littéraire ainsi que de l'Académie, qu'il présida en 1869.

Résumé de la conférence de M. Bernard BERTHOD

ARMAND-CALLIAT, UN ORFÈVRE À LYON

Thomas-Joseph Armand, né en 1822, devient orfèvre en épousant Jeanne Calliat, deuxième fille de l'orfèvre lyonnais François Philibert Calliat dont elle hérite en 1851. Autodidacte très marqué par le mouvement archéologique, il a tout à apprendre techniquement. En reprenant l'affaire de sa femme en 1852, il lui fait prendre un tournant décisif, en abandonnant la grosserie pour se consacrer uniquement à l'art sacré. À peine dix ans suffisent pour faire de lui un orfèvre confirmé, rivalisant avec Poussièlgue-Rusand comme fournisseur attitré de l'épiscopat. Il expose dès 1860 à l'Exposition Universelle de Londres, puis à celles de Paris, en 1867, 1878, 1889 et 1900.

Trois périodes rythment la longue carrière de l'orfèvre ; il passe du néogothique sans beaucoup d'originalité, à une période symbolique, vers 1860, fortement marquée par la rencontre avec Pierre Bossan, enfin après la disparition de l'architecte de Fourvière, il s'affirme pleinement en continuant sa marche vers un art nouveau en collaboration avec son fils Joseph, tout en utilisant l'héritage du Maître jusqu'à sa mort qui survient en 1901. « *Il approche plus qu'aucun autre, écrit Falize, de ce style nouveau qu'on réclame et qu'on aurait hésité cependant, à chercher à l'église* ». Armand-Calliat ne se cantonne pas seulement à l'orfèvrerie. Notoriété lyonnaise, il se meut dans un univers artistique très concerné par l'art sacré et particulièrement par l'art de l'autel qui joue un rôle important dans la vie économique de la cité. Il intervient en prodiguant des conseils et en répondant aux questions d'amis dessinateurs et architectes. Son rayonnement est européen et même mondial. Il exécute des objets prestigieux pour les grands centres de pèlerinage : Rome, Ars, Lourdes, La Siette, Montmartre, Paray-le-Monial, Lorette, Berchem-les-Anvers ; il fournit les collèges jésuites et dominicains, les monastères bénédictins, de France, de Belgique, d'Angleterre et du Proche-Orient et il confectionne les chapelles épiscopales d'un grand nombre d'évêques résidents où missionnaires originaires du lyonnais.

Armand-Calliat découvre le symbolisme grâce à sa rencontre avec Pierre Bossan. Les deux artistes comprennent qu'entre la « ronde-bosse énorme et baveuse des calices et des ostensoirs, dérivés du style abaissé des XVII^e et XVIII^e siècles » et les reproductions serviles de l'art gothique, il y a place pour « un art traditionnel mais rajuni, expressif, personnel, substituant aux objets d'un éclat grossier... des œuvres parlant un plus haut langage au sentiment religieux ». Porté par cette recherche symbolique, l'orfèvre conçoit chacune de ses œuvres comme un poème conjuguant l'Art et la Foi. L'œuvre ainsi conçue « n'est pas gratuite, elle est ornée de figures, de couleurs, qui font d'elle la représentation d'un drame correspondant à sa destination ». Cette unité autour d'un thème est renforcée par des inscriptions empruntées à l'Écriture sainte qui explicitent le message symbolique. L'emploi des gemmes et émaux, le langage des fleurs sont aussi caractéristiques. La flore symbolise des états et rappelle des personnes ou des lieux. Ce symbolisme donne à sa production une grande force spirituelle et lui permet d'exprimer tout le mystère de la rencontre avec Dieu.

Texte intégral conservé dans les archives de l'Académie

25 mai 2010

Résumé de la communication de notre confrère, Bernhard BEUTLER

LOUIS DUDEK, POÈTE, ESSAYISTE ET HUMANISTE QUÉBÉCOIS

Louis Dudek, né à Montréal en 1918, professeur de littérature à l'université anglophone McGill, a marqué de son empreinte près de deux générations d'étudiants, dont beaucoup sont devenus plus tard chercheurs, écrivains ou poètes (ou ont voulu le devenir). Il a eu, entre autres, Leonard Cohen pour élève.

Dudek et l'imagisme

À une époque, au milieu du siècle dernier, où l'on s'interrogeait encore sur l'existence d'une littérature (anglo-)canadienne, Dudek, alors jeune étudiant en littérature à New-York, entra en contact avec le cercle des amis d'Ezra Pound, à l'origine du renouveau poétique américain ou « imagisme ». Conquis par la nouvelle forme poétique du vers libre, Dudek allait bientôt défendre une *poetry of commonplace* attachée à rendre compte du réel quotidien par la poésie.

Entre prose et poésie

Dans trois poèmes longs, *Europe*, *Atlantis* et *En Mexico*, Dudek fait fi de la distinction rigide entre poésie et prose. Le voyage à travers l'Europe et, en même temps, à travers la littérature européenne est à la fois un *hommage* qu'il rend à son propre héritage européen et un carnet de voyage, dont ne sont d'ailleurs absents ni préjugés, ni stéréotypes.

La poésie du quotidien

Dans ses poèmes, ses articles, ses épigrammes ou ses interviews, Dudek se montre toujours un remarquable observateur de son temps. Engagé dans la société, mettant l'humanisme au-dessus de tout, il combat comme professeur et comme écrivain aussi bien toute tradition non réévaluée que les formes, si captivantes soient-elles, de l'appareil médiatique ou publicitaire américain. Dans les années 1960, il fonde quantité de petites revues (*small press*) – dont il est bien souvent l'unique éditeur – dans le but de lancer de jeunes auteurs.

L'humour avec lequel il se considère lui-même le conduira à rester en marge de l'agitation souvent vaine du monde de l'université et de la critique littéraire. Et le regard qu'il porte sur les conférences ou congrès professionnels d'universitaires et/ou d'écrivains sera toujours très critique.

En quête du sens de la vie et de la mort

Sans se détourner de la recherche de l'origine et du sens de l'existence humaine, Dudek consacre beaucoup de temps, dans les dernières années, à réunir et à corriger pour les publier des œuvres longtemps restées inédites ou à en rééditer d'autres, notamment *The Poetry of Louis Dudek* (Montréal 1998).

Ses derniers poèmes abordent aussi, sous une forme tantôt sarcastique, tantôt empreinte de désespoir, l'inéluctabilité de la mort et la question du sens de la vie.

Dudek s'éteint le 22 mars 2001, jour anniversaire de la mort (en 1832) d'un poète et d'un humaniste allemand pour lequel il avait de la vénération et qu'il citait souvent, Johann Wolfgang von Goethe.

Texte intégral conservé dans les archives de l'Académie

27 avril 2010

Résumé de la communication de notre confrère, Jacques BICHOT

ARLÈS-DUFOUR (1797-1872) **UNE SAGA ENTREPRENEURIALE ET SOCIALE**

François Barthélemy Arlès-Dufour fut pendant plusieurs décennies un personnage important de l'histoire économique européenne, et plus particulièrement lyonnaise. Il développa ses affaires, ses réalisations éducatives et sociales, et ses idées, dans une ville riche au XIX^e siècle en artisans et penseurs du progrès économique et social : par exemple le physiocrate Pierre Poivre, disciple de Quesnay (qui fut à Lyon, au XVIII^e, médecin du duc de Villeroy) ; Jean-Baptiste Say, né à Lyon ; Benjamin Delessert, fils d'un soyeux lyonnais ; Claude Martin, dont la fortune (amassée aux Indes) permit la création de La Martinière ; Paul Rougier, condisciple de Frédéric Ozanam ; Camille Rambaud et le Père Antoine Chevrier, fondateur du Prado.

Né à Sète d'un père officier et d'une mère analphabète, le jeune Arlès (Dufour est le nom de son épouse, que ce féministe accola au sien d'autant plus volontiers qu'il était une excellente carte de visite dans le milieu de la soierie) a une enfance plutôt difficile : orphelin de père, responsable de faire vivre sa famille, il prend adolescent un emploi d'ouvrier où son caractère le fait remarquer et nommer contremaître à 17 ans, responsable de 40 métiers et de 100 ouvriers ! Puis sa fabrique l'envoie en Allemagne pour y trouver des débouchés : c'est là qu'il se lie avec la riche famille Dufour, des immigrés français qui importent en Saxe la soierie lyonnaise. Cette famille a elle-même un esprit ouvert : l'impécuniosité du jeune François Barthélemy ne pèse pas aussi lourd pour eux que son dynamisme ; ils l'acceptent comme gendre et envoient le jeune couple fonder une succursale à Lyon.

Dès lors se succèdent, dans les affaires, succès et revers toujours surmontés, et Arlès-Dufour accède à des responsabilités civiques qui lui permettent de mettre en œuvre ses idées relatives à l'instruction populaire, à la promotion professionnelle et sociale, à l'instauration d'un minimum de sécurité dans la rude condition ouvrière de l'époque, et à la bonne entente entre les peuples. À l'Académie, à la Chambre de commerce (dont il fut souvent l'inspirateur, sans jamais en accepter la présidence), au Conseil municipal et au Conseil général, il mène l'action locale ; comme secrétaire général de l'Exposition universelle, et par ses activités en faveur du projet de canal de Suez, il met en œuvre ses convictions en faveur du développement de l'humanité.

Ses idées forment une improbable synthèse entre des courants très divers : libéral car il croit que les hommes sont libres et responsables, et que seule l'économie de marché peut sortir le monde de la misère, il est comme ami d'Enfantin, le disciple de Saint-Simon, ouvert aux grandes opérations menées par les pouvoirs publics, et comme notable d'une ville ouvrière il se préoccupe activement de trouver et mettre en place des solutions pour rendre plus humaine la condition ouvrière.

Dans une période très difficile pour ses affaires sa femme, inquiète du devenir de leur famille, lui écrivit à Londres où il était parti chercher du crédit : « *Tu sais bien qu'en affaires il faut être chien et ne pas avoir de cœur. Malheureusement tu ne comprendras jamais cela.* » C'est le plus beau compliment qu'ait reçu cet homme d'affaires. Il resta sa vie durant un homme de cœur et son épouse ne l'en aimât que davantage.

Publié dans Akademos

28 septembre 2010

Communication de notre confrère Alain BOUCHET

LE DOCTEUR JEAN-PAUL MARAT MÉDECIN ET PHYSICIEN, PUIS RÉVOLUTIONNAIRE

De Marat, on connaît surtout le féroce tribun, qui faisait frissonner le Peuple pendant la Terreur de la Révolution française. On sait moins qu'il était médecin et que, dans sa jeunesse, il réalisa d'importants travaux relatifs à la Physique, en particulier sur le feu, la lumière et l'électricité, véritable trilogie scientifique qu'il publia à Paris.

Jean-Paul Marat est né le 24 mai 1743 à Boudry, canton de Neuchâtel en Suisse, fils de Jean Marat, juif sarde de Cagliari, peintre-dessinateur dans les fabriques de « toiles indiennes », et de Louise Cabrol, protestante, d'une famille de Castres dans le Tarn fixée à Genève après la Révocation de l'Édit de Nantes. Ils eurent six enfants dont Jean-Paul, l'aîné, qui se révéla rapidement très doué, apprenant facilement, en plus du français, cinq langues européennes : l'anglais, l'italien, l'espagnol, l'allemand et le hollandais, tout en y joignant les deux langues « mortes » de base, le latin et le grec.

C'est sous la nationalité suisse qu'il va séjourner à Bordeaux à l'âge de 17 ans, où pendant deux années, il occupe les fonctions de « précepteur » chez un armateur protestant, M. Paul Nairac. Puis il passe trois ans à Paris mais, ayant le goût des voyages, il visite longuement deux villes de Hollande, Amsterdam et Utrecht, avant de s'installer définitivement en Angleterre où, sans même s'inscrire dans une faculté, il fait tout seul ses études, comme un véritable autodidacte. Sans ordre ni méthode, il assimile une somme considérable de connaissances, d'abord à Newcastle, sur la Tyne, dans le nord du pays, puis à Londres où il a l'audace de commencer à exercer la médecine vers 1765, sans aucun diplôme.

Tout en donnant des leçons de français, il fréquente déjà les milieux politiques avancés et publie, en anglais, ses trois premiers ouvrages : *Âme humaine*, *Essai sur l'homme* et les *Chaînes de l'esclavage*, livres importants que nous allons développer.

Le premier ouvrage, publié en 1772 alors qu'il végète en exerçant illégalement la médecine à Newcastle, est une brochure de 115 pages, sans nom d'auteur, intitulée (en anglais) : *Essai sur l'âme humaine*. C'est un curieux mélange de philosophie et de physiologie expérimentale qui tend à démontrer les rapports étroits de l'âme avec le corps. D'emblée Marat adopte un ton dogmatique qui n'admet pas la moindre discussion : « *L'homme, comme tout animal, est composé de deux substances distinctes, l'âme et le corps. Je ne m'arrête pas à prouver cette vérité. S'il se trouvait parmi mes lecteurs quelqu'un qui la mette en question, il peut se dispenser de me lire : ce n'est pas pour lui que j'écris.* »

Ses idées sont très différentes de celles adoptées par les savants de son époque. *Le siège de l'âme* n'est pas, comme on l'a cru, dans la glande pinéale (Descartes), le centre ovale (Vieussens), le corps calleux (La Peyronie), le cerveau ou le cervelet (Stahl), mais bien dans les méninges, et voici pourquoi : « *Lorsqu'on suit les nerfs jusqu'à leur entrée dans les membranes du cerveau, on voit qu'ils s'y confondent. Or, si les nerfs sont les seuls sensibles, et si les sensations ne se propagent que par ses organes, les méninges doivent être le siège de l'âme.* »

On ne sait si Marat avait eu l'opportunité de disséquer, mais on peut en douter car il n'en parle jamais. On est en tout cas surpris que, renonçant aux théories de son époque, il ait adopté une conception fort ancienne, remontant à vingt siècles avant lui ! C'est en effet l'anatomiste grec Erasistrate qui, installé au III^e siècle avant notre ère à Alexandrie sous le règne des Ptolémées, enseignait que les nerfs tiraient leur origine de la dure-mère et que, par conséquent, l'âme ne pouvait être située que dans les méninges, considérées comme les « mères » (en grec *menin*) de toutes les membranes du corps humain.

Par ailleurs, Marat expose des idées nouvelles sur les sensations, affirmant qu'il n'y a pas cinq sens comme on le croit, mais deux de plus, la faim et la soif, et que l'organe de la vision n'est pas la rétine mais la choroïde.

Quant à l'étude des « mouvements de l'âme », elle nous vaut ces commentaires subtils : *« La pitié est un sentiment factice, acquis dans la société »,* tandis que *« l'amour élève le pouls, enflamme l'œil, anime le teint, embellit la face, donne la vie à nos traits, et la grâce à tous nos mouvements ».*

Le deuxième ouvrage, plus exhaustif, comporte une sorte de synthèse du précédent, édité également à Londres en 1773, sous le titre *Essai philosophique de l'homme, ou des principes et des lois de l'influence de l'âme sur le corps, et du corps sur l'âme.*

Dans ce livre, inspiré de l'ouvrage éponyme d'Helvetius, il revient sur sa théorie du siège de l'âme dans les méninges, et sur son union avec le corps. Il en est si fier qu'il présentera en 1775 une nouvelle édition à Amsterdam, traduite cette fois en français, revue et augmentée en trois volumes. Dans cet ouvrage, à la fois philosophique et psychologique, Marat est devenu spiritualiste, déclarant que l'âme et le corps sont deux substances distinctes, la première étant entièrement sous la dépendance du corps. Ce que nous appelons qualités morales ou intellectuelles ne sont pas inhérentes à l'esprit ou au cœur, mais elles constituent des façons d'exister de l'âme, qui tiennent à l'état des organes corporels.

Il en vient à mépriser profondément Descartes et s'imprègne au contraire du philosophe anglais Locke qui croyait prouver *qu'il n'y a point d'âmes fortes puisque tout homme est irrésistiblement soumis au sentiment, et l'esclave des passions.* Si l'ouvrage de Marat mérite une critique, c'est qu'il fait preuve d'indécision, ne prenant pas l'attitude d'un disciple de Rousseau et hasardant quelques attaques contre le chef vénérable Voltaire qui ne manque pas de le railler dans son *Journal de politique et de littérature* : *« Quand on n'a rien à dire, sinon que le siège de l'âme est dans les méninges, on ne doit pas prodiguer le mépris pour soi-même à un point qui révolte les lecteurs. On confond tous les genres et tous les styles ; on affecte d'être ampoulé en dissertation et de parler médecine en épigrammes. On voit partout Arlequin qui fait la cabriole pour égayer le parterre ».*

Après cette exécution, les philosophes vont opposer à Marat la conspiration du silence. Pas un article, pas le moindre commentaire. Il ne leur pardonnera jamais.

Le troisième ouvrage londonien, publié en 1774, l'année même de la mort de Louis XV, va s'intéresser pour la première fois à la politique, sous le titre prometteur *Les Chaînes de l'Esclavage*, visant les « princes » qui n'ont d'autre souci que de « ruiner la liberté ».

Parmi de longs développements, pleins d'exemples puisés dans l'*Histoire Universelle* de Bossuet, il fustige les gouvernements, en particulier celui du roi George III, dont les princes sont *« adonnés à l'oisiveté et aux plaisirs ».*

Bien que Marat n'ait que 31 ans, on y voit apparaître les projets sociaux du futur *Ami du Peuple*, dont les idées ne seront pas modifiées lorsqu'il fera rééditer en 1793 son ouvrage princeps, admiré plus tard par Karl Marx et même par les historiens soviétiques, reconnaissant en Marat leur glorieux ancêtre politique.

C'est pendant cette période anglaise que notre auteur sera admis le 15 juillet 1774, dans la franc-maçonnerie, à la Grande Loge de Londres. Il décide d'officialiser enfin sa profession médicale, et se rend en Écosse à l'université de Saint-Andrew d'Edimbourg où, pour la somme de dix guinées et sur le simple témoignage de deux médecins, sans examen et sans passer de thèse, on lui délivre le 30 juin 1775 un parchemin doctoral de pure forme, en s'appuyant sans doute sur les ouvrages originaux qu'il présentait. Ainsi, il pourra officiellement se consacrer à la médecine, développant une petite clientèle impressionnée par ses vastes connaissances.

Désireux de se faire connaître dans une spécialité, il va publier, toujours à Londres, deux ouvrages médicaux de faible importance. En voici une brève analyse. En novembre 1775, il consacre sa première brochure à une maladie vénérienne assez fréquente en Angleterre, la « blennorrhée » (*Gleets*, en anglais). Dans une vingtaine de pages, il « fait remarquer ce qu'a de défectueuse la méthode actuelle de traiter les maladies de l'urètre », proposant « le moyen certain de les guérir ». Un certain Daran étant parvenu à les soigner à l'aide de « bougies curatives », introduites dans l'urètre, Marat a l'idée de s'approprier la méthode en la modifiant quelque peu. La clef de la thérapeutique est la suppuration obtenue en introduisant dans l'urètre une « bougie » en cire blanche, rendue molle par la térébenthine et visqueuse par un mucilage de « mauve des marais ». Dans un deuxième temps, on injecte dans l'urètre quatre fois par jour, un onguent de diachylon, puis une solution de sel d'ammoniac. Après au moins un mois de traitement, on obtient le plus souvent la guérison par cicatrisation des lésions urétrales. Tellement satisfait de ce résultat, Marat n'hésite pas à utiliser cette méthode pendant une dizaine d'années, à Londres d'abord, puis à Paris.

L'année suivante, au début de 1776, il intervient dans une spécialité bien différente, l'ophtalmologie, publiant à Londres un nouvel opuscule : *Enquête sur une maladie singulière des yeux*. Il s'intéresse cette fois à la « presbytie accidentelle » causée par certaines préparations mercurielles. Mais ce petit ouvrage, de vingt pages également, n'eut pour lui qu'un intérêt secondaire puisqu'il écrivit : « Une étude complète de ces maladies dépasserait les limites que je me suis fixées ; c'est pourquoi j'ai réservé le sujet pour une prochaine publication ». Elle ne vit jamais le jour.

C'est la même année 1776 que, lassé par ses essais médicaux, il prend la décision de quitter l'Angleterre pour Paris, se faisant passer pour un célèbre médecin anglais.

À peine arrivé dans la capitale, il est appelé au chevet de la jeune marquise de Laubespine qui, se mourant de phtisie, avait été abandonnée par le célèbre docteur Bouvard, mais avait entendu parler de l'arrivée à Paris d'un nouveau médecin bien connu à Londres. Grâce à un remède secret, « l'eau factice anti-pulmonique » (eau de chaux précipitée dans l'alcali), Marat parvint à la guérir.

Prodiguant à son sauveur les marques réitérées de sa reconnaissance, la marquise devint, tout simplement, sa maîtresse, lui faisant connaître la meilleure société parisienne où ses talents médicaux furent très appréciés. Elle intervint auprès d'Eslon, premier médecin ordinaire du comte d'Artois (futur roi Charles X), avec d'abord un humble emploi de « médecin des écuries », puis, le 21 juin 1777, médecin des Gardes du Corps du Comte, situation fort lucrative aux appointements de 2 000

livres, en plus des indemnités de logement et de table, son poste honorifique lui valant, *de facto*, la nationalité française.

Marat connut désormais la période faste de son existence, bien vêtu, bien nourri, paré d'un blason factice aux armoiries genevoises. Il habita quelque temps à l'hôtel du Parlement d'Angleterre, rue du Coq-Héron, puis rue de Bourgogne, dans un vaste appartement garni de tableaux et de porcelaines rares. C'est là qu'il décida d'installer un «cabinet de physique» à grands frais d'instruments commandés chez les meilleurs artisans, ce qu'il appelait sa «boutique d'électricité médicale». Son idée était de se lancer dans les trois découvertes auxquelles il pensait depuis longtemps : le feu, la lumière et l'électricité.

En revanche, la médecine mondaine n'avait guère d'intérêt pour lui, sinon pour gagner beaucoup d'argent. Il se mit dare-dare au travail, critiquant l'œuvre de ses devanciers, et ne craignant pas d'affirmer dans ses écrits que les scientifiques «*manquaient de ce génie sans lequel tout savoir devient inutile*». Par contre, et cela éclate à chaque page de ses travaux, lui seul, doué pour tout, était capable de bouleverser les idées scientifiques.

Pourtant ne soyons pas injuste. Il était certes prétentieux, mais il possédait de grandes qualités : travailleur acharné, expérimentateur habile, écrivant dans un style facile à lire, il va réaliser une véritable œuvre scientifique, possédant la parfaite connaissance des sujets qu'il abordait, et n'hésitant pas à s'informer auprès des savants qui pouvaient lui donner conseil. À cette époque il se fait appeler «*Mr de Marat*», mais il essaie vainement de se faire anoblir.

Toujours hanté par sa manie des découvertes, il donne à des étudiants des cours libres d'anatomie et de physique. Peu à peu il va renoncer à toute activité lucrative, menant dans son laboratoire une existence recluse qu'il n'abandonnera qu'à la Révolution. En même temps, il essaie de se faire couronner par de nombreuses Académies des Sciences, françaises et étrangères, malheureusement sans résultat.

En août 1778, il fait présenter par le comte de Nogent, à l'Académie de Dijon, un mémoire anonyme sur ses passions nouvelles, le feu et la lumière, objets de deux ouvrages. Il ne réalise pas que ses expériences ingénieuses, mais conduites sans méthode, vont aboutir à des solutions viciées, parce qu'elles ne reposent sur aucun raisonnement mathématique. À part les encouragements de quelques spécialistes, il n'a aucune audience, ses livres se vendent mal, et il se ruine en pure perte à les faire imprimer.

C'est à cette époque qu'il va publier à Paris une sorte de trilogie relative à ses recherches. En 1779 paraissent les *Découvertes sur le feu, l'électricité et la lumière*, constatées par une suite d'expériences nouvelles.

La même année, il fait présenter à l'Académie des Sciences, par le comte de Maillebois, son étude sur «*le microscope solaire*». Comme l'avait observé Léonard de Vinci, un rayon de soleil qui entre par une petite fente dans une pièce obscure, fait apparaître des poussières minuscules qui dansent constamment. Grâce à des miroirs, Marat fait tomber le rayon lumineux sur le point à observer et parvient à l'agrandir par une succession de lentilles, perfectionnant ainsi la méthode de Léonard de Vinci. Aidé par l'abbé Filassier, il fait des démonstrations à son domicile les jours de soleil, et de nombreux curieux de la Cour et de la Ville, viennent y assister. Le physicien Brissot de Varville lui rendra hommage pour «*son génie d'observation, et son ardeur infatigable à rechercher la vérité*». Le microscope solaire que Marat avait inventé est aujourd'hui visible au conservatoire des Arts et Métiers.

Malheureusement l'Académie des Sciences n'accordera pas grande attention à cette découverte, confirmant sa façon de voir en 1780, dans une lettre contresignée par le marquis de Condorcet.

Deux nouveaux ouvrages de Marat paraissent la même année, l'un à Paris (*Recherches physiques sur le feu*), l'autre à Londres, en français (*Découvertes sur la lumière*). Mais il n'est pas très satisfait de la vente de ces ouvrages. On peut même dire qu'il est désespéré d'être méconnu par les lecteurs potentiels. Deux ans plus tard, en 1782, il s'acharne encore, publiant à Paris un nouvel ouvrage : *Recherches physiques sur l'électricité*. Mais rien ne va plus, et, devant le peu d'intérêt qu'on accorde à ses travaux qu'il juge pourtant géniaux, il songe à quitter la capitale.

Le 6 août 1783, l'Académie des Sciences et Belles Lettres de Rouen va pourtant lui donner un nouvel espoir en lui décernant, pour ses travaux sur l'électricité, la médaille d'or à l'effigie de Louis XVI (qui pouvait être remplacée, au choix du lauréat, par un prix de trois cents livres). Le sujet du concours, qui avait été décidé en 1781, était le suivant : « Jusqu'à quel point, et dans quelles conditions, peut-on compter, pour le traitement des maladies, sur le magnétisme et sur l'électricité, tant positive que négative ».

Le 17 septembre 1783 il écrit une longue lettre à son ami Roume de Saint-Laurent qui habite à Madrid ; il joint à son courrier un mémoire destiné au comte d'Aranda, ambassadeur d'Espagne. Faisant état de ses travaux scientifiques, il souligne les services qu'il pourrait rendre dans un « Institut de Sciences Physiques » que le roi Charles IV pourrait créer à Madrid : « *J'ai recours à ma méthode d'observer. Je rends visible le fluide électrique, je le compare aux fluides du feu et de la lumière avec lesquels on l'a confondu. Tout devient intuitif, la science se forme. Et ce serait un ignorant qui aurait mis à jour le seul ouvrage méthodique, la seule théorie connue sur l'électricité ?* »

N'obtenant pas satisfaction, il décide de ne pas aller à Madrid, ni d'ailleurs à Saint-Pétersbourg où on lui avait proposé de venir professer. Il fait encore une autre découverte, plus importante que celle du microscope solaire. Il observe qu'une flamme est repoussée par une pointe électrique, et constate la présence de molécules à prédominance négative – nous dirions aujourd'hui des ions – émises par une boule portée au rouge incandescent. Beaucoup plus tard, en 1853, Becquerel donnera une bonne description de ce phénomène et, en 1889, Edison signalera qu'un fil de charbon amené dans le vide à l'incandescence émet de l'électricité négative.

La même année 1783, Marat étudie le traitement des maladies par l'électricité statique. On utilisait alors comme émetteur soit une boule de soufre ou de cire d'Espagne que l'on faisait tourner sur un axe à l'aide d'une manivelle, soit un cylindre de verre rotatif avec des frotteurs, soit encore une bouteille de Leyde, premier type de condensateur électrique, inventé en 1746 par Musschenbroek. Pour soigner ses patients, Marat utilise un conducteur terminé par une pointe pour en tirer des étincelles, sur la peau nue, ou bien un anneau promené sur le corps, avec interposition d'une épaisseur de flanelle. Après des expériences sur des lapins et des chiens, il peut ainsi traiter des malades atteints de rhumatisme, de sciatique, de paralysie, même d'hémiplégie. Il commence par des étincelles modérées, puis beaucoup plus fortes.

Dans ses travaux sur l'électricité médicale, il reconnaît qu'il lui faut encore beaucoup d'observations pour obtenir des déductions exactes. En revanche, il donne tous les détails voulus sur les conditions de chaque expérience, faisant preuve d'un don très sûr d'observation. C'est d'ailleurs l'électrothérapie qui lui vaudra la seule récompense qu'il ait jamais remportée à l'Académie de Rouen. Il va participer avec succès dans cette ville à trois autres concours, le dernier le 2 août 1786, avec comme

sujet : « Les causes des couleurs irisées des lames de verre et des bulles de savon », utilisant un pseudonyme pour ne pas paraître trop présomptueux, s'étant fait appeler successivement le docteur Tomacereau, puis Mr de Longchamp, adoptant même le nom de chevalier de Soyecourt !

Alléché par ses succès à Rouen, il fit mettre en 1784 au concours de l'Académie de Lyon par le duc de Villeroy, protecteur de cette Académie et gouverneur de la ville, « L'inégale réfrangibilité des couleurs ». Pour avoir plus de chances de réussite, il y envoya deux mémoires, sous deux appellations différentes. Mais l'Académie de Lyon ne fut pas dupe et c'est M. de Flaugergues qui fut élu, de la même façon que, deux ans plus tard, à l'Académie de Montpellier, et sur un autre sujet : « L'explication de l'arc-en-ciel ». Ayant échoué plusieurs fois à d'autres concours, il se crut définitivement persécuté et voua aux diverses Académies françaises une haine féroce.

On comprend qu'après ces échecs le grand Newton soit devenu sa cible favorite. Pour lui, le spectre de la lumière ne se décomposait pas en sept couleurs, mais seulement en trois fondamentales : jaune, bleu et rouge. Le manuscrit lyonnais de 1784 débutait par cette profession de foi : « *En analysant les expériences dont Newton étaye son système, je les ai dépouillées de ce qu'elles ont d'imposant. J'en ai fait voir les défauts et j'ai démontré par des faits simples, uniformes, invariables, qu'elles sont toutes fausses ou illusives.* » Pourtant il ne renonça pas, en 1787, à traduire lui-même le livre sur l'Optique du grand physicien anglais, ni à publier l'année suivante *Mémoires Académiques ou Nouvelles découvertes sur la lumière*.

Revenons un peu en arrière, en 1786. Au Jardin des Tuileries, il rencontra un jour Brissot de Varville qui, ayant traité de questions scientifiques, s'efforçait de l'entraîner dans les idées révolutionnaires qui germaient à cette époque. Nous le savons par ses Mémoires publiées par le fils Brissot en 1830. On peut y lire : « *Il y avait longtemps que je n'avais revu Marat. Nous parlâmes de ses travaux. Je lui demandai pourquoi il s'opiniâtrait à suivre la physique tandis qu'il avait contre lui toutes les Académies, et tous les physiciens. [...] Je l'exhortais à consacrer ses travaux à la politique. Il est temps, lui disais-je, de songer à renverser le despotisme. Réunissez vos travaux aux miens, à ceux des gens de bien qui ont juré sa perte. Cette entreprise vous couvrira de gloire [...] Marat me répondit qu'il aimait mieux continuer paisiblement ses expériences parce que la physique ne menait point à la Bastille. Il me fit très bien entendre que le peuple français n'était ni assez mûr, ni assez courageux, pour soutenir une Révolution.* » Voilà sans doute le moment du virage de Marat, lorsque va changer sa mentalité et le pousser vers la politique.

Au début de 1789 prendra fin son œuvre scientifique si riche en peu d'années. Va naître alors le polémiste le plus virulent qu'on ait connu incapable de contrôler sa raison. Il est vrai pourtant que, dans son passé médical et scientifique, on aurait pu déjà découvrir sa prédisposition à l'outrance, explication probable d'une personnalité déconcertante.

En février de cette année initiale, il publie, sans nom d'auteur, une *Offrande à la Patrie* qu'il destinait au bonheur de ses concitoyens. Peu à peu, il va se laisser entraîner par ses écrits et ses paroles virulentes, n'hésitant pas à prendre carrément la tête du mouvement révolutionnaire. Le sort en est jeté.

Il a l'idée la même année de faire rééditer son *Plan de législation criminelle* que la ville de Berne, dix ans plus tôt, avait refusé de couronner au concours de la « Société Économique ». L'ouvrage avait eu des difficultés à pénétrer en France car le Garde des

Sceaux Dumesnil avait fait lacérer une grande partie des exemplaires à la douane. Cette réédition ne retiendra pas l'attention des Constituants, ni d'ailleurs le public blasé. Pourtant elle proposait des réformes judiciaires habiles, mais comme elle comportait une profession de foi explosive, les contemporains de Marat hésitèrent à l'exploiter.

L'année suivante, 1790, parti en guerre contre le financier Necker, il lui adresse un violent pamphlet. Mais il ne se sent plus en sécurité et doit se réfugier trois mois à Londres, le temps d'écrire un autre pamphlet, tout aussi agressif, *L'Appel à la Nation*, imprimé clandestinement dans la capitale. En même temps, il publie de façon régulière *l'Ami du Peuple* et son sous-titre *Le Publicitaire Parisien*, tous deux plagés par ses adversaires. Il rédige chaque jour son célèbre journal qui n'était depuis le début, le 8 septembre 1789, qu'une feuille confidentielle.

Avant d'achever la description des dernières années d'existence révolutionnaire de Marat, penchons-nous un court instant sur son aspect physique dont gravures et peintures ont souvent rappelé les traits. Certains ont dit avec exagération qu'il faisait « horreur ». Mais il ne convient pas d'aller si loin dans l'appréciation de son aspect, car il eut malgré tout, quelques succès féminins dans ses relations affectives. De petite taille, légèrement voûté, il a beaucoup de défauts physiques : nez busqué, lèvres trop minces avec un rictus permanent sur le visage, front fuyant, cheveux noirs en désordre ; disons qu'il ne plaît guère au premier abord. Mais sa voix chaude et son regard inquiétant lui confèrent, malgré tout, une sorte de séduction malsaine. Au cours des années de la Révolution, il va inspirer aux hommes une évidente répulsion, mais les femmes du peuple semblent attirées par sa personnalité originale.

En 1792 Marat est désigné comme adjoint au comité de surveillance de la Commune de Paris. Il va se déclarer en faveur d'une politique terroriste et ses prises de position lui valent des attaques véhémentes, tant de la part de ceux qui le trouvent trop extrémiste que de ceux qui le jugent insuffisamment énergique.

En septembre 1792 se déroulent d'effroyables massacres où périront plus de 2 000 victimes. Au début du mois, les prisons parisiennes, en particulier celles de la Salpêtrière où étaient détenus les aristocrates, seront le théâtre de scènes atroces alimentées par la populace. Cherchant un responsable, certains ont incriminé Marat, mais il est prouvé que *l'Ami du peuple* n'intervint pas de façon directe, n'en étant ni l'inspirateur, ni le responsable, et les massacres, dans chaque prison, prirent un aspect différent, plus ou moins légalisé selon les cas.

Autre événement important : le 9 septembre vont se dérouler les élections à la Convention, donnant lieu dans la capitale à une véritable campagne électorale qui mobilisera les partisans des diverses factions. Malgré les attaques de ses adversaires, Marat fut élu député de Paris le 10 septembre, sans coup férir, avec douze des vingt-six candidats qu'il avait soutenus. Après cette victoire personnelle, il devint un homme politique important, mais il se trouva en butte aux attaques des députés Girondins qui voyaient en lui le plus représentatif des élus Montagnards de la capitale. Quelques jours plus tard, le 20 septembre 1792, la République va remporter à Valmy sa première victoire contre les troupes prussiennes. De façon curieuse, Marat était proche du ministre de la Justice Danton, personnage influent de la politique parisienne depuis la chute de la monarchie en août 1791.

Pour publier son journal *l'Ami du peuple* il lui fallut s'emparer, avec quelques amis, de quatre presses à bras de l'Imprimerie Nationale du Louvre, avec l'accord, bien entendu, du Comité de Surveillance.

À la fin de septembre 1792, Marat décide de créer une publication nouvelle, le *Journal de la République Française*, destiné non seulement à l'exposé des problèmes politiques, mais aussi aux diverses préoccupations sociales. Défenseur d'un pouvoir révolutionnaire fort, il soutient les « Comités de sûreté générale et de salut public » qui ont pour but de mener la République à la victoire. Ses prises de position en faveur d'une politique terroriste lui valent l'opposition habituelle des Girondins qui n'hésitent pas à lui intenter un procès devant le Tribunal révolutionnaire. Il est acquitté en avril 1793 et, après son retour triomphal à l'Assemblée, il se lance dans une lutte acharnée contre ses ennemis, les Girondins.

Dans son action personnelle, il témoigne la plus grande attention au sort des travailleurs qu'il considère comme les auteurs des grands mouvements politiques. Luttant contre l'égoïsme de profiteurs du nouveau régime, il parvient à se forger une réputation d'extrémiste. On retient surtout son attitude à l'égard des opposants, estimant nécessaire de « *dénoncer comme traîtres à la patrie, tous ceux qui attaquent les droits du peuple.* »

Au sein de la Convention, il se révèle homme politique féroce, sapant la quiétude populaire en deux modifications qu'il jugeait essentielles :

- suppression complète des Académies et des Sociétés Savantes coupables, selon lui, de n'avoir pas tenu compte de ce qu'il appelait avec emphase ses « découvertes » ;
- excitation incessante des instincts les plus vils, aussi bien à la Convention qu'à l'intérieur des « Clubs » politiques.

Les journées d'émeute du 31 mai et du 2 juin 1793 vont faire tomber les Girondins. Placés en résidence surveillée, plusieurs d'entre eux parviennent à s'évader et tentent ensuite de soulever la province. Beaucoup se réfugient dans le Calvados, y tenant des réunions politiques où l'on fulmine contre le mal fait aux Girondins. Comme spectatrice, on voit apparaître une certaine Charlotte Corday. Depuis les massacres de septembre 1792, Marat cristallisait les haines des modérés qui attribuaient à l'Ami du peuple le développement de la violence populaire. L'exécution de Louis XVI le 21 janvier 1793 avait été vécue par la jeune Normande comme un choc indescriptible. Pour tous les excès d'une Révolution qu'elle abhorre, Marat doit être châtié, pense-t-elle.

Le 9 juillet 1793, par une chaude journée d'été, la jeune femme de 25 ans quitte sa ville de Caen et voyage dans la diligence qui fait le service pour Paris, trois fois par semaine. D'une famille désargentée de petite noblesse, elle descend du grand poète dramatique Pierre Corneille, et ce n'est pas rien ! Son nom de famille comporte deux particules : Marie Anne Charlotte de Corday d'Armont (ou d'Armons). À Paris, elle trouve une chambre à l'hôtel de la Providence, près de la place des Victoires. Le 13 au matin, elle achète un solide couteau (avec sa gaine) au Palais Royal (arcade 177) ; puis elle rejoint le domicile du sieur Marat, au numéro 20 de la rue des Cordeliers. Celui-ci, après moult réflexions, la reçoit dans son bain-sabot car il est très affecté par un *prurigo ferox* qui atteint surtout le cuir chevelu. Pour se soulager, il doit s'entourer la tête avec un linge imbibé de vinaigre. Sur le corps, pour le périnée et le scrotum, il est obligé d'utiliser l'eau salée préparée par sa servante.

C'est là que Charlotte Corday le découvre, à demi-assis, tout nu dans son bain, prenant connaissance du petit mot qu'elle lui avait fait passer. Il lui fut facile de sortir le couteau dissimulé dans son fichu pour le plonger violemment, jusqu'au manche, dans la poitrine découverte de l'Ami du Peuple. La compagne de Marat, Simone Évrard, qui avait introduit sans défiance la meurtrière, se précipite sur elle pour la maîtriser. Elle appelle les voisins affolés par les cris, qui n'ont même pas l'idée

de porter secours à la victime. Un dentiste, locataire principal de la maison du crime, arrive sur ces entrefaites et tente de comprimer la plaie avec son poing, sans résultat. Quelques minutes plus tard, le pouls a cessé de battre : le farouche tribun est bien mort. Il n'avait que 50 ans.

Dans le tableau de Louis David, on voit que Marat sans connaissance, tient encore de la main gauche la lettre très brève où la meurtrière avait écrit ces mots : « *Du 13 juillet 1793, Marie-Anne Charlotte Corday au citoyen Marat. Il suffit que je sois bien malheureuse pour avoir droit à votre bienveillance* ».

Le procès verbal d'autopsie rédigé le lendemain par Louis Deschamps, chirurgien en chef de l'hôpital de la Charité, a rapporté de façon précise la situation et la profondeur de la plaie, qui ne pouvait être que mortelle. Il existait, a-t-il écrit, « près du sternum, du côté droit, une plaie transversale, un peu oblique, de la largeur à peu près de six lignes. »

Un siècle plus tard, deux médecins lyonnais, le professeur Alexandre Lacassagne et son collègue l'anatomiste Léo Testut ont précisé à leur tour, sur un cadavre du laboratoire, l'aspect médico-légal de la plaie, semble-t-il assez profonde pour être capable d'atteindre l'aorte et l'oreillette gauche. La station demi-assise de Marat aurait facilité la pénétration de la lame « augmentant ainsi l'obliquité de la direction donnée au couteau ». Le « coup de Charlotte Corday » n'était donc pas facile à réaliser et Lacassagne lui-même dut avouer, sans fausse honte, qu'il l'essaya plusieurs fois expérimentalement, sans parvenir à la réussir.

Le corps du révolutionnaire fut d'abord exposé sur une estrade dans l'ancienne église des Cordeliers. En attendant son transfert au Panthéon, il fut inhumé dans le jardin mitoyen, avec cette épitaphe que l'on grava sur une pyramide en pierre : « Ici repose Marat, l'ami du Peuple, assassiné par les ennemis du peuple le 13 juillet 1793 ».

Telle fut la fin pitoyable du docteur Marat, médecin très brillant du point de vue scientifique, qui dérapa sur le tard vers la cruauté, afin de réaliser son idéal morbide : obtenir la célébrité par des procédés néfastes, démontrant ainsi que l'excès en bien ou en mal, combiné à une hérédité malade, courait à coup sûr, le risque de devenir redoutable.

Peu après son assassinat, un poète anonyme traça sur la porte de sa maison, rue des cordeliers, le quatrain suivant : « *Peuple, Marat est mort. L'amant de la patrie, ton ami, ton soutien, l'espoir de l'affligé, est tombé sous les coups d'une horde flétrie. Pleure, mais souviens-toi qu'il doit être vengé !* »

Quant à Charlotte Corday, enfermée à la prison de l'Abbaye, puis à la Conciergerie, elle fut jugée quatre jours plus tard, le 17 juillet, au palais de Justice, par le redoutable accusateur public Fouquier-Tinville. Lors de son interrogatoire, elle fit figure de grandeur et de noblesse, n'hésitant pas à déclarer avec arrogance : « *Je savais que Marat pervertissait la France. J'ai tué un homme pour en sauver cent mille, un scélérat pour sauver des innocents, une bête féroce pour donner du repos à mon pays.* »

Malgré la timide défense de Chauveau-Lagarde, avocat désigné d'office, le verdict fut, on s'en doutait, la peine de mort. Condamnée à la guillotine, elle fut décapitée le jour même place de la Révolution (actuelle place de la Concorde), au milieu d'une foule hurlante et déchaînée, bien obligée de reconnaître pourtant son calme et sa noblesse. Le charmant poète André Chénier, impressionné par son courage admirable, avait déclaré, en chantant : « Seule, tu fus un homme ! », et lui avait

dédié une ode restée célèbre. Il paya, lui aussi, de sa tête son impardonnable provocation.

Marat a continué de soulever les passions, bien après sa mort. Pour toute une école d'histoire, son nom demeure le symbole du révolutionnaire autoritaire et sanguinaire, le précurseur des régimes totalitaires, au même titre que le fameux Gracchus Babeuf qui conspira en 1795 contre le Directoire, et mourut, lui aussi, sur l'échafaud.

70 ans plus tard, alors qu'il passait de longues années de proscription dans les îles anglo-normandes, Victor Hugo admirait, à sa façon, l'« Ami du Peuple », comme en témoignent ces vers des *Tables tournantes de Jersey*, qui peuvent conclure notre propos :

« Mais je sais mieux encore
Qu'ils ne sont qu'un atome emporté dans le ciel,
Que Danton est un bruit, Marat un météore »

Bibliographie

- CABANES A. – *Le coup de Charlotte Corday*, in *Les indiscretions de l'histoire* (2), p. 119-132. Albin Michel édit. Paris.
- DENIER A. – *Jean-Paul Marat, médecin électro-thérapeute*. Société lyonnaise du 5 décembre 1962. In *Cahiers lyonnais d'Histoire de la Médecine*. 2^e année ; 8^e année. 1963.
- FIGUIER L. – *L'électro-magnétisme*. in *Les merveilles de la Science*, 1-I, Furne et Jouvot édit., Paris 1868.
- GODLEWSKI G. – *Les médecins de la Convention*. in *Des médecins et des hommes*, p. 142-201. L'Expansion édit.
- HELOT P. – Marat, lauréat fantôme de l'Académie de Rouen. *Soc. Française Hist. Médecine*, déc. 1954, p. 41-53.
- MICHELET J. – *Histoire de la Révolution française*. 2, IV-VIII. Ed. Jean de Bonnot, 1974.
- PAYENNEVILLE J. – *Marat, spécialiste des maladies vénériennes* (traduit de l'anglais). Lecerf fils imprimeur. 32 p., 1912.
- PAYENNEVILLE J. – Marat et l'Académie de Rouen. *Rev. Hist. Révol. Française*, I, 21 p., juillet-septembre 1914.
- ROUX C. – Documents bio-biblio-iconographiques sur Marat. *Albums du Crocodile*, 32^e année, janv.-fév. 1954, 52 p., ill.
- SAUCEROTTE C. – *Les médecins pendant la Révolution* (1887). Louis Pariente édit. Paris, 250 p., 1989.

16 mars 2010

Résumé de la conférence de M. Patrice BRET

LAVOISIER ET L'ACADÉMIE ROYALE DES SCIENCES

La « révolution chimique » menée par Lavoisier à partir de 1772 a occulté non seulement l'apport d'autres chimistes à cette refondation d'une science, mais aussi les autres facettes du savant et grand commis de l'État. Nous soulignerons ici son activité à l'Académie des sciences, aux prises à des tensions internes et externes, depuis le projet de réforme de 1766 – avant même son élection en 1768 – jusqu'à l'ultime défense de l'institution avant et après sa suppression en 1793.

À l'évidence, l'Académie Royale fut d'abord pour Lavoisier – plus encore que les nombreuses autres académies et sociétés savantes françaises et étrangères auxquelles il appartient – un lieu de stratégie personnelle pour la reconnaissance et la diffusion de ses travaux. Elle fut aussi un lieu de pouvoir et d'action pour instaurer une politique de la monarchie en matière de sciences et d'invention, en mettant la tradition colbertiste en harmonie avec l'évolution des champs disciplinaires, des aspirations de la société et de la place des sciences. C'est là l'objet de la réforme de l'Académie qu'il mena à bien comme directeur en 1785. C'est également celui de son activité au sein du Comité de librairie, pour compenser le retard des publications académiques sur une presse savante en mutation, et de ses fonctions de trésorier de l'institution (1791). Enfin, devant l'explosion des expertises réclamées à la compagnie, Lavoisier s'efforça aussi de rendre le travail académique plus efficace, en prônant le renvoi de certaines questions à d'autres instances (Société royale de médecine, Comité d'agriculture), l'introduction de procédures de jugement inspirées par sa formation de juriste, et la mise en place de grandes commissions spécialisées pour les questions d'utilité publique, de la commission des aérostats (1783) à celle des poids et mesures (1789) qui prépara la réforme du système métrique.

Pas de texte complet

12 janvier 2010

Communication de nos confrères Henri et Guitou BUET

GUILLAUME APOLLINAIRE, ZÉLATEUR AMBIGÜ DE LA MODERNITÉ

C'est à Rome que naît le 26 août 1880 Guillaume Apollinaire de Kostrowitzky. Primitivement déclaré à l'état civil sous le nom de Guillaume Dulcigni, fils de personne, il est quelques semaines plus tard reconnu par sa mère, jeune comtesse polonaise de 22 ans, prénommée Angélique, fille d'un camérier du pape : expulsée à l'âge de seize ans du couvent des Dames françaises du Sacré-Cœur, pour esprit de rébellion, elle s'est laissée séduire par un militaire de vieille noblesse romaine, âgé de quarante-quatre ans, Francesco Flugì d'Aspermont.

Le couple mène six années durant « la grande vie », de casino en casino, entouré du décri de la bonne société.

Après la rupture, Guillaume et son frère, Albert, son cadet de deux ans, font leurs études au collège Saint-Charles à Monaco, puis à Cannes, puis à Nice, tandis que la comtesse continue à se livrer à la passion du jeu. L'admission des deux enfants au collège Saint-Charles, très renommé, permet à Marcel Adéma d'élucider le mystère de la naissance de Guillaume. En effet le frère du séducteur, Dom Romaric, abbé général des Bénédictins, intervint alors avec quelque malice : on éloignait M^{lle} de Kostrowitzky et en même temps on la mettait en mesure de céder à son penchant. « La Russie est joueuse », disait-il, non sans une nuance de mépris.

En 1899, Angélique, accompagnée de ses deux enfants et de sa dernière conquête, un dénommé Jules Weil, de onze ans plus jeune qu'elle, et que les enfants appellent « l'oncle Jules », après de brefs séjours à Lyon et à Aix-les-Bains, s'installe à Paris puis plus tard au Vésinet. Leur propriétaire les dépeint : « *Lui, très joueur, mais petit, brave type, timide [...] une poignée de son sur le visage* », « *Elle, grande, maigre, la voix enrouée, buvant sec du rhum et du whiskey* ».

Guillaume s'est toujours abstenu de les juger. Et même, si l'on en croit Blaise Cendrars, il tremblait devant sa mère. Mais peut-être songeait-il à son étrange famille en écrivant la dernière strophe de *Marizibill* :

*« Je connais gens de toutes sortes
Ils n'étaient pas leurs destins
Indécis comme feuilles mortes
Leurs yeux sont des feux mal éteints
Leurs cœurs bougent comme leurs portes »*

C'est sans doute après avoir entendu comme une sentence « *Enfant je t'ai donné ce que j'avais, travaille* », dernier vers de *La Porte*, que commence dans Paris la vie de Kostro l'étranger ; il est successivement nègre pour un feuilletoniste, sténographe-secrétaire d'un boursicotier, pigiste de presse, polygraphe, etc. Sa mère lui manifeste quelque mépris ; pour échapper à ses reproches, il couche bien souvent dans des hôtels de rencontre dont la dernière strophe de *Hôtels* fait mention :

*« Fermons nos portes Chacun apporte
À double tour Son seul amour »*

Curieux, avide, journaliste-né, il amasse une somme considérable d'expériences et d'impressions. Son talent se forme une fois pour toutes ; déjà se dessine la silhouette de l'inoubliable « flâneur des deux rives ».

En 1901, il est précepteur en Rhénanie dans les diverses propriétés de la vicomtesse de Milhau. Il s'enflamme tout aussitôt pour la gouvernante anglaise Miss Annie Playden. Tendre mais maladroit, ses efforts pour la séduire sont empreints de gaucherie, parfois même de rudesse.

On raconte qu'un jour au cours d'une promenade dans une ville d'Allemagne, Annie s'étant arrêtée pour bavarder quelques instants avec l'instituteur, Guillaume continue sa route à grandes enjambées. Elle le rejoint, il la rudoie : elle fond en larmes. Annie repousse ses avances : « Monsieur Kostro » l'épouvante et elle s'enfuira à Londres – où il ira par deux fois lui déclarer sa flamme –, puis plus tard en Amérique.

Romantique à souhait lorsque, parlant d'un grand pré mal fleuri par les colchiques de l'automne, il évoque les yeux d'Annie :

*« Tes yeux sont comme cette fleur-là
Violâtre comme leur cerne et comme cet automne
Et ma vie pour tes yeux lentement s'empoisonne » (Les colchiques)*

Et lorsque tout espoir est perdu de conquérir Miss Annie, il commence d'écrire *La chanson du mal aimé* qui est peut-être le plus beau chant d'amour du siècle.

La rédaction de ce long poème s'échelonne sur de nombreux mois ; publié pour la première fois dans le *Mercure de France*, le 1^{er} mai 1909, il sera inclus dans *Alcools* en avril 1913, sous la forme définitive : soixante strophes de cinq vers, monument littéraire d'une taille inusitée, confidences d'amour balbutiées où l'auteur mêle ses souvenirs rhénans et londoniens ; sa dernière tentative pour séduire Annie se situant en mai 1904, Guillaume, meurtri, désespéré, retrouve Paris le mois suivant :

*« Juin ton soleil, ardente lyre
Brûle mes doigts endoloris
Triste et mélodieux délire
J'erre à travers mon beau Paris
Sans avoir le cœur d'y mourir »*

Il brode à maintes reprises sur sa fidélité et dans la dernière strophe campe son personnage :

*« Moi qui sais des lais pour les reines
Les plaintes de mes années
Des hymnes d'esclaves aux murènes
La romance du mal aimé
Et des chansons pour les sirènes »*

Mais Guillaume maintient le contact avec sa famille. C'est ainsi qu'en 1904, au bar du Critérium, près de la gare Saint-Lazare, où il se rend parfois avant d'aller au Vésinet, le petit poète polonais rencontre par hasard, un jeune peintre espagnol : Pablo Picasso. « Conjonction formidable » écrira André Billy. Une amitié naît, Pablo amène bientôt son ami Max Jacob qui, après avoir évoqué sa première rencontre avec Kostro s'écriera : « *Alors commencèrent les plus beaux jours de ma vie* ». Peut-on célébrer l'amitié en termes plus délicats ?

Bientôt se joignent au trio Vlaminck, Derain, Salmon, plus tard le douanier Rousseau ; puis, un jour de l'année 1907, dans la boutique de Clovis Sagot, marchand de tableaux, rue Lafitte, à l'instigation du malin Picasso, Guillaume rencontre une

jeune femme élégante, au visage malicieux, au corps parfait, Marie Laurencin, peintre de son état.

Ils se plaisent..., un nouvel amour naît... Annie est oubliée. Apollinaire a cru devoir s'en expliquer en faisant un « chapeau » à la *Chanson du mal aimé* dédiée à Paul Léautaud :

« *Et je chantais cette romance
En 1903 sans savoir
Que mon amour à la semblance
Du beau Phénix s'il meurt un soir
Le matin voit sa renaissance* »

C'est à partir de cette époque que s'opère la mutation décisive Kostro-Guillaume Apollinaire. Par ses articles, ses poèmes, ses conférences, il devient « un personnage ».

En 1904, *L'enchanteur pourrissant* à l'exception du dernier chapitre, est publié dans quatre numéros d'une éphémère revue *Le festin d'Ésope*. Cette œuvre sera éditée en 1908, illustrée de gravures sur bois d'André Derain. En 1910, *L'hérésiarque et Cie* obtient trois voix au Goncourt, dont celle de Léon Daudet ; le jury lui préfère finalement *De Goupil à Margot* de Louis Pergaud. Ces deux ouvrages établissent le bien fondé de sa vocation littéraire. Par ailleurs, fréquentant le « Bateau Lavoir » à Montmartre puis après 1911 « La Ruche » à Montparnasse, il s'érige progressivement en critique d'art et prend résolument le parti de la modernité. Il soutient – en dépit de quelques réticences – « les futuristes italiens » de Marinetti et embrasse la cause du cubisme. D'où ses *Méditations esthétiques* sur cet art nouveau qui refuse l'imitation de la nature pour être son propre sujet et accessoirement utilise la géométrie.

À la fin de 1912, rien ne va plus avec Marie. Sur cet amour ayons la discrétion de son ami André Billy : « *Il a été malheureux, il a été mal aimé ; dans ma mémoire cela l'emporte sur tout le reste* ».

Sans doute a-t-il eu pour Marie les mêmes emportements, les mêmes colères inspirées par la jalousie que pour Annie. *Le pont Mirabeau* sera une autre « chanson du mal aimé », fuite des jours, tristesse infinie de l'amour qui meurt :

« *Les mains dans les mains restons face à face
Tandis que sous le pont de nos bras passe
Des éternels regards l'onde si lasse
Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont, je demeure* »

Et dans *Marie* un appel pathétique se mêle au poème :

« *Vous y dansiez petite fille
Y danserez-vous mère-grand
C'est la maclotte qui sautille
Toutes les cloches sonneront
Quand donc reviendrez-vous Marie* »

Marie ne reviendra plus : elle épousera un peintre allemand et quittera la France à la veille de la Grande Guerre. Après avoir séjourné en Espagne durant les hostilités, elle reviendra à Paris en 1921 et connaîtra une belle réussite.

En janvier 1913, Guillaume qui habitait Auteuil à proximité du domicile de Marie, s'installe au 202 du boulevard Saint-Germain : « *Je ne vous quittais pas sans amertume, lointain Auteuil, quartier charmant de mes grandes tristesse* » écrira-t-il.

En avril de la même année, il publie *Alcools* qui rassemble les poèmes écrits depuis 1898. *Le Mal Aimé* en est sans doute la pièce maîtresse, mais leur diversité et l'ordre dans lequel ils sont disposés sont le révélateur des intentions novatrices de l'auteur. C'est ainsi que *Zone* figure au début du recueil :

« *À la fin tu es las de ce monde ancien
Bergère ô Tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin
Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine* »

Mais tout au long de cet important poème, il laisse apparaître la complexité de sa pensée : sa vocation moderniste et sa nostalgie du monde ancien, sa fièvre de découvrir un nouveau langage et son sentiment d'incarner le passé.

Quoi qu'il en soit il ne doute pas un seul instant de sa mission prophétique, comme il le dit dans le poème lu au mariage du poète André Salmon : [*Lui et moi*] « *fondés en poésie nous avons des droits sur les paroles qui forment et défont l'univers* ».

Par ailleurs, dans l'un des trois grands poèmes *Larron*, *Cortège* et *Vendémiaire*, il formule sans gêne un hommage à... lui-même :

« *Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes* »

et aussi

« *Habituez-vous comme moi
À ces prodiges que j'annonce* »

Des *Rhénanes* écrites au cours de l'année 1901 alors qu'il est précepteur chez la vicomtesse de Milhau, *Mai* est tout à fait dans la veine poétique du *Mal aimé* :

« *Le mai le joli mai en barque sur le Rhin
Des dames regardaient du haut de la montagne
Vous êtes si jolies mais la barque s'éloigne
Qui donc a fait pleurer les saules riverains* »

Tandis que *Les femmes*, nouvelle manifestation avant-gardiste, est sans doute son premier poème-conversation :

« *– Il me faut de sucre candi Léni je tousse
– Pierre mène son furet chasser les lapins
Le vent faisait danser en rond tous les sapins
Lotte l'amour rend triste – Il se la vie est douce* »

Et enfin – nouvelle audace, mais déjà Malarmé l'a fait – il supprime la ponctuation. Il s'en explique dès 1913 : « *Le rythme même et la coupe des vers, voilà la véritable ponctuation.* » À ce sujet Paul Léautaud prétend : « *Apollinaire écrivait ces vers en chantonnant un air, toujours le même sans rapport avec le sujet.* »

Au début de la guerre il séjourne à Nice et tombe follement amoureux d'une aventurière héritière d'un nom et d'un prénom célèbres sous la Fronde : Louise de Coligny-Châtillon (« Lou » des *Calligrammes*)

« *Il est des loups de toutes sorte
Je connais le plus inhumain* »

Elle lui cède enfin en décembre 1914 à Nîmes alors que Guillaume, pratiquement à bout de ressources, vient de s'engager dans l'artillerie. Elle rompt dès le mois suivant, mais pendant de nombreux mois il entretiendra avec elle une correspondance amoureuse dont la publication ces dernières années a produit quelques remous : la continence forcée des tranchées le conduit à des évocations un peu choquantes et certains vers des *Calligrammes* relèvent de la fanfaronnade amoureuse :

« Un rossignol meurtri par l'amour chante sur
Le rosier de ton corps dont j'ai cueilli les roses » (*Vers le Sud*)

De même dans *Fête* :

« Deux fusants rose éclatement
Comme deux seins que l'on dégrafe
Tendent leur bout insolemment
Il sut aimer
Quelle épitaphe »

En 1915 il noue une idylle avec une jeune française habitant Oran, Madeleine Pages, qui devient en quelque sorte sa marraine de guerre ; le mariage sera même envisagé. Jusqu'en 1916, elle sera une fiancée à la fois discrète et attentive, apportant au poète passé dans l'infanterie et voué à la terrible vie de troglodyte le réconfort d'un dialogue amoureux plein de délicatesse. Hélas, elle goûtera des fruits amers et recevra de Guillaume, trépané après sa blessure, un congé embarrassé :

« Je ne suis plus ce que j'étais à aucun point de vue et si je m'écoutais je me ferais prêtre ou religieux. »

Sa blessure sur le front de Champagne fait de lui un héros :

« Une belle Minerve est l'enfant de ma tête
Une étoile de sang me couronne à jamais » (*Tristesse d'une étoile*)

En effet naturalisé français, cité à l'ordre du régiment, il est désormais célèbre et sacré porte-parole de la jeune génération ; son appartement devient le P.C. de l'Europe poétique ; un secrétaire bénévole filtre les importuns ; des banquets mémorables sont organisés en son honneur où sont réunis Gide, Fénéon, Paul Fort, Cocteau, Vlamincq, Copeau, Kisling, Cendrars...

Objet de nombreux et chaleureux éloges, il s'est efforcé durant les deux dernières années de sa vie, 1917 et 1918, d'affermir sa stature de prophète de la modernité.

Blaise Cendrars lui dit dans une lettre : « Vous êtes notre maître, vous êtes notre maître à tous. »

Max Jacob renchérit : « Vous êtes à mon goût le plus grand poète que nous ayons eu en France depuis Ronsard ».

Tristan Tzara, depuis Zurich, sollicite sa collaboration pour le dadaïsme ; et dans un essai sur la poésie il écrit : « Le stade où Apollinaire laisse la poésie coïncider parfaitement sur le plan pictural avec l'expérimentation des cubistes. »

Les futurs surréalistes Philippe Soupault et Aragon viennent à lui ; ce dernier, toutefois, brocarde son conformisme intellectuel et son goût de l'uniforme. Mais peut-on faire le procès d'un jeune poète italo-polonais, engagé volontaire durant la guerre dans l'armée de son pays d'accueil ?

Apollinaire – il faut bien vivre – se livre à une intense activité journalistique : il rédige de nombreux articles pour *Le Temps*, *Paris-Midi*, *L'intransigeant* et surtout pour *Le Mercure de France* dans lequel il tient chaque jour depuis plusieurs années une rubrique « La vie anecdotique ».

Par ailleurs il collabore aux revues d'avant-garde *Nord-Sud* fondée par Reverdy et *SIC* dirigée par Pierre Albert Birot.

Il s'essaye au théâtre, et c'est ce même Pierre Albert Birot qui met en scène *Les Mamelles de Tiresias* le 29 juin 1917 au Conservatoire, *René Maubel* à Montmartre,

drame surréaliste en deux actes et un prologue dont l'argument farfelu, et fort mal accueilli, est un encouragement à la « repopulation ».

Si la paternité du mot surréalisme ne lui est pas contestée, il faut bien convenir que notre poète n'a jamais entrevu la rigueur du manifeste de ses promoteurs, qui en 1924 subordonnera l'ensemble des activités artistiques à l'absence de tout contrôle exercé par la raison. On peut cependant mettre à son actif ce court passage extrait de *Les collines* :

« Profondeur de la conscience
On vous explorera demain
Et qui sait quels êtres vivants
Seront tirés de ces abîmes
Avec des univers entiers ».

Cette strophe laisse présager ce qui sera l'un des moyens de l'expérimentation surréaliste, l'exploration de l'inconscient. On peut d'ailleurs sans médire supposer que ces quelques vers ont été suscités par les nombreux contacts – notamment épistoliers – avec André Breton, lui-même inspiré par les théories de Freud.

D'ailleurs nul ne peut affirmer que notre poète aurait accepté de se ranger sous la bannière en vérité très contraignante de celui qui le considère à cette époque comme « son point de mire ».

Au cours de cette même année 1917, en novembre, au *Vieux Colombier*, Apollinaire traite son sujet favori, l'Art Nouveau et les poètes : « Les poètes, dit-il, veulent être les premiers à fournir un lyrisme tout neuf à ces nouveaux moyens d'expression qui ajoutent à leur art le mouvement et qui sont le cinéma et la photographie. » Mais tout aussitôt, par une dérobaie qui lui est familière, il tempère sa position moderniste : « L'esprit nouveau qui s'annonce prétend avant tout hériter des classiques un solide bon sens, un esprit critique assuré, des vues d'ensemble sur l'univers et l'âme humaine. »

Enfin, en avril 1918, sont publiés les *Calligrammes*, poèmes de la paix et de la guerre de 1913 à 1916, ce qui les situe sans équivoque comme une suite d'*Alcools*. Dans de nombreux idéogrammes lyriques – déjà pratiqués par de nombreux auteurs – les mots sont disposés de façon à évoquer les objets dont il est question dans le texte. Ils suscitent des réserves multiples, même de la part de son ami André Billy : « J'ai reproché à ces *Calligrammes*, dit-il, leur médiocre présentation ». Mais il concède aussitôt : « leurs textes sont vraiment très beaux ».

Les poèmes de cet ouvrage sont d'une grande diversité ; ceux inspirés par la guerre, les plus nombreux, sont souvent poignants, notamment dans *Désir* :

« Nuit violente ô nuit dont l'épouvante où profond devenait plus intense de minute
en minute
Nuit qui criait comme une femme qui accouche
Nuit des hommes seulement »

D'autres sont plein d'humour, dans *Merveilles de la guerre* :

« Que c'est beau ces fusées qui illuminent la nuit
Elles montent sur leur propre cime et se penchent pour regarder »

Bien entendu il réitère sa volonté novatrice, par exemple dans *Lundi rue Christine* par les phrases qui se suivent d'une manière désordonnée :

« Cher Monsieur
Vous êtes un mec à la mie de pain
Cette dame a le nez comme un ver solitaire »

Et même dans *La victoire* il se flatte naïvement « *d'utiliser de nouvelles formes d'expression qui, d'après lui, remplaceront les vieilles langues tellement près de mourir* ».

« *Rentrons la langue
Lançons des postillons* »

puis plus loin :

« *Habituez-vous à roter à volonté* »

ceci avant d'évoquer de nouveau dans les derniers vers :

« *Cette longue querelle de la tradition et de l'innovation
De l'ordre et de l'aventure* »

Mais le cœur n'y est pas ; malgré tous ses succès il ne cesse d'être agité de sombres pressentiments : « *Guillaume, tu n'entreras pas à l'Académie* » lui avait dit Max Jacob. « *Je suis las de tout, écrit-il, même de la vie* ».

Bientôt survient à point nommé celle qui peut encore le sauver du désespoir, Jacqueline Kolb appelée familièrement « Ruby », la jolie rousse des *Calligrammes*.

« *Elle a l'aspect charmant d'une adorable rousse* ».

Ils se sont rencontrés chez le poète Jordens en 1914 ; ils se sont perdus de vue quand le hasard les met à nouveau en présence : Ruby vient d'acheter une paire de chaussures quand elle retrouve Guillaume qui, galamment, la reconduit chez elle en fiacre. C'est le début d'un tendre amour : ils se marient le 2 mai 1918 à Saint-Thomas d'Aquin ; les témoins sont Picasso et Ambroise Vollard. Nouveau tournant décisif de sa vie, où sans doute il aspire de toutes ses forces à réaliser le vœu de sa jeunesse exprimé dans *Le Bestiaire* ou *Cortège d'Orphée*.

« *Je souhaite dans ma maison
Une femme ayant sa raison
Un chat passant parmi les livres
Des amis en toute saison
Sans lesquels je ne peux pas vivre* »

Il l'exprime d'une manière très prosaïque :

« *Ne sors plus de chez moi diamant qui parlais
Dors doucement tu es chez toi tout t'appartient
Mon lit, ma lampe et mon casque troué* »

Hélas, six mois plus tard, sa chance le quitte : il meurt le 9 novembre à la veille de l'Armistice, de la grippe espagnole et il est enterré le 13 dans un Paris délirant d'allégresse, bien indifférent, pour l'heure, à la perte d'un grand poète.

Au moment de prendre congé d'Apollinaire nous vous proposons, oubliant à la fois le mal aimé, l'amant maladroit, le tartarin d'alcôve, le fiancé délicat et même le mari comblé, d'évoquer à votre convenance, soit le lyrisme suscité par le souvenir de Marie Laurencin :

« *Sais-je où s'en iront tes cheveux
Crépus comme la mer qui moutonne
Et tes mains feuilles de l'automne
Que jonchent aussi nos aveux* »

soit l'ambiance géniale et farfelue du *Bateau Lavoir* dans ce court poème un rien loufoque, *La Dame* :

« *Toc Toc il a fermé la porte
Les lys du jardin sont flétris
Quel est donc ce mort qu'on emporte*

*Tu viens de toquer à sa porte
Et trotte trotte
Trotte la petite souris . »*

9 novembre 2010

Résumé de la communication de notre confrère Jean BURDY

GRYPHE, REVUE DE LA BIBLIOTHEQUE DE LYON, 2000-2009

Gryphe, la revue de la Bibliothèque de Lyon, a vu le jour en 2000 pour « présenter les collections anciennes, rares ou précieuses de la Bibliothèque et, à travers elles, divers aspects de la culture écrite et graphique. »

Semestrielle, sa parution a été parfaitement régulière et aujourd'hui, avec sa vingt-deuxième livraison qui a inauguré, dans une maquette qui reste originale, une nouvelle formule à dominante thématique, elle compte plus de mille pages abondamment illustrées, d'une richesse et d'une densité impressionnantes.

Gryphe, cela se comprend, accorde la priorité au contenu de la Bibliothèque, et insiste sur l'enrichissement de son patrimoine par les donations d'hier et d'aujourd'hui. Elle a consacré de belles pages aux manuscrits médiévaux, à leurs magnifiques enluminures, et aux incunables de son fonds. Provenance et histoire des livres anciens ont été suivies à partir des *ex-libris* et annotations manuscrites. Les collections d'estampes permettent de retrouver une pléiade d'artistes reconnus ou oubliés, lyonnais ou non.

Bien que voulant se garder d'un « localisme excessif », *Gryphe* s'intéresse naturellement à Lyon et lui accorde une grande place. C'est la raison majeure de la communication proposée pour la session thématique retenue à la fin de l'année 2010 par notre Académie, d'autant que la Bibliothèque de Lyon nous a fait don, l'an dernier, de la collection complète.

Bibliothécaires et bibliophiles lyonnais nous mènent à la rencontre des érudits lyonnais du passé, dont les noms sont familiers à quiconque s'intéresse à notre ville. Auteurs, illustrateurs, éditeurs, imprimeurs, relieurs, tout le monde du livre à Lyon se trouve dans la revue. Le monde de la culture aussi, de la littérature et de l'art, écrivains, historiens, chroniqueurs, journalistes et critiques, peintres, dessinateurs, graveurs, photographes, mais aussi musiciens, danseurs, comédiens.

L'histoire lyonnaise se déroule au fil des numéros : entrées royales, révoltes des canuts, III^e République, période pétainiste, Libération, etc.

Une bonne place est faite à la presse lyonnaise, et particulièrement à la presse populaire qui se repaît des faits divers et les illustre. Réclames, caricatures, photographies retiennent l'attention, jusqu'à un inventaire des multiples tentatives de publication d'une presse consacrée à Guignol et à sa trique impertinente.

La revue, qui privilégie une illustration d'une qualité exceptionnelle, révèle des documents rares, tels les magnifiques plans anciens de la ville et de la généralité de Lyon, souvent tirés des fonds d'archives photographiques de divers établissements ou organismes, ou des collections de personnalités lyonnaises.

Je n'ai parlé qu'à peine des éditeurs tel *L'arbalète*, des graveurs Baron, Lallemand, Appian, Bord, des photographes, des donateurs – citons au moins un nom, celui de M^{me} C. Bidon, pour ses collections d'estampes.

Les collaborateurs aux 22 numéros de la revue sont innombrables. Nombreux, bien sûr, sont ceux qui viennent de la bibliothèque ; il nous faut pour le

moins nommer le directeur de la publication, Patrick Bazin, le rédacteur en chef, Gérard Corneloup, et son adjoint Jérôme Triaud. D'autres mériteraient d'être cités, ainsi d'ailleurs que plusieurs membres de notre compagnie qui apparaissent ici ou là au détour des pages de la revue.

*

Après la présentation, en projection, de la riche illustration de la revue *Gryphe*, la communication reprend avec la rubrique intitulée *En bref*, qui, en une ou deux pages traitant de l'actualité dans chaque livraison, informe sur les manifestations culturelles, les expositions, les conférences, la numérisation et la mise en ligne des ouvrages, l'enrichissement des collections par donations, dépôts et acquisitions. C'est là que se trouve, dans le numéro 7, fin 2003, un entrefilet qui évoque le 250^e anniversaire de l'Académie, en 1950, avec le discours prononcé à cette occasion par Paul Claudel. Ce qui indirectement nous amène à la découverte de la médaille inconnue de tous – ou presque – réalisée par Louis Rousselon pour cet événement.

Pour ces deux dernières questions, se reporter à la 3^e partie, *Le patrimoine et l'histoire de l'Académie* en fin de volume.

18 mai 2010

Résumé de la communication de notre consœur Isabelle COLLON

L'ART DE BYZANCE À ISTANBUL

Étonnante aventure historique, politique, religieuse et artistique que celle de BYZANCE devenue CONSTANTINOPE puis ISTANBUL, phare d'une brillante civilisation où se fit la fusion des éléments gréco-latins, chrétiens, orientaux puis ottomans. Byzance sauvegarda l'héritage antique et le transmet à l'Europe au cours des renaissances carolingiennes et ottoniennes ; elle eut donc un rôle précieux de passage entre l'Orient et l'Occident, et un rayonnement immense surtout entre le VI^e et le XIII^e siècle, de l'empereur Justinien aux dynasties macédonienne (IX^e-XI^e siècles) et paléologue (XIII^e-XV^e siècles).

L'art de Byzance est marqué par la spiritualité et la réflexion théologique qui se ressent fortement dans l'architecture religieuse, dans l'éclat des mosaïques à fond d'or, la qualité des fresques, auxquels s'ajoutaient le faste des cérémonies antiques et la beauté envoûtante des offices.

Toute cette richesse et cette beauté fascinèrent l'Europe – et les Croisés pillèrent la ville en 1204 –, les Perses et les princes arabes lettrés. La ville fut maintes fois menacée, car tous ses trésors artistiques excitaient les convoitises. Les Turcs en vinrent finalement à bout en 1453 car l'Empire byzantin était devenu fragile et exsangue.

Malgré les immenses destructions et pertes, l'art byzantin demeure un précieux témoignage de ce rayonnement incomparable. À travers les mosaïques, les ivoires, les émaux, les icônes, nous aurons seulement une faible idée de cette splendeur.

Quand la ville devint turque, les sultans ottomans s'affirmèrent comme des bâtisseurs et des hommes épris de culture. Une civilisation ottomane naissait, originale, surtout dans le domaine religieux faisant triompher l'Islam. Ainsi Soliman le Magnifique a voulu, à Istanbul, être le digne successeur de Justinien, et montrer que l'Empire ottoman n'était pas moins important et créatif que d'autres grands empires.

Pas de texte complet

15 juin 2010

Résumé de la communication de notre confrère Pierre CREPEL
et de M. Nicolas PELAY

LES JEUX MATHÉMATIQUES DU XVII^e SIÈCLE À NOS JOURS

Certes, les curiosités mathématiques et les jeux de hasard ou de stratégie existent depuis des temps immémoriaux, certes on a procédé à des calculs plus ou moins savants à propos de certains d'entre eux. On considère pourtant, d'habitude, que c'est seulement au XVII^e siècle que naissent en Europe occidentale ces deux domaines des mathématiques que sont les « récréations » et la théorie du hasard. Deux écrits ont marqué l'histoire à cet égard:

- les *Problèmes plaisans et délectables* de Bachet de Méziriac (1612),
- la correspondance entre Pascal et Fermat sur les jeux de hasard (1654).

Ont-ils quelque point commun ? Apparemment non. Le premier est plutôt regardé comme un ancêtre de la théorie des nombres, le second comme celui du calcul des probabilités.

Nous suivrons leurs cheminements croisés au XVIII^e siècle, à partir des mutations d'un ouvrage à succès : les *Récréations mathématiques et physiques* de Jacques Ozanam (1640-1717), dont la première édition remonte à 1694 et la réédition enrichie, la plus célèbre, à 1778 avec Jean Étienne Montucla (1725-1799), tous deux originaires de la région lyonnaise, bien entendu !

Tandis que le raisonnement algébrique se substitue peu à peu à la magie dans les problèmes de nombres, au XVII^e siècle et au début du XVIII^e, le calcul des probabilités sort de son domaine réservé des jeux de hasard, pour s'attaquer aux tables de mortalité, aux rentes viagères, aux assurances, aux sciences sociales naissantes. Ce n'est pas un hasard si Montucla l'introduit au sein des *Récréations*. Les relations entre l'utile et l'amusant ont leurs imprévus.

Nous essaierons alors de réfléchir à la place qu'ont eu ces domaines dans l'enseignement et la diffusion des sciences mathématiques au siècle des Lumières et nous les mettrons en regard avec quelques problèmes de l'enseignement, de l'animation et de la culture scientifique aujourd'hui.

Pas de texte complet

19 octobre 2010

Résumé de la communication de notre confrère Louis DAVID

LES VILLEROY ET LEURS DEUX ARCHEVÊQUES

L'origine de la famille remonte à la fin du XV^e siècle lorsque Nicolas de Neufville épousa Geneviève Le Gendre. Les Le Gendre étaient alors seigneurs de Villeroy. Jusqu'à la fin du XVI^e siècle vont se succéder les Nicolas I, II, III et IV : leur ascension sociale est régulière et Nicolas IV sera secrétaire du roi, trésorier, ministre, très apprécié d'Henri IV, et *véritable fondateur de la maison des Villeroy*.

Charles, fils de Nicolas IV, marquis de Villeroy, devient gouverneur de Lyon et du Lyonnais, Forez et Beaujolais. Avec lui débute *l'ancrage de sa famille dans notre région*.

Son fils, *Nicolas V*, se marie avec Madeleine de Créqui, petite fille du connétable de Lesgundières : ainsi se forge *l'alliance avec la noblesse d'épée*. Il devient maréchal de France, puis 1^{er} duc de Villeroy, pair de France.

Le frère cadet de Nicolas V est *Camille* (1606-1693).

À 5 ans, il obtient le titre d'abbé d'Ainay et, à 12 ans, celui d'abbé de l'Île Barbe. À 24 ans, il acquiert le château d'Ombreval en bord de Saône et, 25 ans plus tard, la seigneurie de Vimy lui revient : elle sera érigée en marquisat sous le nom de Neuville. Camille transforme non seulement le domaine d'Ombreval, mais aussi le bourg de Vimy, avec implantation de nombreuses industries, qui deviendra Neuville-l'Archevêque (désormais Neuville-sur-Saône).

Camille était aussi lieutenant du roi auprès du gouverneur de Lyon, son frère, puis auprès de François, son neveu. Frère et neveu étant très souvent absents, c'est Camille qui, le plus souvent, est le véritable gouverneur de Lyon. Il reçoit les grands seigneurs et le roi lui-même en son château d'Ombreval où il donne de somptueuses fêtes.

En 1653, âgé de 47 ans, il devient archevêque de Lyon. Il remet de l'ordre dans le clergé et, surtout, va rénover ou créer de très nombreuses communautés religieuses. Au titre de primat des Gaules, il sera souvent sollicité pour régler divers différends au sein de l'Église de France.

Camille meurt le 3 juin 1693, âgé de 87 ans.

François, fils de Nicolas V et donc neveu de Camille, est le plus célèbre des Villeroy. Maréchal de France, appelé aux plus hautes fonctions auprès du roi, il sera le 2^e duc de Villeroy, gouverneur de Lyon et des trois provinces, 1^{er} protecteur de notre académie.

Son fils, *Louis Nicolas*, sera, à son tour, gouverneur de Lyon, 3^e duc et 2^e protecteur de l'académie.

François Paul (1677-1731), second fils de François, frère de Louis Nicolas, donc petit neveu de Camille, sera le second archevêque de Lyon au sein de la famille. Il est plus assidu auprès des dames qu'auprès de son clergé, ce qui ne l'empêche pas de veiller avec rigueur sur la moralité des prêtres. En tant que 3^e protecteur de l'académie

il suit régulièrement les exercices académiques et accueille les séances en son palais archiépiscopal (palais Saint-Jean), ou, à défaut dans le palais du gouverneur.

Louis François Anne, fils de Louis Nicolas, est le 4^e duc de Villeroy et le 4^e protecteur de l'académie. C'est lui qui accueillera, en le domaine familial de Mannecy, la « Manufacture de porcelaine de Villeroy ».

Gabriel Louis François, petit fils de Louis Nicolas, est le 5^e duc de Villeroy et le 5^e protecteur de l'académie, ainsi que le dernier gouverneur de Lyon et du Lyonnais, Forez et Beaujolais. Il mourra en 1794, guillotiné, dernier descendant en ligne directe des Villeroy.

*Texte intégral conservé dans les archives de l'Académie,
Sera publié en 2011 dans le cadre d'une étude sur les Villeroy à Lyon.*

23 novembre 2010

Discours de réception de notre confrère Jean-Pol DONNÉ

LES LYONNAIS ET LES « MÉDAILLES » UNE HISTOIRE EXEMPLAIRE XV^e-XX^e SIÈCLES

En moins de cinquante ans, deux Conservateurs en chef du Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale se sont plu à relever, en quelques mots, la place particulière de Lyon dans l'histoire de la Numismatique. Si, en 1958, Jean Babelon (1) rappelait que notre ville vit naître la médaille en France, Michel Amandry (2) préférait, en 1992, insister sur l'édition des premiers ouvrages numismatiques ainsi que sur la constitution de remarquables collections privées préfigurant celle du musée des Beaux-Arts. Il m'a donc paru intéressant de retracer cinq siècles de relations entre les Lyonnais et les « médailles », et de dégager les éléments justifiant ces affirmations flatteuses pour notre ville.

Le temps des précurseurs : fin XV^e et XVI^e siècles

Les médailles offertes par le Consulat à la reine Anne de Bretagne lors de ses entrées à Lyon en 1494 et 1500 participent aux débuts de l'acclimatation dans le royaume de France de cet art, nouveau et autonome, venu d'Italie.

Par-delà certaines divergences dans la recherche d'ancêtres, plus ou moins éloignés dans le temps ou dans la forme, les historiens s'accordent sur les grandes lignes de l'acte de naissance de la première « véritable » médaille. S'il suffit de lire la légende de son revers pour en découvrir le père, Antonio Pisano dit *Pisanello* (avant 1395-1455), la date et le lieu de sa création demeurent incertains, mais circonscrits entre 1438 à Ferrare et 1439 à Florence. À l'effigie de Jean VIII Paléologue, elle est le témoignage le plus connu de la tentative de rapprochement entre les Églises orthodoxe et catholique entreprise par l'empereur de Byzance alors confronté à la menace de plus en plus pressante des Turcs. Un concile œcuménique fut réuni pour débattre de cette question. Siégeant d'abord à Ferrare à la fin de 1438, il se réfugia à Florence en janvier de l'année suivante pour fuir une épidémie de peste. Dans l'une de ces villes, Pisanello fit, au moins, un croquis de l'empereur byzantin dont l'apparence frappa les témoins. L'un d'eux, Vespasiano de Bisticci, le décrit ainsi : « il avait un vêtement grec, de brocart de Damas, avec un bonnet grec, à la pointe duquel il y avait un très beau joyau, c'était un très bel homme, avec une barbe taillée à la grecque ». Un dessin, conservé au Musée du Louvre dans le Recueil Vallardi, peut être considéré comme une étude préparatoire de la médaille présentée peu après par Pisanello.

Œuvre révolutionnaire, reçue d'emblée comme un chef-d'œuvre, cette médaille frappe d'abord par l'importance de son diamètre (100 mm), son épaisseur et son relief accentué qui la distinguent de tout ce qu'on connaissait alors. Obtenue par coulée du métal, elle comportait deux faces. Mais la nouveauté réside surtout dans le traitement de son sujet. L'avvers, consacré au buste de profil de Jean VIII Paléologue entouré d'une légende grecque, présente, comme l'écrit Jean Babelon, une « fine effigie, d'une sérieuse spiritualité, portrait métallique comme on n'en avait point encore admiré, d'une sobriété et d'un réalisme surprenant. » (3). Le revers montre cet

empereur, équipé pour la chasse avec un arc et un carquois, à cheval, en prière devant une grande croix latine, tandis que son page, de dos sur sa monture, l'attend devant un paysage de rochers. Cette allusion figurative à la chasse qu'il affectionnait adoucit l'austérité dégagée par le portrait de cet empereur byzantin venu en occident réunifier la Chrétienté divisée depuis près de quatre siècles. Le revers accueille aussi, en grec et en latin, la signature de l'auteur, *OPUS PISANI PICTORIS*, qui affirme ainsi qu'il s'agit bien, malgré les apparences, de l'œuvre d'un peintre.

Cette médaille rencontra aussitôt un vif succès et fit l'objet de nombreuses copies, par surmoulage. Par la suite, Pisanello reçut la commande de plus d'une vingtaine de nouvelles médailles. Ce véritable engouement pour la médaille traduisait bien, dans les cours princières italiennes, une évolution du goût désormais caractérisé par la recherche d'objets d'art de petite taille, la collection de monnaies à l'effigie des empereurs romains et, surtout, la redécouverte du portrait réaliste qui s'impose en réaction aux représentations conventionnelles des siècles précédents. C'est aussi l'exaltation de l'individu qui amène Pisanello à se dégager des armoiries traditionnelles, signes d'appartenance à une lignée, au profit de figures allégoriques, parfois accompagnées de sentences personnalisées. Chargés de symboles, souvent difficiles à interpréter, ces revers s'adressent au public lettré formé par la diffusion de l'Humanisme (4).

Très vite, d'autres artistes, comme Matteo de Pasti, élève de Pisanello, ou Pietro da Milano, adoptèrent cette nouvelle forme d'expression artistique qui se répandit en Italie centrale et septentrionale et l'on vit se constituer des « écoles » à Florence, Mantoue, Milan, Venise ou Rome. Au début du XVI^e siècle, l'art de la médaille se propage dans la majeure partie de l'Europe occidentale.

Au tournant des XV^e et XVI^e siècles, les médailles commencent à être appréciées dans le royaume de France et plus particulièrement à Lyon, où le Consulat en commande plusieurs. Les entrées royales avec leurs festivités et les présents offerts aux souverains fournissent l'occasion de la création de médailles de plus en plus proches du modèle italien. Les soins apportés à l'organisation de ces entrées, comme aussi l'importance des sommes engagées, montrent que le Consulat pense qu'une médaille constitue, à l'égal des plus belles pièces d'orfèvrerie, un cadeau digne d'attirer l'attention du souverain qu'il veut honorer et dont il espère l'octroi ou la confirmation de privilèges.

La préparation de l'entrée de la reine Anne de Bretagne, le 15 mars 1494, donna lieu à de nombreuses délibérations du Consulat et de la commission de douze notables désignés le 16 janvier pour le seconder. Après avoir fait voter un emprunt destiné à couvrir les dépenses, le Consulat choisit de confier la conduite des *mystères* de cette entrée à Jean Perréal. La délibération du 19 février 1494 nous fournit de nombreuses informations. Après avoir rappelé qu'on avait d'abord envisagé « de faire un arbre d'argent doré et au lieu de feuilles mettre quelques belles pièces d'or faites à façon de métailles » avec des « portraits au vif du roi et de la reine entourés d'une légende telle qu'il serait avisé », l'assemblée considéra que ce projet serait de « grand coût et petite beauté ». On estima « après tous avis et opinion et la matière bien discutée » qu'on ne pourrait « faire chose plus propice, au regard du nom de la ville, qu'un beau lion bien fait et ressemblant, assis sur ses fesses et, de ses deux pattes de devant, tenant une belle coupe, à la façon ancienne, telle qu'on la peint pour les trois rois et cent belles pièces d'or façon métailles ». Ces quelques lignes nous offrent la première utilisation connue, sous la forme de *métaille*, du mot *médaille* dans la langue

française écrite. Elles montrent aussi le choix délibéré de portraits « au vif » pour figurer Charles VIII et Anne de Bretagne. Pour le royaume de France, comme l'a parfaitement établi Natalis Rondot, cette médaille est tout à la fois la première faite sous ce nom et la première portant des effigies réalistes gravées.

L'affaire fut rondement menée, et les échevins obtinrent des Conseillers généraux de la Chambre des Monnaies l'autorisation de faire appel à l'atelier monétaire royal de Lyon pour « forger pièces d'or et d'argent » dont « ils entendoient faire dons et présent audit Roy et Reyne de France » et « à plusieurs princes et dames dudit royaume ». (5)

Chacune des cent médailles d'or offertes à la reine pesait l'équivalent de sept écus d'or, soit un peu moins de 25 g, pour un diamètre d'environ 41 mm. Elle portait à l'avvers, sur un champ semé de fleurs de lis, le buste de Charles VIII, avec la couronne royale et le collier de l'ordre de Saint-Michel et, entre deux fins grènetis, la légende, + : FELIX : FORTVNA : DIV : EXPLORATVM : ACTVLIT : 1:4:9:3: (*La fortune propice nous a accordé ce que nous avons longtemps attendu*) (6). Au revers, sur un champ semé d'hermine et de fleurs de lis, le buste d'Anne de Bretagne, vêtue d'une robe décorée d'hermine, couronnée, le front orné d'une pierre taillée en pointe est entouré de la légende, elle aussi entre deux fins grènetis, + : R(es) : P(ublica) : LVGDVNEN(sis) : ANNA : REGNANTE : CONFLAVIT : (*La Commune de Lyon a fait frapper cette médaille sous le règne d'Anne*) complétée d'un petit lion rampant à gauche. Nous sommes donc en face d'une médaille si l'on considère le réalisme des portraits et les légendes. Cependant, la faiblesse du relief imposée par le choix d'une fabrication par frappe évoque plutôt la technique monétaire.

Cette médaille et les pièces d'archives qui s'y rapportent nous fournissent d'autres éléments intéressants. La date de sa création confirme la diffusion du goût pour la médaille dans le royaume de France avant même le début des Guerres d'Italie. Nous savons qu'à la cour de Louis XI, du roi René ou de Charles le Téméraire, des artistes italiens comme Pietro da Milano ou, surtout, Jean Candida avaient modelé quelques médailles. Le rôle décisif du Lyonnais Jean Perréal, dit Jean de Paris, dans le choix de la nature du présent offert par ses compatriotes à Anne de Bretagne, nous entraîne à la cour de France où son père, peintre et poète, occupa avant lui une charge de valet de chambre auprès de Louis XI puis de Charles VIII (7). C'est donc vraisemblablement dans l'entourage royal que Jean Perréal s'intéressa aux médailles italiennes que l'on commençait à apprécier. La première Entrée d'Anne de Bretagne à Lyon lui offrit donc l'opportunité de proposer d'en composer une lui-même en fournissant les portraits des souverains et, probablement, en rédigeant les légendes. Sa position auprès de Charles VIII l'aida sans doute à entraîner le Consulat dans cette voie novatrice.

On peut aussi penser que les échevins avaient eu l'occasion, en particulier lors des foires, de tenir en main et d'apprécier quelques monnaies d'or ou d'argent ornées de portraits que l'on commençait à frapper en Italie, en Espagne ou au Tyrol. Cette mode apparut vers 1452 à Ferrare où Borso d'Este (1450-1471) se fit représenter en buste sur un ducat d'or. Dix ans plus tard, on trouve, à Milan, la frappe de pièces d'or à l'effigie de François Sforza (1450-1466) très vite appelées *ducati a testone*. Le mot – *teston* – comme la chose connurent un rapide succès. Toujours à Milan, Galéas Marie Sforza (1466-1476) et surtout Ludovic Marie Sforza (1494-1500), dit « Ludovic le More », en favorisèrent la diffusion en multipliant les émissions de spectaculaires testons d'argent. Si Florence, par fidélité au principe républicain et par attachement au

type des florins si appréciés dans toute l'Europe depuis le XIII^e siècle, refusa de suivre ce mouvement, il n'en fut pas de même à Venise, dans les États de l'Église, à Naples ou en Savoie. Par ailleurs, le développement des mines d'argent du Tyrol permit au comte et archiduc Sigismond (1439-1490) d'émettre en 1486 de grosses pièces d'argent à son effigie (32 grammes pour 40 mm). Si l'on ajoute l'excellente d'or créé en 1475 avec les bustes face à face d'Isabelle de Castille et Ferdinand d'Aragon, on voit que les banquiers ou les marchands lyonnais ne pouvaient ignorer l'irruption du portrait sur les monnaies. Ils n'étaient peut-être pas fâchés, avec ces cent pièces d'or offertes à Anne de Bretagne, d'initier un exemple que la monarchie française refusait encore. Il faudra d'ailleurs attendre 1514 pour voir Louis XII ordonner la frappe de testons pour le royaume.

Les pièces comptables relatives à cette médaille permettent de préciser que Louis Lepère, son fils Jean et son gendre Nicolas de Florence participèrent à sa réalisation. Louis Lepère (avant 1456-1500), maître dorier et orfèvre, tenait depuis 1480 la charge de gardien du poinçon de la ville pour la marque de la vaisselle d'or et d'argent. La position de son fils Jean (avant 1492-1534/37), lui aussi maître dorier et orfèvre, devait être déjà bien assurée pour que le Consulat lui confie la responsabilité de l'exécution de cette commande prestigieuse. Avec Nicolas de Florence (avant 1493-1499), maître dorier, tous trois appartenaient donc à une corporation bien établie qui va s'efforcer de s'attribuer le monopole du marché naissant de la création de médailles. Enfin, l'origine florentine de Nicolas illustre bien l'installation à Lyon d'artistes ou d'artisans italiens.

Six ans plus tard, le présent offert par le Consulat à Anne de Bretagne lors de sa venue à Lyon (29 mars 1500) après son mariage avec Louis XII marque une nouvelle étape dans l'enracinement de la médaille en France. Les échevins, suivant l'exemple d'Orléans, de Tours ou de Paris, décidèrent de préparer une nouvelle entrée solennelle pour la « reyne [...] à cause de son second règne. » (8) Ils arrêtèrent rapidement (18 mars) la commande d'une « médaille [...] pour donner à la Roynne Anne de Bretagne, le Roy d'un costé et la Reyne de l'autre ; avec semence de fleurdeizs et armynes [...], et ung lion au dessoubz de chacun costé, dedans le circuit de l'escripture, laquelle escripture sera devisée et à eux baillée. » La délibération du lendemain suggère que les légendes donnèrent lieu à discussion avant le choix de « l'escripture de la pièce en la forme première ». Malheureusement, les textes restent muets sur ces diverses versions, comme sur l'auteur de celle qui fut retenue. Ils ne relatent pas non plus la genèse de cette médaille accueillie avec un intérêt qu'attestent les très nombreux surmoulages qui contribuèrent à leur tour à son incontestable popularité.

D'un diamètre de 115 mm et pesant 984 g, la médaille en or offerte à la reine portait à l'avvers, entre deux filets, la légende + FELICE · LVDOVICO · REGNATE · DVODECIMO · CESARE · ALTERO · OMNIS · NACIO (*Sous l'heureux règne de Louis XII, autre César, toute la nation se réjouit*) entourant le buste à droite de Louis XII, vêtu d'une robe à longs plis, portant le collier de l'ordre de Saint-Michel et coiffé d'un mortier avec la couronne royale se détachant sur un champ semé de fleurs de lis et, à l'exergue, dans la légende, un petit lion passant ; au revers, + LVGDVUN(*ensis*) · RE · PVBLICA · GAVDETE · BIS · ANNA · REGNANTE · BENIGNE · SIC · FVI · CONFLATA · 1499 (*J'ai été fondue sous le second règne bienveillant d'Anne dont la République de Lyon se réjouit*) entre deux filets encadrant, sur un champ semé à gauche de fleurs de lis et à droite d'hermines, le buste d'Anne de Bretagne à gauche, ayant au cou une cordelière qui supporte un joyau et coiffé d'un voile court sur lequel est posé la couronne royale ; et à l'exergue, dans la

légende, un lion identique à celui de l'avvers. Jean Babelon, qui considérait cette médaille comme « *un des monuments les plus curieux et les plus considérables de l'art* » (de la médaille), estimait que, si « *la légende, le champ semé de fleurs de lys et d'hermines héraldiques en démontrent les origines françaises [...], le goût italien se fait jour dans le modelé des bustes* » (9). L'importance de son module, comme la technique de sa fabrication par fonte, achèvent de la rattacher aux œuvres des artistes italiens.

Comme en 1494, le Consulat choisit Jean Lepère pour mener à bien l'exécution de la commande de cette deuxième médaille offerte à la reine. Mais il lui adjoignit le maître tailleur d'images et maçon Nicolas Leclerc. Cette décision de faire appel à un sculpteur peut résulter du décès de Nicolas de Florence ; elle peut aussi découler du choix d'un relief accentué ou même de la volonté de ne pas heurter la corporation des tailleurs d'images. Ainsi, comme le relatent les pièces comptables (10), deux sculpteurs (Nicolas Leclerc et Jean de Saint-Priest) reçurent quatre écus d'or « pour la taille et façon des portraictz et molles », deux orfèvres (Jean Lepère et son frère Colin) et un fondeur, huit écus pour « la façon de la médaille d'or » et la confection « sur le patron de ladicte médaille [d']une autre médaille de cuyvre brute por la garder en la maison de la ville ». C'est probablement à partir de cet original que furent d'abord moulées les nombreuses copies de cette médaille qui fit date.

Une cinquantaine d'années après l'enracinement de la médaille dans le royaume de France grâce à la volonté du Consulat, les médailles, selon l'acception actuelle, mais aussi et surtout les « médailles » comme on désignait les monnaies anciennes, apparaissent sur divers ouvrages imprimés à Lyon. Ainsi, si l'on excepte l'étude sur les mesures et les monnaies anciennes de Guillaume Budé paru en 1514 à Paris sous le titre *De Asse et partibus ejus*, ce sont plusieurs livres publiés chez Guillaume Roville (1518-1589) qui sont à l'origine de l'abondante bibliographie numismatique française. Ils confirment le caractère novateur des publications scientifiques de ce libraire-éditeur, souligné, il y a trois ans, ici même, par notre confrère Jean Normand (11).

En 1553 paraît, sans nom d'auteur, sous le titre de *Promptuaire des médailles*, un curieux ouvrage en deux parties qui propose sur la plupart de ses 435 pages deux portraits, inscrits chacun dans un cercle, accompagnés d'une courte notice biographique. L'éditeur justifie le choix de l'appellation *promptuaire* car « la recherche des choses mémorables et des personnes y (est) tres facile et tres prompte ». Ainsi, à Lyon, médailles et monnaies se sont à ce point imposées comme support d'effigies que Guillaume Roville en reprend la forme circulaire et fait référence aux médailles dans le titre. Ce livre connut un succès dont témoignent les nombreuses éditions publiées en français, espagnol, italien et latin. La galerie de portraits du *Promptuaire des médailles* commence avec Adam pour s'achever avec Antoine de Bourbon et Jeanne d'Albret. Il est donc naturel que, pour la plupart des personnages retenus par l'auteur, il ne s'agisse pas d'effigies recueillies sur des sculptures, des médailles ou des monnaies anciennes, mais bien d'œuvres d'imagination dont on ne connaît pas avec certitude le ou les auteurs. On peut cependant noter quelques exceptions, comme le buste de Louis XII inspiré de celui de la médaille offerte en 1500 à Anne de Bretagne ou, plus nombreux, ceux d'empereurs romains comme l'atteste l'exactitude des légendes recopiées sur des monnaies ou la référence à deux pièces pour justifier la présence de deux portraits de Jules César. On peut penser que Guillaume Du Choul, qui disposait d'un médaillier bien garni, a fourni le modèle pour certaines de ces gravures qui préfiguraient celles de ses propres ouvrages publiés par Guillaume Roville.

Guillaume Du Choul (ca. 1496-1560) est issu d'une famille de la bourgeoisie lyonnaise(12). Après la mort de son père Pierre, marchand, et celle de son oncle Guichard, docteur en Droit et lieutenant du juge des ressorts à Lyon, Guillaume fut recueilli et élevé avec son cousin par son autre oncle, Étienne, prêtre et custode de Sainte-Croix. La belle bibliothèque de Guichard contribua probablement à sa formation intellectuelle. Docteur en Droit, conseiller du roi et Bailli des Montagnes du Dauphiné depuis 1522, Guillaume Du Choul s'intéressa particulièrement aux monnaies antiques. Il sut tisser un vaste réseau de relations qui lui permit d'enrichir sa collection qui attirait de nombreux visiteurs partageant sa passion. Jean Strada, séjournant à Lyon, écrivait en 1553 qu'il avait vu « en sa maison magnifique [...] un grand nombre de toutes pièces de médailles antiques, entre lesquelles les unes sont d'or, les autres d'argent, et le reste de cuivre », et qualifiait son hôte de « fort expérimenté aux Histoires, et à déclarer le revers des Monnoyes et médailles figurées », et d'« homme au surplus de si bon jugement et si rare qu'on le peut bien conter entre les premiers expérimentez en cette affaire » (13). Dès les années 1538-1540, comme il souhaitait bénéficier du mécénat de François I^{er}, Guillaume Du Choul lui adressa le manuscrit d'une étude intitulée *Antiquités romaines* dans laquelle il voulait lui « faire veoir par ces médailles, inscriptions et simulacres depuis César jusques à Maximien l'empereur, une petite partie des œuvres, jeux, triomphes, édifices destructz et ruinez par les goths ennemis des lettres et de l'Antiquité ». L'insuccès de cette démarche ne le découragea pas. Il continua ses recherches qui lui permirent de publier, en 1556, chez Roville, son *Discours de la religion des Anciens Romains*. Dans cet ouvrage, il présente et interprète 106 avers et le revers de plus de 428 monnaies qu'il appelle indifféremment *monnoye*, *médaille* ou même *médailon*. Il en présente toujours la reproduction en précisant le métal et quelquefois l'origine. Comme pour le *Promptuaire des médailles*, le nom du ou des graveurs qui ont collaboré à cette édition ne nous est pas parvenu et l'on peut, tout au plus, évoquer ceux de Pierre Eskrich, Georges Reverdy ou Bernard Salomon. La précision de ces dessins montre clairement que Du Choul exigeait la reproduction fidèle des pièces choisies dans « la troupe de ses médailles », afin d'étayer sa description des temples ou son analyse des attributs des divinités. Ces illustrations contribuèrent au succès d'un livre parfaitement documenté qui fit l'objet de onze éditions en français, italien, espagnol et latin. C'est véritablement l'œuvre d'un numismate, qui s'efforce d'analyser l'organisation de la Monnaie à Rome ou qui tient à mentionner une trouvaille de deniers médiévaux à Anse. Guillaume Du Choul est donc sans conteste un précurseur dans la publication d'ouvrages valorisant la « science des médailles ». Il est cependant dépassé comme collectionneur savant par son compatriote Jean Grolier (1479-1565). Trésorier de France, dont la richesse de la bibliothèque a quelque peu éclipsé celle de son médaillier, Jean Grolier avait, selon le témoignage d'un Jacques Strada « émerveillé », « amassé un nombre presque infini de pièces d'or, d'argent et de cuivre, petites et grandes, toutes entières, sans estre gatées, digne d'estre accomparées à gran thresor. Ce qui lui a donné un bruit par dessus les autres, avec la bonté et vivacité de son esprit orné de doctrine, dont il s'est acquis ceste tant belle science ». L'importance de cette collection n'avait pas échappé à Charles IX qui, pour éviter sa dispersion en Italie, l'acheta sur ses deniers et la fit transporter à Fontainebleau où elle fut malheureusement pillée au cours des troubles de la Ligue. On peut ajouter que Grolier avait financé et surveillé avec attention la luxueuse réédition chez les Alde de Venise du *De Asse* de son ami Guillaume Budé (14) et qu'il fut nommé par Henri II président de la commission chargée de préparer la refonte générale des monnaies.

Au XVI^e siècle, qu'il s'agisse de la création de médailles ou de la constitution de collections de monnaies anciennes, répondant à un intérêt esthétique autant qu'historique, les Lyonnais ont très largement ouvert la voie. Les XVII^e et XVIII^e siècles marquent le triomphe de leur passion pour les jetons, les médailles et les médailliers.

Jetons, médailles et médailliers : une passion lyonnaise (XVII^e-XVIII^e siècles)

Les jetons à compter apparaissent en France dans la première moitié du XIII^e siècle sous la forme d'une « rondelle » de cuivre jaune portant la marque de Blanche de Castille, destinée à faciliter les calculs. En effet, les systèmes numériques grec ou romain imposaient l'utilisation d'abaques sur lesquels on déplaçait de petits cailloux (les *calculi*, à l'origine du mot calcul) afin d'additionner, de soustraire, de multiplier ou de diviser. On peut comparer cette pratique à celle du boulier dans le monde asiatique ou en Russie.

Très vite, les grands personnages ou les grandes institutions se firent confectionner des jetons particuliers. De très grandes quantités de jetons à compter furent ainsi frappées jusqu'au début du XIX^e siècle. Par ailleurs, dès le XV^e siècle, des exemplaires en métal précieux permirent d'honorer de grands personnages ou de rétribuer certaines fonctions. C'est l'origine de l'expression « jetons de présence » qui s'applique encore aux sommes perçues par les membres de divers conseils d'administration.

À Lyon, le Consulat inaugura en 1624 l'usage de la distribution de jetons d'argent qu'il s'allouait et offrait à ses officiers puis, rapidement, à ses protecteurs, tels l'Archevêque, le Gouverneur ou l'Intendant. Leurs subalternes, pour leur part, recevaient des jetons de cuivre. À partir de 1652 les distributions devinrent régulières et le Cérémonial de 1680 en fixa les modalités qui s'imposaient au prévôt : « on fait graver tous les deux ans des jetons d'argent qui marquent le temps de sa prévosté et qui portent d'un côté ses armes et de l'autre une devise, telle qu'il trouve bon de la faire à l'honneur de Sa Majesté, de la dite Ville ou de ses protecteurs, le tout avec la participation et agrément du Consulat ». Ces jetons étaient présentés dans des bourses de velours violet garnies de tirants et de boutons d'or, ou plus modestement dans de simples bourses de cuir. Chacune contenait 100 ou 120 jetons. Les archives fournissent les éléments permettant d'évaluer les tirages variant de 1 600 à 4 400 pour l'argent et 1 200 à 4 300 pour le cuivre. Par ailleurs, la Ville de Lyon offrit des jetons « à diverses compagnies locales pour les remercier de services rendus ou les encourager dans leurs travaux ou leurs exercices désintéressés » (15). Ainsi, les Chevaliers de l'Arc (dès 1729), l'Académie des Sciences et des Belles-Lettres, les Chevaliers de l'Arquebuse ou l'Académie des Beaux-Arts reçurent régulièrement, tous les deux ans, des jetons spécialement gravés à leur intention. Enfin, d'autres compagnies ou corporations comme les agents de change, les notaires, les instituteurs ou la Chambre de Commerce firent frapper leurs propres jetons.

Lyon ne peut pas revendiquer l'antériorité de sa série municipale de jetons puisque Paris et même Angers, Nantes ou Dijon débutèrent la leur avant 1652. L'importance des émissions, comme la diversité des types, placent cependant Lyon juste après Paris. En revanche, au milieu du XVII^e siècle, le Consulat se distingue par la commande de médailles à l'effigie de ses membres et de ses protecteurs. Entre 1647 et 1662, ces médailles unifaces de bronze coulé viennent en quelque sorte compléter les jetons armoriés dont la distribution continue. À l'exemple du roi, des membres de sa

famille ou des grands personnages de son entourage, les édiles lyonnais affichent clairement leur volonté d'inscrire leurs portraits dans une galerie métallique relativement facile à multiplier et apte à défier le temps.

Le nom de Warin est associé à cette démarche unique en France. Ce nom est d'abord illustré par Jean Warin (1607-1672) (16), chargé par Louis XIII de moderniser l'atelier monétaire royal de Lyon en mettant en œuvre la nouvelle technique de frappe à l'aide du balancier. Jean Warin partageait, avec son aîné Guillaume Dupré (1576 ou 1579-1643), l'honneur de modeler ou de graver les effigies de la famille royale. Ses œuvres, particulièrement appréciées par Louis XIII et par Richelieu, ne pouvaient qu'attirer l'attention de l'élite lyonnaise. En 1647, l'installation à Lyon de son frère Claude (?-1654) (17), venu l'aider dans son entreprise, offrit au Consulat l'opportunité de s'attacher les services d'un graveur moins onéreux mais non dénué de talent. Claude Warin arrivait de Londres où il avait réalisé le portrait de hauts personnages anglais. Tout en occupant sa charge de graveur de la Monnaie de Lyon, il exécute quelques commandes privées de médailles et surtout, en 1650, celle de la Ville pour les quatre grands médaillons de la façade de l'Hôtel de Ville représentant Louis XIV, la Reine mère, Louis XIII et Henri IV. À la fin de 1651, il abandonne sa charge à la Monnaie pour occuper celle de graveur ordinaire de la Ville que le Consulat vient de créer pour lui. Dès lors, il modèle les effigies de membres de la famille Villeroy et celles du prévôt des marchands et des échevins en fonction en 1651, puis celles des élus de 1652 et 1653. Ces médaillons présentent un relief relativement important quoiqu'adouci par la fluidité du modelé ; ils offrent généralement des têtes de profil à droite avec le buste légèrement de trois-quarts, surtout pour les femmes dont il aimait montrer la naissance de la poitrine. Portraitiste accompli, Claude Warin savait saisir les traits caractéristiques de la personnalité de son modèle, par ailleurs représenté avec le souci de la ressemblance. Sa mort n'interrompit pas immédiatement cette nouvelle pratique. Martin Hendricy (1614-1665), Jacques Mimerel (1614-?) et Nicolas Bidau (1622-1692) la poursuivirent avec plus ou moins de bonheur. L'abandon définitif de cette galerie officielle de portraits en 1662 traduit d'avantage la difficulté de trouver des médailleurs de qualité que le recul du goût pour les médailles.

Dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, à Lyon comme dans le reste de l'Europe, la passion pour la collection de monnaies antiques était particulièrement vive (18). En dépit d'un déclin passager, et loin de s'affadir au XVIII^e siècle avec le triomphe des cabinets d'Histoire naturelle, cet engouement gagna le Consulat qui innova une nouvelle fois en décidant de constituer à grands frais un médaillier ouvert au public.

En 1694, le Père Claude François Ménestrier (1631-1705), jésuite, crut pouvoir constater qu'on ne conservait plus à Lyon de beaux médailleurs. Cette opinion tranchée doit être tempérée, ne serait ce que par l'existence de celui du Collège de la Trinité qu'avait commencé le Père François de la Chaise (1624-1709), et dont il avait lui-même assuré la garde, avec celle de la bibliothèque, entre 1667 et 1669. Elle ne peut s'expliquer que par la disparition en 1685 de deux collectionneurs avisés, le Trésorier de France Baptiste Pianello (1602-1685) et l'apothicaire Sylvestre Dufour (1622-1685), et, surtout, par celle de Jacob Spon (1647-1685). Jacob Spon, connu surtout comme antiquaire, avait fait progresser la « science des médailles » en s'attachant plus à comprendre la signification des types ou à reconstituer les systèmes monétaires qu'à se limiter à des essais de classement. Il s'était cependant lui même « défait de (ses) médailles [...] sacrifiées aux inscriptions » comme il l'écrivit en 1680, ajoutant qu'il n'avait « presque voyagé qu'aux dépens des médailles » (19) qu'il vendait.

La dispersion de ces collections, que regrette le Père Ménéstrier, avait d'ailleurs sans doute fourni l'occasion d'en enrichir d'autres, en particulier lyonnaises, comme celle d'un disciple de Spon, le chanoine Jean-François Roman de Rives (1666-1740), devenu chambrier de l'Île Barbe après avoir travaillé au Cabinet des médailles de Louis XIV.

Quoi qu'il en soit, la création, en 1733, par la Ville de Lyon d'un médaillier public (20) permit en quelques mois d'éviter l'éparpillement de trois collections locales. Deux ans après l'achat, pour l'ouvrir au public, de la remarquable bibliothèque du fondateur de notre Académie Claude Brossette (1671-1743), le Consulat fit l'acquisition de la collection d'Antoine Laisné (1668-1746). Originaire de Paris, Antoine Laisné s'était installé à Lyon en 1697, en même que son frère Mathurin devenu directeur et trésorier de la Monnaie de Lyon. Après l'avoir suppléé dans ces fonctions à partir de 1712, il en devint titulaire de 1723 à 1730. Collectionneur acharné, il avait réuni 7 284 monnaies dont près de 600 en or. Reçu à l'Académie de Lyon en 1714, il y fit lecture d'un « Discours sur l'excellence et l'utilité de la science des médailles » (21). A la veille de se retirer à Paris, il proposa à la Ville l'ensemble de sa collection. L'acte de vente (22) nous renseigne sur ses motivations et sur celles du Consulat, auquel il demandait « de bien vouloir accepter la cession qu'il offre de leur faire de son médaillier pour être sous leur direction rendu public ». Après avoir précisé que ce médaillier était « devenu l'objet de la curiosité des citoyens et des étrangers par le choix, la beauté et l'ancienneté de ses médailles », le Consulat indique ses intentions pour cette collection « composé(e) de médailles très belles, rares et curieuses et qui peuvent servir non seulement à satisfaire le bon goût et la curiosité, mais même à l'instruction des personnes qui s'appliquent à l'étude de l'histoire », dont « il convenait de joindre les médailles à la bibliothèque pour que ces deux monuments deviennent à l'avenir inséparables et puissent en même temps contenter les différentes inclinaisons du public ».

Moins de quatre mois plus tard, la Ville de Lyon décide l'acquisition d'un deuxième médaillier proposé par un autre académicien, Jacques Annibal Claret de la Tourette de Fleurieu (1692-1776). Achetée en 1717 par son père, Jacques Claude Claret de la Tourette (1656-1741), au chanoine Roman de Rives, cette collection d'un millier de monnaies, savamment et patiemment rassemblées, devait enrichir le patrimoine culturel et artistique de la famille Fleurieu et contribuer à asseoir sa position au sein de l'élite lyonnaise. Jacques Annibal Claret de la Tourette, qui s'intéressait plus à sa bibliothèque et à sa galerie de peinture qu'aux monnaies, s'en sépara d'autant plus volontiers qu'il contribuait, comme le relève l'acte de vente, « à rendre plus nombreux et plus parfait le médaillier acheté par le consulat de M. Laisné ». Il le fit aussi sans esprit de lucre puisque le montant de la transaction correspond approximativement au prix payé à Roman de Rives quinze ans plus tôt.

Les achats se poursuivent et celui, en 1735, de la collection de Félicien de Mons de Savasse (1700-1768), comportant plus de 6 500 monnaies et médailles, porte la collection municipale à plus de 20 000 pièces. Il permet surtout d'y inclure de nombreuses monnaies grecques, rassemblées lors d'un séjour en Orient et alors peu communes en France, ainsi que des pièces modernes encore peu prisées.

Les dépenses consenties par la Ville pour ce médaillier public ne se limitent pas à des acquisitions. Dès septembre 1733, un local est aménagé au premier étage de l'Hôtel de Ville pour mettre à l'abri la collection municipale et permettre sa consultation. Au même moment, François Deschamps (1703-après 1791), l'adjoint de Claude Brossette pour la bibliothèque, procéda à son « arrangement ». Fin 1734, le Consulat stipule « qu'en faisant construire un bâtiment propre à contenir les livres de

la bibliothèque publique, on construira un cabinet proche de ladite bibliothèque pour y enfermer les médailles » (23) et surtout nommé Deschamp « garde du cabinet des médailles » moyennant un traitement annuel de 500 livres, qui sera porté à 1 500 livres en 1737. Avocat, procureur du roi en la maréchaussée générale du Lyonnais, Forez et Beaujolais, Recteur de la Charité entre 1739 et 1744 et échevin en 1746-1747, Deschamp, très occupé, peine à rédiger le catalogue des 22 000 pièces dont il a la garde. Il s'en ouvre au Consulat en expliquant que « la connoissance des médailles renferme différentes parties qu'un antcaire doit recevoir et qu'on ne peut acquérir que par un long et pénible travail » et que ce catalogue « demande un tems considerable et [...] qu'un homme entier aura peine à y suffire » (24). Il obtient de s'adjoindre le Père Alexandre-Xavier Panel (1699-1764), jésuite, qui reçoit 300 livres par an pour l'établissement du catalogue attendu. Les 3 000 pages grand in-folio qu'il rédige en latin entre 1737 et 1742 témoignent de sa compétence. Son départ pour la cour d'Espagne, où il devint précepteur des Infants et intendant du cabinet des médailles du roi, l'empêcha de terminer son travail, et seule une petite partie des pièces avait été étudiée et surtout répertoriée. C'est probablement l'absence d'un inventaire fiable qui en limita la consultation et l'exploitation. Cependant, malgré l'irritation de quelques magistrats municipaux qui regrettaient « qu'il n'étoit pas connu, et que les étrangers ne demandoient pas à le voir » (25), le Médaillier ne fut pas réellement menacé dans son existence. Et, si le rythme des acquisitions se ralentit considérablement, la Ville continua, au moins jusqu'en 1762, à rétribuer Deschamp qu'on donc peut considérer comme le premier conservateur d'un cabinet des médailles municipal en France.

Outre son Médaillier, l'Hôtel de Ville abritait celui, plus modeste, que Pierre Adamoli (1707-1769) avait légué à l'Académie en même temps que sa bibliothèque et son cabinet d'Histoire naturelle (26). Afin de respecter la volonté du testateur, les 1 016 monnaies de sa collection, pour la plupart antiques, pouvaient être consultées chaque mercredi non férié. En 1788, l'Académie commença même à le compléter par quelques achats. Sa dissolution en 1793 entraîna la dispersion de cette collection au sein de celles du Musée. Aujourd'hui, l'Académie ne conserve plus que le meuble qu'Adamoli avait fait aménager pour ranger ses monnaies.

À la fin de l'Ancien Régime, Lyon comptait deux importants médailliers puisque les Jésuites n'avaient pas cessé d'enrichir la collection commencée par le Père de La Chaise et installée dans une petite pièce décorée de fresques, attenante à la bibliothèque du Grand Collège de la Trinité. Qu'elles aient contribué à illustrer l'étude des auteurs anciens et l'histoire ancienne ou qu'elles témoignent de la passion pour la Numismatique des pères jésuites Dominique de Colonia (1658-1741) et Laurent Béraud (1702-1777), ces monnaies participaient à la renommée du Grand Collège de la Trinité. Elles alimentaient aussi des communications lues devant l'Académie de Lyon dont ils étaient membres. En 1762, l'expulsion du royaume de France de la Compagnie de Jésus par Louis XV fournit à la Ville l'occasion d'affirmer sa tutelle sur la bibliothèque et le médaillier du Grand Collège, considérés comme biens publics. Laisse aux Oratoriens qui ont succédé aux Jésuites, le médaillier est confié à un savant Augustin lyonnais, le Père Joseph Janin (1716-1794), chargé d'en dresser le catalogue. Il répertorie ainsi 7 865 objets en les classant par métal, module, origine géographique et grandes périodes. Si les monnaies grecques et romaines dominent avec 4 953 pièces, les jetons, les médailles, les monnaies médiévales, modernes et même chinoises y sont largement représentés.

Les relations entre les Oratoriens et la Ville, soucieuse d'assurer l'ouverture au public de la bibliothèque et du médaillier, se tendirent rapidement. En 1772, le Consulat décida donc d'affirmer ses droits en forçant la porte du Grand Collège et en apposant à l'entrée de la bibliothèque une plaque portant l'inscription BIBLIOTHECAM VTILITATI PVBLICAE DEDICAVIT SVAM CIVIT LVGD (*La ville de Lyon a dédié sa bibliothèque à l'utilité publique*). Rapidement mutilée, elle fut remplacée par une autre proclamant ANTIQVITAS CIVIVM SVMTIBVS REDVVIVA (*L'Antiquité régénérée par la générosité des citoyens*). La Révolution permit enfin de rassembler les deux médailliers (27). En 1792, après récolement et exposition publique au premier étage de l'Hôtel de Ville, le Médaillier municipal fut transporté au Grand Collège où il rejoignit celui des Jésuites. Le « trésor » numismatique des Lyonnais comptait alors une trentaine de milliers d'objets, réunis désormais en une seule collection.

Les XIX^e et XX^e siècles : un médaillier enrichi

Tandis que dans, son ambiance feutrée, le médaillier de la Ville continue à croître avant de jouer pleinement son rôle scientifique, le bruit sourd du martèlement des balanciers et des presses annonce, dans le sillage du renouveau de la médaille religieuse, le développement d'une véritable industrie de la médaille à Lyon.

Le médaillier, qui traversa sans dommage les épreuves du siège de Lyon, fut affecté par la disparition de la majeure partie des 594 monnaies d'or et des 4 583 monnaies d'argent récolées en 1792. En 1810, grâce à la ténacité de François Artaud (1767-1838) qui venait d'être reçu à l'Académie de Lyon et d'y prononcer son *Discours sur les médailles d'Auguste et de Tibère au revers de l'autel de Lyon*, le Conservatoire des Arts qu'il dirigeait recueillit la collection municipale de monnaies au Palais Saint-Pierre. Au XIX^e siècle, sous son impulsion et celle de ses successeurs – en particulier Ambroise Comarmond (1786-1857), Auguste Allmer (1818-1899), Jean-Baptiste Giraud (1844-1910), tous trois académiciens, et Paul Dissard (1852-1926) – la Ville continua à enrichir à grands frais son médaillier. Ces achats judicieux, comme les 1 183 monnaies gauloises de Louis de La Saussaye, auxquels il faut ajouter le legs de collections remarquables (8 473 pièces pour celle de Jacques Amédée Lambert) le placent aujourd'hui au premier rang des collections de province avec près de 50 000 pièces. Parmi les généreux donateurs, Henry Morin-Pons (1831-1905) mérite une attention particulière. Sept ans après la publication de sa *Numismatique du Dauphiné*, qui fait encore largement autorité, il fut admis, à l'âge de trente ans, à l'Académie de Lyon qu'il présida en 1890-1891. Nous lui devons la monumentale *Numismatique de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Lyon* luxueusement publiée à l'occasion de son deuxième centenaire.

La mort de J.-B. Giraud et le départ de P. Dissard (1913) ouvrirent une période difficile. La suppression de l'affectation de fait d'un conservateur spécialisé et l'abandon des acquisitions traduisent, à Lyon comme dans le reste de la France, le désintérêt des autorités pour la Numismatique. La renommée du médaillier de Lyon qui avait tant préoccupé les échevins du XVIII^e siècle fut cependant sauvegardée par Jean Tricou (1890-1977). Cet érudit lyonnais qui présida notre compagnie, notaire de profession et numismate passionné, connaissait si bien la collection municipale qu'il fut d'une aide précieuse pour Pierre d'Espezzel, conservateur au cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale, appelé par René Jullian pour la remettre en ordre entre 1936 et 1939. Devenu le conservateur bénévole du médaillier, Jean Tricou mena à bien l'établissement d'un fichier photographique. Cet instrument, le premier en France,

tout en améliorant le contrôle des collections, en facilitait l'exploitation par les chercheurs du monde entier – qui appréciaient en outre de trouver en Jean Tricou un interlocuteur compétent et attentif. Ses propres travaux (28), surtout consacrés aux médailles et jetons lyonnais de l'Ancien Régime, publiés entre 1909 et 1977, ont largement contribué à mettre en valeur ce patrimoine. À la fin du XX^e siècle, la Ville de Lyon prit acte de ce rayonnement retrouvé en créant pour son musée des Beaux-Arts un poste de conservateur dédié à son médaillier.

Le renouveau de la médaille religieuse Le développement de l'industrie de la médaille

Le médaillier du musée des Beaux-Arts, avec l'importante collection du musée Gadagne réunie et développée par Eugène Vial (1863-1942), lui aussi membre de notre compagnie, rassemblent une grande partie des 2 000 médailles ou jetons lyonnais des XIX^e et XX^e siècles. Beaucoup sont l'œuvre de graveurs lyonnais de talent, parmi lesquels les Penin méritent une attention particulière, car leurs créations alimentèrent une production exportée dans le monde entier.

Ville d'orfèvres et de graveurs, berceau de la médaille en France à la fin du XV^e siècle, Lyon ne devint cependant l'un des principaux centres de fabrication qu'au XIX^e siècle. Ce paradoxe ne résulte pas d'un quelconque manque d'esprit d'initiative des Lyonnais, mais trouve son origine dans le monopole de frappe dont bénéficiait l'État depuis la création de la Monnaie des Médailles par Henri III (1585). Qu'il s'agisse de prévenir le risque du faux monnayage, d'exercer une forme de censure sur l'édition des médailles ou, jusqu'à la Révolution, de protéger les privilèges de la corporation des monnayeurs, cette disposition resta en vigueur jusqu'au vote, en 1893, d'un amendement présenté par Paul Doumer, précisant que des autorisations de frapper seraient « accordées aux artistes sérieux et aux maisons qui offrent des garanties contre la fraude » (29). Dès lors, la maison fondée en 1867 par Ludovic Penin pouvait élargir son champ d'activité jusqu'alors surtout cantonné aux médailles religieuses.

Le nom de Penin est inséparable du renouveau de la médaille religieuse en France (30). Vers 1830, Marius Penin (1807-1880) issu d'une famille d'orfèvres d'origine flamande installée en Provence, à Barjols, vint travailler à Lyon comme « graveur en métaux ». La frappe des médailles de dévotions de petit module et sur flans minces échappait alors au carcan du monopole de l'État, et de nombreux ateliers profitaient de cette tolérance. Affligé par l'indigence de leur production Marius Penin s'employa à mettre son talent au service de la médaille religieuse. À côté de nombreux jetons de société et de médailles comme celles de l'inauguration du chantier de la Rue Impériale ou de celui du palais du Commerce, il grava celles commémorant le deuxième centenaire du Vœu des Échevins ou l'inauguration de la statue de Fabisch sur le clocher de la chapelle de Fourvière. Frappées par la Monnaie de Paris, ces dernières prouvaient que la médaille religieuse n'était pas condamnée à la médiocrité. Son fils Ludovic (1830-1868), après de solides études classiques chez les Jésuites – comme le souhaitait son père qui avait senti, dans l'exercice de son art, la nécessité d'une sérieuse formation littéraire – entra à l'école des Beaux-Arts de Lyon en 1848 où il fut l'élève de Vibert et de Fabisch. Plus encore que son père, il composa de nombreuses médailles religieuses, dont celle de Notre-Dame de Fourvière. La qualité de son travail fut reconnue par le pape Pie IX qui lui accorda, par un bref du 16 avril 1864, le titre de « graveur pontifical ». Le style de Ludovic tranche avec celui de son

père. Marius aimait les espaces vides pour mettre en valeur son sujet alors que son fils multiplie les décors architecturaux et sème les fonds de croisettes, d'étoiles ou de fleurs de lis. En 1867, Ludovic Penin décida l'acquisition de l'atelier de frappe Mouterde et Billon à Montchat afin de fabriquer les médailles qu'il gravait et éditait. Ainsi est née la Maison Penin, qui a poursuivi son activité sur le même site jusqu'au début du XXI^e siècle. Pendant longtemps, les poinçons de Ludovic Penin et de son gendre, Alexandre Poncet (1844-1913), ont fourni nombre de communautés religieuses jusqu'en Amérique latine. Adolphe Penin (1888-1985) et surtout son fils Paul (né en 1921), formés à l'École nationale des Beaux-Arts de Paris, continuèrent dans la voie tracée par leur aïeul Ludovic en assurant la gravure des médailles qu'ils fabriquaient et éditaient. L'une des dernières médailles modelée par Paul Penin le fut pour célébrer le troisième centenaire de l'Académie de Lyon dont il est membre correspondant.

Le premier tiers du XX^e siècle fut aussi celui de la diversification de la maison A. Augis qui, à côté de la création de médailles bijoux, développa l'édition et la frappe de médailles de modules plus importants. Faisant largement appel à des graveurs indépendants, Augis permit ainsi à de nombreux artistes lyonnais de s'exprimer. Devenue F I A (Fabrique d'Insignes Artistiques), cette société quitta le « vieux Lyon » et les ateliers de la montée Saint-Barthélémy pour s'installer en 1979 à Dardilly (Rhône). Elle témoigne encore de ce que fut la florissante industrie lyonnaise de la médaille. Elle attire aussi dans notre ville des graveurs comme Nicolas Salagnac, aujourd'hui médailleur indépendant, à qui l'Académie vient de confier la réalisation de sa nouvelle médaille.

*

Au terme de ce survol de cinq siècles, il ne semble pas abusif de qualifier d'exemplaires les relations entre les Lyonnais et les médailles. Au delà d'initiatives individuelles comme celles de Guillaume Roville, de collectionneurs privés ou des Penin, le rôle de la municipalité se révéla souvent décisif. Qu'il s'agisse de la création des premières médailles françaises ou de l'installation d'un médaillier public, les édiles lyonnais surent s'engager résolument dans des voies novatrices. Enfin, dès sa création, l'Académie de Lyon favorisa la mise en valeur de la science des médailles, et nombre de ses membres ont largement contribué à la vitalité et au prestige de la Numismatique.

Notes

1. Préface à l'ouvrage de J. Tricou, *Médailles lyonnaises du XV^e au XVII^e siècle*, Paris, 1958.
2. Préface à l'ouvrage de F. Planet, *Le Médaillier, la monnaie, la cité, l'histoire*, Lyon, 1992.
3. BABELON Jean – Paris, 1927, p. 44.
4. PASTOUREAU Michel – La naissance de la médaille : le problème emblématique. *Revue Numismatique*, (6) **XXIV**, 1982, p. 206-221.
5. Note manuscrite insérée par Haultin entre les pages 426 et 427 d'un exemplaire de son livre *Figures des monnoyes de France*, conservé à la bibliothèque de l' Arsenal (cité par Rondot, op. cit., p. 16).
6. Cette date correspond à 1494 puisque l'année commençait à Pâques.
7. DUFAY – Essai biographique sur Jehan Perréal, peintre et architecte lyonnais, *Revue du Lyonnais*, (2) **27**, 1863, p. 118.

8. Délibération du 24 février 1500 (nouveau style) citée par le comte Georges de Soultrait : « Documents inédits sur l'Entrée de la reine Anne de Bretagne à Lyon en 1500 ». *Revue du Lyonnais*, (2) 15, 1857, p. 105-129.
9. BABELON Jean – *La médaille et les médailleurs*. p. 83.
10. Citées par Natalis Rondot, op. cit., p. 30-32.
11. NORMAND Jean – « Un éditeur technique lyonnais de la Renaissance, Guillaume Roville » *Mém. Acad. Sci. Belles-Lettres Art Lyon*. (4) 8, 2009, p. 175-181.
12. COOPER Richard – « L'Antiquaire Guillaume Du Choul et son cercle lyonnais ». in *Lyon et l'illustration de la langue française à la Renaissance*, de Gérard Defaux dir., Lyon, 2003, p. 261-286.
13. STRADA Jacques – *Épitome du Trésor des Antiquitez, c'est-à-dire Pourtraictz des vraies Médailles des Empereurs, tant d'Orient que d'Occident*, Lyon, 1553, Avis au lecteur, p. 4.
14. LE ROUX DE LINCY Antoine – *Recherches sur Jean Grolier, sa vie et sa bibliothèque*, Paris, 1866, p. 45-48.
15. TRICOU Jean, Jetons offerts par la Ville de Lyon à diverses compagnies, XVII-XVIII^e siècle, *Revue Numismatique*, (5) 16, 1954, p. 151.
16. Sur Jean et Claude Warin, voir Thierry ROUHETTE & Francesco TUZIO, *Musée des Beaux-Arts de Lyon, Médailles françaises des XV^e, XVI^e et XVII^e siècles*, Monaco, 2008, p. 150-197.
17. Jean TRICOU, *Médailles lyonnaises du XV^e au XVII^e siècle*, Paris, 1958, p. 28-55 et pl. V-IX.
18. Voir SCHNAPPER Antoine – *Le géant, la licorne et la tulipe : histoire et histoire naturelle*, Paris, 1988, et POMIAN Krzysztof – *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, 1987.
19. COLLOMBET – Une lettre inédite de Jacob Spon. *Revue du Lyonnais*, (1) 20, 1844, p. 284-288.
20. Sur cette question, voir GUILLEMAIN Jean – La Numismatique à Lyon au XVIII^e siècle. *Revue Numismatique*, 1992, p. 201-228, et PLANET François – Le cabinet de Fleurieu : de la "galerie de portraits" au musée. *Bulletin des Musées et Monuments lyonnais*, 1, 1991, p. 20.
21. Bibliothèque de l'Académie de Lyon, ms 116, f^o 140-143.
22. Cité par François Planet, 1991, n. 17, p. 20.
23. Cité par Jean Guillemain, 1992, n. 17, p. 211.
24. Cité par Jean Guillemain, 1992, p. 219.
25. Lettre du P. Panel, 17 mai 1742, citée par Jean Guillemain, *ibid.* p. 219.
26. DUMAS Jean-Baptiste – *Histoire de l'Académie royale des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Lyon*, Lyon, 1839, p. 120-125.
27. PLANET François – *Le Médailleur, la monnaie, la cité, l'histoire*, Lyon, 1992, p. 26-27.
28. Voir CHAURAND Louis & DONNE Jean-Pol – *Hommage à Jean Tricou, à l'occasion du cinquantième anniversaire du Cercle lyonnais de Numismatique*, Lyon, 1995, p. 63-88.
29. *Journal officiel*, 12 février 1893, p. 534-536.
30. Voir BEYSSAC Jean – Marius et Ludovic Penin, Ciseleurs et Médailleurs lyonnais. *Revue du Lyonnais*, (5) 32, 1901, p. 82-111, 186-215 et 289-301.

18 novembre 2010

Communication de notre confrère Christian DUMAS

2010 : ANNÉE DE LA BIODIVERSITÉ

Que recouvre ce mot ?

Le mot de biodiversité (issu de l'anglais *biodiversity*) a été créé par Walter G. Rosen, en 1985, pour un forum national sur la diversité biologique. Il associe deux mots (*bios*, mot grec signifiant la vie, et diversité) et a été repris à la fois par les scientifiques, les médias et les politiques. Ces derniers, pour la biodiversité comme pour le développement durable, mettent aujourd'hui souvent ces termes dans leurs discours pour les rendre « plus tendance », sans pour autant toujours utiliser les concepts sous-jacents dans le sens originel où ils ont été définis.

Quelle est l'histoire de ce concept ?

Après le Sommet de la Terre (Rio de Janeiro, 1992) qui a établi une *Convention sur la diversité biologique* ratifiée à ce jour par environ 190 pays, l'Organisation des Nations Unies (ONU) a proclamé **2010 : Année internationale de la biodiversité**. Son but est de sensibiliser l'opinion publique à son état dans le monde et d'inciter les populations humaines à préserver et à sauvegarder ce patrimoine, grâce à toute une série de mesures à imaginer à l'échelle de chaque État. La France a répondu à cet appel en déclarant la biodiversité, cause nationale majeure pour 2010 !

L'utilisation du terme biodiversité coïncide avec une prise de conscience de l'extinction rapide d'espèces ou des menaces qui pèsent sur un certain nombre d'entre elles à la suite de modifications des milieux dans lesquelles elles vivent. Ces modifications sont très souvent liées directement à l'action de l'homme (urbanisations massives, développement d'industries polluantes, agriculture intensive, surpêche de certaines espèces, déforestation massive, production de déchets, pollution des eaux douces et des océans, introduction d'espèces invasives, etc.).

Suivant l'article 2 de la *Convention sur la diversité biologique* établie à Rio de Janeiro, la définition de la biodiversité est :

« *La variabilité des organismes vivants de toute origine y compris, entre autres, les écosystèmes terrestres, marins et autres écosystèmes aquatiques et les complexes écologiques dont ils font partie ; cela comprend la diversité au sein des espèces et entre les espèces ainsi que celle des écosystèmes .* »

Il y a donc trois niveaux distincts pour appréhender la biodiversité :

1. La très grande variabilité des organismes vivants recouvre un premier niveau : celui du nombre, de la nature et de l'abondance des différentes espèces. Ainsi, on compte, par exemple, deux espèces d'éléphants suivant leur origine géographique, Asie ou Afrique ; quelques 300 000 espèces de plantes à fleurs ; des millions d'insectes connus (beaucoup sont à découvrir) ; des milliards de microbes dont la plupart restent à identifier. On voit bien également que le terme d'abondance doit être pris en compte : un éléphant ou un

baobab impressionnent par leur taille, leur volume individuel, mais ce n'est rien comparé au nombre de fourmis dans une fourmilière ou de graminées au sein d'une prairie.

Il y a donc deux types de biodiversité : celle qui est visible comme la plupart des espèces de plantes ou d'animaux (toutes les espèces de plantes sont-elles visibles ?) et celle qui n'est pas perceptible à l'œil nu comme le monde des microbes, des virus ou encore de tout ce qui vit dans les sols, les eaux douces ou marines ou encore dans notre flore intestinale (riche en microbes) ; sa visualisation nécessite souvent une instrumentation particulière comme l'utilisation du microscope et/ou la mise au point de milieux de culture appropriés.

2. Cette variabilité entre individus d'espèces différentes existe également à un deuxième niveau, moléculaire : celui des gènes qui renferment les caractères héréditaires d'une espèce. La diversité génétique peut s'évaluer aussi à l'échelle d'un individu. Prenons l'exemple d'un chien de race labrador, issu d'un processus de domestication, ou celui de la violette odorante, espèce sauvage (c'est-à-dire non domestiquée). Cette diversité peut s'apprécier également à l'échelle d'une population d'individus de la même race ou de la même espèce (exemple l'ensemble des labradors ou celui des violettes odorantes). Mais cette évaluation peut aussi se faire à l'échelle de populations de races différentes de chiens (labrador, caniche, berger allemand, etc.) ou de diverses espèces de violettes sauvages (violette odorante, violette des Pyrénées, violette hérissée, etc.). Ces différents chiens ou violettes sont issus d'ancêtres communs : un chien ou une violette qui se sont diversifiés en races ou espèces différentes au cours des mécanismes de l'évolution par le jeu des mutations génétiques et d'autres processus de sélection ou de spéciation (faut-il définir ce mot ? non). Cette diversité génétique est donc à la source de la diversité biologique en général et permet aux différentes espèces, races ou variétés, de s'adapter aux évolutions de leur environnement.

3. Un troisième niveau correspond à celui des milieux ou écosystèmes (à définir, voir les phrases suivantes) dans lesquels tous ces individus vivent. Alors qu'il est assez facile d'isoler les individus d'une même espèce ou encore les gènes d'un même génome, il est souvent très difficile de délimiter un écosystème. Sa définition précise est mal aisée à faire tant elle prend en compte de paramètres à la fois biotiques (espèces vivantes animales, végétales ou microbiennes) et abiotiques (le type de sol, la topographie d'un terrain, le climat...).

La France, avec ses territoires outre-mer (Guyane, Guadeloupe, Martinique, Réunion, Nouvelle Calédonie...) très riches en espèces différentes, représente environ 20% de la biodiversité mondiale estimée, car ces territoires possèdent un très important domaine maritime associé.

Cette année internationale de la biodiversité doit être l'occasion d'une réflexion et de mesures appropriées pour préserver ce patrimoine de l'humanité. La réelle méconnaissance de l'importance de la biodiversité doit être prise en compte très tôt au niveau éducatif : aujourd'hui où nos sociétés sont très largement coupées de leurs origines campagnardes, les sensibilisations se font surtout par le petit écran ou les parcs zoologiques ou botaniques naturalisés. Par ailleurs, des interactions complexes et extrêmement fines existent entre tous les êtres vivants au sein de leurs écosystèmes ; celles-ci sont encore relativement méconnues car difficiles à appréhender. Néanmoins, plusieurs initiatives ont été développées comme l'*Évaluation des écosystèmes pour le millénaire* afin de tenter de déterminer la valeur inestimable (l'ampleur ?) des services rendus par la biodiversité

(pollinisation des cultures, épuration des eaux ; plantes, animaux, microbes et nouveaux médicaments, etc.).

Pour reprendre les termes de R. Barbault, scientifique du Muséum National d'Histoire Naturelle très impliqué dans l'écologie et les problèmes de biodiversité : « *La biodiversité, c'est le passage du concept de l'homme et la nature à celui de l'homme dans la nature à tous égards, pour le meilleur et pour le pire.* »

Conclusion

Différentes questions relatives à la biodiversité ont été traitées par plusieurs membres de l'Académie. J'en ai réalisé une dizaine que l'on peut retrouver sur le site suivant : www.academie-sciences.fr.

Quant au texte ci-dessus – 2010 : *Année de la biodiversité* – il est extrait directement de la rubrique *Libres points de vue d'Académiciens sur la biodiversité* accessible directement sur le site.

Par ailleurs, les illustrations correspondant à la conférence que j'ai réalisée dans le cadre de la semaine de la science pour l'Académie des Sciences, Belles Lettres et Arts de Lyon sont également disponibles sur le site de *canal académie*. L'enregistrement de la conférence donnée à Paris, à l'Institut de France, toujours dans le cadre de la semaine de la science, est également disponible directement sur internet à la rubrique *La biodiversité expliquée aux lycéens*.

2 mars 2010

Communication de notre confrère Michel DÜRR

COMMENT SE FORGE UNE LÉGENDE ? Ampère, savant, distrait et excentrique !

Entre Thalès et Cosinus

On prétend, outre-Atlantique, que les orateurs français ont coutume de commencer leurs propos en remontant à Jésus-Christ ! Ainsi ferai-je avec une paraphrase de Jean Perrin : « *Il y a vingt-cinq siècles peut-être, sur les bords de la mer divine où la voix des aèdes venait à peine de s'éteindre, quelques philosophes* » cherchaient la sagesse. Ils savaient s'abstraire de leur environnement immédiat pour concentrer sur l'objet de leurs réflexions toute la puissance de leur esprit. Nul ne s'en étonnait, bien au contraire. Depuis, le « sage » est tout naturellement un « distrait », qu'on respecte voire admire peut-être, mais dont on se gausse avec plus ou moins d'aménité. Thalès moqué par la jeune Thrace, selon le *Théétète* (1) de Platon repris par Diogène Laërce (2), fournit matière à la fable d'Esopé puis de La Fontaine (3) :

*« Un astrologue un jour se laissa choir
Au fond d'un puits. On lui dit : pauvre bête,
Tandis qu'à peine à tes pieds tu peux voir,
Penses-tu lire au dessus de ta tête ».*

Vitruve (4) évoque Archimède, au faite de sa gloire, courant nu dans Syracuse, oublieux de sa tenue dans la joie de sa découverte de la poussée de l'eau, et périssant, plus tard, sous le glaive d'un légionnaire de Marcellus pour n'avoir point abandonné assez tôt la contemplation de ses figures, du moins selon une des versions rapportées par Plutarque (5). Plus près de nous le savant Cosinus et le professeur Tournesol incarnent l'archétype du savant distrait.

Le bon La Fontaine

Les distractions et bizarreries d'Ampère frappent ses contemporains. Des dispositions naturelles l'y portent, accentuées par une éducation sans maîtres et sans contacts avec des camarades de son âge, donnée par un père, plus féru de Rousseau que porté aux mondanités. Il est lui-même très conscient de ses travers. Dans une autobiographie, il avoue que « *c'est peut-être à ce genre de vie si longtemps privé de toute communication avec les hommes dont se compose notre société, qu'on doit attribuer les distractions auxquelles Mr Ampère a paru quelquefois sujet et qui l'ont fait surnommer par ses amis le bon La Fontaine. Comme l'inimitable fabuliste, il joint à de grands talents une simplicité et parfois un oubli total de ce qui se passe autour de lui* ». (6) Son entourage s'en amuse, certains avec un peu d'agacement, soupçonnant qu'il y met quelque affectation. Ses meilleurs amis ont à cœur de le défendre, ainsi François Arago (7) : « *Dites-nous par exemple, quel avantage convoitait Ampère le jour où, assis à la table de personnes que tout lui commandait de ménager, il se crut un moment dans sa propre maison et s'écria avec l'accent d'un mécontentement profond : « Vraiment, ce dîner est détestable ! Ma sœur comprendra-t-elle enfin qu'elle a tort d'accepter des cuisinières sans s'être assurée personnellement de leur savoir-faire ? ».*

Tyrannisé par ses élèves. Du Palais-Bourbon au Collège de Navarre

Le point de départ de la légende ampérienne est à chercher en octobre 1804 dans cette annexe du Palais-Bourbon qui abrite la gent turbulente des élèves de l'École Polytechnique. Ampère y est nommé répétiteur de Labey, en octobre 1804. Selon Arago, « *mal conseillé par des amis peu au courant des choses d'ici-bas, Ampère se présenta, dans l'amphithéâtre d'une école presque militaire, en habit noir à la française, œuvre malheureuse d'un des moins habiles tailleurs de la capitale ; et pendant plusieurs semaines, le malencontreux habit empêcha plus de cent jeunes gens de prêter attention aux trésors de science qui se déroulent devant eux. Le répétiteur craint que les caractères tracés sur le tableau noir ne soient peu visibles pour ses auditeurs les plus éloignés ? Il croit devoir les consulter, ce qui semble bien naturel. Eh bien, à la suite du colloque ainsi établi avec ces jeunes gens réunis en grand nombre, plusieurs d'entre eux eurent l'espièglerie, en argumentant toujours de la faiblesse de leur vue, d'amener par degrés le bienveillant professeur à des caractères d'une telle grosseur que le plus vaste tableau, loin de suffire à des calculs compliqués, n'aurait pas contenu seulement cinq chiffres. Tout entier enfin aux développements d'une théorie difficile, il lui arrive dans le feu de la démonstration, de prendre le torchon saupoudré de craie pour son mouchoir. Le récit, grossi, amplifié, de cette méprise, assurément bien innocente, se transmet de promotion en promotion ; et quand Ampère paraissait pour la première fois devant l'une d'elles, ce n'était plus le savant analyste qu'elle cherchait de préférence : elle guettait plutôt le moment où il l'égaierait par la distraction, dès longtemps promise, et dont elle était très peu disposée à le tenir quitte ».(7)*

La légende d'Ampère restera longtemps vivante à l'École, plusieurs années après qu'il eût cessé d'y enseigner. Selon Gaston Pinet (8) « *l'amour de la littérature, le besoin de se tenir au courant [...] firent naître à l'École en 1832 un journal hebdomadaire qu'on appela le Récréatif. Il parut du mois de janvier au mois de mai. [...] La quatrième page du journal recevait les nouvelles, concerts, théâtres, farces et charades. On y trouvait toujours quelque anecdote au sujet d'Ampère. On avait fait un recueil des mille distractions qui le rendaient populaire, des tours plaisants que lui jouait Arago, son ami intime. On en inventait même à plaisir : le bas resté dans sa main pendant une méditation profonde, la craie à la place du sucre dans son verre d'eau, le torchon du tableau dont il se faisait un mouchoir ; innocentes plaisanteries qui ne portaient aucune atteinte à la dignité du savant et le faisaient au contraire aimer, admirer davantage. »*

Le fiacre

L'anecdote du fiacre, la plus connue, est de la même veine de moquerie professorale, sans pour autant être certaine : « *Toujours absorbé par ses méditations, même au milieu du bruit et du mouvement de la capitale, Ampère réfléchissait un jour sur la solution d'un problème important. Aviser un omnibus qui se trouvait là en stationnement, tirer de sa poche un morceau de craie, fut pour lui l'affaire d'un instant. Le voilà couvrant d'x, de plus, de moins, de multipliés par, un panneau qu'il prenait sans doute pour l'amphithéâtre de la Sorbonne. Il était sur le point d'arriver à une solution depuis longtemps cherchée quand, le sifflet donnant le signal du départ, le véhicule emporta l'équation ébauchée » (9). La première mention de cette anecdote figure en février 1840 dans le recueil mensuel *Les guêpes* du publiciste Alphonse Karr. Ni Arago, ni Bredin n'en font état.*

Du plagiat par anticipation : Ménalque et Newton, des précurseurs

Une autre mésaventure attribuée à Ampère est celle de la montre jetée du Pont des Arts : « *Un autre jour, Ampère se rendait à son cours. Il trouve sur sa route un petit caillou qu'il ramasse, et dont il se met à examiner curieusement les veines bigarrées. Tout à coup, le cours qu'il doit faire revient à son esprit ; il tira sa montre de sa poche, et s'apercevant que l'heure approche, il double précipitamment le pas, remet soigneusement le caillou dans sa poche, et lance sa*

montre par-dessus le parapet du pont des Arts. » (9) C'est là un trait de distraction devenu traditionnel. La Bruyère, dès 1688, en gratifie Ménalque (10) : « Il se promène sur l'eau et il demande quelle heure il est ; on lui présente une montre ; à peine l'a-t-il reçue, que ne songeant plus ni à l'heure ni à la montre, il la jette dans la rivière, comme une chose qui l'embarrasse. » Regnard le reprend dans son *Distrain* (11), puis Addison ou plutôt Budgell dans *The Spectator* (12).

Avec l'histoire des deux chatières, connue depuis Newton (13), s'agirait-il de ce que Pierre Bayard appelle le plagiat par anticipation (14) ?

« Ampère avait deux chats, qu'à l'exemple de beaucoup d'illustres personnages, il chérissait tendrement : l'un était un maître angora, un Raminagrobis splendide de maturité ; l'autre un petit chaton dont les folles cabrioles contrastaient avec la dignité de son camarade. Ennuyé d'entendre ses animaux favoris gratter continuellement à la porte de son cabinet, Ampère fait venir un menuisier : « Pratiquez-moi, dit-il, deux chatières au bas de cette porte, et surtout ayez soin d'en faire une grande et une petite de façon à les proportionner à la taille de mes animaux. — Oh ! Monsieur, repart l'ouvrier surpris, est-il bien nécessaire d'en faire deux ? La grande suffirait bien. — Eh bien ! Et le petit chat ? Comment fera-t-il pour entrer ? » (15)

Les tribulations de l'inspecteur de l'Université

À en croire les collègues d'Ampère qui font avec lui la tournée des établissements scolaires, il faut le surveiller constamment et le voyage n'est pas de tout repos :

« Encore dans la vigueur de l'âge, chargé de gloire et d'honneurs, fier d'un fils qui continuait et renouvelait l'illustration de son nom, Ampère est venu revoir la maison grise des jésuites de Bourg, l'École Centrale de 1795, le Collège communal de 1802 ; cela en 1831. Il arrivait avec Monsieur Naudet, comme lui inspecteur général de l'Université. Chemin faisant, le traducteur de Plante [c'est-à-dire Naudet] avait deux préoccupations incessantes : 1^o il avait à surveiller ses vêtements ; Ampère au saut du lit prenait le premier pantalon venu et, sans s'apercevoir de la disproportion ni tenir compte de la résistance, il l'enfilait victorieusement ; c'était quelquefois le pantalon de M. Naudet lequel en restait irrémédiablement avarié. 2^o Il avait à surveiller Ampère lui-même. En Bourgogne, vers Saulieu, à une certaine montée, tous mettaient pied à terre pour ménager les chevaux. Ampère descend, s'établit avec un petit papier et un crayon sur un tas de pierres, disant qu'on cheminât et qu'il rejoindrait. On gravit la côte en causant. Quand il faut remonter en diligence, Naudet s'aperçoit qu'Ampère manque. Le conducteur veut marcher, il faut qu'il arrive à Saulieu, bon gîte, à l'heure du souper, heure sacramentelle pour les conducteurs : les voyageurs l'approuvent à l'unanimité. À Saulieu, Naudet dut louer un véhicule quelconque et aller à la recherche de son collègue, attardé pour sûr, égaré peut-être. Il le retrouva sur le tas de pierres, toujours chiffant et aux récriminations naturelles, ouvrant de grands yeux ébahis... il n'avait pas compté les heures ni vu la nuit venir. » (16)

« J'ajoute deux anecdotes sur le passage des deux inspecteurs généraux, en 1831. Elles me sont dites avec une grâce et un esprit infinis par une personne qui reçut alors M. Naudet chez elle. — L'une de ces historiettes concerne une deuxième visite d'Ampère à Brou, pour laquelle faire avec plus de sécurité, l'église tant un peu fraîche, il se déshabilla autant qu'il fallait et passa un gilet de flanelle qu'il avait dans sa poche, cela sur le seuil, sans nulle cachotterie et tout naturellement. — La seconde est d'une cassette où les deux savants tenaient (comme les deux amis du Monomotapa) leur bourse commune : Ampère la gardait, réglant les comptes en sa qualité de mathématicien. Il l'oublia un matin en quelque auberge et comme Naudet grondait, Ampère lui remontra avec placidité qu'il en avait la clef. » (16)

Les chemises du recteur

Lors de sa tournée d'inspection de 1830, Ampère loge à Orléans chez le recteur, M. Boubée de Lespée. Le colonel Oudet, arrière petit-fils de celui-ci, rapporte

ainsi la tradition familiale : « J'ai souvent entendu parler par ma grand'mère, morte à 92 ans, en 1901, de la visite faite par Ampère à son père et dont il est question dans la lettre. Elle se rappelait notamment qu'Ampère au moment du départ avait, par distraction, vidé dans sa malle le contenu d'un tiroir de la commode placée dans la chambre où il avait été reçu et qui contenait toutes les chemises de son bôte. » (17)

« Où celui-là a-t-il appris à carculer ? »

« En 1829, quand le grand mathématicien, atteint des premiers symptômes d'une maladie du larynx, voyageait sur la route d'Hyères, où il allait chercher le repos et le soleil, assis au fond d'une calèche à côté de son fils qui l'accompagnait, il se chargeait volontiers de payer les postillons. Aux portes d'Avignon, dans ce pays déjà méridional, où le langage se colore et s'accroît d'épithètes énergiques, André Ampère essayait laborieusement de régler ses frais de route ; mais d'un côté la distraction, de l'autre l'impatience, embrouillaient incessamment toutes ses additions.

L'affaire s'arrange enfin au gré de l'Avignonnais, qui reçoit son pourboire et dit d'un air de superbe dédain : « En v'là un mâtin qui n'est pas malin ! Où celui-là a-t-il appris à carculer ? » « Tout entier à l'admiration que m'inspirait le génie de mon père, disait notre ami [Jean-Jacques Ampère] en rappelant ses souvenirs, je l'écoutais parler sur la classification des connaissances humaines quand cet incident vint nous interrompre. » (18)

La Nécrologie parue dans la Revue du Lyonnais et peut-être rédigée par Ballanche se complait à affirmer cette inaptitude d'Ampère : « Un élève était au tableau de la classe de mathématiques, il ne pouvait se tirer d'un calcul. M. Ampère, impatienté, prend la craie et se met à opérer, et il s'écrie : « Trois fois sept .. dix-neuf ... non, je me trompe, ça fait vingt-deux ! » On assure qu'Archimède n'a jamais pu venir à bout d'achever une addition sans se tromper. » (19)

Une lecture absorbante

Lorsque sa tournée le conduit à Lyon, Ampère loge chez son ami Bredin à l'École vétérinaire. « J'avais engagé, écrit ce dernier dans son journal, un savant naturaliste Suédois à venir dîner à la maison pour lui faire la connaissance d'Ampère. J'engageai aussi Ballanche, Montbel, Roux et d'Ambérieux.

Au moment de passer à table, plus d'Ampère qui était là l'instant d'avant. Je le cherche dans toute la maison, je le fais chercher partout où je suppose qu'on peut le trouver, c'est en vain. Méla commençait à s'impatienter ; le dîner allait être mauvais. « Eh bien, lui dis-je, fais servir, nous ne nous gênons pas avec Ampère, il arrivera sans doute bientôt ». Nous nous mettons à table. Ampère ne paraît toujours pas. Le portier ne l'avait pas vu sortir de l'École : je commençais à être inquiet.

Au dessert, Montbel sort de table pour satisfaire un petit besoin et trouve au petit cabinet le cher Ampère accroupi, un livre à la main et tellement absorbé par sa lecture qu'il avait tout oublié. Il était depuis si longtemps dans cette position incommode que ses jarrets fléchis ne pouvaient plus le relever. Montbel fut obligé de l'aider. Le pauvre ami arriva à table, soutenu par Montbel, tout confus ne sachant comment s'excuser de nous avoir ainsi fait attendre. Mais bientôt la conversation prenant un tour intéressant, il ne pensa plus à sa mésaventure et se lança à corps perdu dans des considérations toutes nouvelles pour le Suédois enchanté autant qu'émerveillé d'un tel savoir, de telles vues scientifiques. » (20)

Décidément, les invitations à dîner ne réussissent pas à Ampère, qu'il soit invité et, perdu dans ses pensées se croie chez lui, comme le rapporte Arago, ou bien qu'il invite des amis, comme le raconte dans ses *Souvenirs* le physicien genevois Colladon.

Le déjeuner de Nobili

« M. Nobili, de Florence, physicien bien connu, étant venu à Paris, Ampère nous dit, à Sturm et à moi : « Vous serez sans doute bien aises de faire la connaissance de M. Nobili ; je veux l'inviter dans quelques jours à un déjeuner chez moi et je vous invite pour ce jour là ». Étaient présents au repas, M. le baron Maurice de l'Institut, M. César Becquerel, M. Edwards, Sturm et moi, M. Nobili n'y était pas. Sans doute, il n'aura pas pu venir... Bref, on se met à table, on cause de science, on est gai. Moi, j'étais à la gauche de M. Ampère qui riait comme les autres.

Tout à coup, au milieu du repas, M. Ampère se recule, lance sa serviette par terre en disant à mi-voix : « Ah ! Je suis un homme profondément malheureux ». Je lui dis : M. Ampère, vous trouvez-vous mal ? Il me répondit à mi-voix : « Croyez-vous que je donne ce déjeuner pour M. Nobili et que j'ai oublié de l'inviter ! ». La plupart des convives n'entendirent pas ce mot, mais M. Ampère depuis ce moment fut douloureusement agité. Je rapporte ce fait sans y changer une syllabe et je rappelle que c'est à moi-même que M. Ampère l'a dit. » (21)

La soirée chez Fontanes

L'aventure suivante a toute chance d'être vraie dans ses grandes lignes. Elle circule dès 1836 (22) ; en voici une version enjolivée par le satiriste Thécel (23) : « C'était à la fin de l'Empire, M. Ampère venait d'être nommé membre de l'Institut. Invité à un dîner et à une soirée chez le grand maître de l'Université, l'illustre mathématicien ne savait trop quel costume prendre. Un ami consulté lui persuada de revêtir son uniforme académique. Ampère se rendit à cette raison, mais il n'avait pas ses libres allures dans l'habit officiel et il sentait à chaque pas l'épée lui battre les jambes et embarrasser sa marche.

Ce ne fut pas tout. La confusion du nouvel élu devint extrême quand en entrant dans le salon de Fontanes, il s'aperçut qu'il était le seul en uniforme. Tout le monde avait l'habit de ville ; lui seul paraissait par vanité, par gloriole, avoir saisi l'occasion de s'endimancher en fonctionnaire.

La crainte d'un ridicule, la peur d'être soupçonné d'une singularité qui était bien loin de sa pensée, troublaient le naïf savant. Il voulut se débarrasser de cette malencontreuse épée qui lui battait les flancs comme une ironie, et pendant que la conversation occupait les invités du salon, avant que le dîner fut servi, il trouva le moyen de retirer le glaive pacifique qui lui faisait si cruellement la guerre, et le glissa avec son fourreau sur un canapé derrière des coussins.

On se mit à table, et pendant le dîner, Ampère, à demi-soulagé put retrouver assez de présence d'esprit pour n'être pas toujours étranger à la conversation. Mais dans la soirée qui suivit, le fameux distrait ne lutta pas assez contre ses habitudes et peu à peu, s'isolant des invités, se confinant dans un coin, il s'absorba dans un problème ou deux et ne pensa plus du tout à l'endroit où il se trouvait, ni aux heures qui s'écoulaient, si bien qu'après minuit, il ne restait plus personne qu'Ampère qui calculait dans son coin, et que la maîtresse de maison qui avait cru de son devoir de tenir tête à son dernier convive. Toutefois, Madame de Fontanes, respectant les calculs de M. Ampère s'était assise en silence et attendait qu'il eût fini sans l'interrompre.

À quelle heure le distrait s'aperçut-il de sa solitude ? Ce que je sais, c'est que voyant enfin qu'il était temps de s'éloigner, M. Ampère se mit en mesure de chercher son épée. Après plusieurs tours de salon, l'académicien reconnut en effet que Madame de Fontanes était assise précisément sur le canapé où l'épée était cachée, et que par surcroît d'embarras, Madame de Fontanes dormait.

Que faire ? Après avoir longtemps cherché, médité, il se dit que le mieux était de ne pas réveiller la maîtresse du logis, et qu'avec un peu d'adresse, on pouvait s'en tirer.

M. Ampère adroit, c'était se flatter de l'impossible ! Résolu pourtant à poursuivre son projet, le brave académicien se met à genoux devant Mme de Fontanes endormie et essaie de glisser sa main entre le canapé et la robe de la dame, pour atteindre à l'épée. Je vous laisse à juger l'émotion, la terreur qui pénétrait M. Ampère.

« Si l'on me voyait » disait-il en pensant à l'étrangeté de son attitude et à l'apparence de son geste. Mais ô bonheur, sa main rencontre le pommeau de l'épée. La diablesse résiste mais en tirant doucement, doucement, on peut la dégager. M. Ampère crut tirer avec modération, mais peut-être avait-il mal calculé la force de résistance et la force d'attraction. Quoiqu'il en soit, au moment où il amenait l'épée hors du canapé, il s'aperçut que le fourreau était resté en place, et qu'il n'avait en main que la lame nue. L'imprudent oublia la nécessité du silence ; il fut si surpris, si contrarié, qu'il poussa tout haut une exclamation. À ce bruit, Madame de Fontanes se réveilla en sursaut, ouvrit les yeux et se mit elle-même à crier très fort en voyant à ses pieds un homme qui, la figure bouleversée, semblait brandir sur elle une épée nue. Aux cris de Madame de Fontanes, on accourt, et on trouve M. Ampère, toujours agenouillé, penaud, l'épée à la main, terrifié, comme un assassin qu'on prendrait en flagrant délit.

Quand tout se fut expliqué, M. de Fontanes qui s'était enfermé dans ses appartements et qui était revenu, attiré par le tumulte, rit beaucoup de l'aventure. M. Ampère fit un grand effort pour en sourire et supplia le grand maître de lui garder le secret. M. de Fontanes promit, mais il ne tenait pas tous les serments qu'il prêtait, et il manqua, entre autres à celui-ci. L'aventure fut racontée à l'empereur, et elle circula dans tout Paris. »

À quelques détails près, le récit est vraisemblable. Pourtant, Ampère est élu à l'Académie des Sciences en novembre 1814, et Fontanes, certes longtemps protégé de Napoléon est reconduit dans ses fonctions de Grand Maître de l'Université par Louis XVIII, mais en vieux renard, passe en Belgique pendant les Cent-Jours. La réception précédente si elle a eu lieu, s'est probablement passée au premier trimestre 1815.

Le vol du tricorne

Voici encore une mésaventure d'Ampère invité, telle que la raconte Arago : « Après une soirée consacrée à de vives discussions sur divers points de religion et de métaphysique, Ampère, en se retirant fort tard, emporte le chapeau tricorne d'un ecclésiastique, au lieu de son propre chapeau rond. Le lendemain, il s'empresse d'aller réparer son erreur ? » (6). En effet, dans une des lettres publiées par Louis de Launay, Ampère s'excuse auprès de son ami Beuchot, alors directeur de la *Bibliographie de la France ou Journal de la Librairie* d'avoir par mégarde emporté un chapeau semblable au sien (24).

Allez plus loin ! on ne... s'arrête pas ici. Un besoin pressant.

« On raconte sur Ampère une anecdote qui peint bien sa distraction et sa bonhomie. Un soir d'été, il allait à l'Observatoire. M. Arago, qui s'y rendait également l'aperçut à quelque distance, faisant ses préparatifs le long d'un mur pour satisfaire un petit besoin. Arago s'approche d'Ampère et contrefaisant sa voix : « on ne pisse pas ici, » dit-il. Ampère s'échappe bien vite en relevant le pont de sa culotte, fait quelques pas en courant et se dispose à se replacer le long du mur ; mais Arago, le poursuivant toujours, répète encore en grossissant sa voix : « On ne pisse pas ici. » S'il faut croire les conteurs, cette scène se renouvela jusqu'à trois fois, et ce ne fut qu'à la porte de l'Observatoire qu'Arago, parlant comme à son ordinaire, tira d'erreur son ami. » (25)

La *Revue du Lyonnais* (26) attribue cette plaisanterie à G...L..., c'est-à-dire à Gay-Lussac.

La visite de l'astronome allemande

Augustin Challamel, bibliothécaire de la bibliothèque Sainte-Geneviève, a récapitulé bien des anecdotes sur Ampère dans ses *Souvenirs d'un Hugolâtre*, dont cette visite d'une astronome allemande, farce dont Ampère aurait fait les frais : « [...] tantôt Arago, habillé en femme, se rendait chez Ampère, passait pour une astronome allemande, et, non reconnu, reparaisait ensuite pour s'entendre louer incognito par son ami [...] » (27)

L'affabulation : stupéfiante prévenance pour un parapluie (28)

Au fil des années la légende des distractions d'Ampère s'enfle de traits insolites. En 1867, l'hebdomadaire *L'Ouvrier* écrit : « *Voici à propos d'Ampère, l'illustre mathématicien, père de celui qui vient de mourir, et dont la distraction fabuleuse rappelait les hauts faits de Calino, une aventure que la Petite Revue garantit authentique ; Ampère sort un jour de chez lui en écrivant sur sa porte à la craie : Je n'y suis pas. Quelque temps après, il rentre, et, au moment d'ouvrir son buis, il est frappé par l'inscription dont il l'a lui-même décoré ; il la lit comme une primeur, tourne sur ses talons et redescend l'escalier.*

Je demande la permission d'ajouter ici moi-même un autre trait non moins authentique, non moins inédit de l'illustre savant : il pleuvait à torrents. Ampère, qui rentrait chez lui, de l'autre bout de Paris, arrive mouillé, ruisselant, trempé jusqu'aux os et fort préoccupé néanmoins d'un calcul différentiel. Il allume sa bougie, fait sa couverture, ouvre son lit, y couche son parapluie et va égoutter lui-même dans un coin, en continuant son calcul. »

À son tour, Pierre Larousse cite l'anecdote sans s'émouvoir. Elle est reprise dans *l'Intermédiaire des chercheurs et des curieux* en 1906, mais *L'Abeille de la Nouvelle Orléans* en fait son miel avec plus de discernement en 1910, indiquant que l'histoire semble inventée !

Sic itur ad astra ! L'apothéose : Ampère et Napoléon

J'ai gardé pour la fin un texte trouvé dans la très sérieuse *Revue Générale d'Électricité*, où, dans un article par ailleurs estimable (29), l'auteur, Henri Coquet relate l'anecdote suivante :

« *Les distractions d'Ampère sont proverbiales et connues de tous : nous en donnerons un exemple qui, croyons-nous, a reçu moins de publicité, et que nous avons trouvé dans une histoire de Napoléon I^{er}.*

Pendant une séance de l'Institut présidée par Geoffroy Saint-Hilaire, Ampère occupait la tribune pour présenter un mémoire. L'Académie l'écoutait avec la plus vive attention, lorsque tout à coup une agitation extraordinaire, suivie d'un murmure général, se répandit dans l'Assemblée à la vue d'un étranger qui, vêtu d'un frac bleu foncé et décoré de la Légion d'honneur, était entré dans la salle; celui-ci, d'un geste calma l'effervescence et approchant d'un fauteuil vide y prit place.

Ampère ne s'était aperçu de rien et une fois son mémoire lu, il le déposa sur le bureau de l'Académie et retourna tranquillement à sa place. Mais à son grand étonnement son fauteuil était occupé par l'étranger. Ampère gêné, mais n'osant rien dire par timidité, tourna autour de son siège, toussa, mais sans résultat. Il s'adressa alors à ses collègues, trouvant étrange qu'on vienne sans autre forme occuper la place d'un autre. Il n'eut pour réponse que des sourires silencieux. S'enhardissant, Ampère s'adressa à M. Geoffroy Saint-Hilaire : "Monsieur le président, lui dit-il, je dois vous faire remarquer qu'une personne étrangère à l'Académie s'est emparée de ma place et siège parmi nous". "Vous êtes dans l'erreur, mon cher confrère, cette personne à laquelle vous faites allusion est membre de l'Académie des Sciences.

"Et depuis quand demanda Ampère, — Depuis le 5 nivôse an VI, répondit l'étranger — Et dans quelle section s'il vous plaît ? — Dans la section de mécanique, répondit l'intrus en souriant — C'est un peu fort", s'écria Ampère, et prenant un annuaire de l'Institut, il lut à cette date: Napoléon Bonaparte, membre de l'Académie des Sciences nommé dans la section de mécanique le 5 nivôse, an VI.

Ampère n'avait pas reconnu l'Empereur ; très troublé, il se répandit en excuses. L'Empereur que cette scène avait fort amusé lui répondit aimablement : "Voilà, monsieur, l'inconvénient qu'il y a de ne pas fréquenter ses collègues. Je ne vous vois jamais aux Tuileries ; mais je saurai bien vous forcer à venir au moins m'y souhaiter le bonjour"

L'Empereur assista à la séance de l'Académie et avant de s'en aller, il s'approcha d'Ampère, lui tendit la main et l'invita en ces termes: " Quant à vous, mon cher collègue, je vous attends demain à dîner; ce sera pour sept heures. Je vous placerai à côté de l'Impératrice, afin que vous ne la preniez pas pour une autre"

Le lendemain, l'Empereur ne se mit à table qu'à huit heures après avoir attendu son collègue de l'Institut pendant une heure. Ampère avait oublié de venir. »

L'in vraisemblance, qu'avait naguère soulignée Louis Domenach (30), est criante : Ampère est élu à l'Académie des Sciences le 28 novembre 1814, alors que Napoléon est à l'île d'Elbe. En outre, si Bonaparte, élu membre résidant de la section des arts mécaniques de la 1^{re} classe de l'Institut National le 5 nivôse an VI fait alors preuve d'une certaine assiduité aux séances, Napoléon, empereur, reçoit les délégations de l'Institut mais ne revient jamais quai Conti.

L'imposture date de loin. L'historien Prosper Barante, président de la Société de l'Histoire de France, prononce le 3 mai 1859 l'éloge funèbre d'un membre de cette Société, Louis-Napoléon Geoffroy-Château (31). Le disparu avait publié en 1836 un ouvrage de politique-fiction (32) dans lequel il modifiait l'histoire à partir de 1812. La retraite de Russie devenait une victoire sur le tsar, amorce pour Napoléon d'un destin planétaire jusqu'à sa mort en 1832. Le discours de Barante donne l'origine de notre surprenante anecdote (33) :

« Parmi une foule de traits fins et spirituels [relatifs à Napoléon], permettez- moi Messieurs de rappeler seulement un des chapitres qui fit quelque sensation, celui de la visite de l'Empereur à une séance de l'Académie des Sciences en 1826.

Pendant une lecture fort savante de l'un de ses membres les plus illustres, M. Ampère, à une séance présidée par un autre membre non moins célèbre, M. Geoffroy Saint-Hilaire, Napoléon entre dans la salle et s'assied à la place de l'Académicien qui a la parole. Celui-ci, dans une de ses distractions qu'on a rendues proverbiales en les exagérant, ne reconnaît pas le nouveau venu, et se plaint au président de l'irrévérence de l'étranger. L'identité finit par être constatée ; Napoléon accepte d'être membre d'une commission et reproche, avec bienveillance, au savant Ampère de ne pas fréquenter les Tuileries dont il connaîtrait mieux les habitants.

Or, cette petite scène qui perd toute sa finesse dans une sèche analyse, est entrée dans le domaine de l'histoire positive, quoique sortie tout entière de l'imagination de M. Geoffroy-Château, sauf la réserve constante de M. Ampère à l'égard des Tuileries.

Voici comment on raconte l'aventure. La première édition du Napoléon apocryphe s'imprimait, en 1835 ou 1836, aux mêmes presses que le grand journal Le Temps. La copie venant un jour à manquer pour compléter un numéro de cette feuille, le compositeur ou le rédacteur en chef crurent ne pouvoir mieux se tirer d'embarras qu'en remplissant le vide par le chapitre de la scène académique qu'on venait de composer ; on en changea seulement la date. L'auteur voulut bien ne pas réclamer et quand ce chapitre parut dans l'ouvrage, on le crut une reproduction de l'article du journal. » Ainsi estampillée, sinon authentifiée, l'anecdote pouvait faire une belle carrière !

La fiction plus vraie que la réalité

Au fil des ans, la « geste » des aventures plaisantes d'Ampère s'est constituée, transmise, amplifiée, déformée, mêlant un peu de vrai à beaucoup d'invention. La fiction a envahi à ce point la réalité que les auteurs du petit « Livre rose pour la jeunesse » consacré en 1936 à Ampère (34), ont butiné dans la collection d'anecdotes précédentes et ont même ajouté cette invention que Ballanche et Ampère, étaient deux amis d'enfance qui herborisaient de conserve dans les prés de Poleymieux.

Paradoxe ? sacrilège pour d'autres, toutes ces affabulations, ces erreurs manifestes donnent d'Ampère une image très voisine de celle qui demanderait plus de

rigueur, une image à tout prendre bien ressemblante : celle d'un génie, plein de bonté et de simplicité, forçant, au-delà d'une sympathie amusée, notre respect et notre admiration.

Notes

1. Platon : Théétète, 174a.
2. Diogène Laërce : *Vie des plus illustres philosophes de l'Antiquité*, livre I, Thalès de Milet, p. 34.
3. La Fontaine : *Fables*, livre II, fable XIII, L'astrologue qui se laisse tomber dans un puits.
4. Vitruve : *De l'architecture*, Livre IX, Pr. 10.
5. Plutarque : *Vie des hommes illustres*, Vie de Marcellus, XXIX.
6. Autobiographie d'Ampère, Archives Académie des Sciences, papiers Ampère, chemise 326.
7. Arago : Éloge d'Ampère prononcé lors de la séance publique de l'Académie des Sciences le 21 août 1839 (*Œuvres complètes*, II, p. 1-116, J.-A. Barral, Paris 1854).
8. Gaston Pinet : *Histoire de l'École Polytechnique*, 1887, I, p. 211.
9. Pierre Larousse : *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, I (1866), article « Ampère »
10. La Bruyère : *Caractères* (De l'Homme, 7).
11. Regnard : *Le Distrain*, 1697, acte III, scène 8.
12. Addison *The Spectator*, n°77. May 29, 1711. By Mr. E. Budgell.
12. Voir par exemple Thomas Wright : *Alma mater or seven years at the University of Cambridge*, Trinity-man London, 1827, vol I, p. 17 : "On another occasion, a friend, for the joke's sake, having eat the chicken served up for his dinner, on seeing the bones, Newton exclaimed, "How forgetful I am! I thought I had not dined" and returned to his meditations, supposing all was as it should be. Being much attached to domestic animals, he possessed himself of a cat as a companion to his dog Dido. This cat, in the natural course of events, although Newton had probably not calculated upon it, produced a kitten; when the good man, seeing at a glance, the consequences of the increase of his family, issued order to the college carpenter to make two holes in the door, one for the cat and the other for the kitten. Whether this account be true or false, indisputably true is it that there are in the door to this day two plugged holes of proper dimensions for the respective egresses of cat and kitten."
14. Pierre Bayard : *Le plagiat par anticipation*, Éditions de Minuit, 2009.
15. Pierre Larousse : *GDU*, t. XI (1874), article « naïveté ».
16. Jarrin , élève au collège communal de Bourg en Bresse avait été inspecté par Ampère en 1831. Il a donné ses souvenirs dans un article publié en 1872 aux *Annales de l'Ain* (p. 87-131) : « Ampère, membre de la Société d'émulation de l'Ain, Bourg sous le Consulat ». Voir p. 119 et 131.
17. Louis de Launay : *Correspondance du Grand Ampère*, note de la lettre 440 bis, p. 956.
18. D'après H[enriette] C[heuvreux] : *Journal et Correspondance d'André Marie Ampère, 1793 à 1805* ; 9^e édition, 1893, Ollendorff , p. 311 ; (p. 274 dans la 4^e édition de 1872).
19. *Revue du Lyonnais*, 3, 1836, Nécrologie : Ampère p. 508-509.
20. Journal de Bredin (1811), dont on trouvera l'extrait, p. 123-124 dans « *Quelques souvenirs de J.-C. Bredin réunis par son petit-fils J. B.* », Imprimerie Braham, Constantine 1926. La scène se passe en 1811 à l'école Vétérinaire de Lyon que dirige Bredin. Ampère, probablement en tournée d'inspection, loge chez son ami. Méla est l'épouse de Bredin. Le repas réunit plusieurs des amis d'Ampère anciens membres de la Société chrétienne de 1803-1804. Louis Domenach avait rapporté l'anecdote dans son article : « Les distractions d'André Marie Ampère » *Bulletin de la Société des Amis d'André Marie Ampère*, n°21, 1964.
21. Jean Daniel Colladon : *Souvenirs et mémoires*, Genève 1893, p. 123.
22. *Revue du Lyonnais*, 3, 1836, Nécrologie : Ampère p.509.
23. Victor Fournel : *Dictionnaire encyclopédique d'anecdotes anciennes et modernes*, 1872 ; réédité 1926 ; I, p. 341-343 (d'après Thécel, *L'Indépendance Belge*, novembre 1859).
24. Correspondance d'Ampère, publiée par de Launay : Lettre n°386 de mars 1824, p. 645 : « Mon bien cher ami, pardon, mille fois pardon de l'aventure du chapeau. Mais comment pouvais-je me douter que ce chapeau ne fût pas celui que j'avais en allant chez toi ? J'y vis le nom du chapelier qui me les fournissait tous autre fois ; j'ai trois ou quatre vieux chapeaux que je ne sais pas distinguer ; je te renvoie celui que j'ai rapporté de chez toi, à ce que je crois ».

25. Étienne Jean Delécluze : *Journal 1824-1828*, publié par Robert Baschet, Éditions Bernard Grasset – Paris s.d. (vers 1935). Voir aussi Pierre Larousse : *GDU*, t. VI, (1871) , article « distraction ».
26. *Revue du Lyonnais*, 3, 1836, Nécrologie : Ampère p.508.
27. Augustin Challamel : *Souvenirs d'un hugolâtre : la génération de 1830*, Paris, Jules Lévy, 1885, p. 479. « *Le physicien Ampère, dont les découvertes ont tracé la voie aux physiciens actuels, habitait une maison située au coin de la rue des Boulangers et de la rue des Fossés Saint-Victor (aujourd'hui Cardinal-Lemoine), à deux pas de la demeure de mon père.*
C'est dire que nous le voyions tous les jours et que nous étions au courant des mille et une distractions qui le rendaient populaire, qui égayaient la jeunesse des écoles, mais qui ne nuisaient en rien au respect profond que les élèves ressentaient pour l'éminent professeur.
Tantôt, Ampère commençait un problème avec la craie sur un fiacre, en pleine rue, et les chevaux, en partant, lui enlevaient la solution ; tantôt, après avoir achevé une démonstration sur le tableau, il l'essuyait avec son foulard, puis il mettait dans sa poche le torchon traditionnel ; tantôt Arago, habillé en femme, se rendait chez Ampère, passait pour une astronome allemande, et, non reconnu, reparaisait ensuite pour s'entendre louer incognito par son ami ; tantôt, en conséquence d'un pari, le domestique du physicien servait plusieurs fois sur la table un poulet rôti, et lui faisait croire qu'il en avait mangé, lorsque le poulet n'avait pas encore été dépecé ; tantôt il arrivait à Ampère d'examiner attentivement un caillou, de regarder l'heure à sa montre, de serrer dans son gousset le caillou, et de jeter sa montre dans la Seine, par-dessus le parapet du Pont des Arts. »
28. *L'ouvrier*, 6^e année, n°307, 16 mars 1867, p. 368. Pierre Larousse : *GDU*, t.VI, (1871) , article « distraction ». *L'Abeille de la Nouvelle-Orléans*, samedi 25 juin 1910.
29. *Revue Générale de l'électricité*, 6^e année, novembre 1922, p. 72-73.
30. Louis Domenach : *Les distractions d'Ampère*.
31. Louis-Napoléon Geoffroy, dit Geoffroy-Château (1803-12 juillet 1858), magistrat, était le fils de Marc-Antoine Geoffroy, officier du Génie, ancien de l'expédition d'Égypte comme son frère, le naturaliste Étienne Geoffroy-Saint-Hilaire.
32. Louis-Napoléon Geoffroy : *Napoléon apocryphe, Histoire de la conquête du monde et de la monarchie universelle*, Paris chez Paulin éditeur, 1^{re} éd. 1837. Réédité en 1983 par Tallandier, Paris.
33. *Bulletin Société Histoire de France*, 1859, p. 97-98.
34. Jean Hesse et Henri Pellier : *Ampère – Les livres roses pour la jeunesse* n° 650. Larousse-Paris 1936.

21 septembre 2010

Conférence de notre confrère Louis-Paul FISCHER
et de M^{me} Véronique COSSU-FERRÀ FISCHER

LA LICORNE À LYON ET DANS L'HISTOIRE DE L'ART

La licorne, animal mythique, aux symboles multiples, est présente à Lyon depuis le XIII^e siècle dans le vitrail central de l'abside de la primatiale Saint-Jean. Elle est présente dans cette primatiale dans une sculpture de la façade du XIV^e siècle. Elle existait dans la primatiale sur une tapisserie disparue de la chapelle des Bourbons du cardinal Charles de Bourbon (1470), avant les tapisseries de *La Dame à la Licorne* pour le Lyonnais Jean IV Le Viste (vers 1480-1490). Des licornes sont à découvrir en héraldique, dans des maisons et châteaux du Lyonnais.

Définition

En Chine, l'énorme licorne Qi-lin (unicorne) a l'allure d'un énorme buffle : elle est porte-bonheur, à côté du dragon, de la tortue et du phénix. Elle est sans doute inspirée des rhinocéros.

Le mot *licorne* apparaît en français vers 1350, dans le roman *La Dame à la lycorne*. Le mot *licorne* est courant au XV^e siècle. Auparavant on parle d'*unicornis* comme on le voit inscrit sur des sculptures d'églises romanes, correspondant au grec *monokéros*. En Occident, *monocéros* (grec) ou *unicornis* (latin) désignent un animal mince et élégant à corps de cheval, avec une corne frontale sur une tête de cerf ou de daim, aux pieds de capridé et barbe de bouc.

La licorne occidentale, jeune cheval ou biche svelte de couleur blanche ou argentée, est dessinée le plus souvent de profil depuis le haut Moyen Âge (IV^e siècle) et ne sera représentée en sculpture ronde-bosse, croyons-nous, qu'après le X^e siècle, avec l'art roman. Cette belle licorne à la longue corne torsadée a cessé d'exister avec la découverte au XVI^e siècle du cétacé narval (mot norvégien) et surnommé alors « licorne des mers ».

Une littérature importante prétend qu'elle aurait été décrite au V^e siècle avant Jésus-Christ par le médecin grec Ctésias, qui avait passé dix-sept ans à la cour de Perse auprès de Darius II et d'Artaxerxès : à son retour en Grèce, son monocéros est « *un âne sauvage de l'Inde [...] avec le corps blanc, la tête rouge, les yeux d'un bleu profond, une corne frontale, blanche à sa base, noire au milieu et rouge au bout* ». Ce ne serait donc pas la longue corne torsadée du Moyen Âge. Pour Aristote, ce serait l'oryx à une seule corne et aux sabots fendus, et pour Pline l'ancien l'animal le plus sauvage de l'Inde.

La licorne occidentale dans l'histoire de l'art

L'historien d'art Louis Réau en 1955 écrit que notre unicorne apparaît dans l'église Saint-Jean l'évangéliste à Ravenne au IV^e siècle (mosaïque de parement), à Saint-Saba à Rome au VII^e siècle, sur un bas-relief.

Aux X^e et XI^e siècles, avec l'art roman nous trouvons dans des églises des unicornes sculptés dont Victor H. Debidour donne de belles photographies dans *Le bestiaire sculpté en France* (Arthaud 1961), en signalant un chapiteau du cloître de Tudela

en Espagne avec deux licornes affrontées. Ce sont des unicornes sur des chapiteaux de l'église Saint-Sauveur de Nevers (au musée de la porte du Croux). Debidour signale des unicornes dans des ivoires des X^e et XI^e siècles comme le fameux ivoire *diptyque d'Aérobindus* (au musée du Louvre).

Pour les XII^e et XIII^e siècles, Louis Réau cite l'unicorne sur le beau pilier historié de l'église de Souvigny dans l'Allier (avec la corne rejetée en arrière) et dans le volute d'une crosse du trésor de Fulda à Hildesheim. Nous verrons, avec notre ville de Lyon, la Vierge et l'unicorne dans le plus beau vitrail du XIII^e siècle de la primatiale Saint-Jean.

Notre collègue, Michel Francou, nous envoie la reproduction d'un manuscrit de la fin du XIII^e siècle d'une des plus belles licornes à la longue corne torsadée (bibliothèque de Sir F. Douce). En effet, jusque-là nous trouvons dans les manuscrits des unicornes avec leur corne qui varie. La longue corne torsadée, celle qui était vendue surtout par des marchands du Nord n'est pas celle qui prédomine dans les miniatures des manuscrits du Moyen Âge : il suffit de regarder celles actuellement présentées sur internet.

Après le XIV^e siècle, les représentations de la licorne (avec son nom de licorne au lieu d'unicorne apparu, rappelons-le, en 1350) sont multiples et donneraient lieu à une longue présentation. Nous nous contentons d'indiquer qu'au XIV^e siècle elle est fréquemment représentée en sculpture dans des églises de Hal en Brabant et sur la façade de la cathédrale Saint-Jean à Lyon, et aussi sur des dessins et une médaille du grand peintre Pisanello (1395-1455) pour la famille d'Este à Ferrare.

À la fin du XV^e siècle (nous le verrons plus loin dans le chapitre « *La licorne à Lyon* ») nous admirons la licorne sur des tapisseries liées à Lyon, celles pour le cardinal Charles de Bourbon, à Saint-Jean et pour Jean IV le Viste.

Au début du XVI^e siècle, nous avons en histoire de l'art de merveilleuses représentations de licornes plus ou moins religieuses : tapisseries d'Auxerre du martyr de saint Étienne (musée du Moyen Âge), tapisseries du trésor de Burgos (où la licorne sert de monture au Christ), tapisseries de *La chasse à la licorne* des La Rochefoucauld (maintenant à New York). Les licornes du triptyque *le Jardin des Délices* de Jérôme Bosch (musée du Prado) sont connues : la licorne du volet gauche de la création d'Adam et Ève plonge sa corne dans l'eau, pour la purifier ; les trois licornes du panneau central participent à la ronde autour du petit lac où « dansent (?) ou se baignent » des femmes nues : elles font la joie de psychiatres et psychanalystes modernes qui y voient des symboles phalliques. Parmi d'autres peintures italiennes, il existe un portrait par Raphaël d'une jeune femme assise avec une petite licorne sur son genou droit.

Avant la licorne, emblème connu de la famille Farnèse, représentée au palais Farnèse par le peintre Le Dominiquin, nous avons vers 1560 une série d'estampes de Jean Duvet pour Henri II roi de France.

La licorne avec son symbolisme chrétien sera interdite par l'Église au milieu du XVI^e siècle (concile de Trente) quand l'Église sait enfin que la fameuse longue corne vient du narval.

La licorne est encore représentée en peinture au XIX^e siècle à plusieurs reprises par Gustave Moreau (*Licorne et prince oriental*, *Femmes et Licornes dans une île* : 1885, musée Gustave Moreau). Les œuvres de Gustave Moreau dont ces licornes

seront admirées par André Breton et les Surréalistes après 1930, et nous admirons aussi des sculptures de belles licornes par Salvador Dali.

L'introduction de la licorne dans la religion chrétienne comme symbole du Christ

La légende de l'unicorne occidentale grecque devenue égyptienne ?

Selon l'historien d'art Louis Réau, la légende est née dans l'Égypte hellénisée du IV^e siècle après Jésus Christ, d'après un récit déformé et enjolivé d'Elie, écrivain d'Italie de langue grecque du III^e siècle. Elie narre la licorne farouche et inaccessible qui s'adoucit à la saison du rut et sur ce récit l'auteur égyptien inconnu du *Physiologos* ou *Bestiaire alexandrin* brode une histoire étonnante. La licorne devient un animal si puissant et si rapide que les chasseurs ne peuvent pas l'apercevoir ni la capturer, mais elle est sensible à la pureté et à la chasteté. Les chasseurs imaginent alors une ruse, celle d'amener avec eux dans la bois une jeune fille vierge qui servira d'appât.

Les diverses significations christologiques de la licorne (Louis Réau)

Une telle licorne à longue corne apprivoisée et capturée dans le sein d'une vierge devient le symbole de la chasteté et elle n'a d'ailleurs pas de sexe apparent. Des Pères de l'Église se sont intéressés à la licorne, Origène, Tertullien, puis saint Pierre Damien, Albert le Grand.

Les théologiens appliquèrent ce symbolisme à la Vierge par excellence, Marie, la mère immaculée du Sauveur. Dans la Vierge Marie à la licorne qui représente, sous une forme allégorique, le mystère de l'Incarnation, l'unicorne est le fils unique de Dieu, *christus spiritualis unicornis*, qui s'incarne dans le sein de Marie et « dans la Vierge prend Ostel ». Dans certaines représentations de l'Annonciation (Annonciation avec l'archange Gabriel), la Vierge est assise dans un jardin, l'*Hortus conclusus*, et reçoit la licorne poursuivie par la meute des chiens des chasseurs. Ces représentations existent à Lyon.

Une deuxième interprétation christologique trouverait aussi son origine dans le *Physiologos* alexandrin. D'après une légende parallèle, la corne de la licorne est l'image de la croix du Christ. Les animaux de la forêt sont assemblés autour d'une source empoisonnée par le Dragon. Ils attendent la licorne pour boire : elle fait un signe de croix avec sa corne qu'elle plonge dans l'eau en la purifiant.

De même quand la licorne repose dans le giron de la Vierge et à la fin de la chasse à la licorne, le flanc droit traversé par la lance du chasseur, elle représente le Christ sur la croix transpercé par la lance du soldat romain.

La vertu antitoxique de la licorne

Au Moyen Âge la corne torsadée de la licorne devient objet de considération, de vénération et n'a pas seulement une valeur symbolique littéraire ou artistique. Elle a des propriétés utiles et même thérapeutiques. Les princes qui vivent dans la peur perpétuelle d'être empoisonnés à leurs repas ont des goûteurs et cherchent à se procurer une corne de licorne qui passe pour purifier les eaux empoisonnées.

Nous avons découvert avec le pharmacien Jean Cheymol, président de la Société Française d'Histoire de la Médecine, que deux licornes sont les tenants des armoiries des apothicaires royaux d'Angleterre.

La prétendue poudre de corne de licorne était « une denrée aussi précieuse qu'aujourd'hui un gramme de radium » écrit en 1955 Louis Réau. La tradition a survécu jusqu'au XX^e siècle avec, par exemple, à Lyon la pharmacie « *La licorne* » rue de L'enfant qui pisse (devenue rue Lanterne). Sur internet vous découvrirez une dizaine de pharmacies actuelles dites « La licorne ». Dans certaines apothicaireries d'hôpitaux la poudre de corne de licorne était plus chère encore au XVII^e siècle que la fameuse thériaque, et pourtant Ambroise Paré, en 1582, en avait contesté le prétendu pouvoir thérapeutique comme d'ailleurs celui de la poudre tirée de momie broyée.

Des cornes torsadées entières de deux mètres et plus sont conservées au musée du Moyen Âge à Paris, au Trésor impérial de Vienne, dans les trésors de Saint-Marc de Venise, de Saint-Bertrand-de-Comminges (et tout simplement dans de nombreux muséums dont celui de Lyon). Charlemagne en avait reçu une en cadeau en 807 de « Aaron (Haroun), Rey de Perse ». La reine Élisabeth la première d'Angleterre arriva non sans peine à s'en procurer une. À l'abbaye Saint-Denis, il paraît que l'on plongeait régulièrement la corne de licorne qui était derrière l'autel dans un bassin rempli d'une eau qui apportait la guérison aux fidèles, comme a pu l'observer le chirurgien Félix Platter de Bâle, revenant de Montpellier en 1559 : Felix Platter écrit qu'il a vu cette « *eau de licorne donnée à boire à des infirmes* ». La poudre de licorne a un prix qui s'effondre à la fin du XVI^e siècle dans la plupart des apothicaireries.

La licorne dans la littérature

Guillaume le Clerc de Normandie (différent de Guillaume le Clerc du premier tiers du XIII^e siècle, auteur de *Fergus*) écrit en 1210-1211 *Le bestiaire divin*, puis *Les trois ennuis de l'homme* (poème moral, 1220). Dans *Le bestiaire*, il parle de l'unicorne, animal redoutable dont le sabot est dangereux et fend la pierre. Il est inspiré du *Physiologos* alexandrin. La licorne apparaît dans le roman de *La Dame à la Licorne et du beau chevalier au lion*, vers 1350-1380, à l'auteur inconnu, inspiré peut être des romans de Chrétien de Troyes.

Marco Polo, qui raconte les merveilles inconnues de la cour du grand Khan, se permet de nier l'existence de la licorne occidentale, car il a vu en Orient la vraie licorne : « *Ils ont des éléphants sauvages et des unicornes (licornes) qui sont guère moins que des éléphants* ».

Des récits de voyage vrais (ou inventés) parlent avec conviction de licornes rencontrées ; certains de ces récits sont même illustrés de gravures ! Parmi les livres imprimés avec gravures de licornes, nous pouvons citer : celui de 1490 de Bernhard de Breydenbach, un *Itinéraire* jusqu'en Terre sainte, avec rencontre d'animaux étranges (imprimé à Spire, en latin) ; celui de 1501 à Bâle de Sébastien Brandt (l'auteur strasbourgeois de *La nef des fous*).

On apprend que la fameuse corne torsadée provient du narval : en 1577 un navigateur anglais décrit la rencontre avec une licorne de mer. On se met à douter de l'existence de la licorne cheval. Le concile de Trente, « *soucieux de ne pas donner prise aux critiques ironiques des Réformés, interdit à l'art catholique d'utiliser la licorne comme symbole de l'Incarnation* » (Louis Réau). Les premières descriptions anatomiques du narval dateraient seulement de 1607-1645 ; les premiers dessins de 1704 ! À partir de ce moment « *la licorne ne survit plus que comme emblème héraldique notamment chez les rois d'Angleterre qui, grâce à la dynastie des Stuart, en ont hérité des rois d'Écosse.* » (Louis Réau).

La licorne dans l'alchimie et dans l'héraldique

Michel Francou, médecin à Collonges-au-Mont-d'Or, nous indique que « *pour l'adepte de l'Alchimie ou l'ouvrier de l'athanor, la licorne réunit le symbole masculin de la corne et celui féminin qui est lié au thème de la coupe ; elle est donc androgyne comme l'est Mercure lui-même et comme doit l'être à la fin de l'œuvre, l'or potable, l'unité philosophale. Elle exprime la quête de l'Art royal. Elle figure dans l'emblématique maçonnique.* »

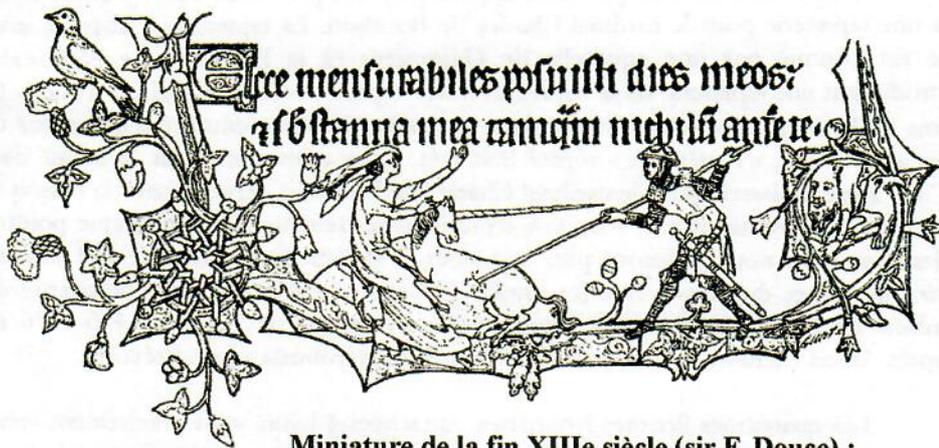
L'héraldique vient du mot germanique *hériwald* = messager, et a pour objet l'étude des armoiries. Les armoiries sont des emblèmes en couleurs propres à un individu, à une famille ou à une collectivité. Elles sont nées sur les champs de bataille et de tournoi, et existent dès le XII^e siècle. Selon Michel Pastoureau, les combattants occidentaux, vers 1120-1150, deviennent méconnaissables avec le capuchon de leur haubert qui monte vers le menton et le nasal de leur casque qui descend sur le visage : d'où le besoin de figures géométriques, animales ou florales sur leur bouclier. Les armoiries avec un caractère individuel au départ deviennent héréditaires, traduisant un groupe social féodal pour les princes et les seigneurs avant 1200 ; après 1200 pour des ecclésiastiques, des bourgeois, après 1240 pour des corps de métiers ; vers 1280-1300 pour les communautés religieuses. On peut souligner que les femmes nobles peuvent posséder des armoiries dès 1180. La licorne serait un des moins rares des animaux chimériques, avec le griffon mi-aigle, mi-lion.

Il existe une maison de Porrentruy en Suisse de la famille Gindre (épouse de notre collègue Paul Feuga) avec un blason de 1549 comportant une licorne « issante » c'est-à-dire à mi-corps, « sur un mont à trois coupeaux de Sinople ». Les armes sculptées du chapitre de l'église Saint-Just à Lyon (disparues à la Révolution) étaient tenues par deux licornes « dressées », d'après une ancienne gravure. Enfin, les armes avec trois licornes des Ménardeau au XIV^e siècle au château de Jarnioux-en-Beaujolais que Jean Mirio a redessiné pour créer le blason de la commune de Ville-sur-Jarnioux.

La licorne à Lyon dans plusieurs œuvres d'art

Selon nos connaissances actuelles, la plus ancienne licorne lyonnaise apparaît au XIII^e siècle dans le vitrail central de l'abside de la cathédrale Saint-Jean (1215). Il s'agit de la jeune femme et de la licorne symbolisant la Vierge et le corps du Christ, mystère de l'Incarnation lors de l'Annonciation. Ce vitrail central est celui de la Rédemption : il montre les sept thèmes principaux de la vie du Christ, chaque fois entouré de deux motifs allégoriques le plus souvent issus de l'Ancien Testament. Ces sept thèmes sont de bas en haut : l'Annonciation, la Nativité de Jésus, la Crucifixion, la Résurrection, l'Ascension, les Apôtres contemplant Jésus montant au ciel, le Christ dans un nimbe soutenu par deux anges bénissant de la main droite. L'Annonciation, en bas, comprend au centre la scène où l'archange Gabriel annonce à la Vierge Marie qu'elle va être enceinte du Christ ; à gauche et à droite les deux allusions à cette Annonciation de la Vierge : à gauche, le prophète Isaïe annonce la conception avec le texte « *Ecce Virgo* », à droite la jeune femme tenant à bout de bras une fleur rouge et la licorne.

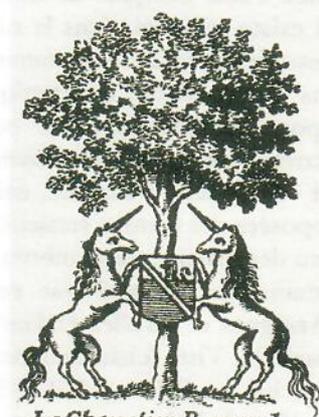
La seconde licorne lyonnaise est du siècle suivant : une sculpture du XIV^e siècle de la façade de la primatiale Saint-Jean. Il s'agit de la fin d'une chasse à la licorne attirée par la Vierge chaste et pure. La licorne est transpercée par la lance du chasseur. La licorne symbolise le Christ sacrifié pour le pardon des pécheurs. Cette sculpture est sous une des consoles de la façade qui soutenaient les grandes statues disparues lors des guerres de religion.



Miniature de la fin XIIIe siècle (sir F. Douce) :
licorne sur les genoux d'une vierge et chasseur



Cathédrale Saint-Jean à Lyon : vitrail de la
Rédemption, XIIIe siècle, et son dessin



Le Cheualier Bayard

Armes de Bayard
(Ménéstrier 1690)

Cathédrale
Saint-Jean de
Lyon :
console sur
la façade,
dite de la
chasse à la
Licorne,
XIVe siècle



La troisième licorne lyonnaise apparaissait à la primatiale Saint-Jean de Lyon sur une tapisserie pour le cardinal Charles de Bourbon. La tapisserie a disparu, mais elle est connue par une aquarelle de Gaignières (à la Bibliothèque Nationale) reproduisant une tapisserie où la licorne couchée repose sa tête sur le giron d'une belle dame au hennin, assise dans l'herbe dans un jardin circulaire entouré d'un enclos de bois avec le mot « Espérance » répété huit fois. Cette tapisserie est de la même date qu'une autre tapisserie pour le cardinal Charles de Bourbon, reproduisant le blason et les armes du cardinal abrités sous une tente de type militaire avec une pique pointue métallique dont nous parlerons plus loin pour la sixième tapisserie dite « *À mon seul désir* » du musée du Moyen Âge (ex-musée de Cluny) à Paris. Ces deux tapisseries du cardinal de Bourbon, disparues actuellement, dateraient des années 1470-1476 et, d'après Albert Châtelet, le dessin serait dû au peintre « lyonnais » Jean Prévost.

Les quatrième et cinquième licornes lyonnaises, rattachées à Lyon, sont précisément celles de la tenture du musée du Moyen Âge des années 1480, dites de *La Dame à la licorne* qui sont avec les armoiries de la famille lyonnaise des Le Viste, armoiries de gueule à la bande d'azur chargées de trois croissants d'argent. Les Le Viste avaient leur maison, qui existe toujours, dans la rue Saint-Jean, non loin de la cathédrale. Il s'agit de six tapisseries avec une jolie femme entre une licorne et un lion : cinq célèbrent les cinq sens et la sixième énigmatique à l'intitulé sur la tente « *À mon seul désir* ». Une importante littérature a été consacrée à leur découverte au château de Boussac par l'écrivain George Sand et à leur sauvetage par Prosper Mérimée. On ne sait pas si elles ont été tissées en Flandre, aux Pays-Bas ou près de Paris. Le dessin et les couleurs proposées des cartons seraient peut être de Jean Prévost (?). Quant au commanditaire et au destinataire, de nombreuses hypothèses ont été émises. Pour la région lyonnaise, certains ont imaginé que ces tapisseries avaient orné le château de Châtillon-d'Azergues et qu'elles étaient un cadeau de mariage pour le deuxième mariage de Claude Le Viste (châtelaine de Châtillon) avec Jean de Chabannes, le frère du fameux maréchal La Palice (1470-1525). Claude Le Viste avait épousé en premières noces Geoffrey de Balzac, originaire de Brioude (Auvergne), un guerrier qui lui avait apporté le château de Châtillon. Après la mort de Geoffrey de Balzac, le nouveau prétendant Jean de Chabannes, homme impétueux, surnommé « le petit lion » selon Brantôme, se serait fait représenter sur les tapisseries en lion à côté de la licorne, animal héraldique courageux, rapide, épris de vitesse : le mot vitesse ayant été rapproché du nom Le Viste. La dame blonde nous rappelle certaines Vierges des Lippi et de Botticelli. L'hypothèse de ces tapisseries tissées pour le mariage de Jean de Chabannes et de Claude le Viste a été émise par Verlet et Salet, conservateurs du musée de Cluny et a été développée par le Lyonnais J. Odin à l'Académie de Villefranche-sur-Saône (*Revue de l'Académie* 1967, p. 20-29).

L'hypothèse la plus plausible est celle d'Alain Erlande-Brandenburg, conservateur du musée de Cluny. Les tapisseries auraient été tissées entre 1484 et 1500 à la gloire de Jean IV Le Viste (le père de dame Claude). Le premier Le Viste connu s'établit à Lyon comme cordier à l'époque où le Lyonnais entre dans le royaume de France. Les plus doués des drapiers Le Viste acquièrent une formation de juristes. En 1388, Jean II Le Viste possède à Lyon le grand immeuble de la rue Saint-Jean (qui existe toujours), siège de ses activités juridiques ; plusieurs maisons de rapport et de commerce ; le tènement de Bellecour alors à caractère rural avec courtils, saulaies, vignes, tènement acheté en 1365 au chevalier Jean de Varey ; des terres labourables à Écully, des vignes à Vernaison, des terres près de Quincieux et dans la vallée de

l'Azergues. Jean II Le Viste, chancelier du duc de Bourbon (qui dominait alors le Forez et le Beaujolais), devient conseiller du roi dans la guerre entre Armagnacs et Bourguignons. Parmi les Le Viste célèbres, Barthélémy Le Viste est dans l'administration royale et conseiller en 1440, comme son fils Aymé qui meurt en 1484 en laissant deux fils dont l'aîné Jean (dit Jean IV Le Viste décédé en 1500) nous intéresse pour la tenture de *La dame à la licorne*. Ce Jean IV Le Viste marié à Geneviève de Nanterre, fille du président du parlement de Paris, n'aura pas de fils mais trois filles, Claude (dont nous avons parlé), Jeanne et Geneviève. Jean IV Le Viste prend le chemin de Paris comme légiste, nommé en 1471 maître des requêtes à la chambre des Requêtes, conseiller auprès du Parlement. Il est chargé de missions diplomatiques par Louis XI, puis en 1489 par Charles VIII qui le nomme président de la cour des Aides. En 1482, Louis XI lui avait fait l'honneur de résider dans son château d'Arcy en Saône-et-Loire. Bien qu'essentiellement à Paris, il vient, semble-t-il, souvent à Lyon : il acquiert encore des terres dans le Beaujolais, la moitié du château d'Arginy puis la totalité en 1491, la maison forte de Liergues puis de Villefranche-sur-Saône. N'ayant pas de fils, il cède au descendant de la branche cadette la grande maison des Le Viste, rue Saint-Jean, avec les armes de la famille mais donne le reste des propriétés à sa fille aînée Claude Le Viste.

C'est au Lyonnais Jean IV Le Viste (décédé en 1500) que « *l'érudition moderne attribue la commande de la tenture de La Dame à la licorne. C'est sans doute entre 1484, date de la mort de son père Aymé, à laquelle il prit les armes pleines et 1500 qu'elle fut passée* » (Alain Erlande-Brandenburg). La tenture semble complète avec ses six pièces : cinq illustrent les cinq sens, à la manière d'autres tapisseries du Moyen Âge. Dans « la Vue », la licorne se contemple dans un miroir que lui tend la Dame. « L'Ouïe » est illustrée par la Dame qui joue d'un orgue portatif qu'actionne la suivante. Pour « le Goût », la Dame choisit une friandise dans un drageoir tenu par la Suivante, alors que la perruche a saisi une dragée et que le singe en bas en porte une autre à sa bouche. Dans « l'Odorat », la Dame compose un « chapel d'œillets », et le singe respire le parfum d'une fleur. Pour symboliser « le Toucher », la Dame tient avec douceur de la main gauche la corne de la licorne. L'explication de la sixième pièce de la tenture par Alain Erlande-Brandenburg est étonnante, mais se trouve confirmée par un autre exemple de tapisserie possédée par le cardinal de La Marck, tenture également de six pièces intitulée *Los Sentidos* avec les cinq sens et la sixième portant l'inscription *Liberum arbitrium*. La sixième pièce de la tenture de Jean Le Viste représente la Dame devant une tente (identique à celle du cardinal Charles de Bourbon que nous avons évoquée), « *dont les pans s'ouvrent largement pour former un cadre majestueux [...]. La Dame dépose dans le coffret que lui tend la Suivante un collier, en tenant le collier dans un linge, après l'avoir retiré de son cou [...]. Il s'agit d'un renoncement aux bijoux [...]. La scène est à mettre en rapport avec le Liberum arbitrium des philosophes antiques, qui y voyaient l'aptitude à vouloir bien faire, disposition qui nous est enlevée par les passions, c'est-à-dire la soumission à nos sens* » (Alain Erlande-Brandenburg).

Cette tenture de Jean Le Viste suscite l'admiration immédiate du spectateur qui la découvre : il est séduit par la beauté des deux femmes blondes, l'îlot de verdure sur lequel sont les personnages et animaux principaux, le fond d'un rouge merveilleux, avec les mille fleurs, les petits animaux, l'harmonie des couleurs, la splendeur des vêtements, la beauté de l'ensemble. C'est une des plus belles tapisseries de la fin du XV^e siècle. Dans la tenture de *La Dame à la licorne*, l'héraldique présente et répétée rappelle les armoiries lyonnaises de la famille et les prétentions nobiliaires de Jean Le Viste. La tente de « *A mon seul désir* » est un pavillon de guerre avec au sommet un

fer acéré (à la manière de la tente du cardinal Charles de Bourbon de Lyon). Jean Le Viste, juriste, diplomate, descendant des cordiers et marchands-drapiers de Lyon, voulait « *affirmer ses prétentions nobiliaires toujours déçues, en mêlant des armes à une allégorie pacifique et profane* » (A. Erlande-Brandenburg). On sait que ce désir l'a obligé (!) à se faire inhumer « *comme un chevalier avec une cotte d'armes* » dans la chapelle des Célestins à Paris. La présentation actuelle de cette tenture est merveilleuse dans une salle semi-circulaire du musée du Moyen Âge.

Il y a d'autres licornes ignorées à Lyon comme celle qui était sculptée sur un blason de la façade de l'église Saint-Just disparu à la Révolution française. Une licorne moyenâgeuse orne une maison, chemin de la licorne, la Revolée, à Pont-Evêque, proche de la demeure de notre savant collègue Régis Delaigue, éminent spécialiste de l'ordre des Antonins. À Charly, le beau plafond de la chapelle (1630) du fief de la Mure est décoré de fleurs, chimères, oiseaux et licornes (voir abbé Louis Vignon, *Annales Charlys-Vernaison*, s.d., volume II, p. 454). Il y avait jusqu'au XX^e siècle la célèbre pharmacie lyonnaise « à la licorne » avec une statue de licorne, à l'angle de la rue Mercière et de la rue de la Platière.

Dans les réserves du musée des Beaux-Arts de Lyon il y a un intéressant vitrail du début du XVI^e siècle *La Chasteté assise sur une belle licorne terrassant Vénus et l'Amour Aveugle* (grisaille et jaune d'argent) dont la provenance indiquée est Flandres. Il faut noter que le squelette d'un narval avec sa belle « corne » torsadée était exposé à Lyon au muséum de Lyon il y a quelques années : nous espérons pouvoir le revoir et l'admirer !

*

En conclusion, la licorne en Occident, élégant animal mythique, symbole de la pureté, animal inaccessible attiré par la chasteté, a été un symbole chrétien important jusqu'au concile de Trente. Elle a symbolisé la venue du Christ dans le sein de la Vierge Marie, en parallèle avec la représentation de l'Annonciation par l'archange Gabriel. Elle a symbolisé aussi la mort du Christ, le flanc droit transpercé par la lance du soldat, dans le thème de la chasse à la licorne. Lyon a le privilège de posséder ces deux scènes, la première au XIII^e siècle au vitrail de la primatiale Saint-Jean, la seconde dans une sculpture du XIV^e de la façade de la même primatiale.

La licorne blanche reste le symbole de la pureté, de la vaillance, de la rapidité, et, à ce titre, symbole des caractéristiques souhaitées par la famille lyonnaise Le Viste : la licorne encadre avec le lion « la Dame à la licorne », pour la gloire du Lyonnais Jean IV Le Viste avant 1500.

Les plus grandes familles italiennes ont choisi la licorne en héraldique : les Borromée (et on disait que la licorne faisant fuir la vipère, emblème des Visconti) ; à Rome les Barberini et les Farnèse ; la famille d'Este à Ferrare.

De nos jours, les licornes font rêver les enfants ! Nous voyons des licornes dans les bandes dessinées, dans un conte de l'humoriste américain James Thurber, dans les romans de Martin Walser, de Tracy Chevallier et de Mrs J.K. Rowling avec le héros à succès mondial *Harry Potter* ! Il y a également dans le ciel la constellation de la licorne pour rêver !

Conférence de M. Christian FRACHETTE

LYON 1200 : SON TRÈS POLITIQUE ARCHEVÊQUE RENAUD DE FOREZ

Évoquer Lyon au tournant des XII^e-XIII^e siècles, c'est inévitablement évoquer la figure de son archevêque Renaud II de Forez, tant le personnage a dominé de sa haute stature sa ville, son diocèse et son comté. Tous les historiens ont brossé de lui un portrait très typé : « *prélat d'allures plus féodales qu'ecclésiastiques [...] aux manières assez rudes des grands seigneurs de son temps* » (Pouzet) ; « *à sa fierté de baron s'allie son orgueil de grand prélat* » (Méras) ; « *Philippe Auguste de l'Église de Lyon [et] terrible archevêque [...] avec une brutalité qui lui fut reprochée par Innocent III* » (Fédou), etc. Nous évoquerons donc le personnage sous trois rubriques d'inégale longueur : après un bref aperçu biographique, nous verrons le prélat ecclésiastique et terminerons par le seigneur temporel qui nous retiendra plus longuement.

Rappel biographique

Renaud naquit, sans doute à Lyon (résidence habituelle de la famille comtale à l'époque), probablement dans les années 1160 (plutôt que 1170, date proposée par Fédou (1) car son frère aîné, associé au comté par leur père dès (ou avant) 1173, donc déjà majeur (de 14 ans), était nécessairement né avant 1170. Renaud était le second fils du comte Guy II qui en eut ensuite un troisième, Humbert. Ce comte fut le dernier à s'intituler « comte de Lyon et de Forez » jusqu'à la *permutatio* de 1173 qui définit de façon très précise la limite entre les deux nouveaux comtés, « de Forez » (revenant au comte) à l'ouest, et « de Lyon » (revenant à l'Église) à l'est.

Reçu au chapitre de Saint-Jean sous l'épiscopat de Guichard de Pontigny (1165-1182), Renaud apparaît pour la première fois dans la documentation en 1182 comme abbé de Saint-Paul, charge qu'il occupa jusqu'à son élection à l'épiscopat en octobre 1193 et qu'il transmit alors, avec son canonicat de l'Église de Lyon, à son jeune frère Humbert.

Depuis le XII^e siècle, les élections épiscopales étaient, à peu près partout, passées aux mains des chapitres cathédraux. Mais, en même temps, les chanoines se recrutaient de plus en plus fréquemment dans les grandes familles nobles qui retrouvaient ainsi une partie de l'influence que la réforme grégorienne du siècle précédent leur avait retirée. Les raisons politiques reprenaient ainsi très souvent le pas sur les motivations religieuses, comme ce fut justement le cas à Lyon pour l'élection de Renaud. Les chanoines virent en lui le protecteur idéal, capable de pérenniser la paix avec le Forez (signée vingt ans plus tôt), de tenir en échec leurs adversaires (bourgeois lyonnais, abbaye de Savigny, sire de Beaujèu) et de consolider leur jeune seigneurie temporelle (ce qu'avait négligé de faire le dernier archevêque, le doux et mystique Jean de Bellesmains qui, aux prises avec les difficultés, venait de résigner sa charge pour retourner à la vie monastique).

Pourtant l'élection de Renaud créa quelques remous. Agissant selon le « procédé de compromis », les chanoines chargés de désigner le nouvel archevêque prêtèrent serment de choisir « selon Dieu et leur conscience le meilleur qui fut dans

l'Église », puis s'accordèrent sur le nom de Renaud. Mais l'un d'eux déclara alors : « *je veux bien qu'il soit élu, mais à condition que nous soyons absous du serment que nous avons fait au chapitre, car en lui il n'y a rien de Dieu* ». Le chapitre accorda l'absolution et Renaud fut élu. Henri de Suse (canoniste et cardinal d'Ostie, mort à Lyon en 1271) qui nous rapporte ce récit, nuance cependant ce jugement sévère en ajoutant : « *élu non selon Dieu mais non sans Dieu* » (2) eu égard à l'œuvre, finalement bénéfique, du prélat en faveur de son Église.

Après trente-trois ans d'épiscopat Renaud, malade, dicta le 16 octobre 1226 un testament (3) qui éclaire certains aspects de son action passée. Outre quelques prescriptions classiques (fondation d'anniversaires pour sa famille et notamment pour sa mère Guillemette, legs de remboursement de dettes en cours envers divers créanciers, etc.), l'acte frappe surtout par deux ordres de préoccupation du testateur : d'une part, plusieurs legs à titre de réparation de dommages matériels occasionnés, dans un passé plus ou moins lointain, à plusieurs des anciennes victimes de ses opérations militaires (seigneur de Roussillon et Riverie, prieurés de la Côte-Saint-André et de Saint-Paul, habitants de Savigny, etc.) ; d'autre part, le nombre et surtout l'importance des legs pieux à d'innombrables établissements religieux ou d'assistance charitable, avec une nette prédilection pour les institutions foréziennes. Un tiers de siècle de prélature avait en effet permis à Renaud d'accumuler une fortune considérable (presque exclusivement en valeurs mobilières) puisque les charges totales du testament ont pu être évaluées à quelque 6 000 livres forts lyonnais au moins, soit l'équivalent de plus de 9 000 livres viennoises.

Renaud mourut quelques jours après, le 22 (ou 23 ?) octobre 1226 et fut inhumé, selon ses dernières volontés, en l'église Saint-Irénée, nécropole familiale des comtes de Lyon et de Forez. De tous les archevêques de Lyon au Moyen-Âge, Renaud est celui dont les notices nécrologiques sont les plus nombreuses et les plus longues dans tous les obituaires de la province (4) (de Saint-Jean, de Saint-Just, de Saint-Paul, de Montbrison, de Saint-Thomas en Forez, etc.)

Renaud, archevêque de Lyon et primat des Gaules (5)

Le **diocèse** de Lyon correspondait alors, *grosso modo*, aux actuels départements du Rhône, de l'Ain et du Jura. La **province** s'étendait aux quatre autres diocèses de Mâcon, Chalon, Autun et Langres, dont les évêques étaient les suffragants de l'archevêque. Quant à la **primatie** des Gaules, elle regroupait les provinces de Lyon, Sens, Tours et Rouen, couvrant ainsi la partie de la France comprise entre Loire et Seine, jusqu'à la Bretagne incluse, tandis que celle de Vienne en couvrait toute la moitié méridionale à l'exception de la petite primatie d'Arles confinée à la seule Provence.

En réalité, la dignité de **primat** que le pape Grégoire VII avait concédée à l'archevêque de Lyon en 1079 n'était que de prééminence honorifique, d'ailleurs souvent contestée par nombre d'archevêques de la primatie. En revanche, sa qualité de **métropolitain** étendait sa juridiction spirituelle sur toute la province. Ainsi Renaud intervint-il quelquefois dans les déboires de ses suffragants face à leurs chapitres ou à leurs fidèles. En fait il ne se rendit presque jamais sur place et les établissements qui souhaitaient son arbitrage devaient envoyer une délégation à Lyon.

Dans son propre diocèse, il eut surtout le souci de l'administrer efficacement, mettant en place ou développant tous les organes du gouvernement religieux : création du tribunal ecclésiastique de l'officialité épiscopale en 1201, organisation des 840

établissements de culte (hors Lyon) en 17 archiprêtres. Il fit aussi œuvre de bâtisseur, achevant notamment le chœur de la cathédrale Saint-Jean (où un vitrail le représente encore aujourd'hui). Il soutint efficacement tous les établissements des anciens ordres religieux, avec une nette prédilection pour les maisons foréziennes (Ainay, chartreuse de Portes, Montbrison, La Bénisson-Dieu), mais également les ordres nouveaux (installation des Prêcheurs à Lyon en 1218 et des Frères mineurs en 1220). Il ne créa pas de nouveaux établissements de charité, mais aida les maisons existantes (réunion en un seul des deux hôpitaux de la rive gauche du Rhône : l'hôpital des Pauvres et l'hôpital du Pont).

Sur le plan pastoral proprement dit, son action resta des plus limitées. Un échange de lettres avec le pape Innocent III montre son souci de bonne discipline ecclésiastique (sanctions à infliger aux agresseurs de clercs, aux laïcs pris de boisson, aux clercs voleurs ou criminels, etc.), mais il semble avoir été peu pressé d'appliquer les nouvelles obligations faites aux évêques par le 4^e concile de Latran (1215) qui leur enjoignaient, entre autres, de réunir un synode diocésain deux fois par an.

Renaud, comte de Lyon

Après les partages de l'Empire carolingien du IX^e siècle, de nouvelles principautés, chevauchant les deux rives de la Saône et du Rhône subissaient l'hégémonie ou recherchaient la protection de l'un ou l'autre des deux grands ensembles politiques alors en cours de formation, royaume de France et Empire germanique.

Dans ce contexte, le fait majeur pour le Lyonnais, dans le dernier tiers du XII^e siècle, fut sans conteste la célèbre *permutatio* de 1173 qui mettait, en principe, fin au conflit séculaire des comtes de Lyon et de l'Église locale ; les premiers se repliaient sur leurs possessions foréziennes avec Montbrison comme nouvelle capitale, la seconde restant maîtresse de la ville et de son plat pays (ce qui explique l'étendue modeste de sa seigneurie). En fait, c'est seulement sous l'épiscopat de Renaud et sous son impulsion personnelle que les dernières contestations, encore pendantes entre les deux pouvoirs, furent définitivement aplanies, grâce à un exceptionnel concours de circonstances : en effet, pendant douze ans (1206-1218), Renaud exerça la régence de Forez, d'abord au nom de son frère aîné, le comte Guy III parti à la croisade, puis comme tuteur de son neveu, le jeune Guy IV encore mineur après le décès de son père en Terre sainte. Dès lors, Forez et Lyonnais ne connurent plus de conflit. Remarquons aussi que cette régence faisait de Renaud un vassal direct du roi de France, tandis que son comté de Lyon restait terre d'Empire ; mais nous verrons plus loin où allaient les préférences personnelles de l'archevêque.

Nous traiterons maintenant des activités comtales de Renaud, sous plusieurs rubriques pour la clarté de l'exposé, bien que plusieurs d'entre elles aient été contemporaines et imbriquées.

Renaud et les bourgeois de Lyon (6)

Avant l'épiscopat de Renaud, les archevêques de Lyon, pas plus que les comtes, n'eurent maille à partir avec la bourgeoisie naissante de la ville. Mais à peine Renaud élu et avant même sa consécration épiscopale, les relations de l'évêque et de son chapitre avec les citoyens changèrent brusquement de caractère. Ayant besoin d'argent, Renaud prit aussitôt l'initiative et conclut un accord avec les bourgeois, plus

ou moins imposé à ces derniers, par lequel il obtenait un prêt de 20 000 sous forts lyonnais (soit près de 140 kg d'argent) contre l'abandon provisoire (pendant la durée du prêt) des taxes qu'il prélevait sur les marchandises, taxes d'ailleurs malaisées à percevoir car très impopulaires. Les clauses du rachat étaient prévues à son avantage, notamment en cas de dévaluation monétaire. Bref, l'archevêque ne cédait rien d'essentiel, mais les bourgeois, de leur côté, espéraient entamer ainsi leur émancipation sociale et politique. En fait, l'archevêque pouvait être tenté de compenser les pertes consenties par un alourdissement des droits qu'il avait conservés ; et c'est bien ce qu'il essaya de faire quelques années plus tard ; d'où un nouveau conflit dont on sait seulement qu'il s'acheva par la conclusion d'une paix, connue par une charte de 1206, qui rappelle les coutumes à respecter par les deux parties. Mais les choses tournèrent rapidement court et, en 1208, les Lyonnais résolurent de se constituer en commune jurée ; de là sortit aussitôt une guerre ouverte qui paraît avoir été très violente, puisque les conjurés accusèrent l'archevêque d'avoir mis la ville à feu et à sang et d'avoir noyé de nombreux habitants en Saône. Puis ils en appelèrent au Saint-Siège, mais Innocent III, pourtant peu enclin alors à la bienveillance envers Renaud, semble avoir douté de la véracité de leurs griefs puisqu'il désigna trois prélats, sous l'autorité effective du duc Eudes III de Bourgogne, pour enquêter et éventuellement rapporter les mesures épiscopales prononcées, d'excommunication et d'interdit. Le duc obtint en septembre 1208 un accord réconciliant l'archevêque et ses sujets : Renaud promettait de respecter les anciennes coutumes et les tarifs fixés en 1206 (ne cédant donc rien de nouveau) et les bourgeois d'obéir à leur seigneur, de ne plus élever de fortifications, de n'exiger aucune réparation pour les dégâts matériels causés et de ne plus faire « de conspiration ni de serment de commune ou de consulat à l'exception des serments licites dans les sociétés marchandes ». On ne pouvait mieux aller à Canossa ! En tout cas, la nouvelle paix fut respectée puisqu'on ne voit pas de nouvelle révolte sociale exploser à Lyon dans les soixante années suivantes.

Renaud et l'abbaye de Savigny (7)

La puissante abbaye de Savigny, non loin de L'Arbresle, était de temps immémorial une institution indépendante. Au temporel, dans ses fréquents affrontements avec ses voisins, elle employait tour à tour chacun d'eux pour contenir les autres : ainsi voit-on paraître, comme patron de l'abbaye, tantôt le sire de Beaujeu, tantôt le comte de Forez, tantôt l'archevêque. Et au spirituel, la soumission du monastère à l'Église de Lyon n'était guère mieux réglée puisque, après une première transaction passée à Montbrison, Louis VII fut de nouveau supplié de la confirmer lors d'un séjour qu'il fit à Autun et auquel il avait convoqué l'archevêque Guichard de Pontigny. Le roi y reconnut, et l'abbé de Savigny avec lui, que l'abbaye dépendait bien de l'Église de Lyon. Mais dans les années 1190, le nouvel abbé, Richard, contestant la situation acquise, déclencha une violente réaction de Renaud. Ne pouvant compter sur le soutien du comte de Forez, frère de l'archevêque, l'abbé crut alors judicieux de recourir au bras armé du sire de Beaujeu en l'autorisant à « fortifier la montagne de Popès pour défendre l'abbaye et ses dépendances des attaques de l'archevêque ». Mais ce concours ne fut pas d'une grande efficacité puisque, peu de temps après (avant 1197), Renaud s'empara de l'abbaye et la détruisit par le feu ainsi que les châteaux voisins de Montrottier et de Montbloy. C'est ce que nous apprend une lettre du pape Innocent III, en janvier 1197, adressée à l'archevêque de Vienne, à l'évêque de Genève et à l'abbé de La Chassagne pour leur recommander de faire cesser les violences du prélat

lyonnais. Les commissaires réussirent dans leur mission puisque deux chartes de Savigny, de 1197 et de 1200, attestent que la concorde était alors rétablie entre Renaud et l'abbé, en attendant que celle du 25 mars 1204 reconnût définitivement l'autorité de l'archevêque. Pourtant, Innocent III avait la rancune tenace puisque, dans sa lettre de janvier 1208 (déjà citée), il s'émouvait encore de l'attitude qu'avait eu Renaud envers Savigny dix ans plus tôt.

Renaud et les sires de Beaujeu (8)

Fondée au X^e siècle par un puissant lignage, la seigneurie de Beaujeu s'était progressivement structurée en principauté indépendante entre les deux *pagi* de Mâcon au nord et de Lyon au sud, étendant progressivement ses possessions propres et sa domination féodale sur un territoire allant, d'ouest en est, de la montagne beaujolaise au-delà de la Saône. Au XII^e siècle, depuis son château de Beaujeu, le seigneur devint l'arbitre de toutes les querelles de la région. Après 1130, profitant des difficultés d'installation de la nouvelle dynastie forézienne (les « Albon » ayant alors succédé aux « Artaud »), Guichard III s'empara de tout le Roannais et reçut l'hommage de plusieurs seigneurs foréziens révoltés contre leur nouveau comte. La situation devenait alors lourde de menaces, soit que le Forez tentât de desserrer l'étau de Beaujeu sur le nord du comté, soit que Beaujeu essayât de réunir sa seigneurie à ses récentes acquisitions auvergnates provenant de nouvelles alliances matrimoniales. C'est finalement le Forez qui ouvrit les hostilités : les comtes Guy II et Guy III, puis le régent Renaud conduisirent une guerre longue (de 1183 à 1222), coûteuse et meurtrière, mais entrecoupée (comme tous les conflits féodaux) de trêves toujours rompues et toujours à renouveler. Seule nous intéresse ici la période de la régence, où l'on voit, par exemple en 1208, le roi Philippe Auguste imposer la paix à Guichard IV et à Renaud par la médiation de l'évêque de Clermont et du duc de Bourgogne. Mais Renaud eut aussi d'autres démêlés avec Beaujeu, aussi querelleur que lui, soit directement, car leurs seigneuries étaient limitrophes (nous y reviendrons), soit indirectement (comme nous l'avons vu dans le cas de l'abbaye de Savigny).

Renaud et le royaume de France (9)

Le long épiscopat de Renaud (1193-1226) coïncida, en grande partie, avec le long règne de Philippe II Auguste (1180-1223), puis avec celui, très court, de son fils Louis VIII (1223-1226). En août 1193 (deux mois avant l'élection de Renaud à l'épiscopat), Philippe Auguste répudiait Ingeburge de Danemark, deux jours seulement après leur mariage et la faisait enfermer dans un couvent. Puis il épousa Agnès de Méranie, union que le pape refusa de reconnaître, exigeant du roi qu'il rappelât son épouse légitime, ... mais en vain. Un concile, convoqué à Dijon en 1200 condamna le roi, ... sans plus de succès. Un second réuni à Vienne en 1202 jeta alors l'interdit sur la France. Renaud fit alors strictement observer cette condamnation dans la partie de son diocèse relevant du royaume et reçut des félicitations que le pape lui adressa à cette occasion. Puis, en 1202, l'affaire d'Agnès de Méranie s'étant réglée d'elle-même, par la mort de l'intéressée, le roi se réconcilia avec le pape et Renaud put ainsi se rapprocher de lui. Philippe Auguste lui témoigna même sa bienveillance en lui accordant, cette même année 1202, le *dominium* et les *regalia* sur l'abbaye de Savigny, reconnaissant la réconciliation survenue entre l'archevêque et l'abbé. Dans le même temps, Renaud prit aussi parti dans la guerre qui déchira l'Empire, de la mort d'Henri VI et l'accession au trône de son frère Philippe de Souabe (1197) jusqu'à l'élection de

son compétiteur Otto IV de Brunswick (1208). La papauté soutenait ce dernier, tandis que Philippe avait la faveur du roi et de Renaud qui reçut en 1206, en échange de son soutien, le péage de Béchevelin (au débouché du nouveau pont du Rhône) à l'arrivée de la grande voie de communication avec l'Italie. Nous avons vu plus haut que, dans la *magna guerra* avec Beaujeu comme dans le conflit avec les bourgeois de Lyon, le roi avait imposé aux adversaires, une paix, chaque fois favorable à l'archevêque. Puis en 1212, Renaud participa à l'expédition d'Auvergne, lancée par le roi pour soutenir son fidèle Guy de Dampierre, sire de Bourbon, agressé par le comte d'Auvergne. Il faut dire aussi que le régent de Forez était allié aux Dampierre car les familles de Forez et de Bourbon étaient alors engagées par des conventions matrimoniales croisées entre leurs enfants respectifs. Enfin, Renaud siégeait à Paris à l'assemblée réunie contre les Albigeois, lorsque Philippe Auguste mourut le 14 juillet 1223. Il assista aux obsèques royales puis au sacre de Louis VIII. Ce dernier le chargea d'ailleurs de recevoir en son nom le serment de fidélité de la comtesse de Chalon qui ne pouvait se déplacer, ce que le prélat fit, le 23 septembre, sur le chemin du retour. Il entretint les mêmes bonnes relations avec le nouveau souverain, assistant par exemple en novembre 1225 au concile de Bourges qui décida l'expédition royale contre les Albigeois. Et en mai suivant, il accueillit encore à Lyon les croisés en route pour Avignon. Mais ce fut sa dernière rencontre avec le roi puisqu'ils devaient mourir tous les deux cette même année, à quinze jours d'intervalle, le premier à Lyon le 22 octobre, le second à Montpensier le 8 novembre.

Renaud et le renforcement du patrimoine comtal (10)

La politique patrimoniale de l'Église de Lyon, qui fut essentiellement l'œuvre de Renaud, s'exerça dans deux domaines : la subordination de la petite et moyenne féodalité, et le renforcement des frontières.

La politique féodale

Il arriva souvent que Renaud dût batailler longtemps pour venir à bout de certains seigneurs assez puissants pour lui résister. Ce fut le cas, notamment, dans les deux places fortes du sud du comté, Condrieu et Givors. Gaudemar de Jarez dut finalement lui prêter hommage pour la première dont l'archevêque lui avait racheté la viguerie (1225). De la seconde, Guichard de Montagny lui céda une partie de la « poype » (*i.e.* de la motte), avant que Bernard de Pizay et Étienne de Furnay lui en vendissent le reste et le *dominium*. Dans les mêmes parages, il acquit Yzeron dont Blanche de Montagny et Girin de Sal lui avaient déjà cédé chacun leur quart.

Plus fréquemment, c'est l'impécuniosité chronique des petits seigneurs locaux qui poussait ceux-ci à l'aliénation de leurs biens, par le procédé dit de l'engagement, à l'occasion de prêts consentis par l'Église. Théoriquement provisoire, cet engagement devenait généralement définitif car l'emprunteur ne parvenait que rarement à se libérer de sa dette. L'exemple le plus célèbre est celui de Guichard d'Oingt qui, très dépensier pour la construction de ses nombreux châteaux, contracta auprès de Renaud des emprunts considérables (de plusieurs milliers de livrés) et répétés (1217, 1221, 1223, 1224).

Au total, la politique d'acquisitions de Renaud toucha presque tout le comté, sans toutefois déborder ni sur la rive gauche de la Saône, ni le long de la frontière forézienne, inviolable depuis 1173.

Les fortifications de Renaud (II)

Elles se situent à deux niveaux : à la périphérie du comté et à proximité de la ville épiscopale.

À la périphérie, quelques fortifications seulement, matérialisant la domination comtale sur le plat pays, furent érigées très en-deçà de la frontière, à l'ouest, puisqu'il n'y avait rien à redouter du Forez (Yzeron, Saint-André-la-Côte, Givors et Condrieu) ; en revanche, le gros des travaux se situa au nord, face aux redoutables seigneurs de Beaujeu : à Albigny-sur-Saône où subsiste encore le seul donjon carré de la région ; à Ternand qui garde son donjon de 1210 ; au Bois-d'Oingt où l'on éleva, de 1220 à 1226, un puissant château entouré de murailles et de fossés qui enserraient l'église et plusieurs maisons ; et surtout à Anse, face à la nouvelle ville beaujolaise de Villefranche, où le château « des Tours », construit de 1213 à 1218, reste encore aujourd'hui le seul témoin conservé à peu près intact de ces multiples ouvrages, avec son donjon à cinq niveaux, sans fondations, de 23 m de haut et 10 m de diamètre.

À proximité de Lyon, les villages les plus proches constituaient une ceinture défensive : à Irigny, du château de Renaud, il subsiste encore deux tours et un corps de bâtiment ; à Saint-Cyr et à Saint-Germain-au-Mont-d'Or, on compléta les châteaux que Girin, sénéchal de l'Église, avait construits au début du XII^e siècle ; mais aussi à Dardilly, Lentilly, Francheville, etc.

Enfin, on ne peut terminer cette évocation sans dire un mot du château comtal lui-même : le château de Pierre-Scize, dont la construction a fait, et fait encore, l'objet d'interminables discussions entre les auteurs. De quoi s'agit-il ? Dans la notice de l'Obituaire de la cathédrale Saint-Jean consacrée à Renaud, on peut lire : « Renaud construisit de nombreuses fortifications nouvelles, c'est-à-dire le château de Pierre-Scize [...] » (12). Certains pensent donc que Renaud a bâti le château (ou du moins le plus récent, dont il ne reste d'ailleurs rien de nos jours) ; d'autres, qu'il l'a seulement agrandi et/ou fortifié. Quoi qu'il en soit, un château qui occupait peut-être l'emplacement d'un fort de l'enceinte romaine, et qui a peut-être été la résidence des rois de Bourgogne, puis peut-être celle des archevêques aux X^e-XI^e siècles, existait bien dès cette époque puisqu'un concile s'y tint en 1099. Quoi qu'il en soit, le château définitif, mi-hôtel mi-forteresse, dominait du haut de son rocher la rive droite de la Saône, en amont du quartier Saint-Paul. Il devint, à partir de Renaud de Forez, la résidence habituelle des archevêques, rappelant dans le paysage le pouvoir temporel qu'ils détenaient sur la ville et qu'ils ne voulaient pas voir confondu avec celui du chapitre cathédral dont ils maintenaient les chanoines à bonne distance dans le « grand cloître » de Saint-Jean.

**

En conclusion, cet inventaire, incomplet, des principaux faits et gestes de Renaud de Forez n'avait d'autre prétention que de rappeler ce que tous les historiens ont montré depuis fort longtemps : le personnage fut sans doute le (ou l'un des) plus important(s) archevêque(s) de Lyon au Moyen Âge qui, s'il mérite bien les qualificatifs de prélat féodal, casqué, brutal et autoritaire, est aussi celui qui a façonné pour longtemps l'Église de Lyon et son comté.

Notes

1. Fédou, 1985, p. 358.
2. Pouzet, 1939, p. 215 ; Galland, 1994, p. 114.
3. Fondation Guichard, 1973, p. 214-226.
4. Guigue, 1935 ; 1950, passim.
5. Galland, 1994, p. 191, 285-295, 314-321.
6. Pouzet, 1939, p. 153-157 ; Galland, 1994, p. 179-185.
7. Bernard, 1853, p. CXVI-XCVII, 514-517.
8. Déniau, 1951, p. 32-33 ; Méras, 1956, p. 29-49 ; Garrier, 1987, p. 122-123.
9. Galland, 1994, p. 208-210, 241-249.
10. Pouzet, 1939, p. 157-160 ; Salch, 1979, passim ; Galland, 1994, p. 261-280.
11. Kleinclausz, 1925, p. 130-133 ; Galland, 1994, p. 192.
12. « Rainaudus [...] multas munitiones novas construxit, videlicet castrum Petri incisi [...] ».

Bibliographie

- BERNARD A. – *Cartulaire de Savigny*, Paris, 1853.
- DENIAU J. – *Histoire de Lyon et du Lyonnais*, Paris, 1951.
- FEDOU R. in Latreille & Gascon, dir. – *Histoire de Lyon et du Lyonnais*, Toulouse, 1975.
- FEDOU R. in Gadille, dir. – *Histoire du diocèse de Lyon*, Paris, 1983.
- FEDOU R. in Gutton, dir. – *Les Lyonnais dans l'histoire*, Toulouse, 1985.
- Fondation Georges-Guichard – *Chartes du Forez antérieures au XIV^e siècle*, XXI, Paris, 1973.
- GALLAND B. – *Deux archevêchés entre France et Empire. Les archevêques de Lyon et les archevêques de Vienne, du milieu du XII^e au milieu du XIV^e siècle*, Paris, 1994.
- GARRIER G., dir. – *Le Rhône et Lyon de la préhistoire à nos jours*, Saint-Jean-d'Angély, 1987.
- GUIGUE G. & LAURENT J. – *Obituaires de la province de Lyon*, 1, 1^{re} partie, 1^{er} et 2^e fasc., Paris, 1935-1950.
- GUTTON J.-P. – *Histoire de Lyon et des Lyonnais*, Paris, 1998.
- KLEINCLAUSZ A. – *Lyon des origines à nos jours. La formation de la cité*, Lyon, 1925.
- LA MURE J.-M. de – *Histoire des ducs de Bourbon et des comtes de Forez*, t. III, réédition Le Coteau, 1983.
- MERAS M. – *Le Beaujolais au Moyen Âge*, Villefranche, 1956.
- PELLETIER A. & ROSSIAUD J., dir. – *Histoire de Lyon des origines à nos jours*, t. 1 : *Antiquité et Moyen Âge*, Le Coteau, 1990.
- POUZET Ph. in Kleinclausz, dir. – *Histoire de Lyon*, t. 1 : *Des origines à 1595*, Lyon, 1939.
- SALCH Ch.-L. – *Dictionnaire des châteaux et fortifications du Moyen Âge en France*, Strasbourg, 1979.

5 octobre 2010

Résumé de la communication de notre confrère Alain GOUTELLE

LE CUBISME : LA PLACE DE JUAN GRIS

Introduction

Le cubisme fut initié par Picasso en 1907, à l'âge de 25 ans, et se poursuit par l'association Picasso-Braque. Parmi les peintres qui étaient séduits et étonnés par cette nouvelle vision de l'art pictural, se trouvait Juan GRIS, espagnol comme Picasso, qui arriva à Paris en 1906 à l'âge de dix neuf ans. Le terme cubisme est né d'une allusion humoristique de Matisse sur quelques tableaux présentés par Braque.

Le terme de cubisme fut repris en fanfare par Apollinaire et surtout fut lié aux réflexions de Cézanne.

Influence de Cézanne

Cézanne pensait que la réflexion devait supplanter la spontanéité de la perception et mettre en évidence un certain nombre de structures de base, sans utiliser la profondeur de champ.

Genèse du cubisme, rôle primordial de Picasso

Picasso est le premier à se révolter contre l'art occidental en remettant en cause trois éléments fondamentaux : la perception de l'espace, le naturalisme des couleurs et les proportions naturelles pour représenter les corps.

Picasso réalise alors la grande toile des demoiselles d'Avignon en 1907, tableau inaugural du cubisme. Braque est séduit par l'originalité de la vision de Picasso et se met en accord avec lui pour créer le cubisme.

Le cubisme de 1907 à 1914

L'univers du tableau se réduit à des formes géométriques et les couleurs sont sans rapport avec la couleur réelle des objets. Les cubistes ne recherchent plus une beauté idéale mais une expression de l'univers.

Picasso a libéré vraiment les peintres du carcan de la Renaissance et leur a permis de s'exprimer ensuite au gré de leur fantaisie et de leur sensibilité comme le feront de Stael, Klein, Soulage, Bacon et Botero.

La place de Juan Gris dans le cubisme

Juan Gris s'installe à Paris, au bateau lavoir, en 1906 et vit au contact de Picasso ou de Braque, et est tout naturellement attiré par le cubisme. En 1911, il commence à peindre des tableaux cubistes ; en particulier il fait le portrait de Picasso qui ressemble à un général stalinien ou à Falstaff. Il se met à réaliser des architectures colorées.

Mais la guerre de 1914-1918 met un frein très important à l'aventure picturale du cubisme car seul Picasso et Juan Gris, en tant qu'étrangers, ne sont pas mobilisés. Juan Gris commence alors à maîtriser la peinture et à réaliser de beaux tableaux.

Le style propre de Juan Gris

1. Pendant les années 1914-1918, Juan Gris va essayer d'établir un équilibre

entre les exigences de la composition géométrique et celle du monde vécu. Ainsi certains paysages associent un classicisme dans leur globalité tout en étant structurés à la manière cubiste.

2. Pendant les années 1920-1927, Juan Gris va évoluer vers le cubisme synthétique, il n'ignore plus la représentation directe des objets. Juan Gris meurt le 12 mai 1927 à l'âge de 40 ans.

Analyse de l'œuvre

Son cubisme fut analytique en 1910-1914.

De 1914 à 1918, son cubisme devient synthétique, c'est à dire que les objets sont résumés par les signes essentiels qui les distinguent.

De 1918 à 1927, son cubisme devient pour ainsi dire, poétique.

À noter que Gris a rendu un dernier hommage au cubisme en réalisant un tableau : *les trois musiciens*.

Pendant sa maladie, Juan Gris cherche à affirmer la grandeur humaine pour s'opposer à un destin tragique et cherche à humaniser le côté architectural de sa peinture. Il cherche à être vrai en essayant de sauver l'intégrité de l'émotion, qui doit être perçue par le spectateur de la toile.

Conclusion

Juan Gris a toujours associé une rigueur à un goût de la clarté et de l'ordre et il a cherché à faire aimer les objets simples et effacés. Désormais, Juan Gris ne sera plus considéré comme un épigone de Picasso mais comme un peintre essentiel du XX^e siècle.

Texte intégral conservé dans les archives de l'Académie

9 février 2010

Résumé de la communication de notre confrère François JUILLET

LES PROPRIÉTÉS DES PARTICULES ULTRAFINES*

Dans le cadre d'un contrat CEA, une nouvelle méthode de préparation d'oxydes métalliques nucléairement purs, sous forme de particules sphériques (de 60 à 2000 Å de diamètre), non poreuses et homodispersées, a été développée. Elle fait appel à un dérivé volatil (minéral ou organique) de l'élément considéré (TiO_2 , Al_2O_3 , ZrO_2 ...) qui est décomposé dans la flamme d'un chalumeau oxyhydrique. Ces particules présentent des propriétés physico-chimiques superficielles particulières du fait que la quantité de matière est plus importante à la surface que dans la masse. Leur composition chimique et leur structure cristalline dépendent de la température de la flamme et de la durée du transit du produit dans cette flamme qui contrôle la taille de ces particules.

Au cours des études physico-chimiques, il a été montré que la stoechiométrie du TiO_2 pouvait évoluer et que l'oxygène absorbé à la surface de ces particules est extrêmement labile surtout quand il est irradié à température ambiante par un rayonnement ultraviolet. En effet, ce rayonnement modifie la structure électronique de l'oxyde qui peut, à température ambiante, catalyser l'oxydation partielle ou totale des paraffines en alcools, aldéhydes, cétones, CO_2 et H_2 ; il peut aussi photocatalyser des molécules inorganiques (CO , NH_3).

Habituellement, ces types de réactions se font en catalyse hétérogène à 350°- 400°- 500°C.

Le phénomène est un processus photocatalytique car la vitesse d'oxydation est indépendante de la température. Elle est constante pour les longueurs d'onde inférieures à 3500 Å avec un rendement quantité égale à 1. Pour des longueurs d'onde supérieures à 3500 Å, ce rendement diminue rapidement pour devenir voisin de zéro.

La formation d'espèces superficielles O_2 n'est pas suffisante pour que la réaction ait lieu. Quel que soit leur mode de formation, ces espèces ne réagissent que si le système est irradié avec un rayonnement ultraviolet de longueur d'onde inférieure à 3500 Å.

* ultrafines ou submicroniques n'est autre que la nouvelle dénomination : nanoparticules, nanotechnologie (de l'ordre de 50 à 2000 Å)
nano = 10^{-9} mètre ; Å = 10^{-10} mètre

Pas de texte complet

9 mars 2010

Communication de notre consœur Yvonne LAMBERT-FAIVRE

ÊTRE OU PARAÎTRE : L'HISTOIRE DU COSTUME

Tout a commencé avec Adam et Ève, et c'est la Genèse qui en fait le récit : la Création est parachevée lorsque Yahvé façonne le premier homme et la première femme : « *or tous deux étaient nus, l'homme et la femme, et ils n'avaient pas honte l'un devant l'autre* ». Dieu avait cependant énoncé l'interdiction de manger le fruit de l'arbre du jardin d'Eden, et on connaît le drame : Ève céda à la tentation du serpent, prit du fruit défendu, en mangea et en donna à son mari « *et alors leurs yeux à tous deux s'ouvrirent et ils connurent qu'ils étaient nus [...] ils cousirent des feuilles de figuier et se firent des pagnes* ».

Dieu va alors punir Adam et Ève en les renvoyant hors du jardin d'Eden, mais il est plein d'attention, car auparavant « *Yahvé-Dieu fit à l'homme et à la femme des tuniques de peau, et les en vêtit* ».

Si les représentations picturales magnifient Ève, notre arrière-grand-mère, les anthropologues nous auraient découvert une autre ancêtre au portrait beaucoup moins flatteur, Lucy : cette australopithèque, bipède et poilue d'environ 1,20 m et 400 cm³ de cerveau, qui ressemblait davantage à un singe qu'à notre vénérable ancêtre l'*Homo sapiens* ! Accordons-lui au mieux un vague cousinage.

Revenons donc à Ève ; le récit biblique souligne d'abord la fonction symbolique du vêtement : couvrir la nudité « honteuse », et la décence va demeurer un impératif social tout au long des siècles : souvenons-nous du Tartuffe de Molière : « *Couvrez ce sein que je ne saurais voir. Par de pareils objets les âmes sont blessées, et cela fait venir de coupables pensées.* » (acte III).

La Genèse apporte aussi des données très concrètes à l'histoire du costume, en citant les matières premières originelles : le végétal, pour les pagnes en feuilles de vigne, et la fourrure animale. De fait, en reconstituant les éléments du costume préhistorique, les spécialistes ont démontré l'importance des peaux et pelleteries qui permettent à l'homme de lutter contre le froid : très tôt l'homme apprit à tanner les peaux et même à coudre en utilisant des fils en nerfs d'animaux, et des aiguilles d'os, d'ivoire ou de bois de rennes. C'est l'impératif d'une bonne adaptation aux climats froids qui va imposer l'utilisation de fourrures pour la confection des pelisses hivernales.

D'Ève ou de Lucy jusqu'à nos jours, les millénaires se sont succédé, et l'histoire du costume ne peut être étudiée ici que de manière schématique : évocation partielle et partielle où le costume européen et la mode française prennent inévitablement la vedette. Dans cette recherche, deux auteurs sont incontournables : James Laver (*Histoire du costume et de la mode*, L'Univers de l'art, 2003) et François Boucher (*Histoire du costume en Occident*, Flammarion 2008).

Survolons d'abord les millénaires et les siècles de l'Antiquité ; nous n'en retiendrons que quelques images :

- Le **costume sumérien** dessine l'archétype antique d'une longue *robe-jupon* sur laquelle est drapé un grand *châle* de laine, à franges, qui sera l'ancêtre du vêtement de dessus : le *manteau*.

D'un pays à l'autre, d'un siècle à l'autre, d'un climat à l'autre, ce schéma originel s'enrichit de variantes : la *tunique*, plus ou moins longue pour les hommes, comporte trois ouvertures pour la tête et les bras, tandis que l'ample *châle-manteau* est passé sous le bras droit et rejeté sur l'épaule gauche, dès le costume assyro-babylonien (2000 à 540 av. J.-C.).

Cependant, si les vêtements amples, simplement enroulés sur le corps, convenaient aux climats chauds, ce sont des vêtements ajustés qui s'imposent dans les pays froids ou montagneux, notamment les tuniques à manches moulant le bras. Ce sont les **Perses** qui ont diffusé le *caftan* long, souvent porté manches pendantes ; quant aux *pantalons longs*, ils furent inventés par les cavaliers nomades des steppes pour monter à cheval : le *pantalon long* des **Scythes** fut ensuite adopté par les Grecs.

Pour les femmes, le kaléidoscope des vêtements antiques nous révèle maintes illustrations de la plus parfaite élégance. Les costumes de l'ancienne **Égypte** (2000 à 1800 av. J.-C.) sont bien connus par l'archéologie : la grâce de ces longues robes finement plissées qui moulent le corps des statuettes du *Moyen Empire égyptien*, ou les portraits de Toutankhamon (1350-1340 av. J.-C.) et de la reine son épouse. On peut aussi évoquer les délicieuses *Tanagras* en **Grèce** (IV^e siècle av. J.-C.), ou ces statuettes de *Cnosos* (Crète vers 1800 av. J.-C.) au corsage lacé sous les seins nus, à la taille très fine serrée par un corset, et à l'ample jupe qui s'évase en plusieurs volants.

C'est l'Asie qui a influencé le costume grec, dont **Rome** s'est ensuite inspiré. La *permanence du drapé* a traversé les siècles de l'Antiquité : or c'est un costume qui n'a aucune forme en lui-même, car il repose sur une grande pièce d'étoffe rectangulaire qui n'est ni coupée, ni cousue, mais qui se prête à une infinie variété de styles par l'inventivité des drapés. La laine, puis le lin introduit en Grèce par les Ioniens, étaient les matières premières de base.

Sur le pagne, les *hommes* portaient la tunique ou *dalmatique* ; c'était une chemise faite de deux pans cousus qu'on passait par la tête, et qui était serrée à la taille par une ceinture. Sur la tunique, la *toge* se prêtait aux enroulements les plus compliqués.

Quant aux *femmes*, elles portaient le *peplos* qui, à l'origine, était ouvert sur la cuisse ; ce sont les femmes grecques qui, par pudeur, réunirent les deux lisières flottantes du vêtement qui devint un *peplos fermé*. Notons une curiosité : certaines mosaïques romaines montrent qu'au gymnase, les femmes portaient un mini deux-pièces qui tenait du moderne « bikini » !

À la fin de l'Antiquité, et aux premiers temps de l'ère chrétienne, un célèbre pamphlet mysogine sur « *la toilette des femmes* », mérite notre attention. Ce texte curieux est l'œuvre de **Tertullien** (environ 155 à 235 ap. J.-C.), premier Père de l'église d'Occident, écrite à Carthage au début du III^e siècle (éd. du Cerf, coll. Sources Chrétiennes). Ce texte outrancier, qui nous paraît aujourd'hui assez comique, tend à démontrer que la « toilette », i.e. la coquetterie, est une faute grave qui incline à l'impureté et dresse la femme contre Dieu. En voici quelques savoureux extraits :

Sur les vêtements teints par les colorants : « *Quel honneur légitime des vêtements peuvent-ils tirer du mélange de couleurs illégitimes ? Ce que Dieu n'a pas produit lui-même ne lui plaît pas. À moins qu'il n'ait pu faire naître des brebis pourpres ou azurées ! S'il l'a pu, c'est donc qu'il ne l'a pas voulu. Ce que Dieu n'a pas voulu, il n'est absolument pas permis de les fabriquer* ». (I-8-1)

Sur la coiffure : « *Inutile de vous fatiguer à paraître en beauté ; inutile d'avoir recours aux mains les plus expertes pour échafauder une chevelure : Dieu vous enjoint d'être voilées* ». (II-7-2)

Et en conclusion : « *Prenez à la simplicité votre blanc, à la pudeur votre rouge. Peignez vos yeux de retenue et votre bouche de silence [...]. Soumettez-vous à vos maris et vous serez assez parées ;*

occupez vos mains au travail de la laine, gardez les pieds à la maison et vous plairez plus que dans l'or. Ayez pour vêtements la soie de l'honnêteté, le lin de la pureté, la pourpre de la pudeur. Ainsi fardée, c'est Dieu que vous aurez pour amant ». (II-13-7)

S'il convient de situer ces quelques citations dans leur contexte apologétique, pour en minimiser les outrances, on peut néanmoins souligner l'injonction faite aux femmes de porter le voile. C'est une loi assyrienne qui, retrouvée pour la première fois et datée de 1200 avant J.-C., avait ordonné aux femmes libres et aux femmes mariées de sortir voilées. Injonction récurrente qui resurgit aujourd'hui, avec le problème de la *Burqa* islamique.

Au terme de cette introduction qui nous a menés d'Ève à Tertullien, à travers l'Antiquité, les siècles suivants révèlent une évolution sur le sens même du costume : au Moyen Âge, le costume est un marqueur d'identité (« être »), mais dès le XVII^e siècle et aux temps modernes, la succession des modes devient un instrument du snobisme (« paraître »).

LE COSTUME, MARQUEUR D'IDENTITÉ : « ÊTRE »

On estime que l'Ancien Régime vestimentaire, qui commence dès l'époque gallo-romaine, prit fin avec le règne de Louis XIII. En effet, au Moyen Âge et jusqu'au XVII^e siècle, chaque ordre, chaque profession, chaque classe sociale se révélait par son costume particulier dont la forme, la matière, la couleur signifiaient telle qualité professionnelle, telle condition sociale : un « état ». Il était contraire aux codes sociaux de transgresser ces règles. Nul n'y songeait.

L'Époque Gallo-romaine va apporter de nouvelles dénominations dans l'histoire du costume ; pour les hommes, les *braies* étaient des sortes de caleçons ouverts, à fond ample, retenus à la taille par une ceinture. Les *chausses*, en tissu cousu, étaient de longues chaussettes qui couvraient les pieds et les jambes, tandis que les *hauts de chausses* étaient des sortes de pantalons courts. On évoque surtout les chausses visibles des hommes, mais les femmes en portaient sans doute sous leurs robes longues.

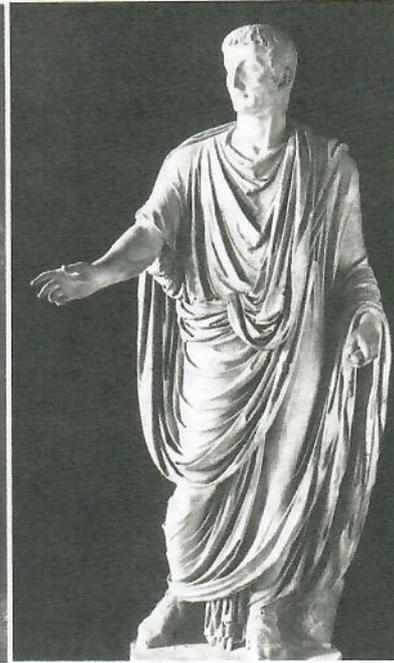
À partir de la **France Mérovingienne** (V^e au VIII^e siècle), la connaissance du costume est bien meilleure, car les Francs et les Alamans inhumaient leurs morts vêtus et parés, au lieu de les incinérer comme les Gallo-romains. En fait l'habillement des hommes et des femmes était largement commun : tunique de dessous (*camisia*, la chemise), tunique de dessus et manteaux rectangulaires (*pallium*). Le vêtement d'apparat de l'aristocratie franque était la toge fendue byzantine (*chlamyde*).

Il faut souligner le rôle du christianisme dans l'évolution du costume : en effet le costume barbare et le costume populaire avaient généralement été courts. Or la reconnaissance du christianisme, par Constantin, dans tout l'Empire romain (édit de Milan de 313), a entraîné une expansion rapide du vêtement long, pour les hommes comme pour les femmes, pour les laïcs comme pour les religieux..., jusqu'au jour où l'allongement excessif des tuniques, robes et manteaux, par des traînes démesurées, susciteront la réprobation des évêques.

Sous les Carolingiens (XI^e au XIII^e siècle), on sait que la bienséance imposait aux femmes d'avoir la tête couverte d'un voile, le *ricinum*, drapé comme un turban, à moins qu'elles ne portent un grand voile couvrant la tête et tombant sur les épaules, le *mafors*. À l'époque romane, au XII^e siècle, les femmes continueront de se voiler la tête avec un pan de leur manteau.



Adam et Ève par Cranach



**Statue de Tibère,
1er siècle avant J.-C.**



**Coiffure à la Frégate
fin XVIIIe siècle**



Incroyable, 1800



Merveilleuse, 1796

Les Croisades (XI^e-XIII^e siècle) ont constitué un choc des civilisations entre l'Orient et l'Occident : les Croisés, éblouis, nous ont apporté le faste et le raffinement des tissus orientaux en soie. En revanche, il est admis que l'allongement des robes et l'évasement des manches étaient déjà adoptés en Occident bien avant les Croisades. Mais l'apport des Croisades à l'Occident est beaucoup plus fondamental, car, en développant les communications internationales et les échanges économiques, elles ont suscité l'éclosion d'une nouvelle classe sociale, celle des marchands et artisans qui seront encadrés par un régime corporatif obligatoire. C'est dès lors l'ensemble de la société qui va se structurer en classes sociales, avec une noblesse de Cour luxueuse autour du souverain, et une bourgeoisie riche et puissante qui cherche déjà à ressembler à la noblesse. Dès la fin du XIII^e siècle, des ordonnances somptuaires ont pour objet de maintenir les distances sociales par le costume ; ainsi une ordonnance royale de 1294 édicte que nul bourgeois, ni bourgeoise, ne pourra porter « *de vair, ni gris, ni hermine, ni or, ni pierres précieuses, ni couronne d'or ou d'argent* » : le vêtement doit demeurer un révélateur du statut social.

La différenciation des classes sociales s'exprime par le costume, voire l'uniforme : costumes universitaires, costumes religieux des prêtres et moines, costumes militaires et de chevalerie, et bien sûr costumes de Cour. Notons qu'à cette époque, c'est l'ensemble des pièces du costume (*cotte, surcot, manteau, chemise, chausses, braies*) qui prend la dénomination de *robe* (d'où le terme *garde-robe*, venu jusqu'à nous.).

C'est vers le milieu du XIV^e siècle qu'apparaît une rupture entre le costume masculin, qui devient court, et le costume féminin qui demeure long, et cette rupture marque l'émergence du concept de *mode* dans l'histoire du costume.

Pour les hommes, la mode du costume court vient d'Italie : le *pourpoint* découvre la jambe, et les *chausses*, collantes et bien tirées, doivent monter jusqu'à la taille : la décence imposa alors de joindre les deux chausses par un petit triangle, la *braye* couvrant l'ouverture des braies : l'évolution de ces *chausses à plain fond* conduira à la création d'une ouverture, la *braguette*, et bientôt on verra cette incongruité, la *braguette magique*, qui au XV^e siècle se gonflera sur une conque apparente pour mieux exalter la virilité masculine. On pourrait penser qu'une telle incongruité n'a été que marginale : or ce fut une mode européenne, ainsi qu'en témoignent les portraits d'Henri II par Clouet, de Charles-Quint par Le Titien ou d'Henri VIII d'Angleterre (école d'Holbein). Elle ne sera abandonnée qu'à la fin du XVI^e siècle.

Sur le pourpoint et les chausses apparaît la *houppelande* à larges manches évasées et fermée à l'encolure par un *collet montant* très haut. Il faut aussi citer l'apparition du *caban* à la fin du XIV^e siècle : ce vêtement de dessus, ouvert et croisé, à manches longues et capuchon, est serré par une ceinture : dérivé du caftan oriental, il est le premier vêtement *endossé* (au lieu d'être enfilé par la tête) en Occident. C'est l'ancêtre de notre manteau.

Les femmes conservent une robe longue, mais l'apparition du *corset* (qui remplace la *cotte*) permet d'affiner la taille et d'accentuer la courbure des reins, tandis qu'un large décolleté suscite la réprobation des moralistes. Le *surcot ouvert* est une sorte de corsage fendu, qui descend sur la *jupe* dont l'ample traîne balaie le sol. Les femmes, comme les hommes, ont adopté la *houppelande*. Au XV^e siècle, les cheveux étaient voilés dans une *guimpe*, tissu drapé sur la tête et autour du cou ; mais bientôt vont apparaître les curieuses *coiffures à cornes*, qu'en termes satyriques on appellera *hennins*.

Au XVI^e siècle, la Renaissance est une période faste pour l'histoire du vêtement, dont le luxe se décline à l'italienne. Le corps humain, idéalisé par la peinture, exalte la beauté physique et l'art de plaire. Le raffinement du costume bénéficie de luxueux matériaux : la laine, la soie, le lin, le coton sont travaillés en somptueux brocards, lumineuses broderies, aériennes dentelles. Ce luxe du costume se déploie dans les cours les plus brillantes, et Balthazar Castiglione publie en 1528 *Le Courtisan*, code de vie du gentilhomme de cour, que des bourgeois enrichis vont tenter de copier. Les cours italiennes sont influencées par l'Espagne, qui allie l'austérité du noir au plus grand luxe. La France elle-même va *s'espagnoliser* avec éclat sous François I^{er}. C'est à cette époque que le costume civil masculin s'enrichit du port de l'épée, qui restera un attribut distinctif du rang social jusqu'à la Révolution de 1789.

L'habillement féminin adopte une robe fendue devant, qui s'écarte pour dévoiler la *cotte* (robe de dessous), alors que le décolleté conserve sa forme carrée. C'est à la fin du règne de François I^{er} que les femmes adoptent la *triade espagnole* : la *fraise*, le *corps* et la *vertugade*. La *fraise* n'était à l'origine qu'un simple ruché au col, qui prit de telles proportions qu'il fallut le soutenir par une armature de fils métalliques ; le *corps* était un corsage rigide et montant, posé en pointe sur la jupe : doublé de toile raide, il comprimait et effaçait la poitrine en allongeant la taille ; le *verdugado* était une jupe raidie par les cerceaux d'un arbuste, le *verdugo*, qui lui a donné son nom.

Ce costume féminin suscite l'ironie de Montaigne « *Pourquoi les femmes couvrent-elles de tant d'empêchements les uns sur les autres les parties où loge principalement notre admiration ? [...] Ces gros bastions ne servent qu'à leurrer notre appétit et nous attirer à elles en nous en éloignant ? [...] Pour faire un corps bien espagnolé, quelle géhenne les femmes ne souffrent-elles pas ?* ».

Henri III (1551-1589) est le dernier des Valois ; l'évocation de sa cour met en scène ses célèbres *Mignons* : leurs bibis à plumes, leurs gigantesques fraises empesées à l'eau de riz, les longs pendentifs à leurs oreilles percées, leurs volumineuses manches à crevés, leur taille de guêpe surmontant la braguette ouverte à coque, et les chausses moulants avantageusement leurs mollets étaient la risée du peuple.

Henri IV (1553-1610) ouvre la dynastie des Bourbons lorsqu'en 1589 il succède à Henri III assassiné. Bien entendu chaque petit Français connaît la fameuse apostrophe prêtée à Henri IV à la veille de la bataille d'Ivry (14 mars 1590) « *Soldats, ralliez-vous à mon panache blanc* » ! Pour le reste, le costume masculin court, adopté depuis le XIV^e siècle, perdure avec chausses moulant la jambe et pourpoint couronné par une fraise.

C'est à l'époque de **Louis XIII** (1601-1648) que l'on décèle un changement dans la perception sociale du costume. Alors que Richelieu limite l'ambition politique de la noblesse, celle-ci trouve dans la mode un exutoire à ses prétentions. Le *Courtisan à la mode* (1625) entend être un arbitre de l'élégance : le pourpoint s'ouvre pour laisser passer le *jabot* et la *chemise* ; les *hauts de chausses* sont moins larges et plus longs : ils s'arrêtent serrés au dessous du genou, ou flottants en *pantalon* (une nouveauté !). La cape est devenue *manteau*, et le *surtout* à basques doublées de fourrure, la *hongrelaine*, s'impose dans le costume militaire comme dans le costume civil. Ajoutons que les bas de soie de toutes couleurs égayaient la jambe des messieurs.

Enfin il faut remarquer une nouveauté masculine promise à un bel avenir : la *perruque*, dont la première fut portée par le duc de Montausier dans les salons de l'hôtel de Rambouillet, fréquenté par l'élégant Voiture.

Depuis le XIII^e siècle les édits somptuaires s'étaient succédé pour tenter de limiter un luxe trop ostentatoire, mais ils étaient toujours demeurés lettre morte, et les bourgeois enrichis aimaient se parer d'étoffes précieuses et d'ornements théoriquement réservés aux nobles. Alors que, jadis, on pouvait fixer le rang social de chacun d'après les tissus et accessoires du costume, désormais le bourgeois parisien entend lui aussi accéder à l'élégance. Le costume cesse d'être un marqueur d'identité, l'ère du *paraître* va brouiller les frontières sociales.

LE COSTUME DANS LA SOCIÉTÉ DU PARAÎTRE

Les motivations du *paraître* ont évolué au cours du temps : dans la monarchie absolue, de Louis XIV à la Révolution, le moteur du *paraître* est le **prestige social**. Avec la Révolution et jusqu'au milieu du XIX^e siècle le *paraître* traduit l'**asservissement aux modes**. Cependant, depuis le milieu du XIX^e siècle, avec le *Livre des snobs* publié en 1848 par William Thackeray, la quintessence du paraître est désormais dénoncée sous le label du **snobisme**.

*

Le costume, instrument de prestige social

Les portraits des rois de France en costume de sacre sont très représentatifs du Costume, instrument de prestige (Louis XIV par Rigaud, Louis XV par Van Loo, Louis XVI par Duplessis) : l'extravagance du costume d'apparat est le signe même de la dignité royale. Cependant, le rôle éminent de l'apparence vestimentaire fait mentir l'adage « *l'habit ne fait pas le moine* », car sous Louis XIV, plus que d'authentiques quartiers de noblesse, c'est l'habit conforme à l'étiquette, et que l'on pouvait louer, qui ouvrait les portes du Château de Versailles.

L'ironie de Molière peut se déchaîner. Voici Monsieur Jourdain dans « *Le bourgeois gentilhomme* » : « *je me fais habiller comme des gens de qualité, et mon tailleur m'a envoyé des bas de soie [...] je me suis fait faire cette indienne-ci [...] mon tailleur m'a dit que les gens de qualité étaient comme cela le matin* » ! Dans cette société du *Paraître*, on ne peut plus fixer le rang social au vu du costume, car désormais, s'il en a les moyens, le bourgeois parisien s'habille en soie, se couvre de bijoux et de dentelles et s'arroge même le droit de porter l'épée : le costume, n'étant plus marqueur d'identité, devient plus fluctuant aux modes. Cependant la recherche du prestige social concerne surtout le costume masculin.

Le costume masculin

Au **XVII^e siècle**, le costume adopte l'extravagante *rhingrave*, qui était une culotte si large et aux plis si abondants qu'elle ressemblait à une jupe courte et bouffante, le *pourpoint-veste* était une sorte de boléro assez court pour laisser voir la chemise bouffante, le tout surchargé de bouclettes de rubans. Quant à la *perruque*, elle avait pris des proportions gigantesques : lorsqu'il était jeune, Louis XIV était très fier de ses beaux cheveux naturels, mais il les perdit à la suite d'une typhoïde en 1658 et accepta alors de se rallier à la nouvelle mode. La *perruque à cheveux vifs* obligeant à se raser le crâne, les hommes adopteront le bonnet lorsqu'ils sont chez eux... et le bonnet de nuit. Le mariage de Louis XIV avec Marie-Thérèse d'Autriche en 1660 donne lieu à un assaut d'élégance des cours françaises et espagnoles, avec des *rhingraves* ornées de flots de rubans et pour l'Infante l'énorme *garde-infant* dont Velasquez a immortalisé la silhouette.

Au début du **XVIII^e siècle**, le costume masculin comprend trois pièces qui composent *l'habit* : le *justaucorps*, vêtement de dessus, la *veste* vêtement de dessous, et



**Louis XV d'après Van Loo,
XVIIIe siècle**



**Gabrielle d'Estrées,
XVIe siècle**



Rubens et sa femme, 1610



**Promenade matinale par Gainsborough
1785**



**Le beau Brummel,
début XIXe siècle**



Robe à crinoline, XIXe siècle



Robe à tournure, fin XIXe siècle



Robert de Montesquiou

la *culotte* qui couvre les jambes jusqu'au genou. Mais le vocabulaire du costume est changeant : le justaucorps va devenir la « veste » de dessus, et l'ancienne veste raccourcie et sans manches s'appellera désormais *gilet*, tandis que la culotte sera soutenue par une nouveauté : les *bretelles*.

La *redingote*, dérivée du *riding-coat* anglais, est un long manteau de voyage, avant de devenir un vêtement de jour. Pour l'intérieur, la *robe de chambre*, à brandebourgs ou à col-châle, se porte courte ou longue. La perruque masculine du XVIII^e siècle s'est heureusement allégée, et beaucoup d'hommes se coiffent à nouveau avec leurs propres cheveux, frisés au fer et poudrés ; pour éviter de faire tomber la poudre, le chapeau était presque toujours porté sous le bras : c'est de là que serait venue la coutume, pour les hommes, de rester tête nue en société.

La toilette féminine

Elle demeure plus sensible au charme qu'au prestige.

À la fin du règne de Louis XIII, les dénominations des trois jupes superposées de l'habillement féminin étaient très suggestives : *la modeste*, *la friponne* et *la secrète* ! Au décolleté carré du XVI^e siècle avait succédé un décolleté ovale sous le règne de Louis XIII ; un collet de lingerie suivait l'échancrure du corsage.

Plus tard Madame de Montespan lancera la mode des *robes assouplies* qu'on nommera *innocentes*, *battantes*, *déshabillées*, ou encore *robes de chambres* !

La mode féminine adopte, sous Louis XV, *la robe volante*, confortable grâce à l'ampleur du dos, à plis ou à franges, qui s'épanouit librement de l'encolure au sol. Mais bientôt la robe vague appelée *Andrienne* se compliquera avec l'apparition des *paniers* : le *panier*, jupon raidi par des cercles de buis, affecte d'abord la forme d'une cloche ovale qui peut aller jusqu'à trois mètres soixante de tour ! Vers 1730, on l'aplatit sur le devant, puis on le sépara en deux parties latérales, ce qui permettait de s'asseoir plus commodément ! Les paniers vont persister durant tout le règne de Louis XV. *La robe à la française* dérive de *la robe volante*, mais le corsage est ouvert sur le *corps* (corset rigide), qui est dissimulé par une *pièce d'estomac* triangulaire et richement ornée.

Cependant dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, l'anglomanie impose la *robe à l'anglaise*, qui fait disparaître le corps baleiné et les paniers, et propose une *robe redingote* à revers. À la fin du siècle, Marie-Antoinette adoptera les *robes de simplicité*, dites *en chemise* ou à *la créole* : les robes de mousseline blanche s'accordaient au paysage champêtre du petit Trianon.

Pour la coiffure, en général les femmes ne portent pas de perruque, mais des postiches complètent leurs cheveux naturels, coiffés à *la hurluberlu*, à *l'effrontée*, à *la duchesse*, en *palissade*, ou à *la Fontange*. Puis c'est la mode des *bonnets* aux dénominations elliptiques : *le papillon*, *la dormeuse*, *la baigneuse*, *le battant l'œil*, *la cornette*, *la baignolette*, mais bientôt l'extravagance des bonnets va rejoindre celle des coiffures (*à la belle poule*), et des chapeaux qui deviennent un accessoire familier de la toilette des dames.

La Révolution de 1789 va faire table rase du monde élégant du XVIII^e siècle. La fin des privilèges, des bénéfices et des rentes fait disparaître le luxe, et les garde-robes éblouissantes de naguère sont souvent abandonnées aux monts-de-Piété et aux marchands ambulants. La nouvelle société qui va naître du chaos ne sera plus celle du prestige, mais celle de la mode.

*

Le paraître et la tyrannie de la mode.

Depuis la fin du XVII^e siècle, la mode s'était entichée des toiles peintes imprimées, très décoratives, provenant des Indes, qu'on appelait *indiennes* ou encore *perses* lorsqu'elles venaient en Europe par Alep et Smyrne. De nouvelles inventions techniques vont faciliter l'essor des industries textiles, en France comme en Angleterre : Manchester devient le premier centre de tissage du coton, tandis que la *Fabrique lyonnaise* de la soie affirme sa suprématie dans toute l'Europe.

Au XVIII^e siècle, l'organisation économique et sociale de l'habillement est confrontée à deux nouveautés qui vont profondément changer l'histoire du costume. C'est d'abord l'apparition de la **confection** : en 1770 on vit pour la première fois un tailleur (le sieur Dartigalongue) confectionner des habits en série et dans toutes les tailles, pour les vendre en France et à l'étranger. C'est ensuite la diffusion nouvelle de **journaux de mode** : le *Cabinet des modes*, qui paraît avec des gravures en couleurs, puis le *Journal de la mode et du goût*.

1793 est l'année où est officiellement proclamée la **liberté du costume** par un décret du 8 brumaire an II (29 octobre 1793).

Avec la confection et les journaux de mode, la **publicité** va prendre son essor.

Le concept de *mode* n'est certes pas nouveau, et on le fait généralement remonter au XIV^e siècle avec l'apparition du costume court ; il traduit des changements dans le costume qui ne relèvent point de nécessités mais de fantaisies toujours mouvantes : « la mode c'est ce qui se démode », selon le mot de Jean Cocteau. Or les journaux de mode et la publicité sont des facteurs de renouvellements constants de modes éphémères.

La chute de la Monarchie avait libéré la mode vestimentaire du pouvoir central. Le Directoire, le Consulat et l'Empire vont remplacer les classes déchues par les parvenus qui confondent souvent excentricité et élégance. Les *Incroyables*, les *Merveilleuses* et les *Muscadins* nous ont laissé le souvenir de silhouettes caricaturales, et Victor Sardou a mis en scène (en 1893) une savoureuse *Madame Sans Gêne* pour railler la cour impériale qui singeait les manières de l'Ancien Régime.

Cependant, au-delà des excès que génère toute période troublée, les modes de l'époque révèlent encore bien des images de charme.

La mode féminine de la Révolution à 1850

La mode féminine à l'antique qui sévit sous le **Directoire** traduit la grande liberté de mœurs qui laisse deviner les formes du corps sous des voiles diaphanes ; le besoin d'oublier les jours sombres et de jouir de la vie se traduit par une fringale de plaisirs, et le costume ne doit pas entraver les mouvements de la danse. La mode de l'antique va s'imposer pendant un tiers de siècle, et madame Récamier est reine et modèle d'élégance jusqu'en 1808 où elle se retire à l'abbaye aux Bois. L'anticomanie avait entraîné la proscription des *corps* (corsets) et des souliers à talons ; la *robe* était alors une sorte de chemise, tenue sous les seins par un bandeau et tombant jusqu'au sol sans marquer la taille.

Sous le **Consulat**, puis l'**Empire**, les belles nymphes seront priées d'abandonner les fourreaux de gaze transparente pour des tenues dignes d'une histoire impériale. La taille reste haute, serrée sous les bras par une ceinture étroite ; *schawl* de cachemire et *manteau redingote* en drap viennent réchauffer les frileuses. À partir de 1808, les tissus lourds, satins et velours, s'imposent, avec de courtes manches. Les

couleurs à la mode sont le noir, le ponceau, l'amarante, le gros vert. Mais la percale plissée blanche et les couleurs claires reprennent bientôt leurs droits. La mode des cheveux courts à *la Titus*, qui s'est imposée à l'époque révolutionnaire, va susciter celle des *bonnets* et des *turbans à la turque*.

La chute de l'Empire en 1815 modifie le rôle social du costume, qui s'internationalise avec l'avènement d'une bourgeoisie triomphante et fortunée. Si la mode à l'antique, notamment à *la grecque*, perdure encore quelque années, à partir de 1825 c'est le **romantisme** qui domine jusqu'en 1850 ; désormais le règne de la fantaisie dicte ses vogues passagères, avec des conséquences contradictoires : George Sand fait du port du pantalon un étendard féministe, tandis que la plupart des femmes, lassées des parades impériales, aspirent à retrouver simplement la paix et l'élégance.

La Restauration se caractérise par quelques innovations : la taille redescend peu à peu vers sa place naturelle, les jupes s'évasent en cloche, le décolleté s'agrandit en découvrant le haut du buste et le cou, mettant en valeur des épaules tombantes, qui sont considérées comme un critère essentiel de la beauté. La duchesse de Berry lance la mode des *manches-gigot*, et le corset revient pour affiner les formes naturelles du corps. Quant à la capote et au chapeau, ils s'ornent souvent de panaches multicolores et de larges rubans qui se nouent sous le menton. La mode étant changeante par nature, l'époque romantique va dessiner ses variations autour de la minceur de la taille ou de la longueur des jupes, mais à partir de 1842 va apparaître la *sous-jupe crinolîne* qui dominera le Second Empire.

La mode masculine, de la Révolution à 1850

Désormais c'est l'anglomanie qui va dominer le costume masculin avec le *carrick* du conducteur de voitures à chevaux, le *chapeau haut de forme*, l'*habit* porté avec la culotte, la *cravate de mousseline* et le *gilet*. Le romantisme français a choisi ses héros, Byron et Walter Scott ; Brummell est le maître des Dandys qui, vers 1820, cultivent le spleen et l'élégance, et qui, vers 1840, prendront l'air conquérant, jouant de leur badine à pommeau d'or et investissant restaurants, théâtres et lieux de plaisirs.

Brummell étant pourchassé par ses créanciers, les élégants *fashionables* n'en continuent pas moins de se draper dans une grande cape très romantique, et se prennent d'engouement pour une nouveauté : le *chapeau claqué* inventé en 1823, et qui sera perfectionné par le chapelier Gibus ! Mais bientôt la tyrannie de la mode va s'exercer sous son nouveau label : le snobisme.

*

La société du paraître et le snobisme.

En 1848, William Thackeray (1811-1863) publie le *Livre des Snobs*, qui est une compilation de 45 chroniques publiées dans le journal *Punch*, dans lesquelles il fustige le snobisme de la société de son temps. Plus près de nous, Frédéric Rouvillois a écrit une nouvelle *Histoire du Snobisme* (2008).

La toilette féminine du Second Empire

Elle est marquée par le retour triomphant des crinolines, sous-jupes à cerceaux qui évitent la superposition des six ou sept jupons qui entravaient les mouvements des jambes : celles-ci sont libérées dans leur cage, mais gare au coup de vent qui bascule tout cul par-dessus tête ! *Shocking* ! Désormais les jambes seront



**Ensemble newlook
par Dior, 1947**



Tailleur par Chanel, 1960



Robe par Balenciaga



**Fourreau et cape par Balenciaga
1961**

cachées par des longues culottes de coton bordées de dentelles et tombant jusqu'aux chevilles. En fait ces culottes longues anticipent le pantalon féminin.

L'impératrice Eugénie, reine des élégances du Second Empire, fut l'un des derniers personnages de Cour à dicter la mode. Mais la deuxième moitié du XIX^e siècle est marquée par le triomphe de la bourgeoisie, et le snobisme va bien entendu s'en emparer. Au gré des modes, la crinoline du Second Empire va basculer vers l'arrière : la jupe s'allonge alors en traîne, et c'est la *robe à tournure* qui va s'imposer, la taille étant toujours étranglée dans un corset étroit.

Le nouveau concept de *haute-couture* est d'abord illustré par le grand couturier Charles Frédéric Worth, premier d'une longue lignée du XIX^e au XX^e siècle : Madeleine Vionnet, Paul Poiret, Coco Chanel, Elsa Schiaparelli, Cristobal Balenciaga, Christian Dior, Jacques Fath, Pierre Balmain, Pierre Cardin, André Courrèges, Hubert de Givenchy, Karl Lagerfeld, Paco Rabanne, Yves Saint Laurent, etc.

On estime que c'est Paul Poiret (1879-1944) qui délivra la femme du corset-carcan. Dès 1898 le corset était dénoncé comme nocif pour la santé, mais c'est en 1910 qui se produisit une véritable révolution du costume féminin avec les représentations des Ballets russes de Diaghilev, notamment *Schéhérazade* : les bustes corsetés cédèrent alors la place aux toilettes fluides, agrémentées de légers drapés, chers à Paul Poiret.

Pendant la première guerre mondiale, beaucoup de femmes durent travailler, et le tailleur sobre et strict devint alors populaire. L'après-guerre fut évidemment un défouloir. En 1925 la jupe découvrit le genou pour la première fois dans l'histoire européenne de la mode féminine ; pour parfaire cette révolution, les femmes firent couper leurs *cheveux à la garçon*, mode sportive qui dérangeait même Paul Poiret, le mage des années 1910. Désormais, c'était l'heure de gloire de Coco Chanel, avec ses célèbres petits tailleurs en jersey de laine souple ; en 1930 elle faisait travailler 2 000 employés dans 26 ateliers.

Cependant, avec la grande dépression de 1929 et la montée de l'hitlérisme qui anticipait la deuxième guerre mondiale, la grande fête des années folles allait bientôt finir.

Le costume masculin

Il semble avoir évolué plus discrètement : le trois-pièces classique, veston-pantalon-gilet, paraît immuable, le veston devenant redingote pour la ville, frac ou smoking pour le soir. Pour le commun des mortels, l'innovation la plus frappante du costume masculin entre les deux guerres fut la mode des *knickerbockers*, pantalons de golf larges et bouffants.

Ce sont cependant les hommes qui vont le mieux illustrer le snobisme vestimentaire : c'est le **snob** haut-de-gamme qui va faire la mode, et qui sera imité par la multitude des snobs-suiveurs. Le comte d'Orsay, le duc de Morny, le prince de Sagan, Robert de Montesquiou ou Boni de Castellane auront l'élégance pour religion : elle les conduira tous à la ruine !

Parmi les faiseurs de mode, le prince de Galles (1841-1910), fils de la reine Victoria et futur Édouard VII, est une figure emblématique : aimant la bonne chère, il avait l'habitude de laisser déboutonné le dernier bouton de son gilet, après un repas trop plantureux : l'usage en est resté !

Quant au **dandy**, qui accorde la plus grande importance au paraître, il est illustré notamment par Oscar Wilde (1854-1900), qui n'hésitait pas à se promener en culottes, bas de soie, et jaquette de velours.

CONCLUSION : LA DÉMOCRATISATION DE LA MODE

L'histoire n'a pas de fin, et il serait excessif de faire de la deuxième guerre mondiale le terme de l'histoire du costume et de la mode. Certes, dans les années 1950, Balmain, Balenciaga, Dior, Chanel, Cardin, Yves Saint Laurent avaient encore le prestige d'artistes-créateurs. Mais aujourd'hui, l'étourdissante satire de la haute-couture que Marc Lambron vient de publier sous le titre ironique de *Théorie du chiffon* (Grasset, 2009) manifeste la désacralisation d'un univers mythique et dépassé. La victoire définitive de l'**industrie du prêt-à-porter** (*ready to wear*) sur l'artisanat des grands couturiers de jadis coïncide avec la fin du XX^e siècle.

L'expression prêt-à-porter avait été inventée en 1949 par l'entreprise Weill. Dès lors le snobisme allait se commercialiser et de démocratiser sous la bannière des **marques**. Désormais le costume se décline en fabrications de masse, sous le label d'une marque, reconnaissable par un logo spécifique. Le prestige du créateur s'est dissous dans un affichage sans vergogne de la marque commerciale, imprimée sur la poitrine des *tee shirts*, la visière des casquettes, les poches des vestes, ou les fesses des jeans qui ont envahi la Terre entière. Les carrés Hermès ou les sacs-cabas Vuitton sont désormais des objets de marque avant d'être des accessoires de mode.

Si « *la véritable élégance consiste à ne pas se faire remarquer* » comme l'affirmait Brummell, le règne des *marques* ne signe-t-il pas la fin de l'élégance ?

19 janvier 2010

Communication de notre confrère Noël MONGEREAU

LES CAUSES ET LES CONSÉQUENCES DE LA RUPTURE DU BARRAGE DE MALPASSET 2 DÉCEMBRE 1959

Le 2 décembre 1959 à 21 heures 13 se produit la rupture du barrage de Malpasset. À 21 heures 34, l'énorme vague sème la mort à Fréjus, ville située dans le département du Var, 9 km à l'aval, faisant 423 morts et de nombreux dégâts matériels.

Cinquante ans après cette tragédie résultant du seul cas de rupture au monde d'un barrage-voûte, prenant en compte le désespoir des hommes, habitants des lieux ravagés ou acteurs de la tragédie, il est possible d'analyser les causes et les conséquences d'un tel drame dont, très tôt après la catastrophe, on a tiré les leçons.

Sous-jacente à cette analyse est à nouveau montrée l'importance dans la réalisation de tels ouvrages de cette science « dite inexacte, intuitive et qualitative » que serait la Géologie.

LE BARRAGE DE MALPASSET, DE SA CONCEPTION À SA RUPTURE

La priorité du Conseil général du Var, après la guerre de 1939-1945, a été l'équipement hydraulique de la région Saint-Raphaël, Fréjus, Sainte-Maxime et Saint-Tropez pour les besoins agricoles et en eau potable face au développement prévisible du tourisme.

En 1946, à la suite de cette demande, la préfecture envisage la construction d'un ou plusieurs barrages dans la vallée de l'Argens et de ses affluents. Georges Corroy, professeur de géologie à la faculté des Sciences de Marseille, ancien doyen, est chargé de l'étude. Nous n'avons pu consulter que la publication effectuée par G. Corroy et S. Gueirard en 1956 après la construction du barrage. Nous n'avons pas consulté les rapports de Corroy des 25 mai 1946, 15 novembre 1946 et 11 mai 1949 qui sont résumés dans la publication de 1956.

Le 25 mai 1946, Corroy émet un avis favorable à un seul projet de barrage dans la vallée du Reyran, proche du site de Malpasset. André Coyne, ingénieur en chef des Ponts-et-Chaussées, est appelé comme conseil dans le cadre du bureau d'études Coyne et Bellier. André Coyne a construit 70 barrages dont 55 voûtes dans 14 pays. En France il a construit les barrages de Marèges, Tignes, Roselend, L'Aigle, Bort-Les-Orgues, Grandval ; à l'étranger le barrage de Kariba. Après plusieurs études de sites, c'est le barrage de Malpasset sur le Reyran qui est donc retenu, construction agréée par le ministère de l'Agriculture.

Comme il est précisé ci-dessus, l'étude géologique avait été confiée à G. Corroy. Dans sa publication de 1956, sont résumés son analyse, ses divers avis et ses observations en cours de construction.

En ce qui concerne *le bassin de retenue* :

« Malgré la multiplicité des accidents de détails affectant le Stéphanien du Reyran, ainsi que son substratum de gneiss, le bassin de retenue projeté se présente dans d'excellentes conditions géologiques au point de vue de son étanchéité. L'imperméabilité totale de cette retenue est assurée dans ce fond de

bateau aux horizons détritiques mais compacts (grès et poudingues) inclus dans un massif hercynien qui l'enserme de toutes parts. Des pertes ne peuvent donc se produire ni sur les flancs de la retenue ni vers l'aval dans la vallée par continuité des couches. »

Après une étude très détaillée de la retenue, Corroy écrit à propos de *l'emplacement du barrage* :

« Si, en effet, la topographie de la gorge du Reyran se présente très favorable à l'aval du pont de la Buème, avec aspect homogène du socle gneissique du Tanneron, une étude détaillée de ce secteur montre plus de complexité... ».

« Toutes ces observations superficielles montrent que la série des gneiss du Reyran est loin d'être homogène, et que les assises d'un futur barrage en ce lieu devaient être préparées par des travaux de recherches. Notons surtout l'aval pendage des gneiss et la présence des filons de pegmatite, aux phénocristaux facilement altérables, comme susceptibles de provoquer des pertes plus ou moins importantes sous l'ouvrage et dans les épaulements rocheux du barrage. Quant à l'emplacement exact de celui-ci, deux sites nous étaient apparus intéressants :

à 80 m sud environ du pont de la Buème [...]

à 35 m de cet emplacement [...] »

« À la suite de nos levés et de deux rapports qui ont suivi (15 novembre 1946 et 11 mai 1949), le bureau d'études A. Coyne et J. Bellier fut amené à remanier les projets initiaux et nous posa, en 1950, les questions suivantes :

« il est parfaitement exact que l'appui manque sur la rive droite, au dessus de la cote 90. Mais nous avons repéré à 200 m aval de la Buème, une position plus avantageuse pour nous et permettant de placer un ouvrage jusqu'à la cote 120 ou 130, si le besoin s'en faisait sentir.

Y-a-t-il de votre part objection quelconque :

1) à déplacer l'ouvrage vers l'aval ?

2) à le surélever jusqu'à la cote 130 ?

3) la surélévation du plan d'eau jusqu'à la cote 130 pose-t-elle un problème d'étanchéité de la cuvette ? »

Après de nouvelles observations sur le terrain, nous avons répondu :

1) Non. Il est possible de déplacer l'ouvrage à 200 m à l'aval. L'ancrage ne présente a priori pas plus de difficultés tant sur la rive gauche que sur la rive droite, beaucoup plus abrupte, mais de pente régulière. Il lui manque seulement les épaulements rocheux que l'on trouvait dans le thalweg même sur les rives de l'emplacement primitif. Les alluvions sont un peu plus épaisses, le bed-rock gît vraisemblablement vers la cote -5 au-dessous du lit.

2) Il n'est pas possible de surélever le plan d'eau jusqu'à la cote 130. Si la rive droite du Reyran comporte un certain nombre de vallons rapidement fermés, la rive gauche présente des points bas : tels le col 129,7 au N.E. de l'ancrage et à 1 km N.E. le col 128.

Topographiquement, la cote maxima pouvant être atteinte par le plan d'eau est 120. Mais il faut remarquer que cette cote est aussi celle du canal de la Siagnole, qui longe la rive gauche de la rivière.

Géologiquement, on ne peut dépasser, pour le plan d'eau, la cote 110, l'ouvrage pouvant atteindre la cote 116.

3) L'étanchéité de la cuvette n'est pas menacée par la surélévation du plan d'eau ».

Le type de barrage choisi fut une voûte mince. Ce type, d'une grande élégance de construction et d'une solidité éprouvée fut choisi en raison de la modicité relative du coût de la construction comparativement aux autres types d'ouvrage. Sa forme était d'autre part parfaitement adaptée au profil extrêmement aigu de la vallée du Reyran où il devait être implanté. Sur la rive droite, il était fortement épaulé au

rocher dans un redent de la topographie. Sur la rive gauche, en revanche, l'absence d'épaulement susceptible de lui servir de butée avait imposé la construction d'une culée artificielle en béton armé, jugée d'un poids suffisant.

Ses dimensions étaient les suivantes : hauteur 60 m, longueur développée en crête 223 m, épaisseur de la voûte variant de 6,80 m à la base de la partie centrale à 1,50 m à la crête. Il comportait une vanne de vidange à la base, organe de sécurité ne devant pas être utilisée en service normal, et une prise d'eau. Comme dans tout barrage-voûte, l'évacuateur de crues était situé en crête du barrage.

La retenue était prévue pour une capacité de 50 millions de mètres-cubes.

Il convient de noter que, par sa forme, un barrage-voûte transmet la poussée de l'eau au massif d'appui en créant des contraintes importantes sur une largeur de terrain réduite. De plus, le terrain de fondation supportant mal les efforts à la traction, la fondation doit être de qualité la plus homogène possible afin d'éviter les tassements différentiels.

Les travaux commencèrent le 1^{er} avril 1952 pour s'achever en octobre 1954. Ils furent réalisés par le groupe d'entreprises Léon Ballot et Gianotti Frères qui avaient construit de nombreux barrages.

G. Corroy, d'après sa publication de 1956, a observé à trois reprises la fondation de l'ouvrage. Un seul sondage de 19,30 m a été effectué dans l'axe du barrage. Le géologue a choisi la carrière d'agrégats. Paradoxalement, rien n'est dit sur la qualité de l'eau.

En ce qui concerne la construction, on dut approfondir les fouilles pour trouver un rocher de meilleure qualité et les injections furent réduites essentiellement aux injections dites de collage.

La mise en eau de l'ouvrage commence avec les pluies d'automne 1954. En fait, compte tenu des raisons administratives ci-dessous évoquées et pour la raison suivante, on ne montera jamais le plan d'eau au dessus de la cote 85.

La réception provisoire des travaux de construction du barrage a eu lieu le 9 février 1955 et le 1^{er} août 1956. Il n'y aura pas de véritable réception définitive. En effet, le remplissage du barrage était très lent, et, au début de l'année 1957, 3 ans après l'achèvement des travaux, le plan d'eau était bloqué à la cote 85 m, la cote de la retenue étant prévue à la cote 98,50.

Cette situation était de nature à créer quelques hésitations et l'on savait que, pour des raisons administratives tenant à des terrains non expropriés à l'amont, on ne pouvait pas remplir le barrage. Pouvait-on prononcer la réception définitive avant le remplissage complet de la retenue ? Dans sa séance du 13 février 1957, le Conseil général eut un long débat à ce sujet. Malgré les assurances de M. Coyne, le principe n'en fut pas arrêté.

Le procès-verbal de réception définitive de l'ensemble des travaux fut enfin signé par le secrétaire général de la Préfecture. Il prenait en référence la visite du barrage du 1^{er} février 1957 par la commission hydraulique du Conseil général dont l'ordre du jour était : « Visite du Conseil Général avant la réception définitive ».

En effet, dans le périmètre du lac se trouvaient les mines de fluorite dites du Garrot. La compagnie minière avait entamé avec l'administration un long procès. Elle argumentait que la seule route permettant l'évacuation du minerai avait été coupée par les travaux du barrage sans qu'une voie nouvelle soit construite, sans que les

expropriations ou indemnisations amiables préalables aient été faites conformément à la loi. Elle précisait aussi :

- que toutes les installations industrielles de la mine allaient être noyées par le plan d'eau ;
- que l'installation de pompage serait détruite, celle-ci devenant inutilisable du fait même des variations saisonnières du plan d'eau du barrage ;
- que l'exploitation du minerai restant à exploiter demanderait un délai minimum de 30 mois, délai à assurer, et que le plan d'eau reste au dessous de la cote 85. Pour ne pas envenimer la situation qui risquerait d'être coûteuse l'administration fait en sorte que la cote 85 ne soit pas atteinte et devra effectuer des lâchages.

Les mesures de déformation du barrage au cours de sa mise en eau.

En décembre 1954, alors que les travaux du barrage étaient terminés, le service du Génie Rural demandait au préfet de faire étudier les déformations de la voûte pendant la mise en eau. Le 7 janvier 1955, la commission départementale autorisait la signature d'une convention avec la société de Phototopographie. Elle ne fut signée que le 15 février 1956. La société avait cependant commencé les mesures et jusqu'en juillet 1959, rien d'anormal ne fut décelé, les déformations mesurées ne dépassant pas le 1/10 des valeurs théoriques tolérées.

Mais en juillet 1959, les relevés topographiques font apparaître un déplacement de 17 mm au pied du barrage. Cette anomalie fut considérée comme acceptable et le compte rendu ne fut transmis que 4 mois plus tard à la préfecture. André Coyne n'en fut informé que le 19 décembre 1959.

Les circonstances de la rupture.

Il convient de rappeler le régime torrentiel du Reyran, rivière sur laquelle est implanté le barrage. Pendant les semaines qui précédèrent la catastrophe, des pluies torrentielles ne cessèrent de tomber sur la région varoise. À la station météorologique de Fréjus-Saint-Raphaël on a enregistré du 19 novembre au 2 décembre 490 mm d'eau, dont 128 mm pendant les dernières 24 heures.

Vers la mi-novembre, alors que le niveau d'eau était à environ 7 m sous la crête, des suintements apparurent sur la rive droite. Ils s'accrochèrent au point de devenir de véritables sources. C'était le premier remplissage, la phase la plus critique de la vie d'un ouvrage.

Le 2 décembre, le plan d'eau était proche du niveau du déversoir et, à 18 heures, une réunion eut lieu à laquelle participèrent les représentants du Génie Rural et des Ponts et Chaussées. Ordre fut donné d'ouvrir la vanne du barrage pour limiter l'évolution des fuites et afin de ne pas inonder, en cas de déversement, le chantier du pont de l'autoroute, situé à l'aval, pour lequel n'avait pas été prévu de batardeau.

À 21 heures 13 le barrage se rompt.

COMMISSIONS D'ENQUÊTE ET CAUSES DE LA RUPTURE

Les constats après la catastrophe furent les suivants :

- la moitié rive gauche du barrage avait complètement disparu. Seule subsistait une partie de la culée, déplacée vers l'aval ; les énormes blocs détachés furent transportés à l'aval ;
- dans l'axe du barrage à droite de la vidange, un cisaillement dans le rocher permettait l'écoulement de l'eau de la retenue vers l'aval ;

- la rive droite du barrage avait résisté mais le long et au pied amont apparaissait une fissure béante montrant que cette muraille s'était décollée du rocher ;
- la culée rive gauche, seul vestige de cette partie de l'ouvrage, s'était déplacée vers l'aval d'environ 2 m.

On retrouvait à l'aval des blocs de béton, fragments de plots, certains (ceux de la rive gauche) associés au terrain.

Trois commissions d'experts furent mises en place :

- 1- une commission administrative d'enquête à laquelle participait Jean Goguel, ingénieur général des Mines ;
- 2- une commission d'expertise judiciaire, créée le 12 décembre 1959, avec comme membres : MM. Casteras, géologue, Escande, hydraulicien, Gridel, hydraulicien, Haegelen, spécialiste de barrages, Jacobson, professeur à l'École Centrale, Roubault, géologue.

Son rapport fut déposé le 10 février 1961. Les experts émettaient 3 hypothèses sur le mécanisme de la rupture, excluant toute influence des tirs de mines nécessités par la construction de l'autoroute voisine :

- 1^{re} hypothèse, glissement préalable de la culée,
- 2^e hypothèse, la roche a cédé sous la pression exercée par la voûte,
- 3^e hypothèse, action des sous-pressions.

Il leur est apparu qu'il y avait eu absence de reconnaissances préalables, et en cours d'exécution, insuffisance des appareils de contrôles et des moyens de sécurité en cas d'alerte.

Pour ces experts il y a faute et responsabilité du fait de l'homme : d'abord le constructeur qui, de son vivant, avait dit « Le responsable c'est moi », et ensuite l'ingénieur du Génie Rural.

À la suite de ce rapport, deux personnes furent mises en cause : l'ingénieur du Génie Rural et l'ingénieur conseil décédé en 1960. L'ingénieur du Génie Rural fut relaxé le 25 novembre 1964 en première instance et appel fut interjeté.

- 3- À la demande de la personne inculpée, une contre-expertise avait été ordonnée le 7 mai 1962. Avaient été nommé experts dans cette troisième commission : MM. Barbier, géologue, Biarez, mécanicien, Caquot, ingénieur général des Ponts-et-Chaussées, , Drouhin, ingénieur en chef des Ponts-et-Chaussées, Mary, ingénieur en chef des Ponts-et-Chaussées, Pruvost, géologue.

Le rapport fut déposé en octobre 1965. Pour ces experts, la catastrophe est liée à des circonstances exceptionnelles. Il s'agit d'un piège préparé par la nature (failles).

Ce rapport fut soumis aux premiers experts : deux (Haegelen et Escande) s'y rallièrent, les autres maintinrent leurs conclusions.

Il s'en suivit la mise en cause de deux ingénieurs du Génie Rural, de M. Bellier, des gérant et directeur de la société de Phototopographie.

Un nouveau procès eut lieu à Draguignan. Le jugement du 17 novembre 1965 comporte une relaxe générale.

Voici le compte-rendu que fait Roubault du procès de 1965 dans son ouvrage *Peut-on prévoir les catastrophes naturelles ?* (PUF, 1970). Il apparaît que dans ce document, il confond procès en première instance et procès en appel qu'il évoque.

« On assista inévitablement à ce qu'il est convenu d'appeler une bataille d'experts qui, au terme de discussions houleuses –au cours desquelles furent dites des choses étonnantes– s'acheva par une décision inattendue du président du Tribunal : il fit mettre à sa droite les experts affirmant la réalité des fautes et les autres à sa gauche, puis compta le nombre de ceux qui étaient pour et de ceux qui

étaient contre. 2 experts du premier collège se désolidarisèrent de leurs collègues et la majorité des présents se plaça à gauche.

Enfin l'inculpé fut acquitté en vertu d'un jugement rendu le 25 novembre 1964 – jugement frappé d'appel – portant essentiellement sur la nature de ses fonctions et soulignant les conclusions contradictoires des experts commis, d'une part quant à l'existence, à l'époque considérée, d'infractions caractérisées aux règles de l'art dans la conception et l'exécution de l'ouvrage, d'autre part quant au caractère prévisible des causes de la catastrophe ».

Jean Goguel, membre de la commission d'enquête administrative, présent au procès, avait pris une position de nette indépendance en affirmant qu'il était difficile de parler d'imprévisibilité puisque tout ce qui devait être fait ne l'avait pas été.

L'arrêt rendu en appel, le 26 avril 1966, prononça une relaxe générale.

Parallèlement, la ville de Fréjus intenta une action contre l'État auprès du tribunal administratif de Nice, trouvant trop faible le dédommagement financier. Le 13 juin 1968, le tribunal administratif rejette la demande. La ville de Fréjus dépose alors une requête en annulation auprès du Conseil d'État (les cours administratives d'appel n'existent pas encore). Le 22 octobre 1971, le Conseil d'État conclut qu'aucune faute ne pouvait être reprochée aux constructeurs et débouta la ville de Fréjus.

Le montant des aides pour indemnités s'éleva à 100 millions de francs, strictement réservés aux sinistrés, dont environ 50% provenant de l'État et 50% de dons.

LES ÉTUDES ULTÉRIEURES

À partir de 1964, et à l'initiative de J. Bernaix, ingénieur du bureau d'études Coyne et Bellier, sous la direction de P. Habib, furent réalisés des essais sur la roche de fondation. On confectionna des éprouvettes cylindriques percées d'un trou axial et l'on mesura la perméabilité des échantillons sous une pression d'eau extérieure de 50 bars en compression et en traction. Pour la plupart des roches ce rapport est de quelques unités, or, pour la roche de Malpasset, il atteint des valeurs très élevées (10 à 10 000 avec une valeur moyenne de 100).

Il convient de préciser que ce sont des fragments de roche saine qui se comportent ainsi. Dans le milieu naturel constitué de fragments sains séparés par des fissures, l'effet de serrage de ces fissures par une force de compression ajoute certainement au phénomène mesuré au laboratoire un effet de même sens et probablement d'une ampleur très notable.

Il s'agit en résumé du rôle des microfissures auquel s'ajoute celui des fractures et des diaclases. L'analyse pétrographique faite par S. Gueirard précisait que quartz et feldspaths « sont fracturés le plus souvent perpendiculairement à la schistosité cristallophyllienne ». Ce n'est donc pas le type de gneiss qui compte mais la fissuration.

De nombreux essais (148) ont été effectués par J. Bernaix sur tous les types de roches, dont 21 sur des roches métamorphiques. Aucun résultat ne rejoint ceux des essais effectués sur le gneiss de Malpasset (60). Les résultats de l'étude Bernaix ne furent connus qu'en 1967 donc à l'issue des trois expertises citées. Les gneiss devenaient alors un piège conduisant à l'imperméabilisation des zones situées sous l'ouvrage créant une zone étanche permettant la manifestation des sous-pressions, phénomène connu, et le départ de l'appui rive gauche.

Il est intéressant de prendre en compte les données apportées par Marcel Mary, membre de la 2^e commission d'expertise judiciaire dans son ouvrage intitulé : *Barrages voûtes, historique, accidents et incidents* publié en 1968 :

- il n'était pas possible de mettre en évidence les failles limitant le dièdre, affirmation découlant d'études en sondages et en galeries ;
- le gneiss de Malpasset présentait une résistance à la compression suffisante (300 à 400 bars) pour supporter les pressions imposées par l'ouvrage ;
- le module de déformation du gneiss est faible (10 000 bars) ;
- 8 sondages le long de l'emprise du barrage avaient montré qu'il n'était pas possible de réaliser un voile d'étanchéité et on ne réalisa que les injections de collage car le terrain était très peu perméable (entre 5 et 35 mètres de profondeur, les sondages montrent des absorptions de 0,1 à 6 l/m/min sous une pression de 5 bars) ;
- il convient enfin de prendre en compte les résultats de l'étude de J. Bernaix.

Les causes suivantes peuvent être alors retenues :

- piège géologique et compressibilité des gneiss non connue ;
- les travaux de recherche sur la solidité des assises (sondages et galeries) ne furent jamais exécutés ;
- absence de suivi géologique, encore que le géologue ait effectué trois visites en cours de construction ; mais nous ne disposons pas des comptes-rendus ;
- absence de suivi de la mise en eau (fuites et déplacements constatés) ;
- absence de contrôle au stade du projet et de l'exécution. Ce contrôle sera mis en place à la suite de la catastrophe. À l'époque, ces contrôles n'étaient effectués que pour les ouvrages destinés à la production d'énergie hydro-électrique. De plus, personne ne mettait en doute la compétence de M. Coyne, de renommée mondiale.
- travail réalisé à l'économie.

En conclusion, les causes de la catastrophe furent enfin connues et les conséquences immédiatement tirées et appliquées aux barrages construits et futurs.

CONSÉQUENCES

André Coyne mourut le 21 juillet 1960 sans connaître la cause essentielle de la rupture, mais persuadé d'un « coup aveugle de la nature ». On lira avec beaucoup d'émotion la lettre que Karl Terzaghi, le pape de la mécanique des solides à l'époque, adressa à André Coyne le 14 décembre 1959 et la réponse de ce dernier le 24 décembre 1959.

L'acte de construire ne sera réglementé qu'à partir de 1973 avec la mise en place de la loi Spinetta et les devoirs des maître d'ouvrage, maître d'œuvre, bureaux d'études, entreprises et organismes de contrôle. Ajoutons, enfin, qu'à cette époque, les grands ouvrages sauf les barrages destinés à fournir de l'énergie hydro-électrique n'étaient soumis à aucun contrôle.

La conséquence immédiate de ce drame fut la psychose qui s'empara des populations situées à l'aval d'ouvrages du même type que Malpasset ou même différents. Il suffit de relire la presse de l'époque avec notamment la prise de position de Raymond Cartier dans *Paris Match* du 19 décembre 1959. En France et dans le monde, la plupart des retenues de barrages de type voûte furent vidées et l'on vérifia qu'injection et drainage avaient bien été réalisés afin d'éviter la manifestation des sous-pressions.

En France, l'ouvrage créant le plus d'anxiété était le *barrage de Bort-les-Orgues* dont le concepteur était André Coyne, ouvrage qui avait rencontré des problèmes à la construction et qui est un ouvrage poids. Ce barrage implanté sur la Dordogne (120 m de haut pour une retenue de 477 millions de mètres cubes) est fondé à cheval sur la limite entre les micaschistes à l'amont et les gneiss à l'aval. Ce contact se fait par une faille inclinée vers l'aval au voisinage de laquelle les micaschistes sont profondément écrasés et altérés. On savait que ces roches étaient de compressibilité différentes, et en rive droite avait dû être aménagée une « clé » prolongeant le parement amont dans les micaschistes.

En rive gauche, la faille bifurque dans l'appui de l'ouvrage découpant un coin de micaschistes broyés. Durant les fouilles (juillet-août 1947) un éboulement de plusieurs milliers de mètres-cubes se produisit dans cette zone. Un arc superficiel de béton fut exécuté en travers de la fouille pour arrêter ces mouvements ; l'arc se fissura l'année suivante et l'on établit une voile de 3 m d'épaisseur ; à l'abri de ce voile on construisit deux voûtes V1 et V2 pour se garantir en profondeur des pressions venant de l'amont. Ces ouvrages s'encastrent dans la faille et la voûte V2 pénètre de 40 m dans le terrain. Enfin, une galerie de drainage située à l'aval de ces voûtes permet d'éviter les sous-pressions éventuelles.

Cet ouvrage ne posa ensuite aucun problème. La psychose de sa rupture s'atténua avec le temps.

Parallèlement aux constructions qui se réalisèrent après la première guerre mondiale, la recherche en terme de construction de barrage voûte se développait. Tel fut le cas pour le *barrage du Gage* construit en 1953 sur un affluent de la Loire. Ce barrage fait partie de l'ensemble hydro-électrique Issarlès-Montpezat dont les eaux sont turbinées vers le bassin du Rhône.

La situation particulière du barrage du Gage a incité le concepteur (A. Coyne) à donner à cet ouvrage, à titre expérimental, des caractéristiques très hardies en vue de compléter les connaissances sur les barrages-voûte. La vallée, creusée dans des granites très sains est déserte et permet d'y faire à tout moment de gros lâchages ; de plus, le réservoir d'une capacité de 3,3 millions de mètres cubes ne représente que 7% du total des eaux accumulées dans l'ensemble de l'aménagement, ce qui permettait de jouer à volonté sur le plan d'eau pour effectuer des mesures d'intérêt scientifique sans gêner gravement l'exploitation de la centrale.

La hardiesse a consisté à mincir l'ouvrage jusqu'à donner aux arcs horizontaux, supposés indépendants, un taux de contrainte moyenne de 100 bars, soit le double du chiffre admis à l'époque (1953).

J'ai découvert ce barrage en 1968 : nous l'observions avec les élèves ingénieurs de l'INSA en tant que barrage-voûte n'ayant posé aucun problème au moment de sa construction sur un granite sain. En 1972, au cours d'une cinquième visite, l'un des ingénieurs d' EDF nous indiqua que nous allions visiter le barrage. Que pouvait-on visiter dans un ouvrage de ce type ? Surpris, nous avons circulé entre deux barrages !

Que s'était-il passé ?

Au cours de l'expérimentation, de très nombreuses mesures ont été effectuées à partir de la première mise en eau en 1954. Apparurent des fissures parallèles aux arcs sur les deux parements, le plus souvent en continuité, donnant lieu à des suintements et nécessitant des réparations. Ceci jusqu'en 1960. On reprit en 1963 l'observation détaillée des fissures et l'on repéra une fissure anarchique qui risquait de menacer la

stabilité de l'ouvrage. Il fut alors décidé de mettre fin à l'expérimentation et on construisit une voûte plus épaisse à l'amont. Ce qui ne fut pas divulgué.

Tel fut aussi le cas du barrage de Tolla en Corse, construit de 1958 à 1960 et qui fut conforté de 1963 à 1965.

Une conséquence très importante de la rupture du barrage de Malpasset fut la création par décret du 13 juin 1966 du Comité Permanent des Barrages (COPEBAR). L'objectif de ce comité était de donner un avis technique préalable à la construction des ouvrages de plus de 20 m de haut. Ce comité institué auprès des ministres de l'Industrie, de l'Équipement et de l'Agriculture comportait des représentants de ces ministères auxquels s'ajoutaient deux personnalités qualifiées pour leurs études en matière de barrage et désignées par les ministres. Reynold Barbier, qui en fut membre, se plaisait à dire que l'on avait simplement oublié comme membres de droit, un géologue compétent et un constructeur de barrage, ce qui fut ajouté ultérieurement.

Actuellement, l'ensemble des 447 barrages français, dont 220 exploités par EDF et de hauteur supérieur à 20 m, a fait l'objet d'études de risques, pour certains de plan d'alerte et de plan particulier d'intervention. Ces consignes doivent figurer au DICRIM (Document d'Information sur les Risques Majeurs) de chaque commune concernée.

CONCLUSION

Si les causes de la rupture du barrage de Malpasset sont connues bien qu'incomplètement expliquées, les conséquences en ont été tirées : en 1959, il existait 500 voûtes dans le monde. En 2009, il y en a 1 600. Les causes étaient liées, nous l'avons développé, en grande partie au terrain qui a trompé géologue et ingénieur. La géologie en est sortie ternie, ainsi que les géologues, vecteurs des données fournies par la géologie, apparaissant selon R. Barbier comme « une science inexacte, intuitive et qualitative ». Les querelles entre géologues n'ont rien apaisé. En fait le débat est ancien.

Maurice Lugeon écrivait en 1932 : « *Il y a dans la géologie deux divisions importantes, celle de l'histoire et celle du dynamisme. Le géologue qui n'aura étudié que l'histoire de la terre, que les êtres qui se sont succédé, ne pourra être utilisé par l'ingénieur. Il restera le savant pur. Mais si cet homme ainsi élevé s'est également préoccupé du mécanisme de la formation des terres et des mers, s'il a cherché à connaître les agents créateurs et destructeurs de l'écorce, celui-là sera de ceux que les hommes d'application feront sortir de son cadre et utiliseront* ».

80 ans après, ce point de vue reste valable. Il s'est même figé par le fait que le premier est considéré comme un scientifique, alors que le second reste un technicien. La voix du scientifique prévalant toujours sur celle du technicien, mais restant théorique, l'appréciation concernant la géologie en a été renforcée et je crains qu'elle ne soit pérenne bien que le technicien se soit rapproché de sciences voisines mais plus récentes, comme la mécanique des roches, laquelle n'explique pas l'origine des faits constatés.

Références

- BERNAIX J. 1967 – *Contribution à l'étude de la stabilité des appuis de barages-voûtes. Étude géotechnique de la roche de Malpasset*. Dunod Paris.
- CORROY G. & GUEIRARD S. 1956 – L'alimentation en eau de la région orientale du Var et le barrage de Malpasset près de Fréjus. *Études géologiques. Trav. Lab. Géol. Fac. Sc. Marseille*, 5.

- DELAGE P., HABIB P., de GENNARO V. 2000 – *La sécurité des grands ouvrages*. Presse Ponts-et-Chaussées Paris
- GEVIN P. & MONGEREAU N. 1971 - *Le barrage du Rouchain*, document inédit.
- GIGNOUX M. & BARBIER R. 1955 - *Géologie des barrages et des aménagements hydrauliques*. Masson et Cie Paris
- LUGEON M. 1933 - *Barrages et Géologie*. F. Rouge et Cie Lausanne.
- MARY M. 1968 - *Barrages voûtes historiques, accidents et incidents* . Dunod Paris.
- MONGEREAU N. 1986 - Intérêt de l'analyse chimique des eaux de fuite. Exemple du barrage du Rouchain (France). *Congrès International de Géologie de l'Ingénieur*, Buenos-Aires.
- ROUBAULT M. 1970 - *Peut-on prévoir les catastrophes naturelles ?* PUF Paris.
- VALENTI V. & BERTINI A. 2003 - *Barrage de Malpasset*. Soc. Hist. Fréjus et Région.

6 avril 2010

Résumé de la communication de notre confrère Jean-Pierre Hanno NEIDHARDT

« LES MALGRÉ NOUS »

L'Alsace a changé cinq fois d'appartenance aux XIX^e et XX^e siècles, sans que ses habitants aient jamais été consultés. Le traité de 1919 la rendait à la France malgré les réserves de Wilson qui souhaitait un plébiscite. Les Alsaciens étaient divisés en quatre catégories selon leur degré de « francitude ». Hitler et les Nazis appliquèrent, à partir de juillet 1940, une politique d'annexion de fait, considérant le traité de Versailles comme nul et non avenue. Les Alsaciens restaient français au regard du droit international, position défendue par le gouvernement de Vichy. Pour les Nazis, leur statut était mal défini : *Volksdeutsche* ou *Reichsdeutsche* ? (Allemands de l'extérieur ou de l'intérieur du Reich ?)

Après avoir sans succès fait appel au volontariat et préparé la population par l'intermédiaire du R.A.D. (travail obligatoire) de l'*Opferring* (organisme d'entraide) et des H.J. (jeunesses hitlériennes), c'est le 25 août 1942 que fut proclamée par le Gauleiter Robert Wagner l'incorporation obligatoire dans l'armée et plus tard dans le corps des S.S. (une partie des classes de 1908 à 1914 et la classe 1926). C'est la cause d'une confusion, parfois entretenue, avec les S.S. français ou la L.V.F.

Les moyens d'échapper à ce service étaient restreints : l'Alsace était un petit pays entouré d'une « ceinture de sécurité », la zone interdite. La frontière suisse était efficacement verrouillée. Surtout, les familles étaient prises en otage et menacées de déportation « vers l'Est ». 95 % des recrues furent envoyées sur le front de Russie. Passer chez les Soviétiques n'était pas facile. Les transfuges, considérés comme traîtres lorsqu'ils se réclamaient de la nationalité française, furent concentrés dans des camps dont le plus célèbre fut le n° 188 à Tambov au sud de Moscou. La mortalité y était de 50 % environ par dénutrition, affections respiratoires, dysenterie, tuberculose et typhus.

Sur 130 000 appelés, 40 000 succombèrent, surtout après les grandes batailles d'Orel, de Kharkov, de Stalingrad et, en juillet 1944, de Tarnopol-Sandomierz, qui enfonça le centre allemand (opération Bagration ; Staline n'hésitait pas à rappeler la gloire des généraux du Tsar !). La plupart furent déclarés disparus (*Verschollen*). Les retours des camps soviétiques furent irréguliers et chaotiques, bien souvent entourés de suspicion ! Le dernier « malgré nous » franchit le pont de Kehl en 1955.

La tragédie d'Oradour devait accroître l'incompréhension des Français « de l'Intérieur » pour les S.S. (involontaires) alsaciens ; autorisés à regagner leurs foyers, ils furent rejugés en 1953. Ce retour de flammes fut très mal vécu. Il s'ensuivit une crise grave ; il en reste quelque amertume...

Pas de texte complet

5 janvier 2010

Communication de notre président Gérard PAJONK

UNE DRÔLE DE COMPAGNIE : LA SOCIÉTÉ DES « LUNATICKS » DE BIRMINGHAM (1766-1813)

En 1758, Benjamin Franklin (1706-1790) est, une fois de plus, en voyage en Angleterre, dans l'ouest des Midlands où il visite des membres de sa famille. C'est à ce moment qu'il rencontre parmi ses amis, deux des principaux futurs fondateurs de la future *Lunar Society* en 1765-6, d'abord dénommée *Lunar Circle*. C'est l'année-même où Diderot met à la disposition de ses souscripteurs les dix derniers tomes de discours de *L'Encyclopédie*.

Le *Lunar Circle* est un de ces nouveaux et nombreux clubs qui fleurissaient partout en Europe, de part et d'autre de la Manche, qui prendra le nom de *Lunar Society* à partir de 1775. Un des premiers fondateurs Matthew Boulton (1728-1809) de Birmingham est un industriel fabricant des articles de quincaillerie, comme des boucles et des boutons métalliques pour les vêtements et chaussures, de la visserie, des articles ménagers et des décors de table comme les fameux chandeliers Boulton qu'on peut encore acheter de nos jours. Par la suite, Boulton s'associera avec un Écossais de naissance, James Watt (1736-1819) pour construire et vendre des machines à vapeur : ce sont des améliorations décisives des machines mises au point vers 1712 par Thomas Newcomen, car leur rendement thermodynamique sera considérablement augmenté par l'adjonction d'un condenseur externe.

Le second est un médecin très prospère de Lichfield, ville située à une vingtaine de kilomètres de Birmingham. Le docteur Erasmus Darwin (1737-1802), botaniste averti et poète à ses heures, en réalité une sorte de polymathe, attiré aussi par la mécanique, grand-père de Charles Darwin, et qui se liera d'amitié durable avec Boulton (parmi ses nombreux patients se trouvait un certain Matthew Boulton) ! La réputation d'Erasmus Darwin était telle qu'il avait été pressenti par le roi George III pour être son médecin officiel mais le conflit philosophique entre Darwin et George III était tellement aigu, que Darwin refusa cette charge et cet honneur.

Le troisième père fondateur est, dit-on, John Whitehurst (1713-1788), horloger et fabricant d'instruments scientifiques (chronomètres), également spécialiste dans la taille et le polissage des lentilles pour les lunettes astronomiques et les télescopes optiques utilisés en astronomie, c'était au surplus un géologue averti qui écrira plusieurs volumes sur ce sujet. Il était particulièrement réputé pour la précision de ses thermomètres et baromètres. D'abord les membres de ce club se sont appelés les « lunaires », quelquefois baptisés *festive philosophers* (les philosophes festifs, tout un programme !) ; enfin leurs ennemis (politiques) les désigneront par le vocable de « *lunatics* », appellation qui restera par la suite.

L'autre grand-père de Charles Darwin est aussi un *lunatic* renommé dans les milieux industriels, puisqu'il s'agit de Josiah Wedgwood (1730-1795) le fameux céramiste et potier dont les faïences et les porcelaines sont mondialement appréciées. Du reste la lignée des Darwin-Wedgwood est très célèbre en Angleterre, en effet pas

moins de dix des membres de cette filiation furent des membres, ou *fellows*, de la *Royal Society* tandis que d'autres se distinguèrent par leurs qualités de poètes et d'écrivains.

Le nom de *Lunar Society* ou de Société des *Lunatics* est aussi une sorte de pied-de-nez adressé aux conventions en vigueur, mais il est d'abord associé à la pleine lune, date choisie de leurs réunions afin de pouvoir rentrer le soir chez soi, après un bon repas convivial, dans des conditions de cheminement médiocres, mal éclairés seulement par l'astre argenté. En effet les *lunatics* se réunissaient dès le début de l'après-midi et dînaient ensemble le soir, quelquefois en compagnie des épouses, en discutant affaires et en échangeant sur tous les sujets sans aucune restriction : politique, économie, philosophie, sciences dont beaucoup de géologie qui était une des principales sciences naissantes, éducation, techniques diverses, transports (développement des voies fluviales et en particulier des canaux), commerce, astronomie, projets de toutes sortes. Philosophiquement ils appartenaient à la famille spirituelle des libres penseurs bien que non athées pour la plupart d'entre eux. C'était un club très fermé, élitiste par excellence, qui recevait des invités à ses séances mais ouvert sur le monde extérieur et acteur de la diffusion des Lumières. Le savoir et les connaissances étaient en train de changer de propriétaires.

Les dates de réunion, mensuelles, ont d'abord été le dimanche le plus proche de la pleine lune, au début de l'après-midi, puis le lundi correspondant. Le passage de l'appellation *Circle* à celle de *Society* traduit aussi, par imitation de la *Royal Society*, une volonté d'être reconnus par leurs pairs cultivant des activités scientifiques et techniques sommes toutes très voisines. Il n'est pas inutile de rappeler que l'un des tout premiers objectifs de la *Royal Society* à sa naissance en 1660, était de doter l'Angleterre d'une véritable marine de guerre : la future (*Royal*) *Navy*. Il semble que ce soit William Small (1734-1775) qui ait fait adopter ce nouveau nom.

La *Lunar Society* se réunit tour à tour chez l'un de ses membres, d'abord essentiellement chez Erasmus Darwin à Lichfield, petite ville proche de Birmingham, et chez Matthew Boulton à Soho House dans les faubourgs de Birmingham. Il arrivait que les sociétaires, bons vivants, dorment chez leur hôte après une veillée particulièrement arrosée, et regagnent leur domicile le lendemain...

Birmingham est une ville qui compte 35 000 habitants vers 1760, c'est une cité industrielle de petits artisans travaillant les gemmes, les métaux et leurs nombreux alliages. En particulier les bijoutiers-joaillers-orfèvres ainsi que les verriers sont à l'origine de la réputation de la ville, qui se développe rapidement jusqu'à atteindre une population de 70 000 habitants en 1800 (à cette date Lyon compte déjà 100 000 habitants), une dizaine d'années avant l'extinction de la *Lunar Society*.

Dans l'Angleterre de la deuxième moitié du XVIII^e siècle ; les clubs et les sociétés savantes foisonnent un peu partout en province, surtout en raison de la baisse assez notoire de la qualité des travaux scientifiques discutés à la *Royal Society* à Londres à ce moment-là. Cela correspond à la disparition progressive de la plupart des membres en activité pendant la période « flamboyante » de l'institution, notamment l'après-Newton sera marqué par un déclin notable de la pertinence des travaux présentés et/ou encouragés par la *Royal Society*. Parmi ces clubs, la *Lunar Society* de Birmingham occupe une place à part en regroupant de manière tout à fait informelle, et en premier lieu, des amis éprouvés (quelques-uns d'entre eux comme Darwin, Franklin, Wedgwood et Withering fréquentaient des loges maçonniques), se connaissant et s'appréciant mutuellement, et qui résistèrent aux multiples remous politiques causés en particulier par la guerre d'Indépendance en Amérique et... la Révolution Française, car tous n'était pas unanimes, au début en tout cas ! Il suffit par

exemple de prendre en compte que les *insurgents* des colonies d'Amérique, en proclamant leur indépendance et en balayant les obligations découlant de leur statut de colonies, allaient devenir de sérieux concurrents industriels et commerciaux des entreprises de la métropole qui perdra tous ses privilèges en la matière. De la même manière le soutien des *Lunatics* envers la jeune république américaine n'était pas non plus sans ambiguïté car ils manifestaient clairement leurs sentiments abolitionnistes en même temps ! Le cas de Franklin est particulier : devenu ambassadeur de la toute jeune république des États-Unis d'Amérique auprès de la Cour à Saint James et à Versailles, il connaît bien ces deux pays, parmi les plus importants de l'Europe de l'époque, et à cet égard il sera le lien privilégié entre les îles britanniques et le continent.

En nombre très limité, les *lunatics* ne seront jamais plus de quatorze à la fois, et seulement dix d'entre eux en général assistent à la fameuse réunion mensuelle du jour le plus proche de la pleine lune. Ils ne publièrent ni journaux, ni comptes rendus, la Société vivait sans statuts ni règlements écrits. Par contre, il existe un véritable corpus de leurs notes personnelles. Tout ce que l'on sait d'elle provient exclusivement de la correspondance volumineuse commerciale ou privée, échangée entre les membres et leurs familles, et aussi avec leurs correspondants résidant tant en Angleterre que sur le continent, leurs clients et fournisseurs, ou encore par des publications présentées devant la *Royal Society*. Contrairement à son illustre sœur aînée, la *Royal Society*, la *Lunar Society* ne reçut ni la charte royale ni la masse d'arme symbolique qui l'aurait établie officiellement ; elle ne la recherchait pas en raison du désir affirmé de ses membres de rester entre eux, entièrement libres de toute contrainte écrite et... royale !

Ce n'était pas pour autant une société secrète, mais quand même une société très discrète. Ce sont des témoins et des acteurs très engagés de l'*Enlightenment* ; ce sont des provinciaux, entrepreneurs industriels, ingénieurs (à l'époque il s'agissait plutôt d'artisans compétents et ingénieux), savants, médecins, naturalistes, géologues, poètes et philosophes. En matière commerciale et industrielle, ils utilisent presque toujours comme instruments financiers les possibilités offertes par la création (ou la participation) de sociétés par actions. Ils empruntent aux amis, *lunatics* ou non, et aux banques. Ils engagent également leurs fonds propres quand cela s'avère nécessaire. Pour la plupart d'entre eux, les *lunatics* sont autant amis qu'hommes d'affaires, quelque fois concurrents, et ils se font peu de cadeaux dès que le champ des affaires est abordé.

En général ils sont très créatifs, très inventifs (l'exemple à citer est celui représenté par Darwin) et très souvent ils protègent leurs inventions en les brevetant, mais comme on le verra par la suite, ce ne fut pas une règle absolue. Dans un passé récent les *lunatics* auraient pu être qualifiés de « capitaines d'industrie » pour la plupart d'entre eux. Ce sont des protagonistes de l'histoire économique, sociale et culturelle des Midlands de l'Ouest, dont l'œuvre débordera très largement sur le reste des îles britanniques, sur l'Europe continentale et l'Amérique du Nord. Par leur entremise il y aura de véritables échanges scientifiques et techniques internationaux en Europe et jusqu'aux États-Unis. Ils sont complètement immergés dans leur temps ; ils sont par exemple non seulement en faveur de la jeune république américaine, mais aussi pour l'abolition de la traite des noirs et de l'esclavage comme le *lunatic* Thomas Day (1748-1789) le proclame dans ses poèmes et livres, en complète opposition avec l'*Establishment* anglais dominant de l'époque. En effet, l'*Establishment* c'est précisément la poursuite de la politique coloniale en Amérique du Nord, illustrée surtout par

l'impérialisme du roi Georges III, c'est le pouvoir aristocratique avec les privilèges de naissance, c'est le poids de la noblesse campagnarde et enfin le développement de la politique officielle de la traite des noirs et de l'esclavagisme, tant aux Caraïbes que dans les colonies britanniques de l'Amérique du Nord. Ces trois politiques royales, combattues par les membres de la Société Lunaire, engageaient les *lunatics*, mais à titre personnel.

Des personnages étrangers, illustres, correspondent assidûment avec les sociétaires comme Benjamin Franklin (qui d'ailleurs rend de fréquentes visites aux *lunatics*), Antoine Laurent Lavoisier, Jean-Jacques Rousseau. L'un de ces correspondants est Thomas Jefferson, qui deviendra président des États-Unis en 1801, il a eu pour professeur de mathématiques et de sciences (philosophie naturelle) au collège William et Mary à Williamsbourg en Virginie, un certain William Small, médecin, Écossais de naissance, qui après être retourné en Angleterre en 1765, rejoindra la *Lunar Society*, chaudement recommandé par Benjamin Franklin. Il faut citer également Richard Ackwright, l'industriel du tissage et du filage mécaniques par excellence, Thomas Wilkinson, l'astronome royal Sir William Herschel qui découvrit la planète Uranus, la forme de notre Voie lactée et le rayonnement infrarouge..., et qui, à l'instar d'Alexandre Borodine, le chimiste-compositeur, composa des symphonies (vingt-quatre), des concertos (une douzaine), des sonates pour clavecin et de la musique religieuse que l'orchestre de chambre *London Mozart Players* a retrouvés et enregistrés récemment (à partir de 2003) et mis à la disposition des mélomanes. Ainsi, si Borodine a été un chimiste-compositeur, Herschel aura été un compositeur-astronome et un précurseur dans cette double compétence qui associe une profession scientifique à un métier artistique.

Autre *lunatic* célèbre, Joseph Priestley (1733-1804), qui découvrit l'oxygène en même temps que Lavoisier et Scheele. Mais préférant cependant la théorie du phlogistique, il était en dispute scientifique continue avec Lavoisier qui rejetait vigoureusement ladite théorie et avait raison à la fois contre le chimiste allemand Georg Stahl et l'anglais Joseph Priestley. L'américain Benjamin Franklin échangea également une abondante correspondance avec Joseph Priestley entre ses visites à *Soho House*.

Au total, une dizaine de sociétaires parmi les quatorze membres furent aussi membres de la *Royal Society* (Boulton, Darwin, Edgeworth, Galton, Johnson, Keir, Priestley, Watt, Wedgwood, Whitehurst, Withering) et publièrent trente cinq mémoires dans la prestigieuse revue scientifique : *Philosophical Transactions of the Royal Society*, laquelle existe encore de nos jours. Ils publièrent également de nombreux ouvrages en chimie, électricité, géologie, botanique, poésie, médecine notamment. Ils étaient aussi membres d'autres sociétés savantes comme la *Royal Society of Arts* et la *Royal Society of Antiquaries* de Londres par exemple, et renforcèrent des sociétés savantes provinciales comme celles d'Édimbourg, de Manchester, de Lichfield et de Derby parmi d'autres. Ils leur rendaient visite et prononçaient occasionnellement des conférences. James Watt fut nommé membre correspondant de l'Académie Royale des Sciences française, puis membre titulaire à titre d'étranger (il y en avait cinq en tout).

Envers le grand chimiste et pasteur unitarien élevé dans la tradition calviniste de son père, ardent et bouillonnant admirateur de la Révolution Française, Joseph Priestley, la solidarité matérielle et le soutien moral de la Société s'exprimeront très efficacement comme on le verra par la suite. Pour commencer, la Société avait changé

son jour de réunion, passant du dimanche au lundi pour lui permettre d'exercer son ministère religieux.

Classés parmi les anticonformistes par rapport à l'église anglicane, membres des diverses églises (sectes) dissidentes (Unitarienne entre autres) lesquelles rejettent le dogme de la Trinité pour la doctrine de l'arianisme, doctrine également professée secrètement par Newton en son temps. Ils avaient été éduqués en partie dans les académies dissidentes (et non pas universités !) qui formaient également des prêtres eux aussi dissidents. Celles-ci enseignaient les sciences, comme celles de Warrington ou de Daventry, rejointes en cela par les universités écossaises de Glasgow et d'Édimbourg (les seules universités à enseigner les sciences à l'époque !). Le passage par ces académies constituait le plus liant des ciments culturels et sociaux unissant les *lunaticks*. En leur qualité de dissidents, les futurs *lunaticks*, ne peuvent pas aller étudier dans les universités d'obédience anglicane comme Oxford et Cambridge, lesquelles se consacrent à un enseignement théologique anglican et aux études classiques, à l'exclusion des sciences. De même, les emplois officiels sont réservés exclusivement aux anglicans. Les *lunaticks* sont souvent d'extraction modeste, originaires du nord et du centre de l'Angleterre ou encore d'Écosse, rarement d'Irlande. Socialement, les *lunaticks* font partie de la bourgeoisie provinciale, marchande et marchante, en quête du pouvoir et des libertés économiques d'abord, puis du pouvoir et des libertés politiques ensuite. Cette bourgeoisie est de nature manufacturière et commerciale, intellectuelle dans tous les cas et en cours de structuration active face à l'aristocratie et à la petite noblesse. Pour cela, les *lunaticks* sont partie prenante de la Révolution Industrielle, à leur échelle bien entendu. Ils prônent particulièrement le progrès social, matériel et économique ; ils sont adeptes des échanges et des voyages transfrontaliers qui étaient peu pratiqués à l'époque, car jugés très suspects par les autorités du moment ; ils favorisent le développement du commerce grâce à la recherche scientifique et technique. À cet égard, ce sont essentiellement des pragmatiques qui cultivent l'observation et l'expérimentation. On peut affirmer qu'en cela ils sont d'obédience newtonienne et prolongent ses méthodes. Enfin, ils placent le plus gros de leurs espoirs dans l'éducation de tous et pour tous, et en particulier ils tentent de propager et de développer celle des filles, notoirement négligée à cette époque. Ce sont des éclaircisseurs qui montrent le chemin de la modernité et du progrès selon les canons des « Lumières ».

L'œuvre de Joseph Priestley reste exemplaire. En sa qualité de chimiste, il est spécialiste d'un tout nouveau domaine de la chimie : l'étude des gaz ; il sera à l'origine de plusieurs découvertes : l'oxyde d'azote, le monoxyde de carbone, l'ammoniac, le dioxyde de soufre, etc., ainsi que de l'eau gazeuse c'est-à-dire l'eau chargée en dioxyde de carbone. Mais rappelons qu'il est aussi un spécialiste renommé de l'encore balbutiante science qu'est l'électricité. C'est également un enseignant académique hors pair comme en témoignent notamment ses élèves et collègues de l'académie de Warrington où il enseigne les sciences expérimentales. Il se consacra aussi à la psychologie et à la philosophie de l'éducation avec un certain bonheur, en association étroite avec David Hartley. Ce dernier, fortement influencé par la théorie des sensations et associations mentales chères à John Locke d'une part et par les techniques newtoniennes de l'autre, avait développé une psychologie associationniste basée sur les connaissances en physiologie de l'époque, dans le but ultime de découvrir une théorie satisfaisante du fonctionnement de l'esprit.

À part peut être James Watt, les *lunaticks* étaient dans l'ensemble des fervents admirateurs de la Révolution Française, Joseph Priestley, James Keir et Josiah

Wedgwood en tête. Le 14 juillet 1791, sous l'impulsion de Keir, ils décidèrent de créer à Birmingham une société pour promouvoir une Constitution au cours d'un dîner fondateur. Ils avaient auparavant édité et distribué un libelle dénonçant à la fois l'hypocrisie de William Pitt, alors Premier Ministre au pouvoir, et la famille royale pour ses dépenses somptuaires, tout en glorifiant l'anniversaire de la deuxième année de liberté en France ! Mal leur en prit car, peu après, des émeutiers instrumentalisés par des aristocrates de Birmingham détruisirent certains monuments de la ville et mirent le feu aux maisons des *lunatics* dont celle de Priestley, alors qu'avec toute sa famille il s'y trouvait à ce moment-là. Ils n'échappèrent que de justesse à l'incendie qui détruisit tout : la maison, le laboratoire, les documents du savant, notamment sa bibliothèque, ses notes de laboratoire et ses instruments. Ces aristocrates, vraisemblablement des magistrats, firent encore courir des rumeurs quelques jours plus tard, et d'autres demeures de dissidents furent détruites par des foules excitées et haineuses pendant trois jours de violences. Non seulement le pouvoir royal, c'est-à-dire Georges III, ne fit rien pour arrêter ces exactions, mais il se réjouit ouvertement de la ruine des Priestley ! On pouvait voir écrit un peu partout sur les murs de la cité : « Le Roi et l'Église : oui pour l'éternité ! Les Philosophes : jamais ! ».

La haine contre les membres de la Société se répandait irréversiblement. Selon l'historienne britannique contemporaine Jenny Uglow, de là daterait le début de la méfiance des masses populaires envers les intellectuels. Matthew Boulton et Josiah Wedgwood financèrent entièrement sur leurs propres deniers, un nouveau laboratoire et de nouveaux équipements scientifiques afin que Priestley puisse reprendre ses études, mais le cœur n'y était plus et les Priestley partirent d'abord pour Londres où Joseph enseigna l'histoire des sciences au Nouveau Collège de Hackney entre autres. Il reçoit la nationalité française par décret de la Convention le 25 août 1792. Hélas là-bas aussi la violence haineuse des massacres de septembre et l'exécution du roi firent qu'il renonça à l'invitation qui lui avait été faite de venir en France en qualité de député à la Convention. Finalement, en 1794, il partit avec sa femme pour les États-Unis en Pennsylvanie, où d'ailleurs il rejoignit ses trois fils. Mais même dans sa nouvelle patrie, Priestley ne rencontra pas que de la sympathie, loin de là. Il meurt en 1804 à Northumberland.

En 1922, la Société Américaine de Chimie (ACS) décide d'honorer la mémoire de Joseph Priestley en créant sa plus haute distinction en chimie : la médaille Priestley. Rappelons que Priestley avait reçu en 1772 la plus prestigieuse distinction scientifique décernée par la *Royal Society* dont il était membre depuis 1766 : la médaille Copley (du nom de Sir Godfrey Copley, riche propriétaire terrien, qui fit un don financier substantiel à la *Royal Society* pour créer et perpétuer jusqu'à présent le prix qui porte son nom). Un des plus prestigieux chimistes de son temps avait ainsi fréquenté à la fois la *Lunar Society* et la *Royal Society*, deux institutions scientifiques fort différentes l'une de l'autre, mais de tout premier niveau !

Le second personnage de prestige de la Société que j'ai retenu pour raconter son épopée appartient à la fois au monde industriel et au milieu des beaux-arts, puisqu'il s'agit de Josiah Wedgwood le porcelainier. Comme Joseph Priestley, né dans une famille nombreuse qui comptait six enfants, Josiah, lui, était le cadet de pas moins de treize enfants dont sept survécurent ! Obligé de travailler dès l'âge de onze ans dans l'atelier de poterie de son frère aîné à la suite du décès de son père, il va démontrer une curiosité toute scientifique dont le but principal est d'améliorer la production locale des poteries, qui étaient de fort piètre qualité, tant au plan artistique qu'au plan de la fabrication. Il réussit à faire de la petite entreprise « la » célèbre poterie

Wedgwood mondialement réputée, en rationalisant la mise au point scientifique de la qualité et de la production des céramiques en Angleterre, en particulier en faisant appel à une argile de choix pour les porcelaines : le kaolin auquel est additionné un fondant, le feldspath pour abaisser le point de fusion du mélange. En particulier, c'est aussi lui qui introduira le basalte et le jaspe dans l'art de la céramique, à côté de la terre cuite et du silex broyé. Son apport technique original a surtout été la mise au point de nouvelles pâtes à céramiques très fines et bien colorées ainsi que les décorations des poteries. Sa renommée franchit les frontières, et parmi ses clients figure notamment l'Impératrice de Russie Catherine II, la Grande Catherine qui rendit visite à Wedgwood et lui passa, parmi d'autres, commande d'un service de table avoisinant les mille pièces.

Très favorable aux insurgés d'Amérique, avec son associé Thomas Bentley, il créa un sceau de soutien en céramique dédié aux révolutionnaires américains, non signé afin de pouvoir le commercialiser sans subir les foudres du pouvoir. Ce sceau représente un serpent à sonnette à treize anneaux (un anneau pour chacune des treize colonies en révolte et fondatrice des États-Unis, d'où les treize bandes horizontales du drapeau américain actuel : sept rouges et six blanches) sur lequel on pouvait lire la devise : « Ne me marche pas dessus » (*Don't tread on me*). Ce logo, inventé par Benjamin Franklin avec cette devise, était en basalte noir et c'était déjà en 1775, l'ornement des drapeaux et blasons des rebelles américains commandés alors par le général Christopher Gadsden (le drapeau des insurgés était d'ailleurs appelé le drapeau de Gadsden), d'où la publicité affichée de la prise de position de la *Lunar Society*. Le serpent à sonnette fut choisi comme emblème symbolique non seulement parce qu'il possède effectivement treize anneaux, mais surtout parce qu'il n'agresse pas sauf si... Un peu plus tard, en 1777, après la proclamation de l'Indépendance des États-Unis, Wedgwood fabriqua un médaillon représentant Georges Washington et Benjamin Franklin ensemble, bien que son projet initial ait été de célébrer cet événement avec un médaillon consacré au seul Georges Washington, ce qu'il n'osa pas faire. Toutes ces céramiques étaient vendues aux sympathisants de la cause américaine.

Josiah Wedgwood entretenait des liens amicaux avec Lavoisier et Priestley au point qu'il leur fournissait gratuitement des instruments de chimie pour leurs laboratoires respectifs de part et d'autre de la Manche. Il contribua également et de la même manière à la lutte des abolitionnistes en créant des poteries dédiées, en harmonie avec le poète Thomas Day, un autre *lunatick*. Un camée célèbre, représentant un esclave enchaîné avec la devise « *Am I not a man and a brother ?* » était la contribution artistique de Wedgwood à cette grande cause. Beaucoup d'autres articles en céramique sur cette thématique étaient fabriqués et vendus (pots à tabac, cendriers, assiettes, vases, vaisselles diverses, etc.). Comme Wedgwood et Priestley étaient connus des autorités pour leur sympathie vis-à-vis de la Révolution Française, tous deux étaient fichés et surveillés pour le cas où une invasion de l'Angleterre par la France viendrait à se produire. L'accroissement considérable de la qualité des productions des établissements Wedgwood, était en grande partie dû au fait que Josiah avait perfectionné un nouvel instrument : le pyromètre pour mesurer et contrôler les températures élevées de ses fours, invention qui lui valut son admission à la *Royal Society*, et à une amélioration constante et systématique des propriétés physico-chimiques des matières premières sélectionnées (les argiles). En dépit de la méfiance politique clairement affichée par les autorités envers Wedgwood, c'est cette production de qualité qui sera à l'origine, de la reconnaissance royale en lui conférant le privilège de fournisseur officiel et agréé de la cour depuis cette époque.

Dans un autre domaine que celui de l'alliance des beaux-arts avec la science des matériaux, science elle-même intimement mariée à l'art et à la science du feu – le feu et la chimie sont indissolublement et inévitablement toujours associés – Matthew Boulton et James Watt réussirent également dans la fabrication des machines à vapeur ; elles sont efficaces à partir de 1769, et en 1781 Watt met au point le système à double action associé au dispositif permettant de créer le mouvement de rotation à partir du déplacement rectiligne du piston, véritables marqueurs de la Révolution Industrielle avec la production intensive du charbon. Ils fabriquèrent ces machines en série pour la première fois de l'histoire industrielle : environ cinq cents de ces machines furent produites dans les ateliers de Soho. Pourtant ce n'est qu'au bout de dix-huit ans qu'ils purent empocher les premiers bénéfices ! Boulton se distingua aussi en trouvant des alliages pour la fabrication de la monnaie métallique, plus faciles à frapper et plus difficiles à contrefaire. On se souviendra des problèmes que la contrefaçon posait déjà du vivant d'Isaac Newton et de la rigueur que ce dernier avait dû montrer dans la poursuite des faussaires, les menant souvent à l'échafaud, quand il était devenu directeur de la Monnaie (*The Royal Mint*) à Londres de 1699 jusqu'à sa mort en 1727. On estime qu'à cette époque plus de trente pour cent de la monnaie en circulation était contrefaite.

Matthew Boulton avait également mis sur pied dans ses usines un système d'assurances sociales en faveur de ses salariés et a toujours refusé d'employer des enfants. Son entreprise, marquée par une gestion assurément paternaliste, comptait plusieurs centaines d'employés, jusqu'à sept cents, et il y régnait déjà une préfiguration de ce qui deviendra la division des tâches et le travail à la chaîne ! Associé à James Watt, d'origine écossaise et *lunatick* comme lui, ils mettent au point la célèbre machine à vapeur Boulton-Watt caractérisée par un condenseur externe et un régulateur à boules, qui fera basculer l'humanité dans une nouvelle ère en décuplant ses capacités mécaniques par rapport au cheval de trait, à l'énergie de l'eau et du vent, et à la force purement humaine. Les mines furent parmi les premières industries à en être pourvues pour le pompage de l'eau qui régulièrement inondait les puits et galeries ; ensuite cette machine pénétra le domaine des transports en le révolutionnant, notamment dans celui de l'acheminement des hommes et des marchandises par bateau d'abord et par chemin de fer un peu plus tard. Des automobiles à vapeur furent également construites, notamment par Cugnot en France et par Keir, et même Darwin s'y intéressa. Les *lunaticks* consacrèrent une bonne partie de leur inventivité et de leur énergie tout spécialement aux transports fluviaux et ils furent à l'origine du percement de nombreux canaux. Il faut rappeler que les routes étaient relativement peu nombreuses, très accidentées, mal entretenues, les péages élevés, tandis que les canaux et rivières offraient des moyens beaucoup plus fiables de transport pour un coût représentant le dixième du prix de l'acheminement équivalent par la route. Enfin James Watt a « donné » son nom à l'unité de puissance du Système International (SI) : le watt, dont dérive l'ancienne unité abandonnée depuis : le cheval-vapeur (735 watt), et que James Watt avait inventé pour mesurer et comparer les puissances développées par les machines à vapeur.

L'époque était aussi celle du début de l'espionnage « industriel » moderne, interne et externe, comme en témoigne l'incident survenu en 1786 pendant une exposition où Boulton était le guide. Il s'était aperçu que le Marquis de Coulomb, distingué académicien, avait disparu de son groupe pour aller, discrètement, dans un endroit obscur esquisser le dessin d'une partie de la fameuse machine à vapeur, qu'il dissimula hâtivement sous son mouchoir à l'approche de son hôte.

Il nous faut, maintenant que 2009 est précisément l'année Darwin (en l'honneur de Charles Darwin) parler un peu de son grand père paternel Erasmus Darwin, un des fondateurs et membre de la lignée des Wedgwood-Darwin. C'est un proche de Benjamin Franklin, très attiré par les travaux de Lamarck et par l'évolution des espèces, mais opposé au transformisme lamarckien. En sa qualité de médecin réputé, il dissimulait tous ses centres d'intérêt autres que ceux reliés à son état de médecin, dans la crainte de voir sa clientèle ne pas le comprendre et le quitter. Il s'intéressait par exemple à une variété de moulin à vent vertical ou encore à une voiture non renversable. Il avait mis au point des automates dont une machine à parler qui émettait des sons analogues à ceux des petits enfants. La grande mode du moment était celle des voyages en aérostats importés de France, et tout ce qui comptait raffolait des promenades en montgolfière, Darwin en particulier. Un des frères Montgolfier avait effectué une visite chez Boulton à Soho. C'était aussi un bon botaniste et un poète que certains prétendent assez mauvais. Son ouvrage le plus connu, outre *Zoonomia*, est le *Jardin Botanique* (le célèbre *Botanic Garden*) qui popularise en Angleterre, la nouvelle classification du vivant proposée par Linné en dépit des pensées fixistes de ce dernier.

Erasmus Darwin est un inventeur fécond qui commercialisa, par exemple avec son ami James Watt, ses nouvelles « machines à copier » pour l'imprimerie. On ne décompte pas moins de quarante-cinq inventions à son actif, toutes restées très discrètes pour la raison invoquée plus haut. Il est dans la droite ligne des autres *lunatics*, partisan de l'indépendance des colonies d'Amérique du Nord et très concerné par l'éducation des filles, notamment de ses deux dernières filles Susan et Mary. C'est lui qui fit entrer un de ses collègues médecin, le docteur William Withering (1741-1799) dans la Société. Ce dernier était un amateur éclairé de botanique (son épouse illustrait ses traités de botanique) et il sera le découvreur du rôle de la digitaline extraite de la digitale dans le traitement des maladies cardiaques. Mieux il donnera à la notion de dose toute son importance. Une variété de solanacées appelée *Witheringia solanacea* illustre la renommée qu'il s'était acquise parmi ses pairs. C'était aussi un bon géologue qui, le premier, a décrit le minerai de carbonate de baryum naturel qui porte depuis le nom de whithérite. En 1783, Jonathan Stokes (1755-1851) botaniste de son état, était admis parmi les *lunatics* ; il coopéra étroitement avec Withering, tandis que Robert Augustus Johnson (1745-1799), un chimiste, fut le dernier avec Stokes à avoir rejoint la *Lunar Society* en 1787. Small était « le » médiateur des *lunatics*, son habileté à calmer les esprits échauffés par des discussions d'une très grande âpreté quelquefois, traduisait l'estime que les autres *lunatics* lui portaient. Mais cela n'empêcha pas une querelle touchant à des problèmes de propriété intellectuelle entre Darwin et Withering, qui se terminera par son éloignement de la Société. Ils furent cependant les initiateurs de la construction du nouveau Grand Hôpital Général de Birmingham.

Malgré l'étroite solidarité manifeste des *lunatics* entre eux, il convient de signaler l'exception que constitua le cas de Samuel Galton (1753-1832). Bien que quaker, mais du fait de ses activités de fabricant de fusils – notamment employés contre les esclaves des colonies – il dut s'éloigner quelque peu de la *Lunar Society*. Ironie de l'histoire, il fut le dernier survivant de la *Lunar Society* en 1813, et c'est lui qui recueillit les ouvrages de la bibliothèque des *lunatics*. Il mourut en 1832.

Ajoutons un mot particulier concernant Richard Lovell Edgeworth (1744-1817), Irlandais de naissance, admirateur de Jean-Jacques Rousseau, qu'il avait d'ailleurs visité en France lors de ses nombreux voyages sur le continent et reçu en Angleterre. Riche de naissance les techniques l'attiraient et il était devenu un méca-

nicien et un ingénieur du génie civil et du génie agricole très inventif (on lui doit l'invention de plusieurs machines agricoles et de la chenille des véhicules lourds tout terrain) ; il était très ami de Thomas Day et aussi intéressé par les problèmes éducatifs. Il a également mis au point un télégraphe mécanique, instrument de communication entre les hommes par excellence, une vingtaine d'années avant que Chappe invente son système de sémaphores en 1794 et l'impose définitivement. Il avait inventé une voiture roulant sur un minichemin de fer dont les rails étaient transportés par cette même voiture ! Il mit au point et appliqua le principe des suspensions à ressorts pour les charrettes et véhicules en tout genre, ce qui améliora la tenue de route de ces voitures, peu stables d'ordinaire, et facilita en même temps leur traction. Il s'intéressa aux ballons et rencontra les frères Montgolfier à Paris. Il passa entre 1771 et 1773 deux ans à Lyon. Son séjour lyonnais était lié au gigantesque projet de déplacement du confluent Rhône-Saône plus au sud qu'il n'était à l'époque, projet que caressait Antoine Michel Perrache depuis 1766, et dont les travaux ne débutèrent qu'en en 1771-1772. Edgeworth retourna en Angleterre après l'effondrement d'une digue sur le Rhône, à la suite d'inondations imprévisibles du fleuve, ce qui repoussa pour longtemps l'achèvement des travaux du nouveau confluent. On sait que c'est seulement au début du XIX^e siècle que ces travaux seront achevés après sept décennies d'efforts colossaux entrecoupés de nombreuses péripéties. Son intérêt pour les travaux publics l'amena à collaborer avec John Loudon McAdam à qui l'on doit le revêtement routier qui porte son nom.

La *Lunar Society* avait vécu les journées d'émeute de 1791 très durement et après ces dernières, ses activités n'atteignirent jamais plus le haut niveau d'avant. Elle mourut en quelque sorte de mort naturelle par épuisement en 1813, en ce sens que le dernier *Lunatick* vivant décéda en 1832. En effet cette Société qui, il faut le rappeler, refusait obstinément toute structure de groupe, était une espèce de rassemblement *ad hoc* de personnages animés d'esprit de curiosité, de promoteurs entrepreneuriaux responsables, dotés de pratiques sociales sans souci de perpétuation, donc sans recrutement organisé. Cependant, en dépit de sa courte existence qui n'atteignit même pas cinquante ans, elle réussit à imprimer sa marque durablement en Angleterre d'abord, et en Europe continentale et Amérique du Nord ensuite. En fait, sur ces cinquante années, il lui en a suffi de vingt-six seulement pour révolutionner définitivement et durablement l'économie de l'époque en la projetant dans l'univers industriel, propager les luttes en faveur de l'abolition de l'esclavage, promouvoir l'éducation des femmes, soutenir le désir d'indépendance des colonies américaines. L'activité financière de certains de ses membres ne fut pas verrouillée par le dépôt de brevets protecteurs : ainsi Josiah Wedgwood, malgré sa grande activité inventive, ne déposa qu'un seul brevet tandis que Benjamin Franklin n'en prit aucun. C'était leur façon de contribuer à la diffusion des richesses issues de leurs activités au profit de l'ensemble de la société.

Seulement quatorze « honnêtes hommes » à la fois suffirent pour accomplir ces prouesses et rattacher définitivement cette Société scientifique au grand mouvement des Lumières qui traversa toute l'Europe à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Ils sont les représentants typiques de « l'honnête homme éclairé » du XVIII^e siècle façon anglo-saxonne. Lorsque l'un des membres soulevait une question ou s'intéressait à un sujet, pratiquement tous les autres apportaient leur énergie et leur contribution désintéressée ou non, d'où vraisemblablement l'efficacité de leur action globale. Dans son livre racontant l'histoire de la Société, intitulé *The lunar men*, l'historienne britannique Jenny Uglow retient parmi ces *lunaticks*, cinq personnages qui

selon elle, ont changé le monde : E. Darwin, Priestley, Boulton, Watt et Wedgwood. Dans une étude toute récente, parue en 2009, un autre historien britannique, Andrew P.B Lound, retrace l'histoire encore assez mal connue de l'attraction exercée par l'astronomie sur certains des membres de la Société parmi les plus importants. Ils furent à la fois observateurs et très souvent fabricants de lentilles et de télescopes comme James Keir (1735-1820) bien que chimiste de son état. C'est ce dernier qui traduisit pour la première fois en anglais, le tout premier *Dictionnaire de Chymie* que curieusement son auteur, l'académicien français Pierre Joseph Macquer avait publié anonymement en France. Keir révéla la paternité du Dictionnaire dans la version traduite en anglais. James Watt était très connu et très apprécié pour la qualité de la taille de ses lentilles, Boulton possédait un observatoire privé à Soho muni de trois télescopes montés sur le toit de sa propriété. À l'époque et à Birmingham comme partout ailleurs, trois grands domaines scientifiques étaient particulièrement à la mode : l'électricité, la géologie et la chimie. De multiples expérimentations effectuées par les « savants » étaient offertes au public intéressé, notamment en électricité. De nombreux conférenciers (dont des *lunaticks*) plus ou moins sérieux au plan scientifique, attiraient des publics divers et toujours passionnés.

Pour clore ces propos, et en guise de retour sur le choix de la date retenue pour les réunions de la Société Lunaire liée étroitement à l'éclairage naturel des rues et chemins par la pleine lune, disons un mot concernant le presque *lunatick* William Murdoch (1754-1849) parce qu'il mit au point, en 1792, l'éclairage (public) au gaz de ville issu de la distillation industrielle de la houille en vase clos (pyrolyse), qui allait enfin rendre les voies publiques plus sûres dans les villes. C'était un employé et proche collaborateur de Boulton. C'est lui qui forgera le terme de gazomètre. Sa maison à Redruth dans les Cornouailles fut la première à être équipée de l'éclairage au gaz. Pour célébrer la Paix d'Amiens en 1802, toute la façade des usines Boulton à Soho fut illuminée par une multitude de becs de gaz, composant des messages de paix et prospérité. L'invention de Murdoch différait du procédé basé sur les « vapeurs de pétrole » développé par Philippe Lebon en France au même moment.

Les *lunaticks* eurent des enfants qui, malgré ce qu'ils pouvaient observer chez leurs parents, se fréquentèrent plus ou moins mais ne tentèrent jamais de reconstituer ou de prolonger l'existence de la *Lunar Society*.

Cette histoire, très résumée ici, ne peut pas nous laisser indifférents en tant que Lyonnais, d'abord pour la raison déjà évoquée plus haut et ensuite parce que depuis 1951, notre ville est jumelée à la ville-berceau de la *Lunar Society*. Birmingham a d'ailleurs été la première cité étrangère jumelle de Lyon ! Birmingham est la deuxième ville la plus peuplée du Royaume Uni avec plus d'un million d'habitants recensés en 2006.

Depuis 1998, la mémoire des *lunaticks* est immortalisée par huit sculptures de grande taille, les *Moonstones*, représentant huit des sociétaires parmi les plus représentatifs, visibles à *Great Barr* dans la banlieue de Birmingham. Sur chaque sculpture est aussi gravée une des phases de la Lune : ainsi à celle de James Watt correspond la pleine Lune. De nombreux établissements scolaires et universitaires, lieux publics ainsi que des musées de Birmingham et de la région portent le nom de plusieurs *lunaticks* comme Darwin, Boulton, etc.

Une nouvelle société de *Lunaticks* (*Lunar Society of Birmingham*) existe depuis 2003, dont les membres s'appellent des *lunarmen* et se préoccupent essentiellement de la cité, de son développement et de son rayonnement économique, social et culturel.

Forte de quelques centaines de membres, la société n'a que le nom en commun avec sa glorieuse ancêtre. Cependant, chaque année à Birmingham, se tient une Journée de la Société Lunaire pendant laquelle des hommages sont rendus aux premiers *lunaticks* et à leur œuvre.

Bibliographie :

SCHOFIELD Robert E. – *The Lunar Society of Birmingham*, Oxford University Press, 1963.

UGLOW Jenny – *The lunar men : five friends whose curiosity changed the world*, Farrar Strauss and Giroux, 2002.

LOUND Andrew P. B. – *Lunatick astronomy*, Odyssey DL Publications, 2009.

26 janvier 2010

Résumé de la conférence de M. Dominique SAINT-PIERRE

GERTRUDE STEIN, LE BUGEY, LA GUERRE

Gertrude Stein (1874-1946) est célèbre à deux titres :

- comme esthète et mécène, au début du XX^e siècle, elle a participé à la diffusion de l'art moderne, notamment du cubisme de Picasso, avec lequel elle était très liée ;
- comme écrivain dans le monde anglo-saxon : elle a pratiqué une nouvelle écriture que l'on retrouve chez Faulkner ou Hemingway. On dit qu'elle a inventé la phrase américaine au détriment de l'anglais traditionnel. Sa célébrité aux États-Unis à ce titre est égale à celle d'un Proust en France.

Née aux États-Unis, en Pennsylvanie, elle s'est installée définitivement à Paris en juin 1904 à l'âge de 30 ans. Elle a très peu vécu en Amérique, ayant toute jeune séjourné avec ses parents en Autriche à Vienne, à Paris plus tard, avant 1904, avec son frère Léo à Florence, puis à Londres. Elle n'est restée aux États-Unis que pour ses études de psychologie et de médecine, études non terminées. Si son écriture est américaine, son vécu est européen.

Les sources de son œuvre littéraire sont françaises. Notre région est particulièrement concernée : de 1924 à 1939, en compagnie de son amie, Alice Toklas, elle séjournait six mois de l'année dans l'Ain, à Belley, d'abord à l'hôtel Pernollet, puis au hameau de Billignin. De 1939 à décembre 1944, elle n'a pas quitté le Bugey, passant seulement de Belley à Culoz en février 1943.

Défila alors à Belley, toute une intelligentsia : Picasso, Picabia, Pavel Tchelitchev, Francis Rose, William Cook, William Seabrook, Élisabeth de Gramont, Nathalie Bamey, Henri Robinson Luce et Clare Luce, Balthus, Cecil Beaton, Paul Bowles, Jo Davidson, Daniel Rops, André Breton, Yves Tanguy, René Tavernier, Pierre Balmain etc.

Gertrude Stein s'était complètement intégrée à la population en Bugey. On retrouve dans son œuvre les familles, les paysages et les événements marquants de cette petite province : c'est ainsi que le suicide de M^{me} Pernollet en 1933 à Belley et celui d'une anglaise la même année (de deux balles dans la tête) à Artemare sont les prétextes d'un roman policier, *Du sang sur le sol de la salle à manger*. L'expression rendue célèbre de « la génération perdue », popularisée par Hemingway, a été recueillie par Gertrude Stein d'un propos de l'hôtelier Belleysan, François Pernollet.

Pendant la guerre, Gertrude Stein et Alice Toklas, américaines et juives, ne seront ni arrêtées, ni déportées. Gertrude Stein est tout d'abord protégée par Vichy, par l'intermédiaire de Bernard Faÿ, ami de Pétain et nouveau directeur en 1940 de la Bibliothèque Nationale. Il a été en 1932 le traducteur de *l'Autobiographie d'Alice Toklas*. Lorsqu'elles sont dans la fournaise de Culoz, en 1943 et 1944, alors que l'influence de Vichy est devenue relative, elles ont simplement de la chance, protégées par les autorités locales, les habitants et la Résistance.

Gertrude Stein a décrit cette période dans deux livres : *Paris-France*, édité en

1940, qui est un hymne à Pétain, et *Les guerres que j'ai vues*, édité à la Libération, qui se termine par un hymne à la Résistance.

De retour à Paris, où sa collection de tableaux est restée miraculeusement intacte grâce à Picasso, Bernard Faÿ et le comte de Metternich, Gertrude Stein, devient l'icône de l'Amérique à la Libération. Elle écrit, donne des conférences, fait des reportages pour *Life* en Allemagne et meurt quelques mois plus tard, en juillet 1946, opérée d'un cancer de l'estomac par René Leriche à l'Hôpital américain de Neuilly. Elle a été inhumée au Père-Lachaise.

Pas de texte complet

Voir le livre de l'auteur, sous le titre

«Gertrude Stein, le Bugy, la guerre : d'août 1924 à décembre 1944 »

2^e édition, MG Éditions

30 mars 2010

Résumé de la communication de notre confrère François SIBILLE

LA MOISSON DU TÉLESCOPE HUBBLE

Dans les années 1970, la turbulence atmosphérique dégradait complètement la résolution des images astronomiques obtenues avec une nouvelle génération de télescopes de grand diamètre. Avec le développement des engins spatiaux, on rêvait d'en mettre un en orbite pour éliminer ce problème. Parallèlement, avec l'invention du CCD, sorte de rétine électronique en silicium, on avait un récepteur de lumière presque parfait, bien supérieur à la photographie, et produisant directement des images numérisées, aptes à la télétransmission et à la manipulation par les ordinateurs. C'est la source du magnifique programme scientifique que sera le « *Hubble Space Telescope* », ou HST.

Pesant 10 tonnes, d'environ 10m x 4m d'envergure, cet énorme engin a été placé, il y a tout juste 20 ans, par la navette *Discovery* sur une orbite à 590 km d'altitude. Sa précision de pointage et l'excellence de son optique devaient permettre de distinguer des détails 100 fois plus fins que les télescopes au sol : 0,01 seconde d'arc dans l'UV (une pièce de 1 € à 200 km).

Afin de lui garantir une longue durée de vie, on a prévu des visites d'entretien avec des navettes. Celles-ci permettraient aussi d'installer de nouveaux instruments de mesure, à la demande des objectifs scientifiques qui peuvent évoluer. C'était une bonne idée : dès la « première lumière » il est apparu que le télescope avait un défaut optique très grave, mais celui-ci a pu être corrigé dès la première visite en 1993. La machine à 100 000 000 \$ était sauvée ! Sur vingt ans le programme en coûtera environ dix fois plus.

Depuis les planètes du Soleil jusqu'aux confins de l'univers observable, le HST a servi l'observation d'une très grande variété d'objets, qu'il serait impossible de présenter ici de façon exhaustive. J'ai choisi de mettre en relief l'étude des galaxies qui ont fait l'objet de vastes programmes, d'ailleurs presque toujours en parallèle avec l'utilisation d'autres observatoires embarqués : COMPTON pour les rayons gamma, XMM pour les rayons X et SPITZER pour l'infrarouge.

Plusieurs relevés poussés à la limite des instruments du HST ont permis de sonder le contenu de l'Univers, sur un champ étroit, mais à une grande profondeur dans l'espace et dans le temps. Graal de la cosmologie moderne, le but est de découvrir les premières condensations de matière, donc d'étoiles, formées à la fin de l'âge obscur de l'Univers, environ un million d'années après le Big-bang. On cherche à comprendre dans quel processus les galaxies d'aujourd'hui se sont formées : fragmentation de très grandes structures, ou bien fusion de petites ?

Là, le HST atteint ses limites : ces galaxies primitives, trop éloignées, trop rougies par l'effet Doppler, sortent de son domaine spectral de sensibilité. Mais la Nature vient parfois en aide à l'Astronome, ici avec de gigantesques télescopes cosmiques par effet de lentilles gravitationnelles. Les rayons lumineux provenant d'un objet éloigné peuvent être déviés par la gravité due à une grande quantité de matière située entre nous et cet objet. Comme le ferait une lentille, cet effet prévu par Einstein concentre les rayons sur nous, et amplifie énormément la lumière reçue de l'objet lointain, permettant ainsi d'atteindre les confins de notre univers observable. Certes,

les images fournies, des petits arcs, ne paraissent pas très au point, mais on sait les corriger, et on voit apparaître le spectacle des collisions de galaxies primitives en cours de fusion, il semble que l'on approche de la réponse.

Ce même mécanisme permet aussi d'analyser le champ de gravitation de la matière qui dévie les rayons lumineux, c'est ainsi que l'on a pu mettre en évidence la fameuse masse manquante, la matière noire, à l'existence soupçonnée depuis des décennies, mais jamais observée directement, puisqu'elle ne rayonne pas de photons.

En construction pour un lancement en 2013, le *James Webb Space Telescope*, prendra dans l'infrarouge la relève du HST pour explorer toujours plus en profondeur l'enfance de notre Univers.

Pas de texte complet

14 septembre 2010

Résumé de la conférence de Jean-Louis THÉOBALD

LE RETOUR DE LA FRANCE EN INDOCHINE 1945-1946

En 1945 l'Indochine est alors occupée militairement par les forces armées japonaises depuis 1940. Le Japon avait implanté des garnisons en Annam et en Cochinchine, ainsi que des aérodromes. L'Amiral Decoux, en 1945, gouverneur général aux ordres de Vichy, était confiant et espérait que l'Indochine ne serait pas attaquée.

Or, le 9 mars 1945, les japonais attaqueront et réduiront à merci, par surprise, en quelques heures, la quasi totalité des forces françaises.

Dans le Pacifique, il y a deux commandants en chef américains : l'amiral Nimitz au nord et le général Mac Arthur au sud. Leur différend est grave. Mac Arthur veut libérer les Philippines. Le président Roosevelt tranche en faveur de Mac Arthur et les américains débarquent dans l'île principale Luzon le 9 janvier 1945. Le sort de l'Indochine est scellé.

Du côté français le général De Gaulle charge le général Leclerc d'organiser un corps expéditionnaire.

La bombe atomique américaine provoque le 6 août 1945 la capitulation japonaise.

Leclerc négocie à Kandy (Ceylan) avec l'amiral Mountbatten une expédition franco-britannique à laquelle s'opposent les américains. Le 15 août 1945 les forces françaises en Indochine sont désarmées, internées voire massacrées.

Finalement, grâce au général Gracey commandant la 12^e division indienne de Gurkhas, une force franco-britannique composée de 18 000 hommes et de commandos marins français débarquent à Saïgon le 12 septembre 1945 pour libérer les principales villes de Cochinchine (Saïgon, Myho, Cantho, Bien-Hoa, Nhatrans). L'amiral d'Argenlieu, nommé haut-commissaire arrive à Saïgon le 31 octobre 1945.

À l'époque, 70 000 Japonais occupaient l'Indochine ou vivaient 35 000 Français.

Ayant vécu cette période en qualité d'officier de marine puis administrateur des services civils de l'Indochine jusque en 1950, j'expose dans ma conférence du 14 septembre 2010 la position du gouvernement français de l'époque, le retour de l'administration française, la position du Viet-Minh, du général De Gaulle, et les essais de pacification avant l'arrivée de la puissante armée américaine.

Texte intégral conservé dans les archives de l'Académie.

Conférence également prononcée à l'Académie de Besançon et Franche-Comté, le 17 novembre 2004 et publiée dans ses Mémoires, vol. 197, 2003-2004, p. 439-450.

3^e partie

**LE PATRIMOINE
ET L'HISTOIRE
DE
L'ACADÉMIE**

2ème

LE PATRIMOINE
ET L'HISTOIRE
DE
L'ACADÉMIE

ÉLOGE DE M. LE MARÉCHAL DE VILLEROY

Un discours inédit de Claude Brossette

présenté par Samy BEN MESSAOUD

À la mémoire de Robert Favre

« Le maréchal duc de Villeroy, fils du gouverneur du roi, élevé avec lui, avait eu toujours sa faveur ; il avait été de toutes ses campagnes et de tous ses plaisirs : c'était un homme d'une figure agréable et imposante, très brave, très honnête homme, bon ami »
(Voltaire, p. 815).

Le décès à Paris, mardi 18 juillet 1730, de François de Neufville duc de Villeroy, pair et doyen des maréchaux de France, à l'âge de 86 ans fut une triste nouvelle pour Claude Brossette, secrétaire perpétuel de l'Académie de Lyon :

« Il y a environ un mois que j'avais commencé une lettre pour vous [J.-B. Rousseau], mais je fus obligé de l'interrompre par la nouvelle de la mort de M. le maréchal de Villeroy, dont la perte a causé une affliction générale dans la ville de Lyon, où il était regardé comme un protecteur, comme un père, comme un ami. Depuis ce temps-là nous avons été occupés chaque jour à des cérémonies funèbres, qui ne sont pas encore finies et qu'il faudra recommencer quand on aura apporté le corps de cet illustre maréchal, pour le déposer dans le tombeau de ses ancêtres. » (Bonnesfon, t. II, p. 17-18, Lyon, 23 août 1730).

Le défunt maréchal, gouverneur du Lyonnais, Beaujolais et Forez avait connu Brossette, jeune avocat député par les échevins de Lyon auprès du parlement de Paris. Aussi leurs entretiens à Versailles, Paris et Villeroy ne se limitaient pas à l'examen de questions juridiques ou financières. En effet, le ministre de Louis XIV, homme cultivé et lecteur des auteurs du Grand Siècle, partageait avec l'avocat lyonnais la passion des belles-lettres. Enquêteur infatigable, Brossette avait noté avec précision les souvenirs littéraires du maréchal, interlocuteur privilégié de Boileau, Racine et Molière :

« Je vais travailler de mon côté autant que mes préoccupations présentes le permettent, à mettre mes notes en état de paraître. Elles consistent en faits historiques et en imitations. J'ai recueilli les uns et les autres avec un grand soin et pendant longtemps ; les faits m'ont été indiqués non seulement par M. Despréaux, intime ami et grand admirateur de Molière, mais encore par Baron et par d'autres personnes qui ont vécu familièrement avec lui, parmi lesquelles je pourrai nommer un illustre maréchal de France, que nous avons perdu depuis peu dans un âge avancé et qui n'a pas dédaigné d'entrer dans ces mêmes détails avec moi : ce qui forme une tradition que je puis appeler orale et vivante. » (Bonnesfon, t. II, p. 31-32 : Brossette à J.-B. Rousseau, Lyon, 1^{er} août 1731).

Sources directes ou témoignages oraux, ces informations sont l'illustration d'un esprit critique, soucieux de la vérité des faits. Tous ces matériaux, aujourd'hui perdus, étaient destinés à l'élaboration d'une nouvelle édition du théâtre de Molière.

Quant à la nouvelle de la disparition du maréchal de Villeroy, elle fut annoncée dans la presse française (*Gazette de France*, 22 juillet 1730, n° 29 ; *Mercure de France*, juillet 1730, p. 1687-1688), et européenne : *« Le 21 [juillet], le corps de M. le maréchal de Villeroy fut porté en grande pompe dans l'église de Saint-Paul, sa paroisse où il eut un*

service solennel. Il doit être transporté delà à Lyon [...] pour être inhumé dans celle des Carmélites de Lyon, où est la sépulture de ses ancêtres » (*Gazette d'Amsterdam*, 1^{er} août 1730, France, Paris, le 24 juillet). En effet, le corps du maréchal de Villeroy fut transféré à Neuville-sur-Saône, près de Lyon, le 25 août 1730. Mais ses funérailles n'eurent lieu que dix jours plus tard : *Description de la pompe funèbre faite dans l'église des Carmélites de Lyon, le quatre septembre mil sept cent trente pour le service et enterrement de Monseigneur le maréchal duc de Villeroy* (Grisard, p. 69-74).

Pour sa part, Claude Brossette, alors échevin de Lyon, avait assisté à l'hommage solennel de la ville au défunt maréchal, avant de prononcer celui de l'Académie de Lyon. Le manuscrit de ce discours inédit, format *in-folio* (345x240 mm), est conservé à la Bibliothèque municipale de Lyon sous la cote Ms 6186, f^o 61-75. On constate, outre la graphie lisible du manuscrit, des notes écrites par Brossette et Cizeron-Rival (1795). *L'Éloge de M. le maréchal de Villeroy* est relié dans un recueil de manuscrits, rassemblés par Cizeron-Rival, premier éditeur de la correspondance de Boileau (Cizeron-Rival, t. III, p. 225). Aussi ce volume contenait, d'après la table des matières, des manuscrits relatifs à la fondation de « Protecté » : « *Établissement de l'Académie des Sciences et Belles-Lettres de Lyon* » (f^o 201), « *Lettres patentes [du Roy, portant établissement] de l'Académie des Sciences et Belles-Lettres* » (f^o 204) (Dumas, t. I, p. 17-20), et les « *Statuts et réglemens* » (f^o 206) (Dumas, t. I, p. 20-23).

Enfin, la Bibliothèque de l'Académie de Lyon (Ms 124, f^o 45-50) conserve une version inachevée du discours de Brossette. Il s'agit d'un manuscrit autographe contenant plusieurs surcharges et ratures. « On trouve à la suite de cet éloge un projet de lettre de M. Brossette au duc de Villeroy, fils du maréchal » (Delandine, t. III, p. 307). Notre transcription de l'Éloge de M. le maréchal de Villeroy respecte la graphie du manuscrit.

*

Éloge de M. le maréchal de Villeroy (1)

Ms 6186 - BML

Lu à l'assemblée publique de l'Académie de Lyon, le 28^e novembre 1730 (a)

Rien n'est plus sagement établi dans la plupart des académies, que l'usage de faire publiquement l'éloge des académiciens, que la mort a enlevés. C'est un hommage que la justice rend à la vertu ; et cet hommage est fondé sur les plus nobles sentimens : je veux dire l'amitié, l'estime et la reconnoissance.

Aujourd'hui, Messieurs, nous sommes excités par des motifs encore plus pressans. Et quelle occasion plus importante pouvoit nous engager à ce devoir que le grand, mais triste événement qui se présente ? Nous avons perdu non pas un académicien, non pas un simple confrère, mais un bienfaiteur, un chef illustre, le fondateur et le protecteur de cette Académie (2).

À ce nom, Messieurs, je sens que je renouvelle votre douleur ; mais cette douleur doit vous être chère, puisqu'en même tem[p]s je rappelle dans vos esprits l'idée d'un des plus grands hommes qui ayent paru sous le règne de Louis le Grand, d'un de ces hommes rares, nés pour être l'exemple et l'admiration de leur siècle. [f^o 61] //

L'Académie a voulu employer ma foible voix pour célébrer ses vertus et ses bienfaits ; et en m'imposant ce glorieux fardeau, elle a cru que l'attachement singulier que j'ai toujours eu pour ce grand homme et la vénération que je conserve pour sa mémoire échaufferoient mon génie, et pourroient suppléer à ce qui me manque du

côté de l'esprit.

N'attendez pas ici, Messieurs, une suite de la vie de M. le maréchal de Villeroy et des grandes actions qui l'ont illustrée : à peine un discours funèbre ou un panégyrique pourroit suffire à une matière si vaste. Et d'ailleurs, des bouches plus éloquentes (3) que la mienne ont si bien rempli ce pieux devoir, qu'elles ont mérité tous vos applaudissemens. L'histoire achèvera ce qu'elle n'ont fait qu'ébaucher.

Je renfermerai cet éloge dans un récit abrégé des principales vertus du héros que vous regrettez et que vous louez avec moi. Mais en vain croyons-nous honorer la mémoire de ce grand homme si nous n'allons, pour ainsi dire, recueilli les restes de son esprit sur ce tombeau même que nous avons arrosé de nos pleurs et où nous lui avons rendu des honneurs si tristes, mais si légitimes. Justifions nos larmes par la grandeur de la cause qui les a produites.

Je passerai légèrement sur les premières années de sa vie, sur ses emplois, sur ses dignités. Vous savez, Mrs, quelles mains cultivèrent son enfance : elles versèrent dans son coeur et dans [f° 62] // son âme, ces principes d'honneur et d'équité, qui ont été la règle de sa conduite et qui ont fait son principal caractère. Ce sont les mêmes mains qui cultivèrent l'enfance du plus grand Roi qui ait gouverné la monarchie françoise.

Le marquis de Villeroy, élevé auprès de Louis XIV et témoin de ses vertus naissantes, n'étudioit pas moins son Roi que son père. C'est ainsi qu'il s'exerçoit à devenir un jour lui-même le conducteur de la jeunesse des rois.

Né avec ces inclinations libres et généreuses, qui affranchissent l'âme de toute autre loi que celle de ses devoirs, sa première passion fut de se rendre agréable à son maître. Il eut le bonheur de lui plaire par une certaine conformité de mœurs et de sentimens, par ses aimables qualités et plus encore par son attachement. Delà cette affection, cette confiance, et je ne crains pas de le dire, cette amitié que Louis XIV a toujours conservée pour ce seigneur.

Bientôt le marquis de Villeroy, associé aux plaisirs de son auguste maître, fit le principal ornement de ces superbes fêtes que Louis donnoit à sa cour. Ce jeune seigneur, par son adresse infinie, par ses grâces inimitables, brilloit dans tous ces nobles exercices : ballets, tournois, courses, carrousels ; amusemens héroïques de la paix, mais préludes glorieux et instructifs de la guerre. Ainsi le jeune courtisan se transformoit insensiblement en héros. [f° 63] //

Ici, Mrs, se présente un nouveau spectacle plus brillant à ses yeux et plus digne de son grand coeur, je veux dire ces campagnes guerrières, où la gloire allumant les premiers feux de son courage, nous annonçait un héros, qu'elle devoit bientôt remettre dans les bras de la victoire. Ses premières armes furent teintes de sang des infidèles, dans la fameuse journée du Raab en Hongrie et les blessures qu'il en rapporta furent les glorieux témoins de sa valeur.

Revenu en France avec la gloire de ce premier succès, il accompagna Louis le Grand dans toutes ses conquêtes. On le vit à la suite de ce Roi invincible, courir de périls en périls, de victoires en victoires dans ces mémorables campagnes de Flandre et de Hollande. On le vit signaler son ardeur dans les eaux du Rhin, ce fleuve orgueilleux, dont le passage nous rappelle celui du Granique, et dans cette guerre si féconde en événemens, et si fameuse par la rapidité de nos conquêtes.

Delà, notre héros va s'exposer aux nouveaux dangers d'une campagne non moins heureuse, mais beaucoup plus meurtrière : c'est la campagne de la Franche-Comté où l'on vit le marquis de Villeroy, animé par son propre courage autant que par

la présence de son maître, combattre à pie[ds] comme un lion ; attaquer, forcer, emporter un des boulevards de Dôle et hâter la réduction [f° 64] // de cette place importante. En un mot, Mrs, comptons, s'il se peut, les victoires de Louis le Grand, nous compterons les exploits de notre illustre maréchal. C'est ainsi que je l'appelle par anticipation car il mérita bientôt, par cette suite glorieuse de services d'être élevé aux premiers honneurs de la guerre.

Nous l'avons vu ensuite conduire et commander de grandes armées ; pourvoir à leurs besoins, à leur sûreté et à leur subsistance ; y maintenir une exacte discipline ; couvrir nos frontières et les garantir des insultes de nos ennemis. Nous avons admiré sa vigilance et son activité, dans ces campagnes fameuses où la prudence devoit agir de concert avec la valeur.

Mais de quoi sert la prudence ? De quoi sert la valeur même, quand elles ne sont pas secondées par la fortune ? Notre maréchal a essuyé des disgrâces, il est vrai ; les plus grands héros n'en sont pas toujours exempts ; et s'il étoit nécessaire d'entrer ici dans ce détail, il serviroit à faire voir que son courage fut toujours au-dessus de ses malheurs (b).

Ce que je ne puis passer sous silence, et qui est un événement des plus glorieux pour M. le maréchal, c'est la manière dont il fut nommé chef du conseil royal des Finances et ministre d'État. Quand cette place vint à vacquer, le Roi ne lui donna pas même le tem[p]s de la désirer. Il le préféra, lui absent, aux personnes les plus accréditées de la cour, qui briguoient ou du moins qui ambitionnoient un poste si relevé.

Ce grand Roi donna en cette occasion, des marques de sa prudence autant que de sa justice [f° 65]. // Sur le déclin de sa course, il portoit ses vues dans l'avenir ; et par ce choix, le chef-d'œuvre de sa prévoyance, il préparoit un conseil digne de son successeur à la couronne. Ce Roi, le modèle des rois, voyant que sa mort prochaine alloit enlever à ce jeune prince, les grands exemples de son règne et les instructions qu'il auroit pu lui donner, désigna pour son gouverneur, celui à qui l'éducation des rois sembloit avoir été transmise à titre de succession. Convaincu par sa propre expérience des avantages de l'éducation qu'il avoit reçue, il ne pouvoit confier celle du jeune Dauphin [Dauphin] qu'à des mains accoutumées à former les rois.

Ici, un nouvel ordre de choses, une nouvelle suite d'événemens se découvre à nos yeux. Rappelez-vous, Mrs le changement que la mort de Louis XIV ap[p]orta dans toutes les parties du royaume. Représentez-vous, s'il se peut, toutes les suites d'une longue minorité, une nouvelle forme de gouvernement, une nouvelle cour, de nouveaux ministres, de nouveaux conseils.

Au milieu de tous ces divers mouvemens, dont la cour et la France furent agitées, de quoi étoit occupé notre vigilant maréchal ? Ce sage gouverneur constamment appliqué à ses devoirs conservoit le sacré dépôt qui lui étoit [f° 66] // confié ; il veilloit sur les jours précieux de ce royal enfant, l'unique espoir de la France. On le vit alors, ainsi que parle l'Écriture, rajeuni comme l'aigle et dans un corps usé de travaux, rallumant tout le feu de ses premières années, sacrifier son repos, immoler les restes de sa santé et de sa vie pour remplir la mesure de ce tendre mais glorieux attachement, qu'il avoit pour son maître. La sagesse souveraine, qui fait régner les rois, lui a ap[p]rit à former une âme royale en lui inspirant des sentimens dignes du trône. Il faisoit voir à ce jeune monarque ce même trône, où il devoit être assis et lui essayoit, pour ainsi dire la couronne, afin qu'il s'accoutumât de bonne heure à la porter dignement.

Secondé par les soins d'un pieux et savant prélat (4), que son mérite a élevé

aux premières dignités de l'État et de l'Église, il jetoit dans son coeur les semences de la religion et de la justice. Pour échauffer son courage et pour exciter son émulation, il lui proposait tantôt la piété de Saint-Louis, tantôt la clémence et la valeur d'Henri IV et toutes les qualités héroïques de Louis le Grand. Il lui ap[p]renoit à faire tout son plaisir d'être aimé de ses sujets et toute sa gloire de mériter leur amour. Il lui disoit souvent (et nous ajoutons rien à la vérité), il lui disoit que pour se faire obéir par les peuples dont il étoit le maître, il devoit commencer par obéir lui-même à la justice qui est la maîtresse des rois. Par la sagesse de ses conseils, il avançoit en lui les [f° 67] // premiers fruits de la raison et achevoit dans ce jeune monarque, ce que la nature, le sang, la force des exemples domestiques et le bonheur de son auguste naissance avoient commencé.

Que ce théâtre étoit digne de la grandeur de M. le maréchal de Villeroi ! Et qu'il étoit propre à faire paroître ses vertus dans tout leur éclat ! Il les prit par la main, j'ose le dire, pour les faire monter sur le trône. Son âge, son crédit, ses dignités, ses services et je ne sais quoi d'austère dans ses moeurs et de vénérable dans sa personne, lui avoient acquis une autorité universelle contre laquelle, la cour, je dis même, les grands de la cour n'osoient réclamer.

Ce fut sur ce grand théâtre qu'il fit éclater sa fermeté et sa prudence, ses lumières et sa franchise, sa grandeur et sa bonté, son désintéressement et sa magnificence ne faisant usage de son pouvoir que pour récompenser le mérite et pour faire du bien ; il fit paroître surtout sa probité, sa droiture, son attachement inviolable pour la justice et pour la vérité : en un mot, toutes les vertus qui composent le grand homme et l'honnête homme.

En vain ai-je voulu distinguer sa probité de ses autres vertus, elle en étoit la base, elle étoit le principe de tous ses sentimens et de toutes ses actions, et elle rentre de toutes parts dans son éloge. Heureux ! S'il avoit pu [f° 68] // tempérer l'éclat de ses grandes qualités qui blessait les yeux de l'envie.

Il étoit trop vertueux et trop grand pour ne pas avoir des ennemis, et rien ne manquoit à sa vertu que d'être éprouvée par des disgrâces. Elle le fut, Mrs, vous le savez. Mais vous sçavez aussi, qu'elles n'ont servi ces disgrâces qu'à faire admirer sa grandeur et son courage. Il les soutint avec une fermeté, qui feroit honneur à l'ancienne Grèce et à l'ancienne Rome. Sa vertu provoqua l'envie et sa vertu en triompha.

Comme il avoit été supérieur à sa fortune, il le fut à ses malheurs, il le fut même à ses ennemis, dont les plaintes (quel éloge pour ce grand homme) ne tombèrent jamais que sur son extrême vigilance et sur l'activité de son zèle. Nouveau Thémistocle, nouvel Aristide, il ne succomba que sous le poids de sa gloire et de ses vertus.

Cependant la même considération, le même crédit, la même autorité qu'il eut à la cour ; et, ce qui est de plus grand que les dignités qu'il avoit possédées dans la splendeur de la fortune, sa magnanimité, cette noble fierté que la raison elle-même inspire aux grandes âmes, tout l'accompagna dans les ombres de sa retraite. C'étoit toujours le même héros et sa grandeur le suivit partout. Il ne fit que changer de vertus, quand la fortune changea de face [f° 69]. //

Qu'il me soit permis, Mrs, en cet endroit de vous rendre compte des sentimens que j'ai conçus, comme témoins des dernières actions de sa vie. Quand j'ai vu ce grand homme, dépouillé de ses dignités, éloigné de la cour, arraché pour ainsi

dire, d'entre les bras de son cher maître (c'est ainsi qu'il l'ap[p]eloit), sa constance m'a plus frap[p]é que ses malheurs. Je n'ai vu qu'avec admiration cette égalité d'âme inaltérable qui se répandant jusque dans son air et dans ses discours, lui faisoit envisager d'œil tranquille l'inconstance de la fortune et la fragilité des grandeurs humaines, et avec cela seul il m'a paru plus grand, qu'il ne l'étoit au milieu de la cour, à côté du trône et avec toutes ses dignités.

C'est là que dans le repos d'une condition privée, cet homme sage, rendu à lui-même, se dépouillant du faste tumultueux et se renfermant dans une société peu nombreuse de quelques amis choisis, s'exerçoit sans bruit aux vertus civiles, à ces vertus simples et domestiques, qui caractérisent le cœur de l'homme. Égal dans sa conduite, sincère dans ses discours, exact dans ses devoirs, grand même dans les moindres choses.

Tous ses discours brilloient de ces agrémens et de cette politesse, qui soumettent les cœurs de ses tours fins et délicats, qui peignent avec tant de grâce et en même temps avec tant de force, et qui ne sont presque connus que des gens de la cour même les plus spirituels. On y [f° 70] // remarquoit ce discernement juste et précis, qui distingue les grands hommes, et une sévérité de raison que tous les grands hommes même n'ont pas.

Toutes ses actions étoient accompagnées de cette bonté, qui sied si bien aux personnes éminentes, mais d'une bonté éclairée, d'une bonté qu'il sçut rendre utile à tout le monde et principalement à nos citoyens.

Je craindrois de diminuer le mérite et le nombre des bienfaits que sa protection et sa vigilance nous ont procurés, si j'entreprendois d'en faire le détail. Parcourons des yeux cette grande ville pour admirer les changemens qu'on y a faits, et les embellissemens qu'elle a reçus. Nous y verrons nos places publiques décorées avec magnificence, de superbes bâtimens élevés, de nouveaux quais ouverts, nos magasins d'abondance transformés en palais. Nous y verrons les spectacles publics entretenus, des académies établies et protégées, nos hôpitaux soutenus et enrichis, leurs privilèges confirmés et augmentés.

Nous n'avons point oublié les soins vraiment paternels, qu'il prit pour nous garantir de cette affreuse disette, dont le Royaume fut affligé (5). Un mouvement populaire s'étoit élevé dans le sein de la ville. Notre vigilant gouverneur part (6), vole, arrive. Sa présence calme tout, et il signale son voyage par un exemple mémorable de clémence.

Un mal funeste et contagieux prit naissance à Marseille (7) et se répandit dans les provinces [f° 71] // voisines : le commerce, qui est établi entre ces peuples et notre ville, faisoit craindre avec raison que le poison ne se glissât jusqu'à nous et n'y apportât des semences de maladie et de mort. Notre défenseur veilloit pour notre sûreté, avec plus d'attention, que s'il avoit eu tout à craindre pour lui-même. De quelles inquiétudes ne fut-il point agité ! Quels soins, quelles précautions ne prit-il pas pour notre conservation ! Il veilla sur nous de concert avec nos sages magistrats ; il donna ses ordres et nous fûmes garantis.

Que si de cette vue générale, nous descendons aux particulières ; qui de nous n'a pas senti les effets de sa bonté ? C'est ici que j'atteste la foi publique et j'aurai autant de témoins, qu'il y a de personnes qui m'entendent.

À qui de nous a-t-il jamais refusé ses bons offices ? Sa protection n'a-t-elle pas été ouverte à tous les Lyonnais ? Et n'a-t-il pas été accessible pour eux, lors même que sa porte étoit fermée aux personnes les plus distinguées de la cour ? Que ne lui

devons-nous pas tous, tant que nous sommes ? Que ne lui dois-je point moi-même ? Souffrez, Mrs, que j'en rappelle la mémoire. La complaisance est pardonnable à se souvenir d'un honneur que l'on ne peut oublier sans être ingrat.

Voilà quel fut M. le maréchal de Villeroy, dans le tem[p]s même qu'il fut attaché aux fonctions les plus importantes de son ministère ; et voilà par quels bienfaits il signalait le loisir de sa retraite [f° 72]. //

C'est ainsi qu'il méritoit de jouir d'un bien que l'envie n'osoit plus lui disputer, je veux dire la gloire solide de cette réputation, ou plutôt de cette vénération publique qu'une vertu consommée lui avoit acquise ; et il en jouissoit avec une vigueur d'esprit et de corps, que l'âge et les maladies sembloient avoir respectée.

Cependant, les jours s'écouloient, les années se multiplient et les heures fatales s'avancent. Son grand âge, sa santé affoiblie l'avertissoient de se préparer à sa dernière heure. Il s'y étoit préparé en effet, par tous les sentimens de piété, de résignation et de confiance en Dieu, et par une pratique plus exacte des vertus chrétiennes.

Rien ne manquoit à son bonheur et à sa gloire : il a vécu en honnête homme et il est mort en chrétien, et nous pouvons dire qu'il a eu la destinée des patriarches, cette plénitude de jours qui consomme la prudence de l'homme juste, cet esprit qui, malgré le poids des années, a conservé toute sa force dans les ruines mêmes du corps, cette gloire qu'il a vu renaître dans sa postérité, de génération en génération, cette mort (8) dans la paix et dans l'espérance du Seigneur, qu'il a regardée comme la fin de ses travaux.

Ce sont là les récompenses de ses vertus. Mais où en trouverons-nous jamais un si rare assemblage dans un même homme et dans un si éminent degré ? Nous l'avons vu, Mrs, et peut-être ne le [f° 73] // reverrions-nous jamais, si nous le trouvions aujourd'hui dans l'illustre héritier de son nom et de ses vertus. Il a déjà donné des preuves éclatantes de l'amour qu'il a pour nos citoyens. Déjà, il a jeté un regard favorable sur cette Académie en acceptant la qualité de son protecteur. Une adoption si glorieuse doit entrer dans les motifs de notre consolation, et c'est sous les heureux auspices de M. le duc de Villeroy, que nos exercices vont briller d'un nouvel éclat et se signaler par de nouveaux succès.

C'est dans son coeur que nos citoyens trouveront cette bonté prévenante, cette affabilité qui gagne les peuples, toutes ces qualités enfin, qui font naître la tendresse, l'estime, le respect, et qui sont le charme aussi bien que l'ornement de la société civile. Désintéressé, généreux, bienfaisant, fidèle dans ses promesses, il fera revivre cette probité exacte que nous aimions dans son illustre père, et qui sera à jamais l'objet de notre admiration. Ce grand homme ne vit plus sur la terre que dans le souvenir des vivans, mais il y vivra et sa mémoire ne s'effacera jamais de nos coeurs.

Orné de tant de vertus, qu'avoit-il besoin de nos éloges ? Il n'en avoit pas besoin, il est vrai et ses grandes actions parlent assez hautement pour lui, cependant notre reconnoissance [f° 74] // devoit ce tribut à sa qualité de protecteur, et plus encore à son mérite et à ses bienfaits. Nous lui consacrons donc cet éloge, tel qu'il est, comme un monument public de notre tendresse et de notre vénération. Mais ne nous flattons point. Nos éloges et nos regrets sont indignes de lui, s'ils ne sont immortels.

Brossette, secrétaire perpétuel de l'Académie (c)

Notes 1

- a « Lu à ... 1730 », graphie de Brossette.
b « Mais de quoi...au-dessus de ses malheurs », graphie de Brossette.
c « Brossette...Académie », graphie de Brossette.

Notes 2

- 1 « Né à Lyon le 7 avril 1644, mort le 18 juillet 1730. Il étoit fils de Nicolas de Neufville, 1^{er} duc de Villeroy, maréchal de France, gouverneur des provinces du Lyonnais, Forez et Beaujollois » (note de Cizeron-Rival). Voir Ch. Levantal, *Ducs et pairs et duchès-pairies laïques à l'époque moderne*, Paris, 1996, p. 984-986.
- 2 « Ce fut lui qui en [août] 1724 obtint des lettres patentes du Roi par lesquelles sa majesté confirma l'établissement de cette Académie et l'en nomma Protecté. Voyez la note de la Préface des *Lettres familières de M. Boileau-Despréaux et Brossette*, publiées [à Lyon chez François de Los-Rios, 3 vol. in-12] en 1770 par M. Cizeron-Rival » (note de Cizeron-Rival) ; voir son « Avertissement de l'éditeur » p. XIII-XIX, note 3.
- 3 « Le P. Dallemand, jésuite, dans l'Église des Carmélites (note de Brossette) ; « et le P. Renau[d], jacobin dans l'église de la Charité. Cette dernière est imprimée en un vol[ume] petit in fol^o chez D[e]goin, [1730, 27 p. et planches hors texte par J.-L. Daudet] » (note de Cizeron Rival) ; il s'intitule : *Description de la pompe funèbre de Monseigneur le Maréchal duc de Villeroy, faite dans l'Église de l'Aumône Générale et Hôpital général de la Charité de Lyon, le 15 septembre 1730*.
- 4 « M. de Fleuri, ancien Évêque de Fréjus, précepteur du Roi ; ensuite Cardinal, et Premier Ministre » (note de Brossette).
- 5 « 1709 » (note de Brossette).
- 6 « 1714 » (note de Brossette). Voir « Deux lettres de Claude Brossette sur un mouvement populaire arrivée à Lyon, le 4 juin 1714 ». *Revue du Lyonnais*, 1852, (2) 5, p. 255-256.
- 7 « 1720 » (note de Brossette). Voir S. Ben Messaoud et D. Reynaud, « La gestion médiatique du désastre : la peste de Marseille, 1720 », in *L'Invention de la catastrophe au XVIII^e siècle*, Genève, 2008, p. 197-206.
- 8 « Il mourut le 18^e juillet 1730 dans sa 87^e année » (note de Brossette).

Bibliographie sélective

- BEN MESSAOUD S. – Claude Brossette, un avocat érudit. *Mémoires de l'Académie de Lyon*, 2008, (4) 8, p. 59-66.
- BONNEFON P., édit. – *Correspondance de Jean-Baptiste Rousseau et de Brossette*, Paris, 1911-1912.
- DELANDINE A. – *Manuscrits de la bibliothèque de Lyon*, Paris, 1812.
- DUMAS J.-B. – *Histoire de l'Académie royale des sciences, belles-lettres et arts de Lyon*, Lyon, 1839.
- GRISARD J.-J. – *Documents pour servir à l'histoire des Carmélites de Notre-Dame de la Compassion de Lyon*, Lyon, 1887.
- VOLTAIRE – *Œuvres historiques*, éd. R. Pomeau, Paris, 1957.

LE DISCOURS DE PAUL CLAUDEL AU 250^e ANNIVERSAIRE DE L'ACADEMIE EN 1950

présenté par notre confrère Jean BURDY

La préparation de ma communication du 9 novembre : *Gryphe, revue de la Bibliothèque de Lyon, 2000-2009*, m'a fait redécouvrir le discours prononcé par Paul Claudel en juillet 1950 à l'Académie de Lyon pour son 250^e anniversaire, discours publié sur deux pages dans nos *Mémoires*, 27, en 1971 (1).

En compagnie d'Édouard Herriot, après un salut amical de l'Académie française, Claudel rappelle son mariage et la mémoire de son beau-père Sainte-Marie Perrin, l'architecte successeur de Bossan à la basilique de Fourvière. Puis il évoque la cathédrale Saint-Jean où il est souvent venu « prendre une leçon de durée et d'espoir » au cours des années d'occupation. Le palais Saint-Pierre et son merveilleux jardin fermé, le belvédère de Fourvière d'où il contemple les Alpes dont « ne peut-on dire ce que l'Écriture dit des étoiles du ciel que, « persévérant dans leur ordre et leur cours, elles ont combattu contre Sisarge(2). » Et le privilège unique de Lyon de bénéficier de deux fleuves à la fois, comme un virtuose de ses deux mains, avec le Rhône *impatient*, et la Saône *raisonnable* caressant « voluptueusement à ses deux quais sa longue échine verte » !

La revue *Gryphe* nous apprend, sous le titre *Paul Claudel fait l'éloge de Lyon et de Herriot*, que la Bibliothèque municipale de Lyon a acquis le manuscrit de ce discours. Il était évidemment intéressant de comparer les deux documents, ce que nous avons pu faire avec l'aimable autorisation de M. Jocteur-Montrozier.

À l'évidence le texte a été réécrit, pour sa publication dans *Le Figaro littéraire* du 5 août 1950 (3). Deux variantes sont à relever par rapport à nos *Mémoires*. Dans le manuscrit ce n'est plus à la cathédrale, mais dans la chapelle de l'Hôtel-Dieu que Claudel vient « prendre une leçon de patience et d'éternité. » Et surtout le prologue, profondément modifié, se présente comme un hommage dithyrambique au « *Président Herriot qui est en train de prendre avec le temps les proportions d'un fondateur de cité, ou disons d'un de ces saints de l'époque mérovingienne qui trouvaient dans le seul exercice des vertus de force, de sagesse et de bienfaisance le chemin du calendrier.* »

L'Académie de Lyon a estimé que les deux documents méritaient d'être publiés ici, intégralement et en parallèle.

Notes

1 – À une époque de grande difficulté pour les publications, avec de longues interruptions (ainsi les tomes 25 et 26 datent respectivement de 1949 et 1959).

2 – Il s'agit certainement d'une coquille, pour Sisara, général des Cananéens, vaincu par Barac le chef d'Israël (*Le livre des Juges*, « Le cantique de Débora » 5-20 et 4-2). Paul Claudel a pu être inspiré par la grande scène sculptée au mur nord de la basilique, illustrant ce cantique, la fuite de Sisara et sa mort sous la tente de Jahel.

3 – Rien d'étonnant en cela. On sait que Claudel reprenait sans cesse ses textes. « Claudel réécrit entièrement, à soixante et onze ans, *l'Annonce faite à Marie* », A. Maurois *dixit*. En 1950 Claudel a quatre-vingt-deux ans.

*

Le discours de M. Paul Claudel publié dans les *Mémoires* de l'Académie, 27, 1971, pages 145 et 146.

Ci-après, Le discours de M. Paul Claudel, manuscrit Ms 6070 de la Bibliothèque municipale de Lyon (photos J. Burdy, avec l'aimable autorisation de la BML).

DISCOURS DE M. PAUL CLAUDEL

Mon illustre confrère et ami, M. le Président Herriot, Maire de Lyon, est plus qualifié que moi à vous apporter le salut amical de cette autre noble dame, assise là-bas sous sa coupole à regarder le Louvre, à qui celle-ci n'a jamais cessé d'être réunie par un fil plus brillant que la soie. Lui et moi, lui beaucoup plus, et, dirai-je, plus triomphalement que moi, ne sommes nous pas des Lyonnais, des Lyonnais par la seule adoption, il est vrai, mais qui ne trouverait raison personnelle et profonde aux propositions du Destin ? Votre compagnie célèbre aujourd'hui son deux cent cinquantième anniversaire, et moi, je sens se rapprocher de moi, non sans quelque solennité, un autre jubilé, l'anniversaire de ce lien nuptial que jadis à l'ombre de Fourvière, j'ai contracté avec votre illustre cité. Comment n'évoquerais-je pas ici, Messieurs, la mémoire vénérée de mon beau-père, Sainte-Marie-Perrin, l'architecte de votre radieuse basilique, qui fut l'ami de plusieurs d'entre vous, et au souvenir de qui je dois sans doute l'honneur depuis quelques années d'occuper une place parmi vous ?

Cette intimité avec Lyon, les événements affreux qui pendant quatre ans ont affligé notre patrie, m'ont permis de l'approfondir. C'est là, quand on a le plus à se plaindre de l'actuel et du passager, qu'on sent le bienfait d'appartenir à un sol antique et à une souche inarrachable.

Que de fois, refoulé au fond d'un village perdu et clié de quelque véhicule hasardeux, ne suis-je pas venu prendre au plus ténébreux de votre cathédrale, sur cette terre imprégnée d'un sang indélébile, une leçon de durée et d'espoir. Oui, mes chers amis lyonnais, un malheur commun, une indignation commune, une foi commune, et tout cela dans cet horizon commun à une condition resserrée, cela a fait de nous pendant cette longue épreuve une seule chair qui apprenait chaque jour davantage à se servir de la même âme. J'ai le regret de n'avoir appartenu à aucune organisation de résistance. Et cependant, j'avais rendez-vous à chacun de mes passages à Lyon avec un centre de conspiration. C'était par exemple ce merveilleux jardin fermé, cet *hortus conclusus* du Palais Saint-Pierre, où quatre nobles façades se sont constituées l'assistance du temps, pour qu'il ajoute avec plus de solennité, sous l'effeuillage de l'automne, de ce tas superbement chaviré d'embarcations funéraires. L'un de nos gardiens *feldgrau*, s'il mettait le nez à la porte, n'était pas long à se dérober, comme sur la pointe des pieds. Il y avait aussi ce haut lieu de Fourvière, je parlais de conspiration tout à l'heure : montons seulement à ce belvédère : quelle assistance plus reconfortante et plus sûre à invoquer que cette longue chaîne concentrique là-bas de conjurés qui se donnent la main ? Et ne peut-on dire des Alpes ce que l'Écriture dit des étoiles du ciel que, *persévérant dans leur ordre et leur cours, elles ont combattu contre Sisarge* ? Et, enfin, et c'est là où je voulais en venir, il y avait la Saône, cette rive secrète

et travaillée de la Saône où depuis toujours l'âme lyonnaise a trouvé l'inspiration de sa prière et le repaire de sa charité.

Lyon a le privilège unique parmi les cités de la France de bénéficier non pas seulement de deux fleuves à la fois, mais, je dirai, comme un virtuose, de deux mains à la fois, chacune réglée sur un mouvement différent, et chacun de ces mouvements se servant de l'autre pour le contredire à son plus grand avantage. Dans ce dialogue, le Rhône représenterait l'impatience et le désir, une espèce de colère joyeuse, l'esprit d'invention et d'aventure, et pourquoi pas, résumant tout cela, le devoir, un devoir rectiligne. Mais la Saône est d'un tout autre tempérament. « Pourquoi tant de hâte ? » murmure-t-elle à l'oreille de son partenaire avantageux. « Pourquoi cette précipitation qui préjudicie à la profondeur ? Oui, pourquoi tant de hâte, quand après tout, tout bonnement il ne s'agit que d'arriver à Marseille ? » Il y a un mot essentiellement français que dans mon répertoire d'épithètes personnel je choisirai pour l'appliquer à la Saône, c'est le mot raisonnable. La Saône est un fleuve *raisonnable*. La raison et la poésie, bien qu'elles l'oublient quelquefois, ont été faites pour vivre ensemble. Il n'y a qu'un moyen d'ouvrir à nos sens leur carrière pleine et naturelle, en sorte que chacun d'eux ne s'exerce qu'au profit des autres, et ce sens unique n'aspire qu'à mériter le nom que nous lui proposons de *bon sens*. Il y a un grand poète que je chéris entre tous et dont quelques étourdis ont tristement aujourd'hui entrepris de galvauder la mémoire. C'est Arthur Rimbaud. Quand Arthur Rimbaud veut dépeindre l'état d'une âme candidate à la béatitude et qui prête l'oreille à une certaine inflexion qui la sollicite, quel mot emploie-t-il ? pas un autre que *raisonnable*. *Lè chant raisonnable des anges s'élève du navire sauveur.*

C'est pour que notre épiderme soit caressé, si notre âme en même temps n'est comblée, si notre esprit n'a reçu saturation. La Saône n'est pas un de ces ruisseaux frivoles qui traverse un pays sans le voir. On l'accuse de débordements, quel mot ! Quand elle ne fait que d'exercer pacifiquement sur ses rives un droit de dilatation maternelle. Quand le Bon Dieu a mis toute la Bourgogne à notre disposition, cela vaut la peine de s'attarder et, quel terme plus juste à employer ? de réfléchir ! Pas seulement de réfléchir, mais de méditer, et de se donner, avant d'arriver à Lyon, pour y délivrer, comme disent les Américains, l'article, le temps de prendre compte.

Et ainsi, tandis que nos vainqueurs ahuris et comme affolés de leur victoire faisaient leur gros vacarme sous des yeux, malheureusement pour eux intelligents et habitués à la critique, la Saône, sans s'occuper d'eux, continuait à caresser voluptueusement à ses deux quais sa longue échine verte.

Eloge de Lyon

Lyon, c'est tout d'abord le Président Ferriot qui est en train de prendre avec le temps les proportions d'un fondateur de cité, ou disons d'un de ces saints de l'époque mérovingienne qui trouvaient dans le seul exercice de la sagesse, vertu de force, de sagesse et de bienfaisance le chemin du calvaire. Quelle fièvre j'ai eue de siéger, l'autre jour à son ombre dans cette superbe salle des Fêtes de ce superbe Hôtel de Ville qui est le cadre approprié de sa large et imposante couronne! Et quelle joie de l'écouter! Nous célébrions ensemble, tous dans Lyon, d'adoption, le deux cent cinquantième anniversaire de notre Académie provinciale! Et j'entendais à côté de moi un auditeur ravi s'écrier: On ne peut pas dire le contraire, il a le charme, notre Président! Quant à moi, jamais le français ne m'a paru avoir autant de grâces, toutes les grâces à la fois de la Muse et de l'improvisation, que dans cette bouche interprète d'un cœur généreux et, comment dire? d'un visage humain digne des plus beaux jours de la Cité antique.

J'avais à tenir auprès de ce demi-dieu municipal le rôle modeste d'acolyte. Et puis qu'on me demandait un discours, quels souvenirs avais-je pu évoquer, que cinq ou six cinq années où l'adversité m'obligea à prendre un contact de plus en plus étroit avec ce profond terrain solide de notre refus de l'oubli. Thomas de Quincy a remarqué fort bien que le danger et l'oppression aiguissent l'esprit.

* de par la délégation de l'Académie Française



ouvrent à l'intelligence les portes du cœur. Et moi, c'est
à ce moment que j'ai, comme on dit, ^{vu} profité de Lyon,
alors que coupé de votre droit à l'arrière la vicom-
tesse sans rétrochaît sur un présent qui ne faisoit
plus qu'un avec le passé. Que de fois, refoulé au fond
d'un village perdu et cliant de quelque véhicule ha-
sardeux, ne suis-je pas venu goûter au plus secret repli
de cette cité ombragée ce qu'elle pourroit me redonner de
plus solennement attesté? Je veug dire la chapelle de
solennel Hôtel Dieu où il faisoit bon prendre en atten-
dant l'heure du cas dans l'atmosphère de la souffrance et
de la mort une leçon de patience et d'attente. Des trois
peintures qui ornent le chœur on avoit voilé la me-
dicine, et il ne restoit plus aucune des trois, que
la Foi et la Charité. Des femmes blanches, demi-angés
et demi-infirmités, vagues autour de moi mes
opérations vitelacées du Charrin de la Coudy. Parfois
devant moi des j'entendais un fruit de pas cadencé.
C'était un citoyen de Brucke ou du bureau que l'on appor-
tait à l'embarcadere dans sa pinque furieuse et j'interrogeais
le prêtre à demi-voix qui lui donnoit quelques instructions
confidentielles. Un miracle s'y mêle: c'est celui d'un
nouveau-né que l'on baptise là-bas de vive force. Et s'en-
vent c'est tout un concert qui éclate, une douzaine de pe-
tits Lyonnais à la fois qui ont jugé le moment venu de
faire irruption au rez de Pierre Laval et de Véron Fichet!
J'ai le regret de n'avoir appartenu à aucun ne s'opéra-
tion de rébellion. Et aujourd'hui, que j'aurais rendez-vous à
chaque de mes passages à Lyon avec une courbe de conspiration.

L. 1.

L.

C'était par exemple ce merveilleux jardin fermé, ces herbes
conclusives du Palais Saint Pierre, où quatre nobles fa-
 cades se sont constituées l'auditoire du temps pour qu'il
 s'efforçât avec plus de solennité, sous l'effeuillage
 de l'automne, de ce tas, au milieu, superbement abstrait
 d'embarcations féminines. L'un de nos gardiens feldgrau
 s'il mettait le nez à la porte, n'était pas long à se dé-
 rober, comme sur la pointe des pieds. Il y avait aussi
 haut-lieu de Fournivie... Je parlais de conspiration tout
 à l'heure: montons seulement à ce belvédère: quelle as-
 sistance plus réconfortante et plus sûre à invoquer que
 cette longue chaîne concentrique là bas de conjurés im-
 mortels qui se donnent la main? Et ne peut-on dire de
 Alphonse ce que l'Écriture dit des étoiles du ciel, qui, pré-
sérvant dans leur ordre et dans leur cours elles ont
combattu contre Sion? Et enfin, et c'est là où je voulais
 en venir, il y avait la Saône! cette rive seule et tranquille
 lui de la Saône où depuis toujours l'âme lyonnaise a trouvé
 l'inspiration de sa prière et le rayonnement de sa charité.

Lyon a le privilège unique parmi les cités de la rive
 de bénéficier avec le Rhône et la Saône non seulement
 de deux fleuves à la fois, mais, je dirai, comme un virtuose,
 de deux mains à la fois, chacune réglée sur un mouvement
 différent, et chacune de ces mouvements se servant de l'au-
 tre pour le contredire à son plus grand avantage. Et
 ce dialogue le Rhône représenterait l'impétuosité et la force,
 une copie de colère joyeuse, l'esprit d'invention et d'aventure,
 et, pourquoi pas? résument tout cela, simplement le de-
 voir, une copie de devoir réutilisée. Mais la Saône est d'
 un tout autre tempérament. Pourquoi tant de hâte? Pour-
 quoi se précipiter à l'oreille de son partenaire aventureux? Pour-
 quoi ne pas se donner le temps de réfléchir? Pourquoi cette

précipitation qui préjudicie à la profondeur ? Oui, pourquoi
tant se dépêcher ? quand après tout il ne s'agit tout
bonnement que d'arriver à Marseille. Il y a un mot
essentiellement Français que dans mon répertoire d'esp.
théâtre personnel je choisissais pour l'appliquer à la Saône,
c'est le mot : raisonnable, la Saône est un fleuve raisonna-
ble. La raison et la poésie, bien qu'elles s'oublient quelquefois,
ont été faites pour vivre ensemble. Il n'y a qu'un moyen
d'ouvrir à nos sens leur carrière pleine et naturelle,
en sorte que chacun d'eux se s'exerce qu'au profit de
l'autre, et ce sens unique n'aspire qu'à mériter le nom
que nous lui proposons de bon sens. Il y a un grand
poète que je chéris entre tous et dont quelques stances ont
entrepris aujourd'hui de galvaniser la mémoire, c'est
Arthur Rimbaud. Quand Arthur Rimbaud veut nous
dépeindre l'état d'une âme candidate à la félicité et
qui laisse tenter son oeil par une certaine impression
de promesse, quel mot emploie-t-il ? pas un autre que
raisonnable. Le chant raisonnable des anges s'élève du ra-
vis sauveur. C'est peu que notre épidémie soit curée, si
notre âme en même temps n'est comblée, si notre esprit n'y
reçoit satisfaction. La Saône n'est pas un de ces courants
frivols qui traversent un pays sans le voir. On l'accuse de
débordements, quel mot ! quand elle ne fait qu'écouler pacifi-
quement sur ses rives un droit de dilatabon maternelle.
Quand le bon Dieu a mis toute la Bourgogne à notre disposition,
cela vaudrait la peine de s'attendre, et quel terme plus juste em-
ployer ? de réfléchir ! Pas seulement de réfléchir, mais de méditer,
de se donner avant d'arriver à Lyon pour y débiter l'article
le temps de prendre compte.

Et ainsi, tandis que nos vertigines alors et comme effrayés
de leur victoire faisaient leur grosse carme sous les yeux, un autre
raisonnement pour eux, intelligents et habitués à la mitige, le don-
nant s'occupait d'un continuel à ce point volé et égaré, et
deux fois en l'air s'élevait.

LA MÉDAILLE DU 250^e ANNIVERSAIRE DE L'ACADÉMIE

par notre confrère Jean-Pol DONNÉ

Cette médaille de bronze coulé à patine verte, d'un diamètre de 78 mm, est l'œuvre de Louis Rousselon qui signait de ses initiales, L R (ici, de part et d'autre de la base de la colonne portant la Victoire de l'autel des Gaules). Le droit, composé avec sobriété, reprend l'une des colonnes qui flanquaient l'autel des Gaules adopté comme emblème de l'Académie vers 1725 et qu'on retrouve aussi bien sur les jetons que lui attribuait, sous l'Ancien Régime, la Ville de Lyon (1) que sur ceux qu'elle distribua à partir de 1806 (2). Cet autel ornait aussi la plupart des médailles accompagnant les prix décernés aux XIX^e, XX^e et XXI^e siècles. Le revers nous convie à une des premières séances de l'Académie, probablement présidée par Claude Brossette. Comme la plupart des médailles de Louis Rousselon, cette médaille ne fut coulée qu'à un faible nombre d'exemplaires et sa diffusion restreinte contraste avec l'abondante distribution de celle frappée lors du bicentenaire.

Louis Rousselon (Lyon 1878 – Lyon 1954), était un juriste de profession (docteur en Droit, avocat et liquidateur judiciaire) et un médailleur par passion. Élève de Prost, à l'école des Beaux-Arts de Lyon, Il a commencé à modeler, vers 1930, des médailles pour ses amis. Critique d'art, il signait du pseudonyme de Luc Roville ses chroniques publiées dans le *Salut Public* entre 1925 et 1944. On lui doit, pour ne citer que les médailles à l'effigie d'académiciens, les portraits de Jean Tricou (1939), Claude Dalbanne (1940), Mathieu Varille (1946) et Paul Trillat (1948). Lui même siégea dans notre compagnie de 1947 à sa mort (fauteuil n° 2, 4^e section de la classe des Lettres). Dans son rapport sur la candidature de Louis Rousselon, Jean Tricou relevait qu'il se plaçait « dans la tradition des médailleurs italiens du XV^e et du XVI^e siècles. Médailles coulées et non gravées, de grand module, avec des portraits d'une facture assez large, mais toujours très ressemblants, puis de beaux revers pas trop chargés avec des devises appropriées faites d'un latin sonore et classique. » (3)

Notes

1. Jean TRICOU – Jetons offerts par la Ville de Lyon à diverses compagnies, XVII^e-XVIII^e s., *Revue Numismatique*, (5) XVI, 1954, p. 151.
2. Henry MORIN-PONS – *Numismatique de l'Académie des Sciences, Belles-lettres et Arts de Lyon*, Lyon, 1900, p. 25.
3. Jean TRICOU – *Rapport sur la candidature de Louis Rousselon* (20 mai 1947), Archives de l'Académie de Lyon, dossier Louis Rousselon.



EDMOND LOCARD ET L'ACADÉMIE DE LYON

présenté par notre confrère Louis DAVID

C'est à Claudius Roux que revint la tâche de présenter à ses confrères la candidature d'Edmond Locard au fauteuil vacant de la section des sciences naturelles, suite au décès de Pierre Aubert. Le rapport de 5 pages manuscrites est présenté le 23 mai 1916, et Locard sera élu le 6 juin suivant.

Après des études au collège Saint-Thomas d'Aquin à Oullins et l'obtention de deux baccalauréats, Locard est inscrit au PCN de la faculté des Sciences : c'est l'année préparatoire aux études médicales, et c'est là que Roux l'a eu comme étudiant. Mais, ne souhaitant pas suivre les traces de son père Arnould, savant naturaliste et académicien, Edmond rejoint la faculté de Médecine.

Externe des Hôpitaux, il est, durant trois années, le secrétaire de Léopold Ollier, puis, durant quatre autres années, préparateur d'Alexandre Lacassagne : ce dernier est finalement responsable de l'orientation que prendra le jeune médecin, et il restera son mentor et son ami durant tout son début de carrière. Le 17 mars 1902, Edmond Locard soutient sa thèse de Médecine sur *Le XVII^e siècle médico-judiciaire*.

En parallèle avec ses travaux à la faculté de Médecine, il passe une licence de Droit, prononce des conférences sur la médecine judiciaire, puis est chargé d'un cours libre de psychologie expérimentale à la faculté des Lettres et d'un cours de technique policière à la faculté de Droit ; il sera nommé professeur à l'Institut pratique de Droit. Il voyage en Europe pour se familiariser avec les systèmes juridiques et policiers des autres pays.

Il tient l'Académie au courant des ses travaux, soit en lui offrant ses publications par l'entremise de Lacassagne, académicien, soit en prononçant quelques communications : 1904 sur la dactyloscopie, 1908 sur les policiers de romans et de laboratoires, 1914 sur la preuve judiciaire par les empreintes... Il est, dès lors, membre de sociétés savantes lyonnaises (société Linnéenne et société d'Anthropologie et Biologie), ainsi que de sociétés étrangères (Belgique, Espagne, Argentine...).

Il avait créé en 1910, avec l'accord d'Henri Cacaud chef de la Sûreté, le premier musée devenu laboratoire de police scientifique en 1912. Mais la guerre de 1914-1918 le conduit, comme médecin major de 2^e classe, à la direction générale du Service de Santé ; spécialiste de graphologie et de cryptographie, il est détaché au service du Chiffre (général Cartier) où il réussit à percer le secret des messages allemands codés.

C'est donc, alors qu'il est absent de Lyon, qu'il va être élu, en 1916, membre titulaire de l'Académie de Lyon. Mais il faudra attendre le 25 novembre 1919 pour qu'il prononce son discours de réception sur *Les méthodes scientifiques de l'enquête judiciaire*. Dès son retour des armées, il avait suivi très régulièrement les séances académiques, mais, par la suite, il ne sera guère assidu aux séances du mardi après-midi, pris par de multiples expertises (plus de 10 000), par des publications, de nombreuses conférences et des activités multiples. Il deviendra membre titulaire émérite en 1929.

Dans le métier qu'il avait choisi, on peut comprendre que la médecine, le droit et les techniques de police scientifique (dactyloscopie, poroscopie, chimie, graphologie, cryptographie) soient ses spécialités, mais c'est oublier qu'il était aussi un réel spécialiste de botanique, d'entomologie, de philatélie, de musique, c'est aussi oublier qu'il parlait cinq langues et en lisait onze. Edmond Locard fut un encyclopédiste échappé du XVIII^e siècle, ou un surdoué du XX^e siècle.

Profondément attaché à sa ville de Lyon, Locard succéda à Justin Godard comme président des Amis de Guignol. C'est à ce titre que, le 8 juillet 1950, il reçoit ses confrères académiciens au théâtre Mourguet et leur offre une petite causerie intitulée *Folklore lyonnais : la psychologie des têtes de bois*, dont le manuscrit est conservé à l'Académie. C'est aussi pour cela qu'il est intronisé, le 26 mars 1957, à l'Académie des Pierres Plantées, sous le nom de Just Benoni, dont il devient, *ipso facto*, le secrétaire perpétuel et rééligible, et qu'il fréquentera beaucoup plus assidûment que la vénérable Académie du palais Saint-Pierre.

*

FOLKLORE LYONNAIS :
LA PSYCHOLOGIE DES TÊTES DE BOIS
Causerie faite au théâtre Mourguet, le samedi 8 juillet 1950
par le docteur Edmond LOCARD, de l'Académie

(Visite de l'Académie à Guignol)

Mesdames, M. le Président, Messieurs,

L'Académie de Lyon, cette noble dame, fait un geste qui l'honore en venant rendre visite à ce théâtre qui est la représentation la plus parfaite de l'âme lyonnaise. Et puisque nous sommes ici dans la Maison de Mourguet permettez-moi d'abord de vous rappeler ce que fut ce très humble et très grand personnage.

Mourguet, le type par excellence de l'ami Lyonnais qui ait jamais existé, le canut intégral, a fini par quitter le Gourguillon et les Pierres Plantées, – les deux plus beaux paysages du monde, cependant – pour aller finir ses jours à Vienne. Les motifs de ce surprenant exode n'ont jamais été tirés au clair, pas même par M. Prosper Gien, dernier en date des biographes du grand homme, et donc le mieux renseigné. Le ménage Mourguet lorsqu'il abandonna Lyon pour la cité de la Pyramide n'était plus jeune. On peut admettre qu'en s'exilant – pas très loin – il s'en fut « dans le Midi », comme on va à Juan-les-Pins ou à Monte-Carlo. Et il est vrai que le climat de Vienne est déjà moins générateur de catarrhes que celui de la Grand'Côte. Mais a-t-on jamais vu un canut se plaindre du brouillard ? On peut penser que le vieux couple céda la place aux jeunes et, laissant ses enfants réorganiser le théâtre à leur guise, préféra vivre en paix, pas trop loin d'eux, pas trop près cependant.

Notez qu'il ne s'agissait pas de prendre retraite. Le pauvre homme n'en avait guère les moyens. À Vienne, il fut d'abord ouvrier, semble-t-il, mais la passion du théâtre le ressaisit : il dressa de nouveau le castelet sur la place publique, puis dans une salle. Pas bien brillante la salle, ni bien neuve, ni bien solide, puisqu'un jour le plancher s'effondra et que petits et grands enfants descendirent pêle-mêle avec les solives et les lames de parquet dans la boutique du rez-de-chaussée, heureusement vide. Il n'y eut que contusions et blessures légères, et bientôt les spectacles reprenaient sur un sol moins mouvant.

Et c'est à Vienne que Mourguet termina ses jours. Assez brusquement pour que nul de ses enfants et petits-enfants n'eût le temps d'arriver. Il semble bien d'ailleurs que la vieille madame Mourguet n'appela qu'un seul des petit-fils, qui était l'enfant chéri

et gâté et qui ne reçut la lettre qu'après la mort du grand-père. Ainsi Mourguet connut, en ses derniers jours, la pauvreté certaine et, dans une mesure assez triste, la solitude. Avait-il le goût de la retraite ? Il ne semble guère. Les gamins de Vienne, qui l'appelaient le *Père Guignol*, aimaient ses anecdotes, ses mots drôles, et son accent, autant dans la rue ou chez lui que derrière les portants. Il était donc jovial et accueillant et il aimait la jeunesse. Alors pourquoi avait-il quitté Lyon ? Pourquoi est-il mort avec seulement auprès de lui sa vieille et fidèle compagne ?

On ne sait, et je ne prétends apporter sur ce point nulle lumière. Mais on a le droit de soupçonner que si Lyon lui fut ingrat, sa famille directe le fut plus encore. Raison pour nous de chérir son ombre davantage.

Il avait un visage de brave homme. Si le buste du Doyenné est ressemblant, ce que je veux croire. Et c'était un brave homme. Il mena sans rancœur une vie fort rude. Et en cela – et en bien d'autres choses – il ressemble à ses fils spirituels et notamment à Guignol.

On a fait sur le petit homme au salsifis mainte hypothèse. On admet qu'il exista réellement, qu'il était, comme tant d'autres canuts, italien d'origine fixé à la Croix-Rousse ou au Gourguillon, que le nom même de Guignol ou de Chignolle est une double déformation de son patronyme, un doublet, suivant qu'on le prononce à la française ou à l'italienne. Il se peut. Mais d'une part le héros à la tête de bois est bien plutôt le syncrétisme d'une race, et le symbole. Et aussi, et d'abord, l'image caricaturale, mais ressemblante, de celui qui l'a conçu, c'est-à-dire de notre Mourguet.

Pour ma part, j'ai peine à dissocier les deux figures : la réelle et l'imaginaire. Guignol c'est tous les canuts, mais c'est avant tout l'ironie, le malheur et la patience de Mourguet. Les gens qui ne sont pas d'ici haussent les épaules, ou, quand ils sont bien élevés sourient en coin quand, à propos de Mourguet, on évoque Molière. C'est tout naturel : ils ne comprennent pas ; ils ne peuvent pas comprendre. Pour eux, Guignol c'est le petit théâtre des Champs-Élysées où une poupée italienne profile l'ombre falote de ce que nous aimons. Et quand on les mène quai Saint-Antoine, ils ne se dérident, – et encore –, que devant le quadrille. Le sens profond de ce théâtre leur échappe.

Le sens profond de ce théâtre c'est la misère bravement supportée, c'est l'ironie opposée à la faim, et à la soif. C'est à tout prendre, la réplique du philosophe à l'*Anagké*. C'est répondre à la dure nécessité par la gouaille d'un sourire sans amertume. Oui, sans amertume. Avez-vous assez regardé le sourire de Guignol ? Il accepte sa vie de pauvre diable comme si les choses ne pouvaient pas être mieux : il est tout à l'opposé de Figaro qui rit, méchamment, pour n'avoir pas à pleurer. Guignol ne pense pas que son destin vaille qu'il pleure. C'est un très grand, très doux et très sage optimiste. Et, sans doute, le canut a changé depuis Mourguet : il a conquis un peu de lumière, une part plus large de grattons et de groins d'âne, et tout de même, – nos tristes jours mis à part – du beaujolais moins baptisé. Mais il a conservé ce même sourire patient, sans illusion mais sans rancœur, qui est l'expression même de la race.

Créer un personnage aussi représentatif, aussi nuancé, aussi complet, aussi vivant, qui est non pas l'amusante silhouette d'une originale rencontre, et croquée sur le vif, mais l'assemblage profond de tout ce qui définit un groupe humain, cela c'est du génie. Il n'y a aucune exagération à le dire : Mourguet est notre Molière.

Mais Guignol, c'est le Lyonnais, c'est nous, même Académiciens. D'abord il est laborieux. Il n'y a pas de ville où l'on travaille autant qu'à Lyon. Quand on voit ces malheureux taffetiers devant leurs métiers, on songe qu'au fond tous les autres, les médecins, les avoués, les marchands ou les fabricants de n'importe quoi, ont tous les mêmes habitudes, la même psychologie que ces taffetiers qui font marcher le battant sans arrêt pendant des journées qui ont plus de huit heures. Les médecins travaillent douze et même quinze heures ; les magistrats. emportent des dossiers chez eux pour travailler le soir, et vous savez bien que nous faisons tous de même. Les Lyonnais ne font pas du tapage dans la rue, c'est très vrai, mais ils font de bonne besogne.

D'autre part, le Lyonnais est généreux. Quand il s'agit de donner de l'argent pour des œuvres, la première ville du monde, c'est Lyon. Ceci n'est pas une galéjade. Pour toutes espèces d'œuvres, religieuses ou laïques, la ville où l'on donne le plus largement, c'est ici. On voit quelquefois dans des réunions, un Monsieur qui cache ses mains sous la table pour détacher un chèque de son carnet et le faire passer de main en main au président, et il y a une grosse somme écrite dessus. Cela encore, c'est lyonnais. Dans d'autres villes que je ne nomme pas, quand on donne cent sous on le fait en deux fois pour qu'il y ait deux insertions dans le journal.

Et enfin, le Lyonnais est artiste. Il y a en France quatre théâtres subventionnés ; par un curieux hasard, ils sont tous dans le même département qui n'est pas le Rhône. C'est tout de même à Lyon qu'ont été créées les principales œuvres lyriques françaises dont ne voulaient pas les théâtres subventionnés, parce qu'ils ne savaient pas si elles feraient de l'argent. Souvenez-vous de la création, à Lyon, des *Maîtres Chanteurs*. Ce fut un grand événement artistique dont nous pouvons être extrêmement fiers. Et puis, un grand nombre de fois dans les concerts, chez les Witkowsky, chez Strony, on a monté, malgré quelquefois le goût personnel des chefs d'orchestre, des œuvres modernes dont on ne savait pas si elles feraient quatre sous, mais parce qu'on avait le sentiment qu'on devait faire connaître au public l'art contemporain.

Et enfin, dernier éloge de Guignol, il est sûr. Guignol, c'est l'ami fidèle. Gnafron, quand il n'a plus le sou, trouve tout de même quelque chose pour aller boire avec ses amis. Ce n'est pas facile d'entrer dans son intimité. Quand un étranger arrive à Lyon, il dit que c'est une ville fermée. Ah ! je pense bien ! Mais, quand on pénètre dans le milieu, quand on sait s'y faire accueillir, on constate que le Lyonnais est le meilleur et le plus solide ami. Je ne parle pas de ceux qui arrivent à être élus Académiciens : cela c'est la gloire.

Mesdames et Messieurs, je conclus là dessus : s'il arrive à Guignol de faire de temps en temps quelques fredaines, elles sont toujours très honorables et très explicables. Que ce soit au bas d'une partition wagnérienne, que ce soit sur le goulot d'une bouteille de Juliéna, que ce soit sur le vertueux séant de Madelon, quand on trouve les empreintes digitales de Guignol, c'est toujours dans les bons endroits.

LES DAMES DE L'ACADÉMIE DE LYON AUX XVIII^e ET XIX^e SIÈCLES

par Roxane SCHEIBLI

Elles sont treize femmes à avoir rejoint, aux XVIII^e et XIX^e siècles, l'Académie des Sciences, Belles Lettres et Arts de Lyon. Qui furent-elles, ces pionnières qui entrouvrirent les portes de cette société, jusqu'alors exclusivement masculine ? Aucune ne fut titulaire, mais certaines ont eu un rôle loin d'être négligeable.

Chacune de ces femmes a intégré l'Académie grâce à un talent qui fut reconnu des autres membres, et par une réputation de grande dame qui n'était plus à faire. Chacune, par son parcours, son œuvre, éveille l'intérêt de qui se penche sur leur vie. Femmes de l'époque et femmes face à leur époque, ce mémoire tend modestement à dresser un portrait de plusieurs de ces générations de dames qui jalonnèrent l'histoire de l'Académie au milieu des révolutions, jusqu'à la fin du XIX^e siècle.

Elles étaient pour la plupart femmes de bonne famille, de bonne fortune, qui avaient reçu une éducation, non pas égale à celle d'un homme, mais suffisamment fructueuse pour qu'elles puissent développer des talents d'artistes ou de femme de Lettres. Seule la jeune demoiselle Desbordes, future M^{me} Desbordes-Valmore, aura vécu dans la misère, et heureusement la pauvreté la dirigea, quand il fut question de gagner son pain quotidien, vers le théâtre. La plupart tinrent des salons, ou du moins les fréquentèrent, et établirent des correspondances épistolaires avec nombre de gens d'esprit, comme en témoigne l'impressionnante liste de noms d'hommes de Lettres et d'artistes de renom qui les fréquentèrent et en firent leurs protégées.

L'héritage que l'on conserve de ces dames est, lui aussi, extrêmement variable : certaines laissèrent derrière elles une trace qui perdure jusqu'à nous, d'autres, au contraire, furent écartées, avec plus ou moins de justesse, du panthéon des grands de leur siècle.

Il y eut trois femmes entre 1758 et 1788 et dix entre 1800 et 1855. Elles furent accueillies au sein de l'Académie en tant que membres associés ou correspondants, sans qu'il soit utile de noter la différence d'autant qu'au XVIII^e siècle elle n'existait pas : aucune ne fut membre titulaire. Voici les noms de ces académiciennes ainsi que la date de leur réception :

- XVIII^e siècle : Marie Anne Fiquet Du Boccage, en 1758,
Fanny de Beauharnais, en 1782,
Victoire Marie Lallié, en 1792.
- XIX^e siècle : Louise Élisabeth Vigée-Le Brun, en 1800,
Anne Marie Henriette Bourdic-Viot, en 1801,
Anne Marie de Beaufort d'Hautpoul, en 1802,
Bernier, en 1806,
Philippine de Vannozy, en 1808,
Clémence de Sermezy, en 1818,
Constance Marie de Théis de Salm-Dick, en 1830,
Marceline Desbordes-Valmore, en 1835,
Agathe Sophie Sasserno, en 1855,
D'Aleskevitch, en 1842.

Savoir qui furent ces femmes, c'est découvrir un sujet peu approfondi parmi les études de l'Académie de Lyon. Certes, on peut lire à ce sujet l'excellente communication d'Edmond Reboul, *Mesdames de l'Académie*, datée du 18 novembre 1986, qui peint le portrait des trois premières dames qui entrèrent à l'Académie de Lyon ; ce mémoire a pour vocation de continuer cette première analyse en élargissant l'horizon d'étude et en s'intéressant aussi aux académiciennes du XIX^e siècle.

Cela revient également à étudier un aspect de l'Académie, qui, en accueillant chaleureusement ces femmes parmi ses membres, a fait preuve de modernité et de libéralisme. Ne faudra-t-il pas attendre 1951 pour que l'Académie Française en fasse de même avec Marguerite Yourcenar, il est vrai comme titulaire ? Nombre d'académies de province, dont celle de Lyon, n'eurent pas le strict conservatisme prôné à Paris quand il s'agissait d'intégrer un artiste du beau sexe, et bien souvent, elles accueillirent des dames qui comptaient parmi l'élite parisienne. Ainsi, étudier l'histoire de ces femmes c'est aussi étudier un peu l'histoire de l'Académie dans son contexte, à un moment de fermentation de théories littéraires, artistiques et politiques.

Découvrir qui furent ces académiciennes, c'est aussi toucher des questions de genre, parce qu'après tout ces femmes ont, consciemment ou non, œuvré pour le statut et la liberté de la femme en leur temps. M^{me} de Beauharnais avait dressé dans l'éloge funèbre de M^{me} Du Boccage un portrait de femme admirable, et la princesse de Salm-Dick avait défendu avec verve le beau sexe face aux critiques de Lebrun. De plus, à elles seules, et même sans mettre leur art au service de la cause féministe, elles constituent des exemples qui rompent avec l'image conventionnelle de la femme de bonne société. Après tout, c'est également au XVIII^e siècle que M^{me} de Genlis publie son œuvre, *La femme-écrivain*. Et n'y mentionne-t-elle pas les difficultés et les souffrances qui attendent ces femmes quand elles sortent des bonnes mœurs de l'époque ? L'image de la femme de l'époque est très rigide : le XVIII^e et le XIX^e siècles ont beau être des siècles où émergent de nouvelles idées révolutionnaires, la femme en est exclue, elle doit rester dans le cloisonnement que son milieu et son statut exigent d'elle. Le nombre réduit d'académiciennes à Lyon s'explique tout naturellement : les femmes à l'époque n'accédaient pas au collège, comme c'était le cas des hommes, et seules les jeunes filles de bonne famille apprenaient à lire, souvent grâce à une gouvernante ou à un précepteur. Étudier ainsi les portraits de ces femmes, c'est ainsi étudier la place de la femme et comprendre pourquoi elle est la grande oubliée de l'histoire de ces siècles.

Ainsi, en partant d'une étude des registres de l'Académie de Lyon, ainsi que des recherches effectuées à partir de ces noms, mon but était de dresser un portrait fidèle de ces femmes qui furent chacune remarquable pour leur œuvre, ainsi que pour l'image qu'elles ont laissé pour les générations de femmes suivantes, et leur influence dans les événements historiques et littéraires.

Au XVIII^e siècle, les femmes sont principalement des épouses et des mères. La loi Salique les a éloignées des rôles publics depuis le XV^e siècle, et le poids de la tradition chrétienne comporte encore nombre de préjugés à leur égard. On parle alors de « tendresse excessive », ou encore de « raison limitée ». Cependant, il est courant de voir une petite élite de femmes, souvent veuves ou mariées à des hommes d'influence, participant au début du siècle au monde des salons et parlant avec esprit, qui font preuve de curiosité et de sens critique, et, par passe-temps ou par instinct naturel, écrivent des poèmes et des pièces de théâtre. Elles détiennent une place plus large dans un siècle où, à la fin du règne de Louis XV et au début du règne de Louis XVI,

les idées et les libertés favorisent des mœurs plus relâchées. Par la Révolution les femmes sont emportées dans le tourbillon révolutionnaire, et s'expriment et se positionnent pour ou contre le nouveau régime.

Leur admission dans les Académies n'en fera pas moins sensation, malgré certaines réticences. Ainsi, il était une habitude et une tradition, quand on adresse aux membres de l'Académie, de les interpeller en ces termes : « Messieurs de l'Académie ». En outre, les fauteuils sont déjà très recherchés, et les places limitées entre 25 et 52 membres selon les époques : les concurrents aux places ne sont pas choisis à la légère. Il n'y aura donc que trois femmes qui seront accueillies à l'Académie de Lyon au XVIII^e siècle, M^{me} Marie Anne Fiquet Du Boccage en 1758, M^{me} Fanny de Beauharnais en 1782, et M^{lle} Victoire Lallié en 1788. Elles sont toutes trois femmes de Lettres et artiste, des dames de salon de la haute société, ou issues de la haute bourgeoisie. Deux sont déjà mariées, puisqu'à l'époque, c'était encore le meilleur moyen de sortir du couvent et de faire ses débuts dans la société. En les accueillant, l'Académie de Lyon fait preuve d'une louable modernité vis-à-vis de l'Académie Française, comme l'illustre le dialogue de Cubières. En effet, cette Académie, si galante à ses heures, ne craignait pas de faire ce que le chevalier de Cubières souhaitait plaisamment pour l'Académie française : elle admettait, du moins comme membres associés, de grandes dames, des femmes de Lettres, et les recevaient en séances tout à fait mondaines.

*

I. LES DAMES DU XVIII^e SIÈCLE

Madame Anne Marie Du Boccage

Marie Anne Fiquet Du Boccage, femme de Lettres française, mariée à Pierre Joseph Fiquet Du Boccage, est née à Rouen en 1710 et décédée à Rouen en 1802. Issue de la haute bourgeoisie rouennaise, elle fit preuve assez tôt de bonnes dispositions pour la littérature, dons qu'elle sut exploiter après son mariage avec Fiquet Du Boccage, un receveur de taille à Dieppe, sensible à la littérature et écrivain lui-même. Ils s'installèrent ensemble à Paris après le mariage, et elle constitua peu à peu un salon, où passèrent Goldoni, Montesquieu, Marivaux, Diderot, d'Alembert, Helvétius, Condillac, Buffon, Condorcet et d'autres encore. À cette période, M^{me} du Boccage se livra avec ardeur à la culture des Lettres, la position et les goûts de son mari lui en facilitant les moyens.

Pendant longtemps elle tint secret ses travaux, et ses proches n'en avaient point connaissance. Mais en 1746, l'Académie de Rouen lança un concours de poésie sur le sujet suivant : *Prix alternatif entre les belles lettres et les sciences*. Elle remporta le prix brillamment, et dans le poème que M^{me} du Boccage s'était hasardée à envoyer, le jury reconnut un esprit naturellement élevé et très cultivé, une forme noble mais sans enflure, un fond sérieux et joliment réfléchi, des vers beaux, ainsi que des expressions heureuses. Ce fut un début bien prometteur ! La Condamine rapprocha son succès de celui de M^{lle} de Scudéry, qui, soixante-quinze ans auparavant, avait remporté le prix de l'Académie française qui le distribuait pour la première fois.

Enivrée d'encens, M^{me} Du Boccage perdit un peu la tête : elle crut pouvoir élever son talent sur les plus hauts sujets, et, décidant de rendre public chacun de ses travaux, elle tenta d'imiter Milton et fit un *Paradis terrestre*. Certes, dans les six chants qui composent ce poème, on trouverait bien de vraies qualités de poète et quelques images agréables, mais cela est un bien faible atout quand on a l'ambition d'égaliser ou

de supplanter le génie de Milton. Malgré le bruit qui se fit autour de cette œuvre nouvelle, M^{me} Du Bocage eut la présence d'esprit de s'apercevoir de son audace et de s'en excuser. Mais toutefois elle s'essaya encore à la même épreuve puisqu'elle voulut marcher sur les traces de Gessner, et refaire la *Mort d'Abel*. Hélas, elle se heurta de nouveau à l'écueil d'un talent d'une écrasante supériorité. L'Académie de Lyon en a conservé la trace du premier chant dans ses manuscrits, à la date de 1762. Le portrait de la douleur d'Adam, après avoir essuyé la fureur et l'amertume de son fils Caïn, rappelle que les talents de la poétesse ne sont pas pure imagination :

« [...] *Adam veut l'appeler et n'ose s'y résoudre,
Immobile tremblant l'œil inondé de pleurs,
Affreux péché, dit-il, source de mes douleurs !
Caïn, hélas Caïn ! Que ta plainte est amère !
Ah ! Tu devrais du moins l'épargner à ton père.
Ton reproche sanglant ne doit point m'irriter :
Le plus cruel sans doute est de le mériter.
Il me semble déjà voir la race future
Élever contre moi son éternel murmure
Se livrer à l'horreur du crime et du remords
Maudire le pécheur qui lui donne la mort.
Ainsi parlait Adam : et sa tête inclinée
Il pleurait de son fils la triste destinée :
Sa démarche était lente, ses pas incertains
Quelques fois vers le ciel il soulevait ses mains »*

À la suite de cette seconde vanité, elle se risqua aux feux de la rampe, avec une tragédie intitulée *Les Amazones*. Après onze représentations, ce que l'on appela un succès d'estime, les *Amazones* disparurent de l'affiche et l'auteur renonça au théâtre. Il faut dire que le public de l'époque applaudissait tous les soirs Corneille, et un public aussi aguerri ne sait pas encourager de jeunes auteurs quand leurs premières pièces ne réussissent pas à séduire. En outre, le sujet n'est pas avenant : en récupérant la légende de Thésée et des Amazones, elle peint une société matriarcale, des amours de femmes passionnées, soit une place et une image de la femme décalée par rapport à celle du XVIII^e siècle.

À cet égard, l'image de la femme que conçoit M^{me} Du Bocage est intéressante, aux yeux de nos contemporains. En effet, le beau sexe est au centre de la pièce, et prend une valeur double puisque l'auteur en fait elle-même partie, et qu'elle introduit sa pièce par une adresse en vers faite aux femmes :

« *Belles dont le puissant suffrage
Donne au génie un prix flatteur,
Je vous consacre mon ouvrage :
S'il a pu toucher votre cœur
J'ose me permettre l'hommage
D'un peuple votre adorateur.
Quand vous admirez le courage
De l'Amazone fière et sage,
Qui de l'Amour fuit l'art trompeur,
Songez que l'appas séducteur
De vos traits, de votre langage,
Mets plus de cœurs en esclavage*

*Que n'en a soumis la valeur
 Des héroïnes du vieil âge.
 S'il n'est plus ce fameux rivage
 Où sans lien et sans vainqueur
 Sur l'appui d'une loi sauvage
 Vous fondâtes votre grandeur :
 De ce triste et barbare bonheur
 Notre siècle vous dédommage.
 Tout fléchit, se plaît et s'engage
 Sous votre pouvoir enchanteur.
 L'univers est votre partage. »*

Cette déclaration peu féministe fut probablement sincère. En effet au moment de raconter la désobéissance de la première femme dans son paradis terrestre, Du Boccage écrit :

*« Quels travaux pour mon sexe, ennemi des alarmes !
 Faible, tremblant, formé pour l'amour et ses charmes !
 Quoi ! Je vais rappeler des maux causés par nous !
 Belles, qui m'en blâmez, ayez moins de courroux :
 Racontant les malheurs nés de votre imprudence,
 De vos traits enchanteurs je montre la puissance ».* Chants V, vers 11-16.

On ne peut que difficilement accorder à M^{me} Du Boccage un esprit de féministe révolutionnaire. Que ce soit dans les belles lettres ou les arts, l'idéal qu'elle prône est une créature délicate de physique et de visage, ayant de l'esprit mais juste assez pour séduire et charmer. Cependant, elle ne correspond elle-même que bien peu à ce modèle : elle voyage, elle publie, elle rejoint des cercles et des comités savants jusqu'alors exclusivement masculins, et elle s'attaque à des genres littéraires comme la tragédie et l'épopée qui traditionnellement sont entretenus par des écrivains masculins. Elle apparaît alors comme une femme dont le portrait se détache de son siècle : tout en ne correspondant pas aux critères de vertu et de pudeur qui étaient ceux de l'époque, elle devient un modèle éclatant de femme célèbre et comblée.

Après un succès bien peu fructueux au théâtre, M^{me} Du Boccage revient alors à l'épopée et écrit la *Colombiade*, œuvre qui est saluée par ses contemporains les plus illustres : Fontenelle l'appelle désormais sa fille, Clairaut la compare à M^{me} du Châtelet. Voltaire, quant à lui, la reçoit à Ferney et, en l'accueillant, dépose une couronne de laurier sur sa tête.

Les Académies également se l'arrachent, et bientôt la jeune lauréate de Rouen devient membre des Académies de Rouen, de Rome, de Bologne, et de Lyon.

Lorsqu'elle se rend dans la ville éternelle, elle reçoit tant de louange à son arrivée dans l'Académie des Arcades de Rome, que l'on assemble tous les poèmes en un gros volume sous le titre de *Doriela*, nom sous lequel notre académicienne avait été reçue. Le pape Benoît XIV la reçoit avec les plus grandes marques de distinction, et lui fait présent des médailles d'or et d'argent sur des événements qui se sont produits.

À l'Académie de Lyon, on sait qu'elle fut reçue en qualité de membre honoraire. Elle fut présentée à l'Académie par de Bory, Bordes et Fleurieu. Celui-ci lut à l'adresse de l'académicienne des vers qui mentionnent Apollon et Cythère. Plus tard, un échange de poésie eut lieu entre M^{me} Du Boccage et M. de Bory, assaut de politesse et de galanteries. Voici un fragment d'une réponse de M. de Bory à M^{me} Du Boccage :

*« Si vous n'aviez en partage
 Que les dons de la beauté,
 Ces yeux, ces traits, ce langage,
 Qui dans l'âme la plus sage
 Font sentir la volupté,
 Ô divine Dubocage
 Quelque tendre Anacréon
 Oh je vois d'une chanson
 Vous offrir le faible hommage ;
 Mais vous qui réunissez
 Les suffrages de la terre
 Et les trésors dispersés
 Du Parnasse et de Cythère,
 Vous pour qui brûla l'encens
 Sur les autels différents
 Et de Rome et de Genève,
 Vous dont la grâce et les vers
 Nous consolent des revers
 Qu'attira la coupable Ève
 Sur le naissant univers.
 Quand vous tenez la trompette
 Et des héros et des Dieux
 Est-ce au son d'une musette
 Qu'on doit vous offrir ses vœux ? »*

Puis M^{me} Du Boccage passe à Padoue, et d'Italie elle va en Hollande, en Angleterre, et à chaque fois sur son passage, ce n'est concert d'éloges et de louanges. On s'enthousiasme devant la beauté de ses traits, devant son caractère bon et doux, devant sa causerie attrayante et amicale. Sa renommée de femme se transforme en devise : *Forma Venus, Arte Minerva*. Grisée d'encens, elle écrit à sa sœur : *« Je crois que l'encens est une substance salutaire : on m'en nourrit et je m'en trouve bien »*. La correspondance avec sa sœur, bien que teintée de ce défaut de vanité, n'en est pas moins pleine de laisser-aller, d'élégance, et a un réel intérêt littéraire. Voltaire lui écrivait en 1764 : *« Vos lettres sont supérieures à celles de lady Montaigu ; je connais Constantinople par elle, Rome par vous, et grâce à votre style, je donne la préférence à Rome. »*

Ainsi, si M^{me} Du Boccage s'était contentée de vouloir être poète comme M^{me} Deshoulières, ou si elle avait essayé d'écrire en prose à la façon de M^{me} de Sévigné, elle aurait pu acquérir une place honorable à côté de ces deux grands esprits. Mais l'engouement presque aveugle de ses contemporains pour cette poétesse, dont on trouvait, dans le fond, les poèmes un peu plats, tient principalement à deux choses qui sont pour beaucoup dans la magie de son succès : son caractère bon et tendre qui rend toute critique injuste, et sa beauté resplendissante. Sa compagnie était un bonheur, et on évite de se répandre en critiques quand une telle âme est bonne et généreuse. Certes, ce sont là des critères fort peu soutenable d'un point de vue littéraire, mais on pardonnera à ses contemporains un engouement pareil : la beauté et la toilette étaient des critères évident de reconnaissance pour le sexe féminin à l'époque, et une femme au tel profil mérite d'étonner et de ravir.

À sa mort, en 1802, M^{me} Fanny de Beauharnais, seconde femme accueillie à l'Académie de Lyon, prononcera un superbe éloge funèbre qui commence en ces

termes : « *Madame Dubocage n'est plus ! Muses pleurez ! Grâce donnez des larmes à celle qui fut semblable à vous, à celle dont les traits, effacés par la main impitoyable du temps, vous rappelaient encore. Hélas ! Elle a cessé de vivre ; que dis-je ? De souffrir. Ses écrits vivront toujours ! Sa mémoire ne cessera point d'être chère aux cœurs sensibles ;* »

Dans un éloge qui sait lui rendre hommage, la deuxième académicienne de Lyon salue cette femme qui sut être un modèle d'élégance et qui cumula les honneurs littéraires comme aucune autre femme à son époque. Après M^{me} Du Boccage, l'idée perdue, les femmes feront irruption dans les murs de l'Académie de Lyon, à commencer par M^{me} Fanny de Beauharnais.

Madame Fanny de Beauharnais

La comtesse Fanny de Beauharnais, née Marie Anna Françoise Mouchard à Paris en 1738, et morte en 1813, fut une femme de Lettres française. Fille d'un écuyer et receveur général des finances de la Champagne, elle prit, dans sa jeunesse, le prénom de Fanny et se maria, en 1753, au comte Claude de Beauharnais, oncle du premier mari de Joséphine, future impératrice. Fanny deviendra marraine de la future reine Hortense, mais se séparera de son époux après quelques années d'union afin de se livrer à son goût pour les lettres et la poésie. Il ne faut pas s'en étonner car la séparation à l'amiable était courante au XVIII^e siècle ; au bout de plusieurs années d'union un couple se séparait par accord mutuel, ne souhaitant plus guère l'inamovibilité de leur couple. Ils restaient amis en général, continuaient à fréquenter les mêmes cercles, entretenant de bons rapports. Les choses de l'amour ne les concernaient plus, pourvu que le conjoint entretienne des liaisons qui fassent honneur à la réputation et au rang des anciens mariés.

Elle forme alors à Paris un salon, où elle réunit des littérateurs et des savants, comme Dorat, Mably, Dussault, Cubières, Bitaubé, etc. Sur le plan physique on lui reconnut une splendide chevelure, un visage à la fraîcheur éclatante et des yeux admirables. Comme Madame Du Boccage, qui semble avoir été son modèle, elle était spirituelle, d'une élégance toute simple, aimable et bienveillante. Elle écrivait des romans, des contes. On retiendra d'elle également ses *Lettres de Stéphanie*, publiées en 1778. En vers, elle s'essaya aussi bien dans de longues compositions et dans de petits quatrains tels que celui-ci :

« *Beauté, fatal présent des dieux,
Les peines sont votre partage.
Vous aimez un sexe envieux,
Fixez-vous un sexe volage ?* »

L'ouvrage dans lequel elle recueillit ses travaux fut intitulé *Poésie fugitive et prose sans conséquence*, mais, pour autant, elle n'en fut pas moins maltraitée par un certain nombre de ses contemporains sur ses productions littéraires. Ses détracteurs lui reprochèrent pour beaucoup des qualités littéraires médiocres, tout en l'attaquant sur ses origines bourgeoises et en faisant preuve d'une misogynie à peine dissimulée. Palissot l'appelle « Caillette », et écrivant à Lebrun à son sujet lui dit : « Je l'ai assez vue pour être bien sûr qu'elle n'a pas le mérite d'avoir fait ses vers ». Écouchard Lebrun dirigea contre elle cinq épigrammes, dont l'une, aussi fine que cruelle, devint célèbre :

« *Eglé, belle et poète, a deux petits travers :
Elle fait son visage, et ne fait pas ses vers.* »

Bien que La Harpe ait déclaré que ses ouvrages étaient si mauvais qu'il n'y avait pas de raisons de lui en disputer la paternité, ils furent attribués à Dorat et à d'autres membres de sa société intime. En 1767, elle fit jouer au Théâtre-Français une comédie intitulée *La Fausse Inconstance*. La pièce tomba sous les sifflets d'une formidable cabale, sans même avoir été écoutée.

Dégoûtée de Paris, elle se rendit en Italie, se fit recevoir à Rome comme membre de l'Académie des Arcades. Puis elle se rendit à Lyon, où elle exprima à l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts le désir d'être reçue en tant que membre associé. Pour elle, cette élection relèverait davantage d'un encouragement que d'une récompense : «[...] *a un sexe timide, confie-t-elle, qui, pour s'élever aux contemplations sublimes qui vous sont familières, est sans secours du côté de l'éducation, a plus de préjugés à vaincre, doit s'arracher à plus de séductions et à des rivalités plus actives à redouter.* » Ses vœux seront exaucés le 27 août 1790. À la réception de la comtesse de Beauharnais, Mathon de La Cour lut un poème adressé par la récipiendaire à un jeune Lyonnais, M. Michaut, et elle-même lut un poème à la Providence, fort joli.

Cette nouvelle fit sensation et fut heureusement accueillie par certains cercles littéraires parisiens, preuve que les critiques à son égard n'étaient pas unanimes, puisque la presse s'empara de l'événement et, à trois reprises, le *Journal de Paris* lui consacra sa première page. Dans l'exemplaire n°45 du 14 février 1782, le chevalier de Cubières, publia des vers à Messieurs de l'Académie de Lyon, pour les féliciter d'avoir reçu parmi eux Madame la comtesse de B***. Le 22 février, le n°53 propose un poème de M. Le Mierre de l'Académie Française ainsi que de l'Académie de Lyon : « A Madame de B***, sur sa réception à l'Académie de Lyon. Même hommage à notre compagnie et à sa nouvelle associée ». Et le 17 mars, M. Fréron publie en première page du n°76 une cinquantaine de vers, adressés à « Madame la comtesse de Beauharnais sur son élection à l'Académie de Lyon ». Cet éloge ne fait qu'encenser les académiciens et leur nouvelle associée.

Par la suite, après avoir voyagé avec le chevalier Michel de Cubières en Europe, elle se retira dans son château en Poitou. Elle ne revint à Paris que pour s'y cacher pendant la tourmente révolutionnaire, mais bientôt dénoncée, elle fut emprisonnée à Sainte-Pélagie en 1793. Elle n'échappa que de justesse à l'échafaud, certainement grâce à son amitié avec Cubières. Par la suite et jusqu'à sa mort, elle cultiva les Lettres dans sa retraite en Poitou.

Mademoiselle Marie Victoire Lallié

Femme peintre en camaïeu, elle était la fille d'un ingénieur, inspecteur des Ponts-et-Chaussées, Jean François Lallié. Mariée en 1793 à son cousin germain Jean Marie Lallié, elle le suivra à Paris, puis à Aurillac. Naturellement douée en peinture, elle se fit remarquer une première fois en exposant, au Salon des Arts de Lyon en 1786, une série de portraits de ses proches.

Elle est introduite par son père, membre de l'Académie des Sciences, Belles Lettres et Arts de Lyon : elle sera reçue membre associé en 1788, elle le restera jusqu'en 1836, puis sera correspondante à partir de 1836. La réception de M^{lle} Lallié eut lieu le 31 juillet 1792. Elle avait offert à l'Académie, le 10 juillet 1792, un *Icare se faisant attacher les ailes par son père*, un camaïeu à la manière étrusque. Son entrée dans l'Académie, si l'on en croit J.-B. Dumas, fut une véritable « fête de la galanterie française ». En effet, l'on était déjà en pleine Révolution, et l'Académie était sur le

point d'être dissoute, pour disparaître tout à fait quelques mois plus tard, et pour de longues années. En voici un extrait :

« Vous appartenez à l'amour,
Vos faits nous portent à le croire.
Qui lit dans votre cœur, cœur simple et sans détour,
Sait bien que l'amitié vous appelle à sa cour,
Et parmi ses sujets, on distingue Victoire.
Mais une autre déesse intervient à son tour,
Son temple, a-t-elle dit, sera votre séjour.
Vous la connaissez, c'est la gloire. »

Mais les espoirs que porte cette jeune peintre seront peut être déçus, la Révolution l'éloigne de l'acte de création, ou du moins de l'acte de présentation car aucune œuvre portant sa signature ne fut exposée par la suite. On retient à son égard une dédicace, celle de Vasselien en 1812, concernant l'un de ses poèmes. Le reste de sa vie nous demeure inconnu ou du moins ignoré du grand public.

II. LES DAMES DU XIX^e SIÈCLE

Un tableau de P. A. Hennequin, intitulé *Une séance sous la coupole, pendant le règne de Louis XVIII* montre que siègent, en dignes hôtes, M^{me} de Staël, la duchesse de Berry, M^{me} Récamier et M^{me} Desbordes-Valmore, à côté de Vigny, Victor Hugo, Chateaubriand, Berriat de Saint-Brix, le duc de Berry et le marquis de Pastoret.

Lorsque l'Académie rouvre ses portes au XIX^e siècle, c'est une avancée considérable au sein de l'Académie de Lyon qui est faite, puisque la gent féminine y est à présent admise, pourvu qu'elle présente d'heureuses dispositions. Et tant pis pour celles qui n'y parviennent pas, comme M^{me} de Wismer, une malheureuse candidate. Les futures académiciennes doivent pouvoir rassembler un talent prometteur et reconnu, des égards déférents envers l'Académie, et charmer par la tournure et l'esprit.

Leur nombre s'accroît, et leur portrait est aussi plus varié. On y trouve désormais des aristocrates de très haut rang telles que M^{me} de Salm-Dick, tout comme des bourgeoises de petites fortunes comme M^{me} Vigée Le Brun. Certaines sont des parisiennes qui tiennent salon, d'autres au contraire, comme M^{lle} Sasserno, refuseront de quitter leur ville natale. Enfin, c'est au XIX^e siècle surtout que certaines académiciennes sont dotées d'un tel talent que leur gloire et leur œuvre sont parvenues jusqu'à nous.

On peut certes se dire que, si le nombre d'académiciennes augmente, c'est que la condition de la femme s'est améliorée, la décennie révolutionnaire leur donne un plus large accès à l'instruction, le divorce est autorisé, ainsi que les contrats de mariage depuis septembre 1792. En outre, si elles ne sont toujours pas électrices, elles exercent cependant une influence certaine ; elles peuvent également avoir, dans une certaine mesure, une vie publique, par le biais des œuvres de bienfaisance par exemple. Des principes semblables seront exposés dans le Code Civil de Napoléon.

On peut aussi penser que l'Académie s'ouvre davantage, maintenant que trois femmes étaient déjà devenues académiciennes associées : leur adhésion peut paraître plus naturelle. Cependant, il faut peut-être nuancer cette idée, parce qu'après tout aucune n'y siège en temps que membre titulaire. Léon Boitel concède aux dames de

QUELQUES DAMES DE L'ACADÉMIE



**Constance
Pipelet de
Leuri**

devenue **Constance de Salm-Dick**



**Marceline
Desbordes-Valmore**

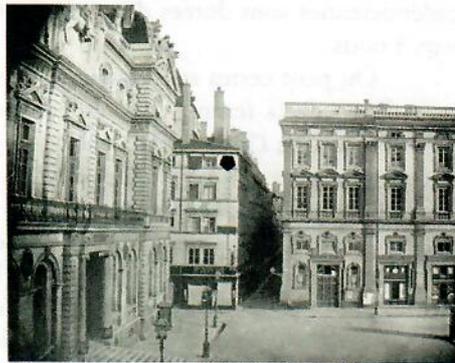


gravure de Guérin

Marceline jeune fille



**Marceline
comédienne**



**Logement des Valmore à Lyon
en haut de l'immeuble**



**Deux portraits de Marie Anne Du Bocage
et gravure avec sa devise**

Étiquette
au dos du
portrait
cidessus

Marie Anne du Bocage
née à Rome en 1710
Le pastel serait de 1748 (Moyen
à la post. fut sicut de la robe
jeune.
Il avait été offert à Voltaire
par le d. de la Roche au château
de Ferney.



Mlle Sophie Sasserno



**Buste de
Clémence
de Sermezy
par elle-même
conservé à l'Académie de Lyon**



Trois auto-portraits de
Élisabeth Vigée-Le Brun



Élisabeth Vigée-Le Brun
et sa fille

Élisabeth
jeune fille



l'Académie un curieux rôle de spectatrice : « *Les dames ont par bonheur une large part dans la distribution de billets d'invitation que fait l'amour-propre académique, et elles reposent, par l'heureuse diversion de leur grâce ou de leur toilette, la paresseuse intelligence de l'auditeur qui parfois se lasse et se perd à poursuivre les développements scientifiques de certaines lectures.* »

Madame Louise Élisabeth Vigée-Le Brun

Louise Élisabeth, née à Paris le 16 avril 1755 et décédée à Paris le 30 mars 1842, fut un peintre français. On la compte au nombre des plus grands portraitistes de son temps, au même titre que Quentin de La Tour ou Jean-Baptiste Greuze. Son père, Louis Vigée, était pastelliste et membre de l'Académie de Saint-Luc, tandis que sa mère était d'origine paysanne. Son frère, Étienne Vigée, fut un auteur dramatique à succès.

On dit qu'elle était belle et sage. Dès sa prime jeunesse on sait que la jeune Louise Élisabeth dessine partout, et avec brio, puisque son père, alors qu'elle n'a que sept ou huit ans, s'extasie devant un de ses dessins et lui prophétise une carrière de peintre. Très proche de lui, elle est profondément touchée lorsqu'il meurt soudainement alors qu'elle n'a que douze ans. Elle prend alors la décision de s'adonner à ses passions artistiques jusqu'à l'abandon. Gabriel François Doyen, meilleur ami de la famille, et célèbre en son temps, l'encourage alors dans sa persévérance envers les techniques du pastel et de l'huile. Par ses relations, la jeune artiste fait la connaissance de Gabriel Briard, membre de l'Académie royale de Peinture, qui lui prodigue volontiers quelques leçons et de bons conseils. C'est un peintre médiocre, mais il a la réputation d'être un bon dessinateur, et possède plusieurs ateliers au Louvre. Devenant son élève, Élisabeth fait de rapides progrès qui commencent à faire parler d'elle.

Au Louvre, elle fait la connaissance de Joseph Vernet, artiste célèbre dans toute l'Europe, et l'un des peintres les plus recherchés de Paris. Il consacra également de son temps à la formation de la jeune fille, dont les talents et la beauté s'épanouissent de plus en plus. Il lui conseille, ainsi que Jean-Baptiste Greuze, d'aller admirer les chefs d'œuvre du Luxembourg. Élisabeth part donc étudier à loisir les grands maîtres, Rembrandt, Van Dick ou Greuze, d'autant que la renommée de ses protecteurs lui assure une entrée dans les collections privées des grands seigneurs. Elle observe les demi-tons, les dégradations, et étudie avec ardeur. Elle écrira : « *On pourrait exactement me comparer à l'abeille tant j'y récoltais de connaissances...* ». Son besoin d'apprendre ne la quitte jamais car elle entrevoit avec sagesse qu'un don se travaille toute la vie.

On commence à lui commander des portraits et sa jeune carrière de peintre professionnelle la conduit déjà à gagner sa vie. En 1770, le dauphin Louis Auguste, petit fils de Louis XV, épouse à Versailles la fille de l'empereur d'Autriche, Marie-Antoinette. À la même époque, la mère d'Élisabeth se remarie avec un riche joaillier, Jean-François Le Sèvre, et la famille s'installe rue Saint-Honoré, face au Palais-Royal. À quinze ans, les commandes affluent, elle est considérée comme l'une des plus belles femmes de Paris, et deux grandes dames la prennent sous leur protection, M^{me} de Verdun, épouse d'un fermier général, et la princesse Louise Adélaïde de Bourbon-Penthièvre, duchesse de Chartres.

Cependant, Louise Élisabeth est une demoiselle sérieuse, qui trouve étonnamment bien sa place au milieu des grands du royaume. En 1775, elle offre à

l'Académie royale deux portraits et, en récompense, est admise aux séances publiques de l'Académie.

Le 7 août 1775, Louise Élisabeth Vigée épouse Jean-Baptiste Le Brun. Ce mariage peut étonner, car celui qu'elle épouse se révèle être un joueur invétéré, un coureur de jupons insatiable, qui exploitera la célébrité de sa femme et lui causera de grandes peines. De la part de cette jeune demoiselle qui refusait régulièrement les commandes qu'elle savait provenir de galants qui ne voulaient que la courtiser, cela peut paraître singulier ! Mais quelles que soient les raisons qui l'y ont incitée, il sera également un marchand de tableaux très talentueux qui contribuera beaucoup à la renommée de sa femme et à sa carrière.

Le succès d'Élisabeth ne se dément pas. Ses portraits de femmes sont à la fois ressemblants et flatteurs et lui attirent la sympathie de la reine, qui fait désormais de la petite bourgeoise son peintre favori. En outre, les deux femmes sont nées la même année, sont toute deux enceintes en 1780 et adorent leurs enfants, ce qui les rapproche.

C'est la protection de Marie-Antoinette, traduite par un ordre de Louis XVI, qui lui permet d'être reçue à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture de 31 mai 1783. Elle présente alors spontanément une peinture, *La Paix ramenant l'abondance*, tableau aujourd'hui au Louvre. Cette composition aurait pu lui offrir la qualité de peintre d'histoire, mais elle sera reçue sans qu'aucune catégorie soit précisée. Parmi ses portraits de femmes, on peut citer notamment celui réalisé, en 1793, de la future princesse de Talleyrand, qui fut exposé la même année au Salon de la peinture de Paris, un célèbre portrait de Marie-Antoinette, qui date de 1783, un portrait de la reine Louise de Prusse, etc.

Mais une telle célébrité à Paris a ses revers, surtout quand on la doit en partie à l'amitié de Marie-Antoinette, cruellement calomniée à l'époque : on médite alors de la jeune peintre, les rumeurs la désignent comme une débauchée, on raconte qu'elle est de toutes les orgies, que c'est une dépensière qui se chaufferait en brûlant ses billets.

À l'été 1789, Élisabeth se trouve chez la comtesse Du Barry, l'ultime maîtresse de Louis XVI, dont elle est chargée de peindre le portrait, lorsque les deux femmes entendent tonner les canons dans Paris pour la première fois. N'attendant plus rien d'une foule qu'elle pressent hostile pour elle et sa famille, elle s'enfuit dans la nuit du 5 au 6 octobre 1789, alors que la famille royale est ramenée de force à Paris, emportant avec elle cent louis, suivie de sa fille, et laissant derrière elle fortune, mari, peintures. Plus tard, elle dira amèrement de la chute de l'Ancien Régime : « Les femmes régnaient alors, la révolution les a détrônées ». Elle arpente alors l'Europe, visitant Rome, Saint-Pétersbourg, Vienne, Londres, sollicitée par toutes les cours d'Europe, peignant sans cesse. Mais elle refuse de lire les nouvelles des journaux, qui lui apprennent chaque jour la mort récente d'un autre de ses amis.

Sa mère meurt en 1800, puis, malheur aussi déchirant pour cette artiste au mariage infiniment décevant, sa fille épouse, contre son avis, un dénommé Gaëtan Bertrand Nigris, secrétaire du directeur des théâtres de Saint-Pétersbourg. Après cet événement, les deux femmes ne se réconcilieront jamais totalement. Elle quitte Saint-Pétersbourg pour Moscou.

C'est durant ces années de voyage qu'elle passe certainement par Lyon et qu'elle fait la demande à l'Académie d'être admise parmi ses membres. Cependant, il ne reste pas de trace de sa réception, bien qu'on sache qu'elle fut acceptée au cours de cette même année 1800.

En 1802, alors qu'elle était rayée de la liste des émigrés depuis désormais deux ans, à la suite d'une pétition de 255 intellectuels dès 1799, elle décide de rentrer à Paris. Elle s'établit à nouveau pour le compte des Grands de France, c'est-à-dire désormais les Bonaparte, mais cela se passe mal avec la famille impériale. En 1805, alors qu'elle est chargée de peindre le portrait de Caroline Murat, une des sœurs de Napoléon, elle s'exclame : « *j'ai peint de véritables princesses, qui ne m'ont jamais tourmentée, et ne m'ont pas fait attendre.* »

Elle a alors 50 ans, vit entre Paris, où elle tient salon, et Louveciennes où elle a une maison de campagne voisine du château de M^{me} Du Barry. Son ex-mari mourra en 1819 et son frère Étienne Vigée en 1820.

Vers 1835, à l'âge de 80 ans, elle publie ses *Souvenirs*, qui connaîtront un grand succès ; ils restent aujourd'hui encore un témoignage de valeur sur les bouleversements de cette époque qu'elle a intensément vécue. Cette femme, qui avait nourri le désir d'être admise à l'Académie royale de Peinture avec la mention « peintre d'histoire », aura assurément vécu l'histoire de son temps comme peu d'artiste, et peu de femmes, le firent.

Madame Henriette Bourdic-Viot

Madame Bourdic-Viot fut une femme de Lettres, née Anne Marie Henriette de Payan à Dresde en 1746 et décédée à la Ramière en 1802. Son père, Joseph de Payan, baron de l'Estang, appartenait à une vieille famille du Languedoc, mais après avoir servi dans l'armée française, il rejoignit les rangs de l'armée russe et mourut dans les Flandres en août 1747 en tant que lieutenant-colonel chef. Elle fut ramenée en France à l'âge de quatre ans et ce fut certainement un oncle qui s'occupa de son éducation. Elle se maria trois fois : en 1761 au marquis d'Antremont, puis au baron de Bourdic en 1777, et enfin à M. Viot, administrateur des domaines.

Son premier mariage la laissa veuve après quatre ans d'union, et pour « divertir sa solitude », elle s'exerça à la poésie dans son château d'Aubenas. Passionnée de Lettres, elle parlait plusieurs langues afin d'être en mesure de connaître des poèmes latins, allemands, italiens, et anglais. Elle-même composait avec une grande facilité pour le cercle de ses intimes. Mais quand, en 1768, *Les Almanachs des Muses* parurent sans son consentement, elle entreprit alors de les publier elle-même, après avoir obtenu les conseils et la protection de Voltaire à qui elle avait envoyé son recueil. Par la suite, elle écrivit régulièrement, sous le nom de « Marquise d'Antremont », des romances et des fables dont la clarté et le talent évidents lui valurent le surnom de « muse provinciale ».

Lorsqu'elle se remaria en 1777 avec le baron de Bourdic, elle écrit un *Adieux* à sa Muse, ayant la ferme intention de se consacrer entièrement à son mariage. Cependant, elle séjourne en 1783 à Paris, et fréquente avec enthousiasme les cercles littéraires et les salons, notamment celui de Joséphine Bonaparte.

La même année, elle rencontre Benjamin Franklin, et entre dans son cercle. Apparemment, ses grandes qualités de linguiste lui furent précieuses pour traduire certains de ses documents en allemand. Elle conservera de leur exceptionnelle association des souvenirs impérissables. En 1787, elle répond une nouvelle fois à l'appel de la Muse, et compose une *Ode au silence*. Cette ode fut considérée digne des meilleurs poètes lyriques, et elle reçut les compliments de Chateaubriand, qui dit à son sujet « qu'elle était la dernière représentante du genre inauguré par Marie de France. »

Mais l'année suivante la précipite dans le veuvage une seconde fois. C'est une peine immense pour elle, et elle écrira une *Épître à Bourdic*, qui rend hommage à son époux, et décrit son propre chagrin.

Pendant la Révolution, il semble qu'elle ait adopté les principes révolutionnaires et républicains et soit restée à Paris, ou du moins ait résidé près de la capitale, continuant d'enrichir une réédition de l'*Almanach des Muses*. Elle se marie pour la troisième fois en 1795, et signe alors ses poèmes « citoyenne Bourdic-Viot ». En 1798, sur l'invitation de Laharpe, elle écrit un éloge de Montaigne, où elle confie sa reconnaissance pour le vieux moraliste, qui fut son guide et son exemple pendant des années. L'œuvre remporte alors un grand succès et est chaudement saluée par la critique.

C'est en 1801 qu'elle rejoint l'Académie de Lyon, en tant que membre associé. Voici un fragment d'une lettre qu'elle envoya à l'Académie, juste après sa réception :

« J'ai reçu, Monsieur, le diplôme d'association que vous m'avez envoyé. Je me suis d'abord mise en garde contre les mouvements d'un amour-propre trop facile à séduire, et je n'ai point perdu de vue ce principe presque toujours vrai : « l'indulgence repose à coté du talent »

Soyez, je vous prie, l'interprète de ma reconnaissance auprès de la savante assemblée dont vous êtes l'organe ; c'est sur les bords rians de la Saône que je fis mes premiers vers ; j'étais loin de prévoir, et plus loin d'espérer alors, le prix que vous voulez bien y mettre aujourd'hui. »

Après cela, elle retourna en Provence où elle s'éteignit, l'année suivante, près d'Uzès.

Bien que quasiment oubliée, elle n'en mérite pas moins une place parmi les poètes du XVIII^e siècle. Son éloignement provincial la protégea des erreurs que firent nombre de ses contemporains, et ses talents de poète méritent tout à fait le rang assigné par Chateaubriand.

Madame Anne-Marie de Beaufort d'Hautpoul

Femme de Lettres française, poète et romancière, Anne-Marie de Montgeroult est née à Paris en 1763 et décédée en 1837. Son père, René Guillaume de Montgeroult de Coutances était trésorier général de la maison du roi, et dès son enfance elle fut mise en rapport avec des poètes et des écrivains de réputation. C'est son oncle, l'auteur dramatique Marsollier de Vivetières, qui lui donna le goût des Lettres et lui enseigna l'art d'écrire. Elle fut mariée à 17 ans au comte de Beaufort, mais eut le malheur de le perdre dans l'affaire de Quiberon, au cours de laquelle il fut arrêté et condamné à mort. Cet événement eut lieu entre juin et juillet 1795, à l'occasion du soulèvement de la Chouannerie et de l'armée catholique et royale en Vendée. Cette opération de contre-révolution avait pour objectif de permettre un retour de la monarchie en soulevant tout l'Ouest de la France. Mais les royalistes perdirent la bataille et, alors que Hoche leur avait promis qu'ils seraient considérés comme des prisonniers de guerre, on libéra les femmes et les enfants et on fusilla les soldats.

Dès lors, elle se voua entièrement aux Lettres, et publia des recueils de vers, des romans, et des livres d'éducation qui peuvent être mis à côté de ceux de M^{me} de Genlis et de M^{me} Guizot, ses contemporaines. Elle se maria, en seconde noces, au comte d'Hautpoul, et signa désormais ses livres « Beaufort d'Hautpoul ». Sous Louis XVI, elle fréquenta la société intellectuelle parisienne où elle s'était fait remarquer par quelques poèmes. Elle eut une liaison avec Jean Du Barry, le « Roué », moins bien connu pour ses goûts artistiques et son mécénat éclairé. Lorsque son mari émigra, la

comtesse demeura à Paris, et se lia avec des députés rencontrés dans les salons constitutionnels. Après les événements du 10 août, elle su jouer de son influence pour organiser la protection d'amis émigrés ou menacés d'être arrêtés.

Elle eut, en 1793, ses entrées au Comité de Sûreté générale et fréquentait alors Julien de Toulouse, ancien pasteur. Par son canal, elle obtint un nombre certain de passe-droits et d'ordre de libération. Dans son hôtel de la rue Saint-Georges, qu'elle partageait avec M^{me} de Pompignan, les aristocrates se mêlaient aux conventionnels comme Delaunay d'Angers, Alquier ou Osselin. Mais Julien de Toulouse fut impliqué, puis accusé, dans un scandale politico-financier, la liquidation de la compagnie des Indes, et M^{me} de Beaufort fut l'objet d'un décret d'arrestation et dut se cacher. Elle se réfugia alors dans la vallée de Montmorency, puis à Versailles où elle fut interpellée. Elle échappa alors de justesse à l'échafaud et vécut, le reste de ses jours, retirée dans la vallée de Montmorency où elle se consacra à l'écriture.

Les plus remarquables de ses œuvres sont certainement celles qu'elle a consacrées à l'éducation des jeunes filles, telles que *Zilia*, un roman pastoral paru en 1789, où le naturel est joint à la simplicité, puis par une foule d'épîtres, de poésies légères ou de pièces fugitives, comme *Séverine* en 1808 ou encore *Clémentine* en 1809.

Cette femme aura indéniablement participé à la révolution des mœurs en étant de celles qui, par le salon qu'elles tenaient, entretenaient les idées et les débats révolutionnaires, mais aussi jouaient un rôle actif dans les événements, ce qui est peu commun pour les femmes pendant la Révolution.

Elle entra à l'Académie, ou plutôt à l'Athénée, en 1802, en tant que membre associé. Il est dit qu'elle dédia alors des vers pleins d'élégance, empreints de calculs profonds et de méditations savantes ; ce fut Delandine qui la présenta à l'Académie, vantant « *la délicatesse et la légèreté de ses vers, non pas celle de la négligence, mais celle qui suppose l'absolue clarté de la conception, le fruit de l'esprit par l'art qui se cache* ».

Madame Bernier

Il y eut ensuite M^{me} Bernier, née de Villers.

On ne sait presque rien d'elle si ce n'est qu'elle fut en contact direct avec l'Institut de France, membre de diverses sociétés littéraires et des Académies de Montauban et de Lyon.

S'interrogeant sur les nouvelles valeurs, les principes de cette nouvelle ère qui succède à l'Ancien Régime, elle écrivit deux discours : « *Quelles doivent être, dans une république bien constituée, l'étendue et les limites du pouvoir du père de famille* » (discours à l'Institut de France, 1801), ainsi que « *Quel est pour les femmes le genre d'éducation le plus propre à faire le bonheur des hommes en société* ». Ce dernier discours reçut le prix de l'Académie de Montauban, et lui permit de devenir un de ses membres. C'est également ces deux mêmes discours qu'elle proposa à l'Académie de Lyon. Elle fut reçue en tant que membre correspondant en 1805.

Madame Philippine de Vannoz

Philippine de Sivry, dame de Vannoz, fut une femme de Lettres française, née en 1775 et morte en 1851. Fille d'un président au parlement de Lorraine, renommé pour son esprit et son savoir, elle montra elle-même, dès l'âge le plus tendre, des dispositions assez exceptionnelles pour la poésie. À huit ans elle composa des vers qui obtinrent les suffrages des esprits les plus éminents de l'époque, et adolescente, elle

était déjà membre de l'Académie des Arcades de Rome, de celle de Lyon, ainsi que de plusieurs autres.

À dix-huit ans, elle publiait un poème élégiaque *Profanation des tombes royales de Saint-Denis*. Cette publication fut forcée, puisqu'elle n'y consentit que lorsqu'elle apprit qu'une autre élégie allait paraître sur la profanation des tombeaux, afin d'éviter le soupçon du plagiat.

Cependant, alors qu'elle épousa Monsieur de Vannoz, en 1802, il semblerait qu'elle se montra plus désireuse des joies du foyer domestique qu'ambitieuse de la gloire et des succès littéraires. On ne garde donc d'elle qu'assez peu de choses : un drame lyrique *Calypso*, qu'elle écrivit à quinze ans ; une élégie *Le vingt et un janvier*, paru en 1814, et *Conseil à une femme sur les moyens de plaire dans la conversation, suivis de poésies fugitives*, datés de 1812.

Voici un extrait de cette dernière œuvre :

« Par degrés, Sbérasade jugeant
L'heureux effet d'un débit éloquent
Dans ses regards que le plaisir anime
Voit s'annoncer le pardon qu'elle attend. »

Elle fut reçue à l'Académie de Lyon en 1808, sur présentation de son poème élégiaque *Profanation des tombes royales de Saint-Denis*. Le plan fut considéré innovant, le style étant d'une noble simplicité, pur et harmonieux.

Elle a, en outre, fourni à la *Biographie universelle* de Michaud les biographies de femmes célèbres, – parmi lesquelles celle de M^{me} Du Boccage –, celles de Caylus, d'Héloïse, etc.

Madame Clémence de Sermezy

Clémence Daudignac, dame Noyel de Sermezy, sculpteur, est née en 1767 à Lyon, et décédée en 1850. Son père, Pierre Clément Daudignac, était écuyer, intéressé dans les affaires du roi, directeur et receveur général des droits royaux et patrimoniaux de Lyon. Elle fut mariée en 1789 à Marc-Antoine Noyel de Béreins de Sermezy, officier au régiment de Noailles-dragons.

Lyonnaise célèbre par ses œuvres de sculpteur de haut talent, on sait qu'elle reçut son apprentissage de Chinard, même si les critiques d'art avancent qu'elle le dépassa ensuite par le caractère grandiose de quelques unes de ses compositions. Pendant toute sa vie, elle construisit une œuvre de plus de 220 bustes, groupes ou figures en terre cuite, médaillons, ou encore bas-reliefs. Elle façonna nombre de bustes d'académiciens lyonnais, comme ceux de Vitet, Poupard, ou Dugas-Montbel.

Mais son œuvre, considérable et précieuse, fut sauvagement saccagée en 1815, pendant les Cent-Jours. Un bataillon de l'armée des Alpes qui passait aux abords de sa maison à Charentet aperçut des préparatifs d'illumination à l'occasion du retour de la famille royale en France. Les soldats s'y portèrent en foule, et pillèrent, saccagèrent et brisèrent tout ce que renfermait la demeure. Si le choc et la perte affligeante de cette ensemble ont pu paraître irréparables, Madame de Sermezy n'interrompit pourtant guère son ouvrage et continua son activité. Cette prodigieuse activité se perpétua jusqu'à son grand âge puisqu'elle sculpta, à l'âge vénérable de 81 ans, une vierge de demi-grandeur naturelle qui est une de ses meilleures œuvres.

En 1818, l'Académie de Lyon l'admit parmi ses membres associés et elle fit hommage à cette compagnie de son buste modelé de ses mains : « *présent qui a double*

prix, comme un double charme, soit par la spirituelle effigie qui forme la nature du sujet, soit par le mérite de l'exécution ». Le 7 septembre de la même année, elle offre à ce même corps savant une statue, grandeur naturelle, *Platon méditant sur l'immortalité de l'âme*. Le philosophe est assis sur un siège richement sculpté et orné de cygnes. Le visage est fier et le regard, tourné vers le ciel et semblant plongé dans de profondes pensées, prend alors une expression saisissante. L'Académie lui décernera, en signe de remerciement, une médaille portant cette inscription : « A Mme de Sermezy, l'Académie reconnaissante ».

On compte également parmi ses œuvres fortes une *Sapho, abandonnée par Phaon*, de grandeur naturelle, un *Amour, versant de l'eau*, de grandeur naturelle également, et une représentation de la duchesse de Berry, pleurant la mort de son époux dans les bras de la duchesse d'Angoulême.

Sous l'Empire et la Restauration, son salon réunissait, au 31 place Bellecour, toutes les notabilités intellectuelles de notre ville, des personnalités en exil ou de passage comme par exemple M^{me} de Staël ou M^{me} Récamier. Experte en langues, réunissant beaucoup de goût pour la littérature, elle consacrait beaucoup de son temps à de fortes lectures et à des études littéraires très poussées.

Placée dans des conditions moins favorisées par la fortune, ou avec moins de modestie et de religieuse abnégation, elle aurait pu se faire une position éminente en tant qu'artiste de renom.

Le musée des Beaux Arts de Lyon conserve d'elle une figure de *Psyché abandonnée*, de grandeur naturelle et en terre cuite.

Madame la princesse Constance de Salm-Dick

Constance Marie de Théis, dame Pipelet, plus tard princesse de Salm-Dick, femme de Lettres, française, est née à Nantes en 1767 et morte à Paris en 1845. Son père, Alexandre de Théis, maître des Eaux et des Forêts, appartenait à une ancienne et noble famille de Picardie. Il aimait les Lettres, les cultivait, et il se plut à diriger lui-même le goût naissant de sa fille pour la poésie.

À peine âgée de quinze ans, M^{le} de Théis parlait plusieurs langues et développait d'excellents talents de musicienne. Elle fit insérer en 1785, dans le *Journal de France*, un rondeau et un sonnet et commença dès lors à fixer l'attention du public lettré sur sa jeune personne. En 1789, elle épousa un riche Nantais, Pipelet de Leuri, membre de l'Académie de Chirurgie et fils d'un secrétaire du roi. Ce mariage l'appelant à Paris lui offrit un moyen de vivre dans une atmosphère littéraire qui allait donner un nouvel essor à son talent. Quelque temps après son mariage, elle publia plusieurs pièces en vers où se manifestait l'alliance de la grâce facile avec la force des pensées, qualités qui la firent surnommer « la muse de la raison » par Chénier.

En 1794, elle fit représenter une tragédie lyrique, *Sapho*, qui révéla un talent fait pour honorer la scène. Le compositeur Martini couronna dignement ce succès en prêtant à cet ouvrage ses inspirations mélodieuses. Ainsi, *Sapho* eut plus de cent représentations. Elle écrira plus tard dans ses *Mémoires* « *La tragédie lyrique de Sapho a été mon premier grand ouvrage ; je l'ai faite dans les moments les plus désastreux de la Terreur. Le besoin que l'on éprouvait alors de se chercher de fortes distractions, et de s'isoler, en quelques sortes, au milieu des dangers dont on était environné, me fit naître l'idée de cet ouvrage que je fis avec tout l'enthousiasme de la jeunesse et de la poésie. Il m'occupait pendant près d'un an. Il était terminé avant le 10 Thermidor, et il fut représenté peu de temps après. [...] Elle eut plus de cent représentations, et elle fut aussi jouée dans plusieurs villes des départements et chez l'étranger.* »

Bientôt parut l'*Épître aux femmes*, réponse à des stances que Lebrun avait publié dans *La décade philosophique*, et où se trouvait un vers :

« *L'encre sied mal aux doigts de rose* »

M^{me} Pipelet lut elle-même son épître devant le Lycée des Arts, et son talent éclatant et la vigueur de ses vers, de sa voix et de sa jeunesse provoquèrent un vif enthousiasme chez les auditeurs, qui l'invitèrent bientôt à se joindre à eux. Madame Constance Pipelet fut donc la première femme à devenir membre du Lycée des Arts, et elle composa par la suite, en prose, la plupart des notices et éloges de ses membres.

En 1799, notre auteur fit représenter au Théâtre-Français un drame intitulé *Amitié et imprudence* qui obtint peu de succès ; l'année suivante elle publia *Épître à Sophie* ou *Avis à une jeune personne qui veut se marier*, puis successivement des poésies diverses parmi lesquelles *Épître aux femmes*, *La liberté à Nice*, le *Méchant*, la *Jeune mère*, le *Divorce*. Voici quelques vers tirés de l'*Épître aux femmes* :

« *Ô femmes, c'est pour vous que j'accorde ma lyre ;
Ô femmes, c'est pour vous qu'en mon brûlant délire,
D'un usage orgueilleux, bravant les vains efforts,
Je laisse enfin ma voix exprimer mes transports.
Assez et trop longtemps la honteuse ignorance
A jusqu'en vieux jours prolongé votre enfance ;
Assez et trop longtemps les hommes égarés,
On craint de voir en vous des censeurs éclairés ;
Les temps sont arrivés, la raison vous appelle :
Femmes éveillez-vous et soyez dignes d'elle.
Si la nature a fait deux sexes différents,
Elle a changé la forme, et non les éléments.
Même loi, même erreur, même ivresse les guide ;
L'un et l'autre propose, exécute ou décide ;
Les charges, les pouvoirs entre eux deux divisés,
Par un ordre immuable y restent balancés. [...]
Mais déjà mille voix ont blâmé notre audace ;
On s'étonne, on murmure, on s'agite, on menace ;
On veut nous arracher la plume et le pinceau ;
Chacun a contre nous sa chanson, ses bons mots ;
L'un ignorant et sot, vient, avec ironie,
Nous citer de Molière un vers qu'il estropie
L'autre, vain par système et jaloux par métier
Dit d'un air dédaigneux : Elle a son teinturier.
De jeunes gens à peine échappés du collège
Discutent hardiment nos droits, leurs privilèges ;
Et les arrêts dictés par la fatuité,
La mode, l'ignorance et la futilité,
Répétés en écho par ces juges imberbes,
Après deux ou trois jours sont passés en proverbe.
En vain l'homme de bien (car il en est toujours)
En vain l'homme de bien vient à notre secours,
Leur prouve de nos cœurs la force, le courage,
Leur montre nos lauriers conservés d'âge en âge,
Leur dit qu'on peut unir grâces, talents, vertus ;*

*Que Minerve était femme aussi bien que Vénus ;
 Rien ne peut ramener cette foule en délire ;
 L'honnête homme se tait, nous regarde et soupire.
 Mais, ô dieux, qu'il soupire et qu'il gémit bien plus
 Quand il voit les effets de ce cruel abus ;
 Quand il voit le besoin de distraire nos âmes
 Se porter, malgré nous, sur de coupables flammes !
 Quand il voit ces transports que réclamaient les arts
 Dans un monde pervers offenser les regards,
 Et sur un front terni la licence funeste
 Remplacer les lauriers du mérite modeste !
 Ah ! détournons les yeux de cet affreux tableau !
 Ô femmes, reprenez la plume et le pinceau. »*

Aristocrate et esprit brillant, donc, et d'après Stendhal de surcroît fort belle, M^{me} Constance Pipelet avait divorcé en 1799 ; en 1803, elle épousa le prince allemand de Salm-Dick, un amoureux des Sciences et des Lettres françaises qui se fit bientôt un nom parmi les plus savants botanistes.

Le nouveau rang de princesse ne changea rien aux habitudes littéraires de notre écrivain qui combina aisément les charges de sa position sociale et ses créations littéraires. Ainsi, l'année même de son mariage, elle publia une épître, *L'indépendance des gens de lettres*, dont le sujet avait été proposé par l'Académie Française. Son poème était digne de remporter le prix, qui fut pourtant décerné à un autre auteur. Dans le salon que sa position et son renom lui permit de tenir, elle reçut, sous l'Empire, la Restauration et la Monarchie de Juillet, l'élite libérale de l'époque.

Peu après son mariage fut publiée également *Épître sur la rime*, où l'auteur soutient que la rime pouvait se passer d'être perpétuellement riche : et la perfection avec laquelle cette épître est rimée prouve que M^{me} de Salm parvenait à vaincre toutes les difficultés sans altérer l'éclat de son style. Une autre épître *Sur la philosophie* est digne de son sujet. À cette époque parut la cantate sur le *Mariage de Napoléon*, puis elle publia des vers sur *La mort de Girodet*, des stances sur la *Perte des illusions de la jeunesse* ainsi que plusieurs autres pièces tout empreintes de son talent. Ces poésies furent recueillies dans l'édition publiée en 1811.

Peu à peu, s'orientant de plus en plus sur des sujets engagés ou historiques, sa carrière poétique et dramatique fit d'elle la muse nationale des hauts faits de la Révolution ainsi que de ceux de l'Empire. Dans les années qui suivirent la chute de l'Empire, indignée par la bassesse des intrigants qui spéculaient sur les désastres de la patrie, la princesse composa *Épître à un honnête homme qui veut devenir intrigant*. Presque aussitôt paru *Épître sur l'esprit de l'aveuglement du siècle* que l'on considère généralement comme l'un de ses meilleurs ouvrages. En 1817, Madame de Salm composa un *Discours sur l'étude*. Le sujet avait été proposé par l'Institut, qui accorda une mention particulière à cette œuvre de goût.

Madame de Salm, qui jusqu'en 1814 avait paru se consacrer presque exclusivement à la poésie, déploya un véritable talent d'orateur dans l'ouvrage *Vingt-quatre heures d'une femme sensible*, une espèce de roman sans intrigue, sans événement, et où néanmoins l'auteur a su mettre le plus vif intérêt. Pour tromper l'ennui d'un séjour au château de Dick, et pour oublier les affres de la guerre, elle mit la dernière main à ce petit roman épistolaire dont elle avait imaginé les tenants une dizaine d'années plus tôt. *Vingt-Quatre heures d'une femme sensible* dépeint les tourments de la jalousie et de

l'angoisse d'une femme qui se croit abandonnée par son amant pour une rivale. L'intention de Constance de Salm était de mettre en garde ses contemporaines contre les affres de la sentimentalité qui tourmentent tant les cœurs passionnés et les esprits peu sereins.

Pour ajouter la gloire de moraliste à celle d'écrivain, M^{me} de Salm publia ses *Pensées*, ouvrage qui fut accueilli avec empressement et traduit dans toutes les langues d'Europe. Elle en offrit un exemplaire de la seconde édition à l'Académie royale de Lyon, et un compte rendu de la séance publique du 29 décembre 1836 par A.P. Isidore de Pollinière en fait mention. Il en parle comme d'un recueil où la pensée prend une forme nette, gracieuse et vive. C'est un travail de longue haleine, avec des phrases, tantôt sentencieuses et courtes, tantôt empreintes d'un certain développement. N'en citons qu'une seule, mais qui prend tout son sens de la part de M^{me} de Salm :

« Le bon esprit est une qualité toute particulière. Ce n'est ni la résignation, ni la gaieté, ni la complaisance, ni la bonté ; c'est tout cela, et plus que cela ; c'est une manière simple et naturelle d'être satisfait de sa situation, d'en tirer toujours le meilleur parti possible ; de voir, sans exaltation, les choses du côté utile ou agréable ; de ne point se déplaire avec des gens qui semblent ne rien offrir d'aimable ; d'aimer ce que l'on a, sans enthousiasme ridicule ; de désirer ce que l'on n'a pas, sans se faire un tourment de la privation. Cette admirable qualité prouve, en général, une âme pure et un sens droit, et fait le bonheur de la vie entière. La paix qu'elle procure au cœur entretient la santé, la bonne mine, l'air agréable et jeune, et répand sur sa physionomie une sérénité qui charme. Enfin une personne qui a un bon esprit est toujours sûre d'avoir une force quelconque à opposer à tout, et d'être heureuse et aimée, quels que soient sa fortune, sa position et son âge. »

En lisant cette pensée, on comprend mieux pour quelles raisons elle fut surnommée « la muse de la raison ». Le recueil de pensées respire l'élévation de l'âme, la sagesse et la majesté d'une âme bienveillante.

Madame de Salm retraça sa vie entière dans le poème intitulé *Mes soixante ans*, qui dresse un tableau des grandes révolutions politiques, morales et littéraires d'une main habile et ferme.

La princesse de Salm-Dick était membre des sociétés savantes de Marseille, de l'Ain, du Vaucluse, de Nantes, de Lyon, de Caen, de Livourne, de la société des statistiques, de la Société d'encouragement de Paris, etc.

Madame Marceline Desbordes-Valmore

Marceline Félicité Josèphe Desbordes, dite dame Valmore, fut une femme de Lettres française, née à Douai en 1785, et morte en 1859. Elle a fait partie de ce petit monde littéraire qui se constitua au lendemain de la chute de Napoléon, annonçant le réveil des Lettres et préluda aux tentatives de réformes qui devaient faire bientôt tant de bruit.

Au milieu de la génération nouvelle d'écrivains et à côté de M^{me} de Staël, M^{me} de Tastu, M^{me} Sophie Gay et M^{me} Delphine Gay, M^{me} Desbordes-Valmore occupe un rang honorable : elle est de celle à qui les hommes « ont pardonné leur gloire ».

Le père de Marceline était peintre en armoiries et en ornements d'église. Mais la Révolution éclata, et la misère fut bientôt le lot de la famille et de la jeune fille. Pourtant un moyen se présenta de conjurer cette pauvreté, et même de la transformer en richesse. Les oncles de la famille, exilés en Hollande depuis la révocation de l'édit de Nantes, offrirent à la famille Desbordes une immense succession, pourvu qu'ils

embrassent le culte protestant. Après réflexion, la famille décida de refuser l'héritage, de peur de vendre son âme. Le père se fit cabaretier et la mère se souvint qu'une de ses cousines était partie, il y avait longtemps, pour la Guadeloupe. Présument que cette dernière y avait fait fortune, elle résolut d'aller la trouver. Elle emmena avec elle la jeune Marceline, son plus jeune enfant, alors âgée de quatorze ans. Mais arrivées au bout de ce lointain et périlleux voyage, les deux femmes trouvèrent la colonie révoltée, leur cousine veuve et chassée de son habitation par les nègres, et la fièvre jaune sévissant partout. M^{me} Desbordes en succomba peu de temps après, et Marceline Valmore reprit le chemin de la France pour retrouver sa famille plus miséreuse que jamais.

Désormais, il fallut que la famille trouve le moyen de gagner le pain de chaque jour, et Marceline avait un visage agréable, une expression mobile et la voix souple et harmonieuse. On songea pour elle au théâtre, et elle-même accepta avec empressement. Elle se fit donc comédienne et débuta au théâtre de Rouen, pour venir bientôt à Paris, à la sollicitation du comité de l'Opéra-comique. M^{lle} Desbordes semblait faite pour chanter, et au théâtre on l'applaudissait dans plusieurs rôles importants.

Mais à peine s'ouvrait devant elle la voie toute brillante, semée d'honneurs et de richesses, que la jeune comédienne se vit obligée de l'abandonner. Un chagrin profond, des peines de cœur qui « endeuilleront » sa vie entière – on la surnommera par la suite « Notre-Dame-des-Pleurs » – l'en empêchèrent. Il serait inutile autant que malséant de s'appesantir sur la cause de ces peines profondes, douloureux secret aujourd'hui révélé : une affection de jeunesse déçue, la mort d'un premier enfant. Chez cette nature délicate et sensitive, en surgit une affection nerveuse ; elle dut renoncer au chant.

Cependant, le 4 septembre 1817, M^{lle} Desbordes épousait, à Bruxelles, François Prosper Lanchantin, dit Valmore. C'était un acteur distingué, qui a tenu les premiers rôles de la tragédie, du drame et de la haute comédie à l'Odéon, au Grand-Théâtre de Lyon, mais auquel il manquait la passion qui caractérisait le talent de sa femme. Mais cette union n'en guérit point son cœur, et sans doute il y a là quelques secrets qu'elle emporta dans sa tombe. Mais, pour se délivrer de douloureuses réflexions, elle les couche sur le papier, et compose une élégie, *Le Pressentiment* :

*« C'est en vain que l'on nomme erreur
Cette secrète intelligence
Qui portant la lumière au fond de nos cœurs,
Sur des maux ignorés nous fait gémir d'avance
C'est l'adieu d'un bonheur prêt à s'évanouir,
C'est un subit effroi d'une âme paisible,
Enfin c'est pour l'être sensible
Le fantôme de l'avenir. »*

Dès lors, M^{me} Desbordes-Valmore se livra entièrement à la poésie. Affranchie des lisières du collège par son sexe et sa condition, elle ne subit pas l'empreinte uniforme des classiques. En 1818, elle publiait son premier recueil de vers sous le titre de : *Élégies et romances*.

« Ce sont, dit M. de Sainte-Beuve, de doux éclairs du matin, de jolis rayons d'avril, les lilas aimés, le réséda dans sa senteur, et déjà s'exhalent, pourtant à travers des gémissements tout mélodieux, ces beaux élans de passion désolée qui la mettent tant au-dessus et à côté des autres femmes, de celles même qui ont osé chanter le mystère... Elle est un poète si instinctif, si prompt à toutes les larmes et à tous les transports, si brisé et battu par les vents, si inspiré par l'âme seule, si

étranger aux écoles et à l'art, qu'il est impossible, près d'elle, de ne pas considérer la poésie comme indépendante de tout but, comme un simple don de pleurer, de s'écrier, de se plaindre, d'envelopper de mélancolie sa souffrance. C'est dans la vie réelle, à travers les passions et les épreuves, que ce cœur de femme, sans autre maître que la voix secrète de la douleur, a, dès l'abord, modulé ses sanglots. »

Et ne l'a-t-elle pas dit elle-même :

« Je n'ai su qu'aimer et souffrir ;
Ma pauvre lyre, c'est mon âme ! »

M^{me} Desbordes-Valmore a puisé tout son talent, toute sa science, toute son inspiration en elle-même. Elle produisit successivement des romances, des élégies, des contes et des fables. Dans chacun de ces genres, on retrouve la même source de sensibilité intime, de rêverie profonde, qui a fait quelquefois appeler Marceline Valmore « l'André Chénier femme ». C'est dans les *Élégies* surtout que le poète se révèle, avec par exemple *l'Attente*, *À mes enfants*, *Aux enfants qui ne sont plus*, et dans les recueils de *Pleurs* et de *Pauvres Fleurs*, les pièces intitulées : *La Jalousie*, *Tristesse et Abnégation*, *Rêve d'une jeune femme*, etc.

Tout cela pourtant n'avait pas suffi à assurer à M^{me} Desbordes-Valmore une existence indépendante, et elle n'avait pas non plus tenté de solliciter l'aide du gouvernement comme cela se faisait souvent alors.

Deux ans après leur union, les époux Valmore quittèrent Bruxelles pour Paris. Lui est engagé à l'Odéon, tandis qu'elle délaisse provisoirement le théâtre pour se consacrer à la publication de ses œuvres poétiques, et derechef, aux occupations d'une maternité nouvelle. Les charges du ménage allaient donc augmenter ; Valmore n'ayant pas trouvé à l'Odéon la situation qu'il ambitionnait, pensa que pour améliorer l'état du budget familial, il valait peut-être mieux renoncer aux scènes parisiennes, où son talent ne s'imposait pas, et aller en province, jouer les premiers rôles. C'est alors qu'ils acceptèrent, sa femme et lui, un engagement au Grand-Théâtre de Lyon pour 1821.

Lorsqu'en 1821 M^{me} Desbordes-Valmore vint à Lyon pour la première fois, elle était mariée depuis quatre ans ; elle était alors âgée de trente-cinq ans et lui de vingt-huit. Elle s'était fait connaître comme écrivain lorsqu'elle fut engagée au Grand-Théâtre, et le succès qui l'attend au théâtre comme dans le monde littéraire est unanime. Cela est compréhensible : elle qui peignait en des traits si vifs et si animés les peines et les plaisirs de l'amour, les rend avec authenticité et intelligence sur scène. Elle se fit applaudir dans le rôle d'Agnès dans *L'École des femmes*, puis dans celui d'Éliante, du *Misanthrope*, aux côtés de son mari. Elle n'a donc vécu à Lyon ni ignorée, ni délaissée. Cependant, elle parle dans ses lettres de cette ville non sans une profonde amertume. En effet, le climat humide et des rues qu'elle caractérise comme « toutes encombrées de boue et de marchandises » (lettres à Mélanie Waldor, 5 mai 1835) sont difficiles à supporter pour qui a une sensibilité accrue, et surtout la désagréable sensation d'y être en exil. En effet, à l'époque, la ville avait des rues noires, plongées en permanence dans le brouillard. Mais il faut relativiser ces propos : après tout, le couple Valmore aura lié amitié avec nombre de Lyonnais, comme Jules Favre, la famille du baron Maupetit, M^{me} Balmont.

Enfin, l'Académie des Sciences, Belles-lettres et Arts de Lyon ouvrit ses portes à l'écrivain. Le 29 mai 1835, M^{me} Desbordes-Valmore avait adressé à la compagnie ses trois volumes de poésies, dont le dernier qui avait pour titre *Les Douleurs*, venait d'être édité. La dédicace écrite de la main de M^{me} Desbordes-Valmore qualifie l'envoi de « témoignage de gratitude profonde », ce qui donne à penser que l'Académie avait eu déjà l'occasion de montrer ses sympathies au poète. Le lendemain,

le secrétaire de l'Académie, Jean-Baptiste Dumas, remerciait M^{me} Desbordes-Valmore de son envoi : « *Ces ouvrages précieux ont été placés au 1^{er} rang de la bibliothèque publique. Chacun y viendra puiser des jouissances délicates et pures, chacun y trouvera des modèles de sensibilité et de grâce.* » Dans la séance du 1^{er} décembre suivant, le titre de membre associé fut décerné à M^{me} Desbordes-Valmore, à l'unanimité des suffrages.

En 1837, la famille Valmore est forcée de quitter Lyon : en raison d'une épidémie de choléra, la ville, bien qu'épargnée, est ravagée par la crise de la fabrique de soierie : « *Les théâtres ont fermé, les collèges aussi. Mon fils a été renvoyé du sien, car l'épidémie vient d'éclater à Grenoble. [...] Quelle année ! Trente mille ouvriers sans pain, errant dans le givre et la boue, le soir, le visage caché d'un lambeau et chantant la faim ! [...] Ils chantent comme des enfants soumis, c'est là le miracle. Moi, je deviendrai folle ou sainte dans cette ville.* »

Après un court passage à l'Odéon, les époux allèrent à Milan. Valmore faisait partie d'une troupe française, en tournée dans la péninsule. Il ne paraît pas que le voyage ait été fructueux, et l'artiste rentre à Lyon en 1839. Mais Marceline se fixe désormais à Paris, avec ses enfants, s'employant à chercher pour son mari une place de régisseur dans un théâtre, soit un poste qui lui permit d'abandonner la carrière dramatique.

À cette période, le duc de Montmorency, un ami de M^{me} Desbordes-Valmore et fervent admirateur, fut appelé au sein de l'Académie Française, et il voulu réparer ce qui lui semblait être une injustice et un oubli. Ainsi, il offrit à M^{me} Desbordes-Valmore de partager son traitement avec elle. Elle refusa d'abord cette aide financière, déclarant que cela était indigne. Puis comme le duc de Montmorency obtint que cette pension fût versée au nom du roi, elle finit par céder. Au début d'avril 1840, Valmore retrouva donc à Paris sa femme et ses enfants, après de vives discussions avec son directeur qui regrettait son départ et voulait « lui faire payer bien cher sa liberté ». Ils eurent encore, les uns ou les autres, l'occasion de traverser quelquefois Lyon, mais ils ne devaient plus s'y réinstaller jamais.

Bien longtemps déjà avant sa mort, M^{me} Desbordes-Valmore était entrée dans le silence et ne communiquait avec le public qu'à de rares intervalles. Sa dernière publication date de 1843. Elle s'est éteinte le 23 juillet 1859, l'année même où l'Académie Française lui décernait le prix Lambert, affecté à la rémunération du mérite littéraire. Depuis 1853, elle avait perdu sa fille Ondine, ses sœurs, et toutes ses amies dont une seule, Pauline Duchambge, lui survécut. Une statue à son effigie fut élevée à Douai, sa ville natale. Alfred de Vigny avait dit d'elle que c'était « le plus grand esprit féminin du temps », Brizeux l'avait appelée « la belle âme au timbre d'or » et Victor Hugo lui avait écrit : « vous êtes le talent de femme le plus pénétrant que je connaisse ».

Mademoiselle Sophie Sasserno

Agathe Sophie Sasserno est née en 1810 à Nice où elle est décédée en 1860, quelques jours avant le rattachement de Nice à la France. Elle était la fille de Louis Sasserno, lieutenant-colonel, aide de camp de Masséna et originaire du Dauphiné. Résidant à Nice, elle était tendrement attachée à sa ville natale, comme l'illustrent ces vers :

« *Ô Nice, ô mon pays
Nice, ô doux sol natal, ô ma Nice si belle* »

À l'âge de quatorze ans, et pour distraire dit-on son vieux père, elle composa un long poème : huit strophes de huit alexandrins. Nous en citerons trois :

- I *Tendant vers les passants une main suppliante,
Un vieux soldat français, les yeux rouges de pleurs.
S'écriait d'une voix affaiblie et tremblante :
« Passants, d'un vieux guerrier, soulagez les douleurs,
Si vous êtes Français soulagez ma misère,
Je bénirai le pain que je tiendrai de vous,
Au nom de la Patrie, au nom de cette Mère,
Donnez, un de ses fils embrasse vos genoux.*
- VII *Je n'ai plus qu'un seul bras, il est pour ta défense,
Ah ! s'il pouvait un jour punir les étrangers
Sous ces cheveux blanchis, oui, j'irais pour la France
Comme autrefois encore, affronter les dangers
J'irais... , mais du soleil se cachait la lumière
Le vieux soldat français essuya quelques pleurs,
Et reprenant soudain son chemin solitaire,
Il arriva pensif à son lit de douleurs.*
- VIII *Bientôt, il ne vint plus à son heure ordinaire
Implorer tristement les dons des voyageurs.
Un soir un jeune enfant le vit sur une pierre
Couché, sans mouvement, et couvert de pâleur.
Il tenait un ruban dans sa main défaillante,
De pleurs, humide encor... c'était sa Croix d'Honneur.*

Ce texte, qui illustre brillamment des talents de poète prometteurs est élégant, la forme est simple, l'émotion perce et le tout est d'une grande clarté et d'une belle harmonie. Il fut retranscrit dans le recueil *Les Sylphides*, qu'elle publia à l'âge de vingt-quatre ans. Ce recueil, à sa publication, reçut un écho encourageant dans les cercles littéraires puisque rapidement elle entama des correspondances avec Victor Hugo, qui la surnomma la « Sapho niçoise », Lamartine, Chateaubriand, Alexandre Dumas, etc.

D'un romantisme fébrile, elle souffrit de vivre dans la solitude, elle qui jamais ne se maria, mais nourrissait une peur plus grande encore de l'amour. Elle s'en consola en chérissant sa patrie, et en cultivant les Lettres. Elle s'enthousiasma de la naissance de l'identité nationale italienne, et des événements garibaldiens. Si Sophie écrit et pense en français, son cœur bat pour une Italie naissante.

Elle fut membre de l'Académie impériale de Lyon et de l'Académie royale de Turin. Pour l'Académie de Lyon, on trouve à son sujet un rapport sur le volume de poésies qu'elle aurait envoyé :

« Le rapporteur est heureux d'avoir à vous présenter un jugement favorable de l'ouvrage, et de pouvoir exprimer son estime pour le mérite personnel de l'auteur qu'il a eu l'honneur de connaître à Nice. Par ses écrits et par sa vie elle est considérée à Nice, Gênes et Turin, et elle réunit les titres de bon auteur et de femme de bien. »

Ce fut une fierté pour elle, puisqu'elle s'était beaucoup investie pour l'unité italienne. Elle avait écrit, notamment, *Ore Meste, chants sur l'Italie et poésies intimes et religieuses* en 1846, *Poésies française d'une Italienne* en 1854. Elle mourut en 1860, peu de temps avant le rattachement de sa ville de Nice à la France. Elle avait écrit : « je tiens beaucoup à mourir en Italienne ».

Madame la comtesse d'Aleskewitch

Madame la comtesse d'Aleskewitch est la dernière académicienne de notre étude puisque, après elle, plus aucune femme n'entra à l'Académie de Lyon avant le XX^e siècle. Cependant, cette dame, qui proposa à l'Académie un ouvrage intitulé *Révélation sur la Russie*, ne sembla pas avoir écrit ou publié autre chose, et aucun autre acte, littéraire ou politique, ne fut remarqué de sa part.

Cette accession, à l'unanimité qui plus est, pourrait paraître curieuse, mais cet ouvrage semble receler de nombreuses qualités. Il développe des thèmes culturels qui apportent un témoignage, certes parfois exagéré, mais néanmoins intéressant et attrayant de la Russie de son époque. La comtesse d'Aleskewitch énonce ainsi la place éminente de la religion dans la société russe, mentionne les mœurs du prince d'alors, établit une liste des principaux souverains russes qui ont contribué à l'héritage politique de l'empire contemporain, et d'autres chapitres encore.

Ainsi, l'Académie, en lui offrant un siège de correspondante fit honneur à l'esprit d'observation de l'étrangère, comme un « témoignage salutaire », propre à dissiper bien des préjugés.

Conclusion

Ainsi se termine l'étude de ces académiciennes des XVIII^e et XIX^e siècles. Ce mémoire a pour objectif de contribuer modestement à la mise en lumière d'une facette de l'histoire de l'Académie et de certains de ses membres. En étudiant la vie de chacune, leur œuvre littéraire, leur situation face aux révolutions, c'est à chaque fois le portrait d'une académicienne remarquable et chaque fois tout à fait différente, qui se dessine. Leurs rangs sociaux étaient très différents, leurs compétences allaient de portraitiste, comme M^{me} Vigée Le Brun, poètes comme M^{me} Bourdic-Viot ou M^{me} Du Boccage, ou encore peintre en camaïeu comme M^{lle} Lallié. Certaines étaient des dames de salons parisiens, d'autres, telles M^{lle} Sasserno ne se séparèrent jamais vraiment de leur racines provinciales. M^{me} Bourdic-Viot fut mariée trois fois, M^{lle} Sasserno resta demoiselle, M^{me} de Beauharnais, bien que séparée, conserva le nom célèbre de son époux. Il y eut des dames de très haut rang, telles la princesse de Salm-Dick ; à l'inverse, M^{me} Vigée Le Brun fréquenta les plus grandes cours d'Europe alors que sa mère avait des origines paysannes.

Chacune de ces femmes eut quelque chose de remarquable, et certaines furent même exceptionnelles pour leur époque. Leur qualité d'artiste ou d'écrivain fut louée par des esprits les plus éminents, et la liste est longue. Voltaire, Chateaubriand, Sainte-Beuve, Greuze, Victor Hugo, sont parmi les plus grands esprits du siècle qui s'inclinèrent devant les compositions de ces académiciennes. Et lorsque l'histoire personnelle de ces dames est jalonnée par les bouleversements politiques, et qu'elles défendent des causes royalistes, révolutionnaires, féministes, intellectuelles, alors c'est toute une existence que l'on admire et que l'on salue. Si certaines eurent une notoriété plus franche et plus marquée que d'autres, le simple fait qu'elles parviennent à dépasser leur condition de femme – fort peu propice à la publication il faut le dire – que leur créations soient appréciées, au point de leur valoir d'être accueillies par des sociétés savantes comme l'Académie de Lyon, tous ces facteurs justifient l'intérêt d'un travail sur de telles personnalités.

LES DAMES DE L'ACADÉMIE – ANNEXE

par Louis DAVID

Ces documents annexes comportent des renseignements d'ordre biographiques et bibliographiques. Sans être exhaustifs, ils présentent les principaux ouvrages et les biographies les plus documentées de chaque académicienne. Sont répertoriés les livres conservés dans la bibliothèque de l'Académie de Lyon (Ac), ainsi que les documents issus de comptes rendus annuels (CR) et des manuscrits (Ms).

Ils sont présentés dans le même ordre que le texte de Roxane Scheibli.

Madame Marie Anne Fiquet Du Boccage

Née Marie Anne Le Page le 22 octobre 1710 à Rouen ; décédée le 8 août 1802 à Rouen. Mariée en 1727 à Pierre Joseph Fiquet Du Boccage (1700 ?-1767). Désignée parfois comme « la Sapho de Normandie ».

Membre des Académies de Rouen, Rome, Bologne, Padoue, Florence, Lyon (1758).

Œuvres :

1748 – Traduction-adaptation du *Paradis perdu* de Milton, sous le titre *Paradis terrestre*. Besongne édit. Rouen.

1749 – *Les Amazones*, tragédie en vers jouée à la Comédie Française (11 représentations), Mérimot édit. Paris.

1770 – *Recueil des œuvres de Madame Du Boccage, des académies de Padoue, Bologne, Rome, Lyon et Rouen, augmenté de l'imitation en vers du poème d'Abel*. Chez les frères Périsset édit. Lyon, 2 tomes.

s.d. – *Le temple de la renommée*, d'après Pope.

s.d. – *La Colombiade ou la foi portée au Nouveau Monde*.

Dédicace :

« *Vers à Madame Du Boccage* » par J. F. Guichard, *Mercur de France*, 1749, p. 102-104.

Académie :

Ms 127 – *Églogue sur l'établissement de la Société royale d'Agriculture à Rouen* (f° 108-110).

Ms 127, 1762 – *La mort d'Abel*, poème, 1^{er} chant seul, d'après Gessner (f° 106-107).

Biographies :

« *Une femme de Lettres au XVIII^e siècle, Anne Marie Du Boccage* » par G. Gill-Mark, Champion édit. Paris, 1927

« *Mme Du Boccage ou la belle inconnue* » par J.-C. Chessex, 1957, *French Review*, 30-4, p. 297-302.

« *À la mémoire de Madame Dubocage* » par F. de Beauharnais (voir ci-après).

Voir aussi *Souvenirs de M^{me} de Créquy* (t. IV, chapitre 2) et œuvres complètes de Voltaire.

*

Madame Fanny de Beauharnais

Née Marie Anna Françoise, dite Fanny, Mouchard en 1738 à Paris ; décédée le 2 juillet 1813 à Paris. Mariée en 1753 à Claude de Beauharnais, comte des Roches-Baritaud (1717-1784), séparée ensuite.

Membre des Académies de Rome, Lyon (1790).

Œuvres :

s.d. – *À la mémoire de Madame Dubocage*. Richard impr. Paris, 16 p. (Ac 50 164).

s.d. – *Romance faite à Ermenonville*. poésie sur la tombe de J.-J. Rousseau.

s.d. – *Portrait des Français*. poésie.

1776 – *Mélange de poésies fugitives et de prose sans conséquence*. Amsterdam et Delalain libr. Paris, vol. 1, 158 p.

Académie :

Ms127 – *Lettre à un ami sur le voyage de la Hollande* (f° 110-111).

Ms127 – *Vers à Monsieur le comte d'Oels* (f° 80-81).

Ms127 – *Imitation d'une élégie anglaise de Monsieur William Thomson sur la mort de son frère* (f° 82-83).

Ms127 – *À Madame la comtesse de Beauharnais, des académies de Lyon et de Rome*, poème par Bollioud (f° 154-155).

Ms 275-1 – Lettre au vice-président de Laurencin accompagnant l'envoi d'un poème et énonçant le souhait de se voir associée à l'académie même si « *trop au-dessus de mon talent* » (f° 173, du 30 fructidor an IX).

Ms 275-1 – Lettre de transmission de la lettre ci-dessus par de Laurencin pour le secrétaire de l'académie ; le jugement n'est pas tendre pour Fanny, le poème étant « *du côté de l'invention, plus que misérable* » (f° 181, du 4 brumaire an X). Cette lettre est lue à la séance du 13 brumaire.

Mais elle adresse à l'Athénée ses œuvres et réponse en vers charmants du citoyen de Laurencin.

CR 24 août 1790 – Réception de Fanny de Beauharnais ; présidence Bollioud. Fanny présente une épître en vers adressée au feu roi de Prusse, puis des strophes sur la *Pensée* qu'elle offre ainsi que son portrait à Bollioud.

*

Madame Victoire Marie Lallié

Née Victoire Marie Lallié (ou Lallier) en 17.. Mariée en 1793 à son cousin germain Jean Marie Lallié.

Membre de l'Académie de Lyon (1792).

Académie :

Ms127 – *À Mademoiselle Victoire Lallié*, poème par Vasselier, 1792 (f° 235).

Ms 263 – Rapport sur la candidature de M^{lle} Victoire Lallié, 17 juillet 1792, par MM. de Boissieu, Barou et Loyer (f° 140).

CR 10 juillet 1792 – Claret de La Tourrette, secrétaire, signale la réception d'un tableau offert par M^{lle} Lallier (*Icare*) accompagné d'une lettre où elle sollicite d'être associée aux travaux académiques ; il fait lecture de la lettre : « *les grâces du style ont paru répondre parfaitement aux grâces de l'auteur et au mérite de l'artiste* ». On nomme trois académiciens (Loyer, Barou et de Boissieux) pour établir un rapport sur la candidature (voir le Ms 263).

CR 31 juillet 1792 – Réception de M^{lle} Victoire Lallier par le directeur Boulard : remerciement de M^{lle} Lallier, réponse de M. Boulard, deux pièces de vers lues par Vasselier et de Laurencin, un quatrain de La Tourrette et un de Savi, enfin deux couplets de Delandine. « *L'union la plus intime régnera toujours entre les lettres et les arts[...] et le triomphe des arts y fut une fête pour la littérature* ».

CR 23 brumaire an IX (1800) – Roux signale l'omission dans la liste des associés de M^{me} Lallier, née Lallier, et habitant Aurillac.

CR 19 janvier 1808 – Réception de M^{me} Victoire Lallié, « la plus ancienne quoique très jeune » associée.

*

Madame Louise Élisabeth Vigée-Le Brun

Née Louise Élisabeth Vigée le 16 avril 1755 à Paris ; décédée le 30 mars 1842 à Paris.

Mariée le 7 août 1775 (ou 11 janvier 1776) à Jean-Baptiste Pierre Le Brun ; divorcée à la demande de celui-ci le 3 juin 1794. Naissance d'un unique enfant, Jeanne Julie Louise, en février 1780.

Membre de l'Académie royale de Peinture et Sculpture le 31 mai 1783,

Membre de *Roman Accademia di San Luca* en avril 1790,

Membre de l'Académie des Beaux Arts de Saint-Petersbourg le 16 juin 1800,

Membre des Académies de Parme, de Vaucluse, de Lyon (1800).

Œuvres : très nombreux tableaux.

1835-1837 – *Souvenirs*, 3 vol. Nombreuses rééditions en France et à l'étranger. Exemples :

1922 – *Souvenirs de M^{me} Vigée-Le Brun*, par P. de Nolhac, A. Fayard édit. Paris, 140 p.

2006 – *E. Vigée Le Brun. Souvenirs*, par C. Herrmann, Des Femmes édit., 2 vol., 724 p.

2008 – *Souvenirs 1755-1842*, par G. Haroche-Bouzinac, Honoré Champion édit. Paris, 852 p.

Académie :

CR 13 brumaire an IX (1800) – Le président signale la lettre de remerciement de Vigée, sans commentaire.

Biographies : très nombreuses. Exemples :

1905 – *Madame Vigée Le Brun. Masters in art – A series of illustrated monographs*, Bates and Gould Company, Boston.

Site www.batguano.com/vigee.html et [/vlbbios.html](http://vlbbios.html) : très complet, mais à prendre avec précaution surtout pour l'attribution des œuvres.

*

Madame Anne Marie Henriette Bourdic-Viot

Née Anne Marie Henriette de Payan en 1746 à Dresde ; décédée le 7 août 1802 près d'Uzès (Gard). Fille de Joseph de Payan de l'Estang.

Mariée à 12 ans au marquis d'Antremont, veuve à 16 ans ; mariée en 1777 au baron de Bourdic ; mariée en 1795 à Viot, commissaire des relations extérieures à Barcelone, devenant alors « citoyenne Bourdic-Viot ».

Membre des académies de Montauban, de Lyon (1801).

Œuvres :

1768 – *Almanach des Muses*, réédité après 1790.

1787 – *Ode au silence*.

1788 – *Épître à Bourdic* (après décès de son mari) ; 1798, 2^e version intitulée *Une journée à la campagne*.

1800 – *Éloge de Montaigne*. Ch. Pougens édit. Paris, 105 p., 1 portrait.

s.d. – *Éloge du Tasse* (inédit)

s.d. – *Éloge de Ninon de l'Enclos* (inédit)

s.d. – *La forêt de Brama*, opéra en 4 actes de A.F. Eler, livret de Bourdic-Viot.

Académie :

CR 13 messidor an IX (1801) – On signale une lettre de M^{me} Bourdic-Viot qui remercie pour son association en « prose élégante et en vers remplis de grâce ».

Biographies :

1953 – « Benjamin Franklin et la muse provinciale » par G. Chinard, *Proc. Amer. Philo. Soc.*, 97-5, p. 493 et suiv.

*

Madame Anne Marie de Beaufort d'Hautpoul

Née Anne Marie de Montgeroult le 9 mai 1763 à Paris ; décédée le 20 octobre 1837 à Paris.

Fille de René Guillaume de Montgeroult et d'Élisabeth Marsollier des Vivetières.

Mariée en 1780 au comte Brandouin de Beaufort, décédé en 1795 ; mariée ensuite au comte Charles Marie Benjamin d'Hautpoul Félines (de Rennes-le-Château).

Membre de l'Académie de Lyon (1802).

Œuvres : nombreuses, plus de 20 romans. Exemples :

1789 – *Zilia*. Roman pastoral, Toulouse, réédition 2009 Kessinger, 136 p.

1790 – *Sapho à Phaon*. couronné par Académie des Jeux Floraux de Toulouse.

1806 – *Chilpéric, roi de Francs*. Cochéris libr. Paris, 2 t.

1808 – *Séverine*. Fréchet libr. Paris, 6 t.

1809 – *Clémentine*

1810 – *Arindal ou le jeune peintre*. Nicolle libr. Paris 3 t.

1822 – *Contes et nouvelles de la grand'mère, ou le séjour au château pendant la neige*, Paris, 2 t. ill.

1824 – *Le page et la romance*. Vernarel et Tenon libr. Paris, 2 t. ill. (musique de son fils).

1821 – *Cours de littérature ancienne et moderne à l'usage des jeunes personnes*. Londres, 2^e éd.

1830 – *idem... des deux sexes*. 3^e éd. (2 t. 433 + 336 p.)

Académie :

Ms 123bis – Rapport sur les poésies de Madame d'Hautpoul, 23 ventôse an X, par Delandine (1802).

Ms 125 – *Le printemps et l'absence*, églogue (f^o 127-128).

Ms 125 – *La mort de Lucrece*, héroïde (f^o 129-130).

Ms 125 – *Idylle aux violettes*, poème (f^o 131).

Biographies :

1997 – « *Les libertines, plaisir et liberté au temps des Lumières* » par O. Blanc, Perrin édit. Paris.

*

Madame Bernier

Née de Villers, en pays de Liège, puis établie à Paris

Membre de diverses sociétés littéraires, et des Académies de Montauban, Lyon (1806).

Œuvres :

1801 – *Quelles doivent être, dans une république bien constituée, l'étendue et les limites du pouvoir du père de famille.* (discours à l'Institut de France, 1801).

1803 – *Quel est pour les femmes le genre d'éducation le plus propre à faire le bonheur des hommes en société.* (prix de l'Académie de Montauban 1803).

(d'après *La France littéraire, contenant les auteurs français de 1771 à 1796* par J.S. Ersch, 1797-1798).

Académie :

Ms 275-1 – Lettre de M^{me} Bernier, 9 rue de la place Vendôme à Paris, 26 janvier 1807 : demande d'une copie de son diplôme et de la liste des académiciens.

CR 1^{er} juillet 1806 – Élection.

CR des travaux de l'académie en 1806 par Pétetin : 1807, p. 4 « Vos suffrages se sont réunis sur M^{me} Bernier, qui joint aux grâces et à l'esprit de son sexe, les réflexions profondes d'une philosophie utile et bienfaisante ».

*

Madame Philippine de Vannoz

Née Philippine de Sivry en 1775 ; décédée en 1851. Mariée en 1802 à M. de Vannoz.

Membre des Académies de Rome et de Lyon (1808).

Œuvres :

1790 (?) – *Calypso.* Drame lyrique

1807 – *Profanation des tombes royales de Saint-Denis en 1793. Poème élégiaque.* Giguet et Michaud impr. Paris, 3^e éd., 60 p. (Ac 50 166).

1812 – *Conseils à une femme sur les moyens de plaire dans la conversation ; suivis de poésies fugitives.* Michaud édit. paris, 80+114 p. ; *Épîtres à une femme sur la conversation ; suivies de poésies fugitives.* 2^e éd., 214 p., 1 ill. (Ac 17 654).

1814 – *Le vingt et un janvier, élégie.*

1845 – *Poésies de Saint-Denis, La conversation, Poésies fugitives.*

s.d. – *Conseils aux mères sur les moyens de diriger et d'instruire leurs filles.* (réimpr. Inde).

Académie :

Ms 125 – Rapport sur la *Profanation des tombes royales de Saint-Denis*, par Martin aîné, vers 1808 (f^o 426-428).

CR 16 février 1808 – Présentation de la candidature par Martin aîné.

CR 3 mai 1808 – Élection comme correspondante.

*

Madame Clémence de Sermezy

Née Clémence Daudignac le 28 juillet 1767 à Lyon ; décédée le 20 octobre 1850 au château de Sermezy à Charentay (Rhône). Fille de Pierre Clément Daudignac. Mariée en 1789 à Marc-Antoine Noyel de Béreins de Sermezy : ils eurent deux enfants.

Membre de l'académie de Lyon (1818).

Œuvres : plus de 220 sculptures ; exemples :

Psyché abandonnée, terre cuite, musée Beaux Arts Lyon.

Dugas-Montbel Jean-Baptiste, buste plâtre, 1811-1835, Académie de Lyon.

Poupar Jean-Baptiste, buste plâtre, 1811, Ac.

Artaud François, buste plâtre, 1813, Ac.

Delborme Fleury, buste plâtre, 1816 ?, Ac.

Polinière Isidore de, buste plâtre patiné, 1827, Ac.

Sermezy Clémence de, buste plâtre, 1812, Ac.

Académie :

CR 15 décembre 1818 – M^{me} de Sermezy témoigne par écrit de l'intérêt qu'elle attache à sa distinction et fait hommage à l'Académie de son buste modelé par ses soins. « *Ce premier tribut offre un double prix comme un double charme, soit par la spirituelle effigie qui forme la nature du sujet, soit par le grand mérite de l'exécution.* » (Dumas secrétaire).

Biographies :

1936 – « Madame de Sermezy, élève de Chinard, 1767-1850 » par A. Tapissier, Audin édit. Lyon,
2003 – « Madame de Sermezy : une dame de qualité » par M-F. Morel, *Chronique Pays Beaujolais* 27, p.
57-60

*

Madame Constance Marie de Salm-Dick

Née Constance Marie de Théis le 7 novembre 1767 à Nantes ; décédée en avril 1845 à Paris.
Fille d'Alexandre de Théis. Mariée en 1789 à Pipelet de Leuri, divorcée en 1799 ; mariée en
1802 au comte d'Empire (1809), devenu prince (1816), Joseph Maria Franz Anton Ignaz de
Salm-Reifferscheidt-Dick (prince de Salm-Dick, 1773-1861). Sans enfant.

Membre du Lycée des Arts, des Académies et sociétés savantes de Marseille, Vaucluse, Ain,
Nantes, Caen, Livourne ... et Lyon (1830).

Œuvres : très nombreuses ; exemples :

1794 – *Sapho*, tragédie lyrique, musique de Martini.

1799 – *Amitié et imprudence*, drame.

1800 – *Épître à Sophie ou avis à une jeune personne qui veut se marier*.

1831 – *Épître aux souverains absolus*, poème. Sédillot édit. Paris, 21 p. (Ac 50 193).

1833 – *Mes soixante ans ou mes souvenirs politiques et littéraires*, poème. A. Bertrand édit. Paris, III +
63 p. (Ac 50 196).

1842 – *Œuvres complètes de Madame la princesse Constance de Salm*. Firmin Didot édit. Paris, t.1, 312
p., portrait ; t.2, 331 p., 1 ill. ; t.3, 334 p., 1 ill. ; t.4, 354 p., 1 ill. (Ac 16 668).

Dédicace : « *Épître à Madame la princesse Constance de Salm qui me refuse son médaillon* » par
Villenave fils, 1841, Paris, 8 p. (Ac 17 808).

Académie :

Ms 123ter – *Rapport sur les ouvrages de Madame la princesse de Salm*, par Grandperret (f° 331-
336, 13 janvier 1830). Les ouvrages sont un recueil de poésies et un recueil de pensées et
maximes en prose ; le rapporteur examine surtout l'Épître aux femmes et cite de nombreux
passages « en preuve de l'élévation et de la flexibilité du talent poétique » ; la princesse est inscrite sur la
liste des candidats.

CR 29 avril 1806 – envoi d'un ouvrage sur *L'indépendance des hommes de Lettres*.

CR 2 juin 1835 – envoi de 3 volumes de poésies, le troisième ayant pour titre *Les pleurs*,
imprimé pour la seconde fois en 1834 ; on inscrit M^{me} de Salm sur la liste des candidats
associés.

CR 1^{er} décembre 1835 – élection à l'unanimité comme associée.

CR des travaux de l'académie 1836 par Polinière : 1837, p. 124-126, envoi de son ouvrage
Pensées suivi d'un véritable éloge de M^{me} de Salm.

Biographie :

« *Notice biographique sur Madame la princesse Constance de Salm-Dick* » par L.N. Barbier, 1847

Nota : Le prince de Salm-Dick est un bon botaniste, passionné par les agaves. Il a décrit
plusieurs nouvelles espèces parmi lesquelles : *Agave attenuata*, *A. filifera*, *A. bulbifera*... On lui a
dédié *Agave salmiana* ou agave de Salm vivant en Amérique du Sud et Mexique.

*

Madame Marceline Desbordes-Valmore

Née Marceline Félicité Josèphe Desbordes le 20 juin 1786 à Douai ; décédée le 23 juillet 1859 à
Paris. Mariée en 1817 à Prosper Lanchantin, dit Valmore. Une fille, Ondine.

Membre de l'Académie de Lyon (1835).

Œuvres :

1818 – *Élégies et romances*.

1830 – *Poésies de Madame Desbordes Valmore*. Boulland édit. Paris, t.1, 555 p., ill. ; t.2, 510 p., ill.
(Ac. 11 743).

1834 – *Les pleurs, poésies nouvelles*. Goulet édit. Paris, 2^e éd., 392 p. (Ac 11 758).

1835 – *Les douleurs*.

1836 – *La femme aimée*, poème. *Revue du Lyonnais*, 4, p. 76-77.

Pourquoi je suis triste, poème. *Revue du Lyonnais*, 4, p. 525-526 (Ac).

1854 – *Les anges de la famille*. Bonneville édit. Paris, 245 p. (récits, Ac 11 754).
1855 – *Jeunes têtes et jeunes cœurs. Contes pour les enfants*. Bonneville édit. Paris, 234 p. (Ac 11 755).
1860 – *Poésies inédites, publiées par Gustave Revilliod*. J. Fick édit. Genève, 281 p. (Ac 11 742).
1922 – *La jeunesse de Marceline ou l'atelier d'un peintre*. Préfacé, annoté et illustré par C. Guérin, Éd. Nouv. Revue Française.

Biographies :

« *Marceline Desbordes-Valmore à Lyon* » par A. Bleton, 1898, *Mém. Acad. Lyon* (3) 5, p.1-39, 1 portrait.
« *La vie douloureuse de Marceline Desbordes-Valmore* » par L. Descaves, 1898, réédition 1910 par Art et Littérature Paris.
« *Marceline Desbordes-Valmore ou le génie méconnu* » par G. E. Clancier, 1983, Seghers édit. Paris, coll. *Panorama de la poésie française*.
« *Le siècle des Valmore, Marceline Desbordes-Valmore et les siens* » par F. Ambrière, 1987, t.1 : 1786-1840 ; t.2 : 1840-1892. Éditions Seuil Paris.
« *Ondine Valmore lyonnaise* » par J. Lacassagne, s.d., 46 p., ill. (Ac 300 582).
Voir aussi : J. Boulanger 1924, S. Zweig 1945, A. Plantagenet 2005, etc.

*

Mademoiselle Agathe Sophie Sasserno

Née le 3 octobre 1810 à Nice, fille de Louis Sasserno, lieutenant-colonel, aide de camp de Masséna et de Marie Félicité Sibilla ?? ; décédée le 6 juin 1860 à Nice, quelques jours avant le rattachement de Nice à la France.
Membre des Académies de Turin, Lyon (1855).

Œuvres :

1838 – *Les sylphides, chants d'une jeune fille* (cantate dédiée au roi Charles Albert), Suchet édit. Nice
1844 – *Haute-Combe* : poème lyrique en 10 chants
1846 – *Ore Meste : chants sur l'Italie et poésies intimes et religieuses*. Fontana impr. Turin, 333 p. (Ac 16 729).
1847 – *L'ange et Minla*. Poème lyrique en 3 parties : *l'amour, l'extase, la mort*.
1852 – *Glorie e sventura* : chants sur la guerre de l'indépendance italienne et poésies nouvelles
1854 – *Poésies françaises d'une italienne*
1856 – *Pleurs et sourires, Étrenne poétique*. Impr. Union Typogr. Turin

Académie :

Ms 279-III – *Premier rapport sur un volume de poésies de M^{lle} Sasserno de Nice*, par Montherot, Bouillier et Monfalcon, 20 mai 1851 (p.169-175).
Ms 279-III – *Second rapport sur la candidature de M^{lle} Sasserno*, par Morin, 29 mai 1855 (p. 115-118).

Biographies :

« *Agathe Sophie Sasserno, et Nice* » par P. Carlier
« *Agathe Sophie Sasserno. La « Sapho » niçoise* », par M. Derot, *Nice Historique*, n°66, p. 3-9.
« *À propos d'Agathe Sophie Sasserno* » par C.A. Fighiera & E. Hildesheimer, *Nice historique*, n°66, p. 10-12, ill.

*

Madame la comtesse d'Aleskewitch

Dans les textes de l'Académie on trouve aussi « Areskewitch » ou « Oreskewitch ».

Académie :

Ms 279-I – Rapport sur l'ouvrage intitulé *Révélation pour la Russie*, offert à l'académie par Mme la comtesse d'Oreskewitch, par Boullée rapporteur, 15 mai 1842 (pièce 22, 4 p.).
CR 6 décembre 1842 – Élection comme correspondante.

184 - ...
 185 - ...
 186 - ...
 187 - ...
 188 - ...
 189 - ...
 190 - ...
 191 - ...
 192 - ...
 193 - ...
 194 - ...
 195 - ...
 196 - ...
 197 - ...
 198 - ...
 199 - ...
 200 - ...
 201 - ...
 202 - ...
 203 - ...
 204 - ...
 205 - ...
 206 - ...
 207 - ...
 208 - ...
 209 - ...
 210 - ...
 211 - ...
 212 - ...
 213 - ...
 214 - ...
 215 - ...
 216 - ...
 217 - ...
 218 - ...
 219 - ...
 220 - ...

**LE TRAITÉ DE PEINTURE DE DONAT NONNOTTE,
ANCIEN ÉLÈVE DE FRANÇOIS LE MOYNE.
DISCOURS PRONONCÉS À L'ACADÉMIE DE LYON
ENTRE 1754 ET 1779**
par Anne PERRIN-KHELISSA

L'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon conserve l'ensemble des discours que le peintre Donat Nonnotte (1708-1785) prononça devant ses assemblées entre 1754 et 1779. Seulement deux de cette vingtaine d'écrits avaient paru à ce jour : celui portant sur le dessin et celui sur François Le Moyne. Une édition complète s'avérait utile : depuis longtemps, elle était appelée des vœux de plusieurs chercheurs (1) ; la richesse et la cohérence du corpus la justifiaient.

Les contributions académiques de Donat Nonnotte – portraitiste dont les œuvres ont par ailleurs été étudiées par Sylvie Martin de Vesvrotte (2) – représentent une source documentaire importante pour l'histoire de l'art et de la culture lyonnaise dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Elles sont aussi un témoignage significatif de l'élaboration d'une pensée académique en province, à un moment où le développement des écoles de dessin en France vivifie le débat sur l'enseignement artistique, posant la question de leur place et de leur enjeu sociaux.

Souhaitons dès lors que leur édition suscitera de nouveaux commentaires de la part des spécialistes de l'histoire lyonnaise et qu'elle pourra fournir aux historiens de la théorie artistique un matériel inédit propice à la discussion. Sans vouloir établir ici une lecture définitive de ces textes, nous voudrions proposer quelques pistes de réflexion, qui mettent en évidence les rapports étroits que Nonnotte entretenait avec le milieu académique parisien, et montrer que son engagement pédagogique s'inscrivait dans une démarche commune à d'autres établissements artistiques en France. C'est également dans cette perspective que nous avons annoté son *Traité de peinture*, voulant expliciter les modalités de la diffusion des savoirs sur l'art à l'époque.

L'étude des discours de Nonnotte révèle une connaissance vaste et précise de la littérature artistique de son temps ; elle atteste également une attention particulière à l'actualité de la production contemporaine. Son parcours professionnel permet de saisir les étapes de sa formation intellectuelle et les fondements de sa culture, visuelle et littéraire.

Après une formation initiale dans l'atelier de son oncle, peintre décorateur de Besançon, Nonnotte se rendit à Paris où il intégra, en 1731, l'atelier de François Le Moyne (3). Il participa aux grands chantiers que ce dernier dirigeait à l'église Saint-Sulpice, dans la chapelle consacrée à la Vierge, et au château de Versailles, dans le Salon d'Hercule. Des tâches importantes furent confiées à Nonnotte et il semble que Le Moyne lui ait donné sa pleine confiance, le considérant comme un véritable collaborateur. Nonnotte trouvait alors un complément solide à l'apprentissage qu'il avait reçu à ses débuts, ainsi qu'une chance nouvelle de se faire connaître. Il commença à tisser des relations avec la cour et les élites parisiennes et à se forger un réseau de futurs clients. Les protecteurs de Le Moyne, en particulier le duc d'Antin, lui étaient favorables et prévoyaient de l'envoyer à Rome comme pensionnaire de l'Académie de France. Mais le duc mourut en 1736, avant de pouvoir honorer sa promesse. L'année suivante, le suicide de François Le Moyne finit de bouleverser les

aspirations de Nonnotte. Perdant à la fois un ami et un appui efficace, il renonça à une carrière de peintre d'histoire et se spécialisa dans le genre du portrait. Les commandes s'y trouvaient plus facilement et garantissaient de meilleurs revenus.

Mais la connaissance qu'avait acquise Nonnotte des différentes parties de la peinture, nécessaire au traitement des sujets historiques, constituait pour lui un véritable atout. Il avait été confronté aux exigences propres au grand décor plafonnant ; le style de Le Moyne l'avait initié aux charmes de la couleur et à la grâce du pinceau. Nonnotte s'était également constitué à Paris une culture visuelle solide, en étudiant et en copiant les œuvres des grands maîtres (anciens et contemporains), conservées dans les collections royales et chez les amateurs qu'il côtoyait. Sa réception à l'Académie royale de peinture et de sculpture, le 26 août 1741, avec deux portraits de Pierre Dulin et de Sébastien Leclerc (4), marqua une nouvelle étape.

Gage de reconnaissance, elle lui permit d'abord d'asseoir sa réputation et d'élargir sa clientèle. Les toiles qu'il présenta au Salon du Louvre les années suivantes reçurent de bonnes critiques. Même La Font de Saint-Yenne, dont l'aversion pour le portrait est bien connue, admettait que les éloges qu'on lui adressait étaient mérités, et qu'il n'était pas indigne de ses illustres prédécesseurs : Rigaud, Largillière et François de Troy (5). Plusieurs membres de l'Académie royale lui commandèrent leur portrait ou celui de leurs proches : il peignit par exemple le sculpteur Robert Le Lorrain, qui avait été recteur de l'établissement en 1737, ainsi que « Madame Lépicié en muse », l'épouse du secrétaire et historiographe en titre. Nonnotte se lia aussi avec Jean Daullé, qui réalisa plusieurs gravures d'après ses compositions, notamment le portrait de M. de Gauffecourt. Sa relation avec le graveur se maintint durablement et tous deux collaborèrent à plusieurs projets, dont celui de l'illustration des Œuvres de Louise Charly, lyonnaise dite Labé, surnommée la belle Cordière, qui parut à Lyon chez les frères Duplain en 1762. L'amitié entre les deux hommes fut scellée sur l'inscription de l'autoportrait gravé de l'artiste. En dessous du médaillon portant la tête de profil, est indiqué : « Dessiné par lui-même [Nonnotte] et gravé par son ami, Daullé, grav. du Roi et de l'Acad. Imp. D'Ausbourg ».

La fréquentation de l'Académie royale de peinture et de sculpture était aussi une façon pour Nonnotte d'enrichir sa culture artistique. La qualité littéraire de ses discours montre qu'il était lettré ; son style est soigné et précis. Il maîtrisait parfaitement le vocabulaire des beaux-arts alors en usage, ainsi que les outils de pratique présentés dans les traités destinés aux artistes (par exemple ceux de François Tortebat sur l'anatomie et d'Edme-Sébastien Jeaurat sur la perspective). Les ouvrages de Roger de Piles, de l'abbé Du BOS, d'Antoine Coypel lui étaient familiers ; il n'hésita pas à y faire explicitement référence dans ses discours, à citer des passages de leurs ouvrages ou à les paraphraser. Nonnotte n'ignorait pas non plus les anciennes conférences lues à l'Académie royale de Paris, qui avaient fait l'objet de publications, comme celle de Charles Le Brun sur l'expression. Qu'il possédât un savoir théorique avant son entrée à l'Académie, ou qu'il l'enrichît en son sein, Nonnotte s'en servit dans l'élaboration de ses différents discours, dès le premier qu'il rédigea en 1754. Il composa des réflexions construites, parfois savantes, ce qui n'était pas commun chez les artistes de sa génération.

Il se nourrit également des discussions qui animaient les assemblées lors de la lecture des conférences. Entre 1741 et son installation à Lyon, vers 1750-1751, il fut assidu à ces rencontres, qui prirent un essor nouveau à partir de la nomination de Charles-Antoine Coypel à la tête de l'institution, en 1747 (6). Nonnotte assista notamment aux conférences que les amateurs tels le comte de Caylus et Claude-Henri

Watelet composaient de plus en plus régulièrement, ayant été invités par le directeur à alimenter le discours académique. La présence de Nonnotte en séance explique que nous ayons trouvé une forte parenté entre sa pensée pédagogique et celle d'un Jean-Baptiste Massé ou d'un Louis Galloche, dont les réflexions ne furent pas éditées de son temps. Il se pourrait également que le peintre ait demandé à ses confrères parisiens de lui envoyer des copies de leurs conférences, une fois quittée la capitale. Lorsque les discours lus à l'Académie royale de peinture et de sculpture paraissaient en livre ou dans la presse, Nonnotte se les procurait et les compilait en vue d'établir ses propres textes ; nous l'avons remarqué à plusieurs reprises en annotant son *Traité de peinture*. Il pouvait en trouver des exemplaires sur le marché libraire et à l'Académie de Lyon, qui recevait régulièrement les dernières parutions, envoyées par les auteurs eux-mêmes qui voulaient les diffuser.

Le départ de Nonnotte de Paris ne signifia aucunement une rupture de ses relations avec l'Académie royale de peinture et de sculpture. Le peintre voulut maintenir un rapport de courtoisie avec l'établissement : il lui envoya presque chaque année des lettres de compliments (7). Il souhaitait aussi entretenir le dialogue qu'il avait engagé avec certains de ses membres, raison pour laquelle il sollicita à plusieurs reprises leur avis et demanda que trois de ses discours (sur le dessin, sur la composition et sur François Le Moyne) soient présentés en séance.

Le fait que Nonnotte ait connu l'Académie royale à un moment de profonde restructuration fut déterminant dans l'inflexion qu'il donna à ses réflexions pédagogiques. Il fut influencé par les initiatives que prit Charles Antoine Coypel dès le début de son directorat. Ce dernier manifesta une volonté de redéfinir les fonctionnements de l'institution ; il contribua à régénérer l'enseignement, aussi bien s'agissant de la teneur des conférences que du contenu des exercices demandés aux élèves. Il demanda, entre autres, que les élèves aient une meilleure connaissance de la littérature et de l'histoire, ce que ne cessa de prôner Nonnotte une fois devenu professeur. Ainsi, le peintre retint certaines leçons qu'il décida d'appliquer dans la formation qu'il préconisait à Lyon. Il ne négligea pas la réflexion sur les genres particuliers (portrait, paysage, sujet animalier, fleur), qui prenait un élan inédit dans le milieu académique parisien et, de façon plus générale, dans les milieux artistiques du pays.

Car l'Académie royale n'était pas seule détentrice de l'enseignement artistique dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et l'on vit se développer plusieurs écoles attachées à l'étude des arts du dessin, à Paris et dans les provinces du royaume (8). L'enjeu de ces nouveaux établissements était de donner une formation solide à des élèves qui pourraient devenir ensuite artiste ou artisan, suivre une carrière officielle ou produire des objets de qualité dans le cadre des manufactures. La notion de progrès, à la fois artistique et social, était au cœur de ce type de projet pédagogique.

L'arrivée de Nonnotte à Lyon correspond au moment où émerge l'idée de doter la ville d'une école académique de dessin. Formulé dès 1751 à l'initiative de l'abbé Lacroix et sur les conseils de Jacques Germain Soufflot, ce projet consistait à donner des cours de dessin d'après la figure humaine, qui pouvaient ensuite servir à tous les arts (9). Par la figuration du modèle, l'élève devait non seulement apprendre les proportions du corps humain, mais aussi le traitement de la lumière, l'expression des passions et la juste disposition de l'ensemble. Sans la maîtrise du dessin, le bon goût était condamné ; telle était la conviction des partisans des écoles de dessins. Cet

avis ne fit pas l'unanimité à Lyon : les artisans de la Fabrique s'y opposèrent et Jean-Baptiste Oudry, que l'on avait sollicité pour arbitrer, n'y fut pas favorable. Après de multiples discussions et atermoiements, l'école de Lyon ouvrit ses portes en janvier 1757.

Les premiers discours de Nonnotte, et en particulier celui sur le dessin en 1754, montrent qu'il adhérait pleinement aux visées de l'abbé Lacroix et de Soufflot. Lors de son recrutement à l'Académie de Lyon cette même année, il affirmait vouloir tenir sa place de pédagogue. Les contributions académiques étaient une demande instituée par les statuts, mais elles correspondaient également, pour Nonnotte, à un désir de voir ses idées appliquées en tant que professeur de l'école de dessin. Il apparaît d'ailleurs que cet engagement ait, à terme, joué en sa faveur dans le conflit qui l'opposa à Jean-Charles Frontier (10).

Frontier avait été reçu comme peintre d'histoire à l'Académie royale de peinture et de sculpture trois ans après Nonnotte, le 30 juillet 1744 (11). Il avait sur lui l'avantage d'avoir étudié dans sa jeunesse à l'Académie de France à Rome et surtout d'avoir occupé une place de professeur adjoint en 1752. Ce parcours lui donnait une légitimité supérieure pour assurer la conduite de l'école de dessin de Lyon, ce qu'il fit valoir quand il demanda l'approbation expresse de l'Académie royale de Paris en 1756. En vertu des lettres patentes de 1676, était en effet établi que toute école académique créée en province devait dépendre de celle de Paris et être gouvernée et conduite par des officiers qu'elle aurait elle-même désignés. Dans les faits, les choses étaient plus complexes et l'influence des amateurs locaux, qui étaient également les financeurs du projet, réussissait parfois à s'imposer. Il semble que ce fut le cas à Lyon et que Nonnotte obtint la direction de l'école, en dépit de la décision de Paris. Celle-ci prévoyait, quoiqu'il en soit, que Nonnotte y trouvât une place de professeur, ce qui advint également.

La régularité avec laquelle Nonnotte remit annuellement ses discours, le sérieux dont il faisait preuve pour composer ses textes, l'intérêt qu'il manifestait aux membres des Académies de Lyon et de Paris, lui permirent de se placer face à Frontier, qui renonça d'ailleurs à l'enseignement en 1762, un an avant de mourir. Nonnotte se retrouva ainsi seul responsable de la pédagogie pour la peinture, fonction qu'il occupa jusqu'en 1780, en même temps que celle de premier peintre de la ville. Cette activité officielle, qui augmentait son prestige de peintre, consistait notamment à fournir à la municipalité lyonnaise les portraits des échevins et des prévôts des marchands, à entretenir le décor de l'Hôtel de Ville et à présenter des dessins et des esquisses pour l'organisation des fêtes de la Saint-Jean (12). Nonnotte, en honorant sa mission, s'imposait durablement comme un interlocuteur de choix dans le milieu artistique et intellectuel local. Au terme de sa carrière académique, après plus de vingt ans d'exercice, il souhaita pérenniser son engagement, en composant un *Traité de peinture* qui était la somme de ses réflexions sur le sujet. Il rédigea alors une préface qui en expliquait la cohérence et en définissait l'articulation.

Sans détailler ici les composants du *Traité de peinture*, soulignons ce qui en fait l'essence : la théorisation de la relation maître-élève, placée au cœur du processus de régénération de l'art et de la société. Si l'on suivait à la lettre le propos de Nonnotte, il faudrait voir dans le présent *Traité* un exposé de la pensée artistique de François Le Moyne, dont Nonnotte bénéficia au début de sa carrière et dont il se dit redevable jusqu'à la fin de sa vie. À la lecture de son ouvrage, on voit bien que beaucoup des

textes dépendent en réalité de l'expérience individuelle de Nonnotte, notamment en tant que portraitiste et Lyonnais d'adoption. Il consacra un discours entier au genre qu'il pratiquait, sans vouloir se référer aux seuls (rares) écrits français existants sur le sujet, mais en cherchant au contraire à construire une réflexion autonome, nourrie de son savoir historique et technique. Il esquaissa en outre une histoire de l'art lyonnais, suffisamment documentée pour servir à la glorification de la ville (13). La position de Lyon à la croisée des routes entre Paris et Rome devait, selon lui, permettre d'arrêter les artistes les plus méritants et contribuer à augmenter le prestige de l'école de peinture régionale. D'autre part, les éloges répétés qu'il adressa à l'art de Jacques Courtois, dit Le Bourguignon, dépendaient d'un même esprit de localisme : il évoquait par ce biais ses origines franc-comtoises, qu'il avait en commun avec le peintre de batailles.

La fidélité et le respect que Nonnotte témoignait à François Le Moyne étaient plutôt une façon de donner en exemple la dynamique qui se nouait entre le pédagogue et son élève. Il ne s'agissait pas de rendre un simple hommage de circonstance à un artiste plus talentueux et plus reconnu que lui, dans le seul but de créer une filiation fictive qui l'aurait valorisé. La référence au maître lui permettait de réfléchir sur les conditions et sur les modalités de l'enseignement, sur la notion de modèle, sur la nécessité pour l'élève de se détacher des préjugés, sur le devoir qu'avait l'enseignant de reconnaître les talents propres à chacun et de les amener à se développer (14). Pour illustrer son propos, Nonnotte se servit plusieurs fois de l'exemple de Raphaël, qui sut dépasser son premier maître, le Pérugin, en se nourrissant des œuvres de ses contemporains et en diversifiant sa culture artistique. Cette approche de la pédagogie était caractéristique du milieu académique de cette seconde moitié du XVIII^e siècle : à l'Académie royale de Paris, Oudry se dit par exemple porteur des préceptes de Largillière, et Jean Restout de ceux de Jouvenet.

La relation maître-élève exprimait aussi le devoir de moralité qui incombait dès lors aux artistes. À partir du milieu du siècle, l'image qu'avaient les académiciens de l'artiste idéal était celle d'un homme vertueux, qui savait à la fois peindre et se mouvoir en société. Il devait connaître la technique et les préceptes de l'art et être apprécié du monde pour ses qualités humaines.

Dans le contexte des académies de province, comme à Lyon, cette vocation morale et civique de l'artiste connut des développements spécifiques, dans la mesure où les assemblées étaient composées d'un public plus diversifié qu'à Paris (15). L'auditoire auquel s'adressait Nonnotte recevait des artistes et des amateurs intéressés par tous les domaines des arts, y compris l'agriculture, la mécanique et le commerce. On comprend mieux l'attention qu'il portait dans ses discours à l'art militaire ; ainsi que la fréquence avec laquelle il discuta les propos de Rousseau, ou introduisit des références au théâtre, sachant que des hommes de lettres et des philosophes pouvaient assister aux séances. L'enseignement artistique était ainsi envisagé comme un levier au progrès du goût et de la société, où le rôle de l'artiste et de l'amateur avait part égale. Dans le discours que Nonnotte présenta à l'Académie de Lyon lors de sa réception le 1^{er} mars 1754, le peintre traduisait bien ces enjeux. Il écrivait : « *Dès l'âge le plus tendre, j'aimai la vertu et les beaux-arts, c'est parmi ceux qui les professent que j'ai reçu les premiers exemples de l'une et les premières leçons des autres ; destiné par choix à celui de la peinture, c'est aux sociétés et aux amateurs de ces mêmes beaux-arts que je dois le peu de progrès que j'y ai fait* » ; et il terminait en affirmant : « *Me voici en présence d'une compagnie de savants, d'artistes habiles,*

d'hommes dont la supériorité de goût égale les lumières et la vertu, d'une Compagnie consultée de toute part et de laquelle les décisions éclairées et précises méritent la confiance publique (16). »

De cette association des arts, des sciences et des belles-lettres, de cette émulation entre les artistes et les amateurs, naquit une pensée artistique de valeur, présentant de vrais principes pédagogiques. Nonnotte atteignait ainsi pleinement l'objectif que s'était fixé l'Académie royale de Paris dès son origine, celui de présenter la peinture comme un art libéral. Alors qu'à Paris l'élaboration du discours sur les arts, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, devenait principalement le fait des amateurs, à Lyon, elle fut l'œuvre d'un portraitiste, qui donna du peintre l'image escomptée d'un véritable homme culturel.

Remarques au sujet de l'édition des manuscrits

Sauf mention contraire, tous les manuscrits cités ici et dans l'ensemble de la présente édition sont conservés à l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon, sise au palais Saint-Jean. Notons que la bibliothèque municipale de Besançon conserve sous la cote Ms. 505 l'ensemble des discours de Nonnotte composant son *Traité de peinture*, excepté les deux qui sont davantage liés à l'histoire lyonnaise : celui sur l'utilité et la nécessité de l'étude des lettres et des arts et celui sur les progrès des arts à Lyon et sur les écoles de dessin. La localisation des quelques autres copies de manuscrits est précisée plus bas, dans l'annotation des discours.

La plupart des discours de Nonnotte qui se trouvent à l'Académie de Lyon (15 parmi les 19 conservés) ont été rassemblés au début du XIX^e siècle dans un recueil qui reçut un nouveau foliotage à l'encre rouge (Ms. 193). Les quatre autres furent classés sous d'autres cotes : Ms. 81-28 (*Discours sur les progrès des arts à Lyon et sur les écoles de dessin*), Ms. 128-89 et 128-101 (*Discours pour justifier les lettres et les arts attaqués par Jean-Jacques Rousseau ; Discours sur l'utilité des sciences, belles-lettres et beaux-arts*) et Ms. 138-55 (*Vie de François Le Moyne*).

Le recueil Ms. 193 débute avec une préface que Nonnotte composa en 1778 et qui introduisait son *Traité de peinture*. On s'aperçoit à la lecture de cette préface que Nonnotte envisageait son ouvrage dans un ordre différent de celui de ses interventions en assemblées (et différent de celui qui fut établi au début du XIX^e siècle pour composer le recueil Ms. 193). Son *Traité* devait s'organiser de la sorte :

- Préface à ses différents écrits sur la peinture (Ms. 193-1) ;
- Discours sur le dessin (Ms. 193-45) ;
- Sur l'expression et les caractères des passions (Ms. 193-9) ;
- Sur les caractères extérieurs des passions de l'âme (Ms. 193-21) ;
- Sur la composition (Ms. 193-35) ;
- Sur les parties pratiques de la composition (Ms. 193-115) ;
- Sur la couleur naturelle des objets et sur la perspective aérienne (Ms. 193-105) ;
- Réflexions de Jean-Baptiste Oudry sur la manière d'étudier la couleur (Ms. perdu) (17) ;
- Discours sur les préjugés d'école (Ms. 193-82) ;
- Suite d'observations sur la peinture (sur les dangers de la présomption) (Ms. 193-138)
- Discours sur le goût (Ms. 193-94) ;
- Sur les excellents peintres et les vrais connaisseurs (Ms. 193-70) ;
- Sur l'utilité et la nécessité de l'étude des lettres et des arts (Ms. 193-126) ;

- Sur les avantages du portrait et la manière de le traiter (Ms. 193-56) ;
- Sur les progrès des arts à Lyon et sur les écoles de dessin (Ms. 81-28) ;
- Vie de François Le Moyne (Ms. 138-55).

L'ordre chronologique des interventions de Nonnotte à l'Académie de Lyon avait été la suivante (18)

- 29 novembre 1754 : Discours sur le dessin (Ms. 193-45) ;
- 28 novembre 1755 : Sur l'expression et les caractères des passions (Ms. 193-9) ;
- 19 novembre 1756 : Sur les caractères extérieurs des passions de l'âme (Ms. 193-21) ;
- 12 août 1757 : Sur la composition (Ms. 193-35) ;
- 15 novembre 1759 : Vie de François Le Moyne (Ms. 138-55) ;
- 13 novembre 1760 : Discours sur les avantages du portrait et la manière de le traiter (Ms. 193-56) ;
- 19 novembre 1761 : Sur les excellents peintres et les vrais connaisseurs (Ms. 193-70) ;
- 18 novembre 1762 : Sur les préjugés d'école (Ms. 193-82) ;
- 17 novembre 1763 : Sur le goût (Ms. 193-94) ;
- 15 novembre 1764 : Sur la couleur naturelle des objets et sur la perspective aérienne (Ms. 193-105) ;
- 18 novembre 1766 : Réflexions de Jean-Baptiste Oudry sur la manière d'étudier la couleur (Ms. perdu) ;
- 10 mars 1767 : Discours pour justifier les lettres et les arts attaqués par Jean-Jacques Rousseau (Ms. 128-89) ;
- Daté de 1767 dans le Ms. 193-115 : Sur les parties pratiques de la composition ;
- 15 mars 1768 : Sur l'utilité et la nécessité de l'étude des lettres et des arts (Ms. 193-126) ;
- 21 février 1769 : Sur les progrès des arts à Lyon et sur les écoles de dessin (Ms. 81-28) ;
- 26 novembre 1771 : Suite d'observations sur la peinture (sur les dangers de la présomption) (Ms. 193-138) ;
- 17 novembre 1772 : Résumé de toutes ses observations (Ms. 193-148) ;
- 16 août 1779 : Sur l'utilité des sciences, belles-lettres et beaux-arts (Ms. 128-101).

Il est rare d'avoir un corpus de textes aussi riche et aussi complet ; il n'est pas fréquent non plus de conserver un cours entier de peinture, tel qu'il pouvait être délivré dans une académie de province. C'est la raison pour laquelle nous nous sommes résolue à publier ces textes selon l'articulation et l'ordre que Nonnotte souhaitait leur donner. Les trois discours n'appartenant pas au *Traité de peinture* sont présentés à la suite, dans un ordre chronologique. L'ensemble permettra ainsi de restituer les composants de l'enseignement professé à Lyon, de comprendre quels en étaient les principes et de mieux connaître les multiples sources et références qui pouvaient être sollicitées.

Remarques au sujet de la transcription des manuscrits

Nos conventions de transcription correspondent à celles adoptées par le Projet d'édition intégrale des Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture (dir. J. LICHTENSTEIN et CH. MICHEL ; éd. Beaux-Arts de Paris), auquel nous collaborons (19). Résumons les principales. Afin de faciliter la lecture des textes, nous avons modifié la ponctuation, parfois absente ou incertaine dans les manuscrits,

nous avons modifié la ponctuation, parfois absente ou incertaine dans les manuscrits, et repris l'emplacement des alinéas qui structurent le texte. Excepté pour les mots « dessein » et « économie », que nous avons maintenu selon l'usage du XVIII^e siècle, nous avons corrigé l'orthographe, parfois fautive, et modernisé celle des noms propres. Nous avons également uniformisé l'emploi des majuscules, utilisées de façon aléatoire dans les manuscrits ; elles sont ainsi appliquées uniquement aux titres (« Premier peintre du Roi » ; « Surintendant des Bâtiments du Roi ») et à la désignation spécifique de certaines institutions, comme « Académie » ou « École », lorsqu'il s'agit explicitement de celles de Lyon ou d'autres villes.

Notons que les manuscrits sont écrits très lisiblement, avec une calligraphie régulière ; ils comportent quelques ratures et corrections écrites de la même main, sans doute celle de Nonnotte. Le dernier discours, lu à l'Académie de Lyon le 16 août 1779, est le seul dont l'écriture change ; elle est probablement l'œuvre d'un copiste.

*

Remerciements

Nous tenons à remercier M. Louis David, qui nous donne aujourd'hui la possibilité de publier ces discours, pour sa grande disponibilité et ses indications précieuses sur l'histoire de l'Académie de Lyon.

Nous sommes également très reconnaissante à Christian Michel de son soutien et de ses conseils, ainsi qu'à Geneviève Perrin, de sa patience pour lire et relire ces textes.

*

Notes de l'auteur

- (1) Notamment MONTAIGLON Anatole de (éd.), Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1793, Paris, J. Baur, 1875-1892, t. VIII, p. 25 ; PEREZ Marie-Félicie, 1980a, 1980b p.113 ; MARTIN Sylvie, 1984, dans lequel l'auteur donne la transcription, restée inédite, du discours sur le portrait, vol. 1, p. 135-159 et p. 83-93, et celui sur les progrès des arts à Lyon et sur les écoles de dessin, vol. 1, p. 261-304.
- (2) MARTIN Sylvie, 1984 ; 1985, p. 92-99 ; 1992, p. 26-49 ; 1993, p. 62-83. Mentionnons également la première étude monographique consacrée au peintre, qui présentait plusieurs actes notariés et la Vie de François Le Moyne, par GAUTHIER Jules, 1902, p. 510-540.
- (3) Sur la carrière de Nonnotte, voir la bibliographie de Sylvie MARTIN de Vesvrotte citée plus haut ; sur François Le Moyne, voir BORDEAUX Jean-Luc, 1984 et notre annotation à sa Vie, composant le *Traité de peinture*.
- (4) Tous deux conservés à Versailles, musée national du château. Voir Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1875-1892, t. V, p. 304 ; MARTIN Sylvie, 1984, cat. Pierre Dullin (1669-1748), peintre ; Sébastien Leclerc (1676-1763), peintre et professeur de géométrie et de perspective.
- (5) LA FONT DE SAINT-YENNE Étienne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre, 1746*. Jean Neaulme édit. La Haye, 1747 (éd. Jollet Étienne Paris, ENSBA, 2001, p. 53, 80, 81).
- (6) Sur les conférences de l'Académie royale de Paris prononcées pendant cette période, voir LICHTENSTEIN Jacqueline et MICHEL Christian (dir.), *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, ENSBA, 2010, t. IV (1712-1746) ; ainsi que les t. V (1747-1752) et t. VI (1752-1792), en cours de publication.
- (7) Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1875-1892, t. VI, p. 247, 374, 405 ; t. VII, p. 28, 55, 78, 115, 184, 211 ; t. VIII, p. 32, 59.
- (8) À ce sujet, voir le discours de Nonnotte sur l'utilité et la nécessité de l'étude des lettres et des arts, composant le *Traité de peinture*.
- (9) Sur l'histoire de cette école, voir ROLLE M.-F., 1862, p. 51-72 ; CHARVET Léon, 1878, p. 121-130 ; 1879, p. 171-183 ; 1903, p. 403-427 ; 1904, p. 407-439 ; PEREZ Marie-Félicie,

- 1977, 1980a, 1980b p. 108-113 ; NELLY Gabriel, 2007. On pourra également se rapporter à LAHALLE Agnès, 2006.
- (10) Sur cette rivalité entre Frontier et Nonnotte, voir p. 111. L'auteur cite la correspondance entre Cochin et Marigny, qui fait état de cette compétition pour la direction de l'école, et qui fut publiée dans FURCY-RAYNAUD Marc, 1904, p. 126-127. La discussion est aussi rapportée dans les Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1875-1892, t. VII, p. 31-32.
- (11) Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1875-1892, t. V, p. 367-368.
- (12) Nonnotte présentait d'ailleurs régulièrement en assemblée des esquisses et des projets pour les feux de la Saint-Jean, voir notamment sa description prononcée le 10 mai 1764, que l'Académie de Lyon conserve sous la cote Ms. 158-275.
- (13) Nonnotte se servit notamment des descriptions de la ville déjà publiées, dont CLAPASSON André, 1741.
- (14) À ce sujet, voir en particulier ses discours sur les préjugés d'école et sur les dangers de la présomption, composant le *Traité de peinture*.
- (15) Sur cette situation, propre aux académies de province, voir notamment ROCHE Daniel, 1978.
- (16) Académie de Lyon, Ms. 268-I, fol. 243-244.
- (17) Nonnotte devait y faire la synthèse de la conférence de Jean-Baptiste Oudry prononcée à l'Académie royale de Paris le 7 juin 1749, qui avait fait l'objet de publications dans *L'amateur, ou nouvelles pièces et dissertations françaises et étrangères pour servir au progrès du goût et des beaux-arts*, Impr. de Grangé Paris, 1762, p. 7-33 et, sous forme de compte rendu, dans *l'Année littéraire* (1762, t. II, p. 178-183).
- (18) Chronologie établie grâce à PEREZ Marie-Félicie, 1977.
- (19) Conventions expliquées dans LICHTENSTEIN J. & MICHEL C. (dir.), 2006, t. I, vol. 1, p. 58-62.

Principaux ouvrages cités

- BORDEAUX Jean-Luc (1984) – *François Le Moyne and his Generation, 1688-1737*. Artna édit. Neuilly-sur-Seine.
- CHARVET Léon (1878-1904) – L'enseignement public des arts du dessin à Lyon. *Réunion Sociétés Beaux-Arts des Départements*, II, 1878, p. 121-130 ; III, 1879, p. 171-183 ; XXVII, 1903, p. 403-427 ; XXVIII, 1904, p. 407-439.
- CLAPASSON André (1741) – *Description de la ville de Lyon, avec des recherches sur les hommes célèbres qu'elle a produit*. A. Delaroché édit. Lyon, (CHOMER Gilles et PEREZ Marie-Félicie, Champ Vallon édit. Seyssel, 1982).
- FURCY-RAYNAUD Marc (1904) – Correspondance de M. Marigny avec Coypel, Lépicié et Cochin. *Archives de l'Art français*, I.
- GAUTHIER Jules (1902) – Le bisontin Donat Nonnotte, peintre de portraits (1708-1785). *Réunion Sociétés Beaux-Arts des Départements*, 26, p. 510-540.
- LAHALLE Agnès (2006) – Les écoles de dessins au XVIII^e siècle, entre arts libéraux et arts mécaniques. *Presses Universitaires Rennes* édit.
- MARTIN Sylvie (1984) – *Recherches sur Donat Nonnotte, portraitiste du XVIII^e siècle*. Mémoire de maîtrise de l'Université Lumière-Lyon 2, dir. M.-F. Perez (inédit).
- (1985) – Vie et œuvre de Donat Nonnotte, peintre du XVIII^e siècle. *Trav. Inst. Histoire Art de Lyon*, 8-9, p. 92-99.
- (1992) – Les portraits de femmes dans la carrière de Donat Nonnotte. *Bull. Musées Monuments Lyonnais*, 3-4, p. 26-49.
- (1993) – De Joachim Verdier à Pierre Cogelle : portraits des échevins lyonnais au XVIII^e siècle. *Bull. Musées Monuments Lyonnais*, 3-4, p. 62-83.
- NELLY Gabriel (2007) – *Histoires de l'École nationale des beaux-arts de Lyon*. Beau fixe édit. Lyon.

PEREZ Marie-Félicie (1977) – L'art vu par les académiciens lyonnais au XVIII^e siècle. Catalogue des communications et mémoires présentés à l'Académie (1736-1793). *Mémoires Académie Sci. Belles-Lettres Arts Lyon*, (3) 31, p. 71-158.

(1980a) – *Soufflot et la création de l'école de dessin de Lyon, 1751-1780.*, actes de colloque, C.N.R.S. Paris.

(1980b) – *Soufflot et l'architecture des lumières.* actes de colloque, C.N.R.S. Paris.

ROCHE Daniel (1978) – Le Siècle des Lumières en province. Académies et académiciens provinciaux, 1680-1789. *École Hautes Études Sciences Sociales*, Paris (rééd. 1989).

ROLLE M.-F. (1862) – Jean-Baptiste Oudry, peintre. Observations, avis et lettres de cet artiste sur l'établissement d'une école de dessin à Lyon. *Archives de l'Art français*, II-2

LES DISCOURS COMPOSANT LE TRAITÉ DE PEINTURE

Donat Nonnotte concevait son *Traité de peinture* comme un ensemble d'observations pratiques et théoriques qu'il destinait aux élèves artistes et aux amateurs d'art. Il avait vocation à accompagner les études des premiers et à perfectionner le goût des seconds.

Six écrits initiaux devaient présenter les préceptes fondamentaux de la formation du jeune peintre, suivant une articulation en quatre parties, chère à Roger de Piles : le dessin, l'expression, la composition, la couleur (*Cours de peinture par principes*, J. Estienne, Paris, 1708). Les six autres écrits touchaient soit le genre spécifique du portrait, soit l'histoire de l'art locale, soit des questions plus spéculatives ou littéraires.

Enfin, sa *Vie de François Le Moyne* servait aussi bien à présenter le parcours et les œuvres de celui qu'il considérait comme un des principaux représentants de l'école française de peinture qu'à faire de la relation maître-élève un modèle de dynamisme pédagogique.



Donat Nonnotte
(Besançon 10 janvier 1708,
Lyon 4 février 1785)
À gauche, gravure
À droite, buste
par Clément Jayet 1778,
conservé à l'Académie



Claude Nonnotte
(Besançon 29 juillet 1711,
Besançon 3 septembre 1793)
abbé, frère de Donat,
farouche ennemi de Voltaire

Le musée des Beaux Arts de Châlons-en-Champagne et celui de Besançon possèdent un auto-portrait de Donat. Versailles et la RMN ont une gravure par Jean Daullé.

*Discours pour servir de préface à ses différents écrits sur la peinture
(Ms. 193-1)*

La date de 1778 est apposée à côté du titre sur le manuscrit.

Après avoir exposé quelques-uns des thèmes qu'il reprit de façon récurrente dans plusieurs de ses discours (comme l'union nécessaire de la théorie et de la pratique ; la reconnaissance qu'il vouait à son maître, François Le Moyne), Nonnotte énumérait les différentes parties qu'il envisageait pour composer son Traité de peinture.

Les remarques qu'il formulait pour conclure son exposé faisaient état des initiatives conduites par le comte d'Angiviller dans ces mêmes années, politique que Nonnotte soutenait et dont il suivit les évolutions grâce aux livrets des Salons et à la presse (Mercure de France, Journal de Trévoux, Journal de Paris, etc.) Le directeur des bâtiments favorisa notamment la représentation des sujets nationaux dans la peinture d'histoire, ce que Nonnotte prônait depuis plusieurs années. APK

Ce n'est que par degrés que les arts se sont perfectionnés ; un pas a conduit à un autre pas, une connaissance acquise a éclairé sur une autre qui devait la suivre ; le plus ancien des artistes dans chaque genre ne fut point le plus habile, il ouvrit la carrière à celui qui vint après lui. Celui-ci, profitant des leçons qu'il avait reçues, fut en état d'aller beaucoup plus loin. Il en fut de même successivement, jusqu'au temps où l'on vit éclore les plus belles productions et les plus beaux fruits de l'étude et de la culture des arts.

C'est à cette succession de découvertes et de progrès que nous devons les préceptes que nous avons reçus, préceptes qui nous rendent facile et qui nous dirigent dans le travail nécessaire pour mettre au jour ce que chacun des arts exige. La nature nous donne bien le premier goût et le premier sentiment pour les choses. Mais ce sont les préceptes qui nous peuvent conduire sûrement dans l'exécution et nous faire arriver à la perfection où l'on peut atteindre.

Depuis la renaissance des beaux-arts, on a rassemblé de toute part les chefs-d'œuvre qui peuvent servir d'exemples et de modèles à ceux qui sont destinés à les cultiver. La plupart des grands maîtres ont laissé par écrit leurs observations les plus essentielles et les plus utiles ; ceux qui n'ont point écrit ont enseigné par des leçons familières et par l'exemple de leurs travaux. L'assemblage de tous ces secours a formé des trésors publics où l'on va puiser. C'est dans ces lieux que l'on trouve abondamment toutes les ressources nécessaires pour suppléer ce que le seul génie n'aurait pu faire éclore.

En reconnaissant cette vérité, ne devons-nous pas convenir de l'utilité de ces ressources et publier les avantages dont elles ont été pour nous. Ne devons-nous pas rendre compte à notre siècle de l'usage que nous avons fait nous-mêmes de ces ressources et faire profiter, autant qu'il est possible, nos concitoyens de nos propres découvertes ? Je regarde cela comme un devoir pour un artiste, et c'est ce devoir qui m'engage à donner au public les observations que j'ai faites sur les différentes parties de la peinture.

En rendant compte de ces observations, je déclare d'abord, avec les sentiments de la plus juste reconnaissance, que je dois à M. Le Moyne, Premier peintre du Roi, comme à mon guide le plus attentif, le développement de mes idées et la base sur laquelle j'ai appuyé tous mes raisonnements. Je le consultais journallement sur mes opinions, je lui exposais mes doutes et j'avais, outre ses réponses toujours très lumineuses, l'exemple de ses grands travaux continuellement sous mes yeux. Je

présente donc comme à lui ce que j'aurai pu dire de mieux dans ces différents discours.

J'ai été amené au compte que je rends par l'honneur que l'Académie de Lyon m'a fait lorsqu'elle m'a reçu au nombre de ses membres (1). Il est certain que sans elle je n'aurais jamais pensé à rien écrire. Il fallait remplir mes engagements, il fallait parler dans ses assemblées, m'acquitter envers elle des tributs qui sont d'usage selon ses règlements (2). C'est ce que j'ai essayé de faire le plus brièvement et le plus simplement qu'il m'a été possible, parce que tout ce qui a rapport à des principes ne doit être embarrassé par rien d'inutile et que tout ce qu'on veut mettre au jour sur un objet ne peut jamais être trop précis ni trop clair. J'ai été encouragé dans ma course par l'exemple de mes illustres confrères et j'ai pu juger pendant plus de vingt ans de l'utilité et des avantages réciproques que l'on peut tirer des sociétés où sont réunies les sciences, les belles-lettres et les beaux-arts.

Pendant le cours de mon travail, j'ai consulté, ainsi que je le devais, l'Académie royale de peinture, dont j'ai l'honneur d'être membre depuis près de quarante ans (3). Je lui ai communiqué comme à mon tribunal compétent plusieurs de mes écrits (4). Et sa réponse fut une invitation à continuer mes observations. Une réponse aussi flatteuse et aussi honorable ne m'engagea pas peu à en donner la suite et c'est sous ces heureux auspices que je dois les présenter au public (5).

Pour donner quelque ordre à mes écrits, j'ai envisagé la peinture sous trois parties différentes : le dessein, la composition et le coloris. À chacune de ces parties, j'ai joint tout ce qui lui est analogue et je me suis fait un devoir de réunir dans chaque objet les lumières de la théorie avec les différents procédés qu'exige la main-d'œuvre. Ce n'est pas au seul artiste que l'on doit parler ; l'amateur doit nous entendre et souvent un écrivain serait inintelligible s'il ne parlait que des parties pratiques d'un art où la théorie est également et absolument nécessaire. Dans la peinture, la théorie doit être inséparable de la bonne exécution. L'excellent peintre le prouvera toujours dans ses ouvrages. Il en sent la nécessité et il la fera toujours sentir sans qu'il soit besoin qu'il ait recours à la parole, son pinceau lui suffit.

La même raison qui prouve la nécessité de réunir la théorie à la pratique pour faire un bon tableau montre encore la nécessité de les réunir pour être en état d'en bien juger. La théorie seule est insuffisante pour caractériser un bon juge en fait de peinture. C'est ce qui a donné lieu à des observations particulières que j'ai faites à ce sujet. La théorie nous dira bien dans beaucoup de choses pourquoi on doit les faire, mais elle sera muette sur le comment on doit les faire et cependant, c'est ce comment qui, dans bien des objets, fait la plus grande partie du mérite d'un ouvrage. Les parties aimables d'un tableau nous séduisent et, jugeant de l'ouvrage par le plaisir qu'il nous fait, nous prononçons en sa faveur, quoique nous ne soyons pas en état de juger avec connaissance de cause du mérite de l'artiste qui l'a fait. Cette erreur est aussi innocente que commune.

Dans la division des parties de la peinture sur lesquelles j'ai fait mes observations, j'ai commencé par celle du dessein, comme étant la base de toutes les autres et sans laquelle l'artiste ne peut rien opérer d'exact et de parfait. Je me suis appliqué, relativement au corps humain, à en expliquer les différents caractères selon les différents âges et les différents sexes. À ces premières observations ont succédé celles qui concernent l'expression générale sur tous les objets. J'ai parlé ensuite des sentiments de l'âme et des passions, j'ai détaillé leurs expressions extérieures sur le corps et la physionomie de l'homme, j'ai observé leurs causes en rendant compte de leurs effets.

Selon le plan que je me suis proposé, la composition a fait la suite de mon travail. Sur cet objet, ma première règle est celle qui dirige l'auteur dramatique dans l'unité d'action, de temps et de lieu (6). Cette unité fixe le choix des objets qui doivent y entrer, rassemble les idées du peintre et procure au spectateur un moyen sûr de mieux connaître un sujet où tous les acteurs concourent à le lui présenter d'une manière nette et précise. Une seconde règle est dans la disposition des plans et des groupes, leurs liaisons, leurs enchaînements et dans les effets du clair-obscur, c'est-à-dire dans la manière d'y répandre la lumière, qui est un article très essentiel et qui demande beaucoup de raisonnement. Une troisième règle, non moins nécessaire que les premières, est dans l'observation des lois du costume (7). Celle-ci s'étend sur les usages des temps et des lieux où se sont passés les traits historiques que l'on doit représenter. Cet article est non seulement nécessaire pour la vérité des faits, mais il répand une variété infinie sur l'ouvrage du peintre. Cette variété occupe et plaît, en même temps qu'elle amuse et instruit le spectateur curieux.

La partie de la couleur achève de donner du corps aux pensées et elle porte la vérité dans un ouvrage d'une manière à lui faire produire la plus grande illusion. Je me suis appliqué à en observer ses effets sur les objets naturels, relativement aux différents plans où ils se trouvent et à la quantité d'air que l'on peut supposer entre eux. Cet article m'a engagé à faire part de mes idées sur la perspective aérienne et sur l'harmonie et la liaison des couleurs par le moyen des lumières de reflets. Cette observation mise attentivement en pratique conduit sûrement à leur union et contribue infiniment à donner à un tableau beaucoup de suavité. C'est donc une ressource de laquelle l'artiste ne doit jamais se priver.

Après mes propres observations sur la couleur naturelle des objets, j'ai cru devoir donner comme très utiles les réflexions de M. Oudry sur la manière d'étudier la couleur, en comparant les objets les uns avec les autres (8). C'est un ouvrage dans lequel cet habile homme rend à son maître, M. de Largillierre, les mêmes honneurs que j'ai rendu au mien et dans lequel il a renfermé les plus excellents principes sur la couleur. Ayant connu le mérite et les talents distingués de M. Oudry, ainsi que j'ai connu ceux de son illustre maître, j'ai pensé que son ouvrage ne pouvait qu'être agréable, autant qu'il est utile, par la lumière qui est répandue sur la matière qu'il traite.

Je ne me suis point renfermé dans l'observation des choses que le jeune peintre doit acquérir et dont il doit faire usage pour se perfectionner dans la peinture. Il est des écueils très dangereux qu'il faut éviter tels que les préjugés d'école, qui ne sont que trop communs parmi la jeunesse et qui souvent arrêtent un élève au milieu de sa course. Ce sont des entraves pour le génie et qui empêchent son essor. C'est un voile épais qui cache la vérité à laquelle on ne peut arriver que par une voie libre et débarrassée de toute prévention.

Un autre genre d'écueil non moins dangereux est celui de la présomption. Il arrive souvent qu'après les premiers pas, un élève s'échappe des mains de son guide et que, croyant témérairement pouvoir marcher seul, il s'engage dans un labyrinthe où il ne trouve plus que des pas glissants et, peu loin de là, des précipices. Il marche comme ceux qui veulent suivre une ligne droite avec un bandeau sur les yeux et qui, s'éloignant du but proposé, sont obligés de revenir sur leurs pas. S'il est dangereux de se perdre en s'attachant trop à la manière d'un maître d'où naissent les préjugés, il ne l'est pas moins de négliger les avis d'un guide sage, éclairé et expérimenté. J'ai donné mes observations sur ces différents objets.

Le discernement et le goût sont nécessaires à celui qui veut cultiver l'art de la peinture. Et lorsque la nature nous a choisis pour entrer dans cette carrière et qu'elle

nous traite favorablement, elle nous dispose de manière à nous rendre susceptible de ces deux sentiments. Le développement de nos idées pour user sagement et avec fruit de ces premières dispositions que nous avons reçues en partage demandait encore quelques remarques qui, sans former des lois absolues, établissent quelques raisonnements utiles. J'ai essayé des réflexions sur ce sujet dans une dissertation que j'ai hasardé de mettre au jour.

J'ai donné également des observations sur les caractères distinctifs auxquels on peut reconnaître l'excellent peintre et le vrai connaisseur. Ce sujet m'a paru mériter quelque attention. Tout ce qui sert à éclairer dans les arts ne peut que leur être avantageux.

Quoique l'utilité des lettres et des arts soit très parfaitement reconnue, j'ai cru qu'on ne pouvait trop rappeler la nécessité de les cultiver. J'en ai fait un sujet à la suite de mes autres discours sur la peinture. De cette rencontre, j'ai soutenu, comme il convenait, la cause des lettres et des arts et je n'ai abandonné à la critique que l'abus.

Entre les différents genres de la peinture, celui du portrait ne peut que m'intéresser vivement, j'en ai parlé dans un discours que j'ai fait sur ce sujet. Nous devons à ce genre gracieux les premières notions de notre art. Nos premières recherches furent dirigées par désir de l'imitation de la nature. Cette imitation ne pouvait que nous flatter et nous conduire à un goût déterminé de l'art de la plus fidèle représentation. L'amour donna le premier essor aux idées pour y parvenir ; les moyens s'augmentèrent successivement ; bientôt tous les sentiments de l'âme y prirent le plus grand intérêt. Si l'amour fut le premier satisfait de cette découverte, le respect et la reconnaissance ne furent pas moins animés et ne montrèrent pas moins vivement leur empressement pour un art qui leur procurait le moyen de se signaler. L'hommage dû aux princes et aux grands hommes, le respect pour nos pères et pour les vertus, toutes ces choses devaient nous préparer et nous porter à la plus grande recherche sur les moyens de perfectionner cet art enchanteur. Mais si le genre du portrait auquel est due l'invention de la peinture, est en honneur, mérite-t-il moins de considération de la part des artistes qui cultivent les autres genres ? Je me suis expliqué sur cette question et j'ai donné dans le même écrit ce que l'expérience a pu me faire découvrir d'utile pour le genre du portrait.

Un objet intéressant devait encore m'occuper pendant le cours de mon travail. C'est le progrès des beaux-arts en France. Nos princes les ont successivement protégés de la manière la plus efficace et la plus fructueuse. Ils ont procuré la plus grande fécondité au génie de la nation en accordant la protection la plus étendue et des récompenses à ceux des artistes qui les méritèrent. Après avoir appelé dans le royaume les premiers maîtres de l'France pour instruire par leurs exemples et par leurs leçons des hommes déjà bien disposés par les dons de la nature, nos princes virent éclore avec satisfaction les plus beaux fruits de l'étude qu'ils avaient encouragée.

Les progrès les plus éclatants ne purent manquer de faire naître en faveur des arts protégés des projets d'établissement dans tous les genres. Les lettres et les arts eurent chacun les leurs et, depuis plus d'un siècle, la nation en recueille les heureux fruits. Louis XIV établit dans la capitale l'Académie royale de peinture et de sculpture qui a été la pépinière des artistes les plus célèbres. Bientôt cet établissement fournit aux principales villes du royaume les mêmes ressources. L'Académie de Paris fut autorisée à établir des écoles académiques dans les villes où elle les jugerait nécessaires et utiles (9). Celle de Lyon fut la première qui reçut cette distinction. Les espérances qu'on avait conçues de ce premier rejeton ne furent point trompées. L'École de Lyon a fourni dans différents genres les plus excellents hommes. Tout concourait au

bonheur de cette seconde ville du royaume, le goût et la richesse des habitants, le passage continuel des étudiants qui vont en France et qui en reviennent, les morceaux qu'ils y ont laissé et qui la rendent une des plus riches par les ouvrages de ce genre.

Cette École, fille aînée de l'Académie royale de peinture, fut établie par lettres patentes en 1676 sous la conduite de deux professeurs. Ses exercices furent suspendus après la mort de l'un deux et la retraite de l'autre qui fut appelé à Paris et employé à des ouvrages du Roi (10). Depuis plus de vingt ans, les exercices de cette École ont repris leur cours sous les auspices de M. Bertin, ministre et secrétaire d'État qui, pour lors, était intendant de Lyon (11). Il s'associa pour cette bonne œuvre (c'est ainsi qu'elle fut appelée) des amateurs qui se prêtèrent généreusement à tout ce qui était nécessaire pour faciliter ce rétablissement. L'École fut ouverte et rendue publique au mois de janvier 1757. Depuis ce temps-là, elle s'est maintenue ; les leçons ont continué à s'y donner gratuitement selon la forme de ses règlements et par l'intérêt qu'y prend encore aujourd'hui le ministre éclairé qui a la ville de Lyon dans son département ; il a été décidé de concert avec le Consulat (12) que l'École publique de dessein serait établie dans l'Hôtel de ville. Cette résolution a eu son effet en 1777. Dès la même année, les logements nécessaires ont été accordés et arrangés et les exercices heureusement établis.

Mais quel encouragement plus digne d'un grand roi que celui dont notre auguste monarque vient de donner l'exemple ! Il a ordonné que des statues en marbre fussent élevées aux grands hommes qui ont illustré la France, que ces statues fussent placées dans une galerie qui, étant rendue publique, mit tout le monde à même de reconnaître les hommes de grands talents et de grandes vertus et de juger des chefs-d'œuvre de l'art consacrés à éterniser la mémoire des talents et des vertus (13). Quatre de ces statues ont déjà été exécutées avec le plus heureux succès et quatre autres ont été déjà désignées pour cette suite intéressante d'hommes illustres. Il a été également ordonné que dans les traits historiques de la monarchie, il en fut choisi des plus intéressants pour être exécuté en peinture. Un de ces sujets a déjà été représenté (14) ; tous ces ouvrages ont paru au Salon du Louvre et y ont été vus avec applaudissement et admiration. Quoi de plus propre à élever l'âme, à lui inspirer de grands sentiments, à échauffer le génie des beaux-arts !

On trouvera à la fin de mon ouvrage la Vie de M. Le Moyne, Premier peintre du Roi. C'est un hommage que j'ai cru devoir rendre à sa mémoire et à la vérité. Cet excellent homme, pendant les dernières années de sa vie, me fit connaître par ses leçons et par l'exemple des grands travaux dont il était occupé toutes les parties de l'art telles qu'il les connaissait et qu'il les pratiquait. Plusieurs avant moi ont mis en écrit sa Vie (15) ; quelques-uns en ont parlé seulement dans des recueils d'anecdotes, mais on n'a point parlé de lui d'une manière juste. Les uns s'en sont tenu à des discours et à des rapports communs et populaires, d'autres n'ont pas fait assez de recherches pour se garantir du mensonge ; quelques-uns se sont livrés à la partialité en maltraitant ce grand homme. C'est ce qui m'a déterminé à rendre compte de ses talents, de son caractère, de sa fortune et du malheur qui le conduisit au tombeau.

Sur l'article des talents, le public connaisseur lui a rendu justice et lui rendra toujours. Sur les autres, la prévention s'en est mêlée et, par là, un très grand nombre a été induit en erreur. Ayant vécu avec M. Le Moyne pendant le temps le plus intéressant de sa vie et rien de ce qui le regardait n'ayant pu m'être caché, j'ai cru devoir lui rendre justice et mettre au jour la vérité qui m'était si bien connue et dont je rends compte avec la plus scrupuleuse fidélité.

Notes du transcritteur

- (1) Nonnotte fut élu le 22 février 1754 dans la classe de peinture et prononça son discours de réception le 1^{er} mars suivant (Ms. 268-I, fol. 243-244).
- (2) Sur les statuts et règlements de l'Académie de Lyon, voir DAVID Louis, *L'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon, 1700-2000, trois siècles d'histoire lyonnaise*, Lyon, Éditions lyonnaises d'art et d'histoire, 2000, p. 50-51.
- (3) Nonnotte fut agréé à l'Académie royale de peinture et de sculpture le 26 novembre 1740 et reçu le 26 août 1741 (Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1875-1892, t. V, p. 284, 304).
- (4) Nonnotte envoya à l'Académie royale de Paris trois de ses discours : le premier, sur le dessin, fut lu dans l'assemblée du 5 avril 1755, le deuxième, sur la composition, fut prononcé le 3 juin 1758 et le dernier, sa Vie de François Le Moyne, occupa la séance du 7 octobre 1769. Les procès-verbaux de l'Académie royale de Paris précisent que ces lectures furent faites à la demande de Nonnotte lui-même, qui souhaitait recevoir l'avis (« le sentiment ») de ses confrères parisiens. En des termes habituels, les procès-verbaux signalent que l'assemblée « a approuvé » ou « a été satisfaite » de ses contributions. À la suite de la conférence sur le dessin, Charles Nicolas Cochin, alors secrétaire de l'Académie royale de Paris, adressa une lettre de compliment à Nonnotte (lettre datée du 28 avril 1755 et conservée aujourd'hui à l'Académie de Lyon, sous la cote Ms. 198-II, n° 963, f° 172).
- (5) Ce dernier membre de phrase a été barré dans le manuscrit.
- (6) Idée développée par l'abbé Du BOS dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (Paris, J. Mariette, 1719).
- (7) Nonnotte revint sur le thème du costume, ou costumé, à plusieurs reprises dans ses discours, notamment dans celui sur les parties pratiques de la composition. Cette aspiration lui venait sans doute de son maître, dont il rappela que son premier projet pour le salon d'Hercule du château de Versailles était une Gloire de la monarchie française avec Clovis, Charlemagne, etc. Roger de Piles, dans son *Explication par ordre alphabétique des termes propres au dessein et à la peinture*, jointe à sa traduction de *L'art de peinture* de Ch. A. Du Fresnoy, en donnait la définition suivante : « C'est un terme que l'on emploie pour signifier la convenance de chaque chose par rapport au temps et au lieu où l'on suppose que l'histoire que l'on représente est arrivée. Ainsi, faire les choses selon le costume, c'est faire connaître par quelque chose d'ingénieux les lieux où l'on met la scène du tableau, les pays d'où sont ceux que l'on y fait paraître, leurs façons de faire, leurs coutumes, leurs lois, en un mot, tout ce qui peut leur convenir. » (Paris, Ch.-A. Jombert, 1751, p. 324-325 ; la première édition de la traduction par de Piles du *Traité de Dufresnoy*, qui ne comportait pas de glossaire, date de 1668).
- (8) Allusion à la conférence que Jean-Baptiste Oudry prononça à l'Académie royale de Paris le 7 juin 1749 et que Nonnotte présenta à l'Académie de Lyon le 18 novembre 1766. En 1749, Nonnotte pouvait avoir assisté à la séance parisienne, il en aurait, quoiqu'il en soit, pris connaissance grâce aux publications qui en avaient été faites, l'une dans *L'amateur, ou nouvelles pièces et dissertations françaises et étrangères pour servir au progrès du goût et des beaux-arts*, Paris, Impr. de Grangé, 1762, p. 7-33 et l'autre, sous forme de compte rendu, dans *l'Année littéraire* (1762, t. II, p. 178-183).
- (9) Par lettres patentes de novembre 1676, enregistrées au Parlement le 22 décembre suivant (voir leur publication par VITET Louis, *L'Académie royale de peinture et de sculpture, étude historique*, Paris, Michel Lévy frères, 1861, p. 278-280).
- (10) Thomas Blanchet mourut le 21 juin 1689 ; Antoine Coysevox se rendit à Paris en 1678.
- (11) Henri Léonard Bertin (Périgueux, 1720-Spa, 1792), maître des requêtes en 1741, intendant du Roussillon en 1749, puis de Lyon, en 1754 et en 1757. Il rejoignit Paris en tant que lieutenant général de police et se rapprocha du cercle de la marquise de Pompadour. Louis XV le nomma contrôleur général des finances en 1759 dans le ministère Choiseul. Il fut renvoyé de son poste en 1763, mais Louis XV créa pour lui un cinquième secrétariat d'État, qu'il administra jusqu'en 1780, en même temps que l'intendance de Lyon. Il était membre de l'Académie de Lyon depuis 1755 (BAYARD Françoise, FELIX Joël, HAMON

Philippe, *Dictionnaire des surintendants et contrôleurs généraux des finances, XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, CHEEF, 2000).

- (12) Le consulat constituait le pouvoir municipal à Lyon (BAYARD Françoise, *Vivre à Lyon sous l'Ancien Régime*, Paris, Perrin, 1997).
- (13) Il s'agit de la série de sculpture dite « des Grands Hommes », commandée à partir de 1776 par le comte d'Angiviller pour orner la grande galerie du Louvre ; à ce sujet, voir notamment SCHERF Guilhem, « La galerie des "Grands Hommes" au cœur des nouvelles salles consacrées à la sculpture française du XVIII^e siècle », *Revue du Louvre*. La revue des musées de France, 5-6, 1993, p. 58-67. Nonnotte fait ensuite allusion aux quatre premières statues réalisées, présentées au Salon de 1777 : Sully par Louis-Philippe Mouchy (Paris, Institut de France), Michel de L'Hôpital par Étienne-Pierre-Adrien Gois (Versailles, musée national du château), Fénelon par Félix Lecomte et Descartes par Augustin Pajou (tous deux à Paris, Institut de France). Furent ensuite exécutées Bossuet par Augustin Pajou (Paris, Institut de France), D'Aguesseau par Pierre-François Berruer (Versailles, musée national du château), Corneille par Jean-Jacques Caffieri (Paris, musée du Louvre), présentés au Salon de 1779 ; puis Tourville par Jean-Antoine Houdon, exposé au Salon 1781. Les commandes se poursuivirent ensuite jusque sous le Directoire.
- (14) Celui de Nicolas-Guy Brenet, *La mort de Duguesclin*, exposé au Salon de 1777 et aujourd'hui conservé à Paris, musée du Louvre. On sait que Nonnotte conservait des esquisses de ce tableau (PEREZ Marie-Félicie, « Collectionneurs et amateurs d'art à Lyon au XVIII^e siècle », *Revue de l'art*, 47, 1980, p. 43-53, en particulier p. 47). Au Salon de 1777, fut également exposé un autre tableau de l'histoire de France commandé pour le roi : *La contenance de Bayard*, de Louis-Jacques Durameau (Grenoble, musée des Beaux-Arts).
- (15) Voir plus bas, l'annotation de la Vie de François Le Moyne.

Discours sur le dessin (Ms. 193-45)

Il s'agit de la première contribution académique de Donat Nonnotte à Lyon, présentée dans l'assemblée du 29 novembre 1754, et de celle qui fut la plus largement diffusée de son vivant. Le peintre en envoya une copie à l'Académie royale de Paris, qui fut lue le 5 avril 1755 (1), et qui reçut l'approbation bienveillante de ses membres. Le secrétaire, Charles Nicolas Cochin, écrivit à Nonnotte pour le féliciter et l'encourager dans la rédaction de ses réflexions, lettre que l'artiste communiqua à Lyon lors de la séance du 25 avril 1755 (2). Trois mois après, il présentait aux académiciens locaux un exemplaire imprimé de son discours, que le Mercure de France allait publier en octobre 1755. C'est cette version qu'avait consultée Antoine Joseph Pernety pour rédiger l'article « dessein » de son Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure. À ce propos, il rapporte en effet la partie relative à la figuration selon les âges et selon le sexe du modèle (Paris, Bauche, 1757, p. 130-133).

Nonnotte composa ce discours au moment où l'abbé Lacroix proposait l'établissement d'une école de dessin à Lyon (3). Par ce biais, il souhaitait sans doute témoigner son intérêt pour le projet et légitimer la place de professeur qu'il escomptait tenir. Il entendait le dessin comme l'exercice académique de la figuration du modèle, nécessaire à la formation et à l'épanouissement du génie artistique, et non comme la maîtrise d'une pratique mécanique, utile aux seuls artisans. Il se plaçait ainsi en faveur d'une école académique, telle que la défendait l'abbé Lacroix et Soufflot, et non d'une école de la fleur, comme l'avait suggéré Oudry.

APK

Messieurs,

La peinture, dont je dois avoir l'honneur de vous entretenir aujourd'hui pour mon premier tribut académique, est connue pour être au rang des arts qui, dans tous

les temps éclairés, ont mérité les empresses et l'estime des personnes d'esprit et de goût.

Dispensez-moi, je vous prie, de remonter à la sombre recherche de son origine, de même que de vous informer du temps précis où elle a pris naissance ; cette découverte me paraît être aussi inutile qu'incertaine. En effet, qu'importe à cette Académie dans le but qu'elle se propose, que ce soit les Égyptiens ou les Grecs qui en soient les premiers inventeurs, ou que l'amour, plutôt qu'une curiosité raisonnable, y ait donné lieu. J'aime à m'entretenir des connaissances et des faits certains, et quoique l'Écriture Sainte soit celle qui répand le plus de clarté sur l'ancienneté de la peinture et de la sculpture, je crois en trouver encore davantage dans le goût naturel de l'homme pour les beaux arts. Leur utilité, leurs agréments ne pouvaient que nous engager à les cultiver ; le degré de leur perfection est ce qui doit attirer toute notre attention et notre estime.

Je ne m'arrêterai donc point, Messieurs, à une ennuyeuse chronologie des progrès de la peinture, encore moins à vous en faire l'éloge ; jusqu'ici on en a dit assez à ce sujet, et ce qu'on en a dit vous est connu. Je ne rappellerai point non plus la préférence qu'elle a pu recevoir sur plusieurs des autres arts ; j'agis contre l'esprit qui m'anime et qui est la base de cette illustre société dont l'établissement, en réunissant les arts et les sciences, ne doit pas moins réunir les sentiments et les cœurs.

J'examinerai simplement ce que la peinture est en elle-même, les parties qu'elle renferme et le goût qui en fait le beau et l'agréable. Je chercherai à me retracer les entretiens que j'ai eus à ce sujet avec feu M. Le Moyne, Premier peintre du Roi, sous lequel j'ai été assez heureux pour étudier les six dernières années de sa vie. C'est le temps où ce grand artiste a mis au jour les ouvrages les plus dignes de l'immortaliser et les plus propres à instruire un élève. La coupole de la chapelle de la Vierge de Saint-Sulpice et le plafond du salon d'Hercule à Versailles font actuellement l'admiration des connaisseurs, et feront sûrement celle de la postérité. C'est à ces ouvrages, et à l'emploi que M. Le Moyne daigna m'y donner, que je dois le peu de connaissances que j'ai de la peinture.

Pour mettre quelque ordre à ce discours, je diviserai la peinture en trois parties principales : le dessin, la composition et le coloris. La première, qui est le dessin, sera le sujet de cet entretien.

On me demandera peut-être ce que c'est que le dessin ? Dans ce cas, Messieurs, je dois répondre que c'est un composé de différentes lignes qui, étant réunies, doivent nous présenter au premier coup d'œil l'objet que nous nous sommes proposé de rendre. Tout ce que nous voyons porte par la forme au carré, au rond, ou à un mélange agréable de l'un et de l'autre ; il faut donc, lorsque nous avons l'une de ces formes à jeter sur le papier ou sur la toile, la saisir par le contour et, si du carré plus ou moins sensible, elle porte ensuite à quelques rondeurs, faire fléchir son trait pour parvenir à la justesse et à la vérité du mélange des formes.

L'imitation de tout ce qui est créé fut réservé à l'homme seul ; aussi l'homme y est-il porté naturellement ; et quand il le fait avec choix, il séduit, il enchante. Nulle imitation ne fut plus digne de lui que celle du corps humain ; c'est celle qu'il devait étudier par préférence, et qui fait notre principal sujet. Passons à l'examen.

J'ai dit que tout ce que nous voyons porte par la forme au carré, au rond, ou à un mélange agréable de l'un et de l'autre. C'est dans l'extérieur du corps humain qu'on peut mieux remarquer les effets de ce mélange ; c'est là qu'il se montre avec plus de grâce. Les formes qui tendent au carré sont sensibles partout où les os sont plus près de la peau, ainsi que dans l'étendue des muscles plats. Les rondes paraissent aux

parties charnues ou chargées par la graisse. En sorte que, quand on prend des ensembles, toujours par les contours soit généraux, soit particuliers, il faut d'abord les saisir carrément pour la distribution et les arrondir ensuite imperceptiblement selon leur besoin.

Les formes carrées plus ou moins sensibles dont je parle au sujet du corps humain, je ne prétends point, Messieurs, leur donner aucun angle vif, les angles y ont toujours quelques arrondissements. Le terme de carré est expressif pour l'usage des peintres : il est connu dans toutes les écoles.

Faut-il, en prenant le trait d'une figure, le rendre également sensible ? Comme le peintre doit donner de l'intelligence à ce qu'il fait, et qu'elle ne peut trop tôt paraître, il doit procurer au premier trait plus de fermeté partout où paraissent les os, qui sont d'une nature plus dure, et passer plus légèrement sur les parties rondes qui sont les plus tendres ; excepté les côtés destinés pour les ombres, ainsi que les insertions des muscles qui, s'approchant les uns des autres pour former leurs liaisons, demandent alors plus d'expression. Mais il faut remarquer que cette expression ne doit être plus vive que dans ce qui caractérise l'ensemble des grandes parties ; celles qui sont plus petites voulant être moins sensibles à mesure qu'elles diminuent de volume ; si ce n'est dans le cas où ces petites parties auront aussi des os ; car alors elles demandent la première fermeté sans vouloir rien perdre de leur détail. C'est de cette façon qu'il faut traiter les pieds, les mains et les têtes.

Je laisse quant à présent les réflexions à faire sur les masses d'ombres et sur le clair-obscur. Ces parties dépendent de la composition, qui est la seconde de mon plan général.

Le dessein est le point principal de la peinture et l'écueil où il est le plus dangereux d'échouer. C'est lui qui sépare les masses informes, qui distribue les parties des différents corps que l'on veut représenter, qui les lie, et forme le tout de chaque chose dans ce qu'elle doit être. Sans lui, point d'ensemble et point de forme ; sans forme, point de grâce, point de noblesse et nulle expression sans expression, point d'âme, et sans âme, que devient le Prométhée de la peinture et ses illusions ? C'est le dessein qui fait distinguer dans le corps humain les différents âges et les différentes conditions, les différents sexes et ce que leurs saisons peuvent y donner de variété. Il désigne les caractères en tous genres, ainsi que toutes les passions. Enfin sans lui, un tableau ne serait, à proprement parler, qu'une palette chargée de couleurs qui ne dit mot, par conséquent, ne ressemble à rien.

Voyons, Messieurs, ce que le dessein doit être par rapport aux âges ; tâchons à en développer les différents caractères : commençons par l'âge le plus tendre.

Les enfants naissent avec la distribution complète de toutes les parties qui dans un autre âge forment un grand corps, soit par les os, soit par les muscles. Mais comme les os et les muscles n'ont point encore leur force, ni leur étendue, et que d'ailleurs les chairs sont d'ordinaire plus enveloppées par la graisse, les formes extérieures se trouvent être différentes dans le plus grand nombre des parties et, dans d'autres, absolument opposées à ce qu'elles sont dans un âge plus avancé.

Dans tous les âges, les attachements des diverses parties du corps humain ne sont point, ou sont peu, susceptibles d'être chargés par la graisse. Ils ne le sont que parce que c'est décidément nécessaire pour attacher les chairs. En sorte que la peau qui les couvre se trouve alors beaucoup plus près des os qu'elle ne peut l'être dans les parties charnues et nourries par la graisse. Il en résulte pour les enfants que tel attachement qui fait une élévation dans un corps entièrement formé, ainsi que nous l'apercevons aux épaules, aux coudes, aux poignets, aux phalanges des doigts et à tous

les autres attachements, ne sont point aux enfants des élévations, mais des creux ; la peau, comme nous l'avons dit, demeurant près des os pour faire à cet âge la distinction de s'élever ensuite avec complaisance, et se prêter aux muscles encore tendres et à la graisse qui y est adhérente. Le peintre doit donc observer toutes ces choses, et sans outrer la matière, comme la nature l'est elle-même quelquefois, il doit ménager la mollesse et la rondeur par de légers méplats et laisser paraître imperceptiblement les masses générales des principaux muscles. C'est ainsi que l'ont pratiqué admirablement bien tous ceux qui ont excellé dans ce genre, comme l'Albane, Paul Véronèse, Rubens, Pietro Testa, Boucher, et en sculpture, François Flamand (4) et Puget.

Le terme de méplat, que j'ai employé il y a un moment, Messieurs, est un terme de l'art usité pour exprimer des parties rondes un peu aplaties. Nous admettons pour principe qu'il n'y a rien de parfaitement rond dans l'extérieur du corps humain, comme rien de parfaitement carré. L'office des muscles et leurs liaisons mutuelles empêchent cette régularité de forme. Venons au second âge.

La diversité des contours dépend de la diversité des formes, et c'est peut-être dans cet âge qu'elles diffèrent davantage. Toutes les parties du corps dans le premier âge sont raccourcies et comme soufflées par les sucs et le lait qui doit leur servir de nourriture. Dans le second, toutes les parties se développent et semblent ne travailler que pour se procurer les longueurs proportionnées auxquelles elles doivent naturellement arriver. C'est pourquoi nous voyons les jeunes gens de l'âge de douze à quatorze ans être d'une proportion svelte et légère. Les os dans leur attachement ne montrent point encore toutes leurs grosseurs, et les muscles dans leur largeur montrent encore moins leur nourriture. Ceci doit attirer toute l'attention du peintre, et c'est aussi ce qui produit en cette rencontre de si grandes difficultés à bien rendre la vérité. Tout y est fin et délicat dans l'expression, on ne peut s'y sauver par rien de bien sensible. Les attachements n'y forment point de creux comme à ceux des enfants, ni des élévations marquées comme dans l'âge fait. Les contours, par cette raison, y sont coulants, gracieux, étendus ; et comme ils sont peu chargés, ils exigent d'être peu ressentis, c'est-à-dire peu marqués dans leur insertion. Semblable d'ailleurs à de jeunes plantes, la nature à cet âge, sans avoir rien de dur dans le caractère, doit se soutenir ; et comme elle n'est point encore assujettie à la violence des passions, elle doit conserver une aimable tranquillité. Les figures antiques de Castor et de Pollux (5) peuvent servir de règle pour celles dont je parle, et la manière de dessiner de Raphaël me paraît être celle qui y convient le mieux. Ceux de nos modernes qui ont suivi de plus près nos premiers maîtres dans cette route sont à mon gré Le Sueur, Le Moyne, Premier peintre du Roi, Carle Van Loo et Bouchardon.

Toutes les perfections du corps humain, sa beauté et toute sa vigueur se montrent dans le troisième âge auquel je passe maintenant. L'âme qui soutient et anime ce corps y commande en souveraine, et toutes ses facultés y agissent avec d'autant plus de force et de liberté que les ressorts qui le font mouvoir en sont plus déliés. Jusqu'ici la nature n'a rien fait voir de résolu, ni rien de décidé dans les formes extérieures ; mais arrivée à son but, elle s'exprime avec netteté et avec la noblesse dont son auteur a daigné la décorer. Examinons, Messieurs, comment on peut réduire en pratique toutes ces choses et les représenter sur la toile. La vraie théorie de l'art doit accompagner le peintre dans toutes ses opérations, et une étude constante de l'anatomie doit être son guide. Il jugera alors que les attachements de toutes les parties du corps humain arrivés à sa perfection doivent être expliqués avec fermeté, sans sécheresse, et que les os qui s'y font sentir, quoique carrément, doivent donner l'idée

de leurs formes sans aucune dureté de travail. Les muscles principaux ne peuvent laisser aucun doute sur leur caractère et leur office, et ceux d'une moindre étendue paraîtront relativement aux fonctions des premiers. C'est pour ces raisons que dans cet âge les contours sont moins coulants, ou pour mieux dire, plus chargés et plus caractérisés que dans le précédent, et que les insertions des muscles, ainsi que toutes les jointures, sont plus ressenties. Comme l'âme commande absolument au corps, de même les principales parties du corps commandent par leur grosseur et leur élévation à celles qui sont moindres. Les extrémités de chaque membre doivent donc être légères et dénouées, afin de montrer par là qu'ils n'en sont que plus disposés à obéir promptement à sa volonté. La sûreté de ces principes peut se voir bien expliquée dans la figure du Gladiateur (6), qui est regardée comme la plus parfaite de l'antiquité dans le genre que je viens de rapporter. Le goût de dessein du Carrache, et de presque toute son école, est aussi celui qui le rend mieux : on le préfère pour cette étude à la plupart des autres maîtres.

Le dernier âge, Messieurs, nous présente la nature dans son déclin : ce n'est plus cette fraîcheur, ce soutien, cette fermeté et cette vigueur de ceux qui ont précédés. Les esprits se dissipent dans celui-ci, les chairs s'amollissent, la peau se vide et se sèche, et le corps ne présente plus que des formes et des contours incertains. Les os, premier fondement de toute la machine, semblent succomber par l'affaissement des parties qui les lient, et nous ne voyons plus que tremblement et crainte dans tous les mouvements de ce corps si soutenu dans sa jeunesse. L'intelligence du peintre, en remontant toujours aux principes, lui fera sentir aisément la conduite qu'il doit tenir en cette rencontre ; et qu'avec la variété des formes qui suivent les âges, il doit varier les caractères du dessein autant que la nature le lui indique. Ici, les formes du corps humain ayant dégénéré, on ne doit plus leur donner cette prononciation ni ce développement actif du troisième âge. Les os sont plus découverts, mais les muscles refroidis et desséchés ne présentent plus que beaucoup d'égalité dans les contours. La peau moins soutenue qu'auparavant augmente par ses plis le travail extérieur, et montre en tout, de concert avec les os, une espèce d'aridité générale à laquelle l'artiste doit porter attention. Il faut donc, lorsqu'on aime la vérité, donner moins de moelleux et moins d'arrondissement à ces sortes de parties, et cependant ne pas outrer la matière. La peinture doit plaire aux yeux comme la musique doit plaire aux oreilles ; et tel sujet qu'on puisse avoir à traiter, il en faut bannir le défectueux et le répugnant. Il n'est rien que l'art ne puisse embellir, et c'est la seule délicatesse dans le choix, et le goût agréable à rendre les choses, qui peut acquérir, à juste titre, de la distinction à un peintre, quelque savant qu'il soit d'ailleurs. Ici la nature suffit pour prouver ce que j'ai dit du dernier âge.

Ce que je viens d'avancer sur les âges par rapport au dessein, Messieurs, n'est qu'un précis, tel que je l'ai promis au commencement de ce discours, des entretiens que j'ai eus à ce sujet avec feu M. Le Moyne. Je l'ai appuyé de l'exemple de quelques antiques, de celui de plusieurs de nos meilleurs maîtres, et j'ai cru y devoir joindre les lumières que la nature m'a pu fournir. Personne ne doute que nous ne dussions recevoir d'un habile homme les premières leçons dont nous avons besoin pour l'étude de la peinture. Le bel antique doit être notre second guide et nous instruire sur les belles formes qu'il réunit, mais l'âme et la vie font le premier mérite d'un tableau, nous ne pouvons les tenir que de ce feu divin qui caractérise la nature vivante. Le froid des marbres antiques a passé dans les veines de quelques-uns de ses adorateurs. Il n'y a que ceux qui, par leur capacité à en faire un bon choix, ont su y joindre le sentiment que la seule vérité inspire, qui en aient tiré un parti avantageux. On peut voir à ce sujet

dans M. de Piles, le jugement que Rubens en a porté, où il dit qu'il y a des peintres à qui l'imitation des statues antiques est très utile, et à d'autres dangereuse, même jusqu'à la destruction de leur art (7). M. de Piles ajoute qu'on doit convenir que l'antique n'a de vraies beautés qu'autant qu'elles sont d'accord avec la belle nature dans la convenance de chaque objet. On ne peut donc raisonnablement disputer que ce sont les seules beautés réunies de la nature qui ont fait mettre au jour ce que nous admirons avec justice dans les plus fameux chefs-d'œuvre de la Grèce. Ces mêmes beautés seules ont aussi formé des peintres du premier ordre ; mais l'étude des plus belles statues antiques, sans celle de la nature, n'a jamais fait ce miracle. Je France de là, avec un très bon écrivain de nos jours, que le vrai est la première source où l'art doit aller puiser : c'est là qu'il peut s'enrichir. La multitude des objets créés et leurs perfections y sont à l'infini ; chacun d'eux ont leurs grâces particulières ; aucun n'en renferme comme celui duquel il me reste à vous entretenir.

C'est par le dessein, Messieurs, que se trouve marquée dans la peinture la distinction des âges ; c'est également par lui qu'on y fait celle des sexes. Toutes les créatures sont ornées des dons de la nature, la femme l'est supérieurement. Née pour fixer l'attention et le goût de l'homme, son empire sur lui ne pouvait être mieux soutenu que par les grâces. Ce sont ces grâces charmantes qui doivent entièrement diriger le peintre dans la représentation du corps d'une femme, et l'aider à transmettre sur la toile les impressions du beau naturel. Je conviens que la chose n'est point aisée pour l'artiste, quelque habile qu'il soit ; mais s'il y a des moyens d'y réussir, ce ne peut être encore qu'avec le concours du dessein. Ce que j'ai avancé ci-devant au sujet des âges a eu presque tout son rapport au corps de l'homme. Examinons les distinctions qu'on peut faire pour celui dont j'entreprends de donner une idée.

Un travail tendre et arrondi, des contours aisés et simples, une touche naïve sont ici des articles très essentiels. Les attachements, quoique délicats, ne peuvent annoncer que très peu, ou presque point les os. Les parties dominantes, sans être trop chargées, seront soutenues et nourries, afin de montrer une fermeté convenable aux chairs de la femme ; le repos qui lui est naturel, et les passions douces s'exprimeront par des mouvements gracieux et tranquilles, et par des contours peu ressentis. Sa vivacité sera seulement dans les yeux, ils sont les miroirs de l'âme, et comme elle n'est point assujettie à aucun travail pénible, les pieds et les mains, et plus encore les bouts des doigts, seront délicats et menus. Les principaux muscles, ou les parties dominantes dans le corps d'une femme formée, doivent être plus sensibles en expression que dans les corps du second âge. Mais cette expression ne doit point atteindre à la fermeté de travail dont j'ai parlé ci-devant touchant les hommes faits. Enfin, plus le peintre pourra réduire en pratique ces observations sur le caractère du dessein relativement à la femme, plus il donnera de noblesse et de grâces à celle qui naturellement les réunit. On trouvera dans la Vénus de Médicis (8) et dans tous les ouvrages de Raphaël qui sont de ce genre, les preuves certaines de ceux que je viens de d'avancer, et parmi nos maîtres modernes, je ne craindrai pas de donner M. Boucher pour exemple (9).

Dans le faible essai que je viens d'avoir l'honneur de vous exposer, Messieurs, sur les principales parties du dessein, j'ai cru, après en avoir retranché les recherches inutiles et rebattues de son origine, devoir le présenter par la variété de ses caractères. J'ai tâché de montrer d'abord ce qu'il est en lui-même, et je l'ai suivi dans ses différences par rapport aux âges et par rapport aux sexes. Cette route m'a paru, quoique moins frayée, plus simple et plus propre à lier intimement la théorie avec la pratique, que l'on a souvent trop séparées, en se livrant par préférence presque entièrement à l'une ou à l'autre. La seule théorie ne formera pas un bon

peintre, mais sans elle, les ouvrages du meilleur praticien toucheront peu l'homme de goût. Eloigné de toute prévention, j'ai dit ce que je pense de l'étude de l'antique, mise en parallèle avec celle qu'on doit faire de la nature. Et j'ai cru qu'en prenant la première pour guide, on devait regarder l'autre comme le but principal. Ce sentiment, Messieurs, me paraîtrait d'autant plus juste qu'il est appuyé de celui de plusieurs de nos excellents maîtres ; néanmoins, comme je trouverai toujours un avantage certain à être aidé de vos lumières, j'y défère, et soumetts le tout à votre jugement.

Prononcé le 29 novembre 1754, par Nonnotte, Peintre du Roi, de l'Académie royale de peinture et de sculpture et de la Société royale de Lyon.

Notes du transcripteur

- (1) La copie est conservée à Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, sous la cote Ms. 200¹.
- (2) Ms. 268-II, fol. 172.
- (3) Sur l'histoire de cette école, voir note 9 de l'introduction générale. Antoine Lacroix (1708-1781) fut trésorier de France en 1732, recteur de l'Aumône générale en 1737, membre de l'Académie de Lyon la même année et official de Lyon en 1753. Sur son rôle de collectionneur et d'amateur, voir PEREZ Marie-Félicie (1980) : *Collectionneurs et amateurs d'art à Lyon au XVIII^e siècle*. *Revue de l'art*, 47, p. 45-46.
- (4) François du Quesnoy. Sur cet artiste, voir BOUDON Marion (2005) : *François du Quesnoy, 1597-1643*. Arthéna édit. Paris.
- (5) L'original se trouve à Madrid, musée du Prado (HASKELL Francis & PENNY Nicholas (1981) : *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, Yale University Press, New Haven/Londres, cat. n° 19. Une copie en marbre avait été réalisée à la demande de Louis XIV, en 1712, par Antoine Coysevox (Versailles, parc du château) ; SOUCHAL François dir. (1977) : *French sculptors of seventeenth and eighteenth centuries. The reign of Louis XIV*. Cassirer edit. Londres, t. I, p. 195, cat. n° 42.
- (6) Paris, musée du Louvre (HASKELL Francis et PENNY Nicholas (1981), cat. n° 43). Depuis la conférence que Thomas Regnaudin consacra au Gladiateur Borghèse (lue à l'Académie royale de Paris le 6 février 1677), cet antique était considéré comme la figure la plus apte à traduire le mouvement du corps. Avant Nonnotte, Louis Galloche y avait fait référence dans la présentation de la première partie de son *Traité de peinture*, lue à Paris le 6 juin 1750, et François-Michel Dandré-Bardon, dans son discours *Sur la manière de poser le modèle et de le dessiner*, présenté quelques mois avant à l'Académie royale, lors de la séance du 5 février 1754. Lorsque le comte de Caylus proposa son prix d'ostéologie, le 5 mai 1764, il recommanda de commencer par l'étude du squelette du Gladiateur, ainsi que de celui de la Vénus Médicis, citée également par Nonnotte. Sur les quatre conférences mentionnées ici, voir LICHTENSTEIN Jacqueline et MICHEL Christian (dir.), 2006, t. I, vol. 2, p. 617-622, ainsi que les t. V-2, et t. VI-1 et 2, en cours de publication.
- (7) Référence au texte *De l'imitation des statues antiques* de Rubens, traduit et commenté par Roger de Piles dans son *Cours de peinture par principes* (Paris, J. Estienne, 1708, p. 126-176).
- (8) L'original se trouve à Florence, musée des Offices (HASKELL Francis et PENNY Nicholas, 1981, cat. n° 88). Cinq copies furent réalisées pour Louis XIV, dont une par Antoine Coysevox, aujourd'hui perdue (SOUCHAL François (dir.), 1977, t. I, p. 191, cat. n° 34).
- (9) Rappelons que François Boucher avait également été un élève de François Le Moyne.

Discours sur l'expression et les caractères des passions (Ms. 193-9)

Dans ce discours, prononcé à l'Académie de Lyon le 28 novembre 1755, Nonnotte liait étroitement l'expression des passions au tempérament des individus, comme l'avait fait avant lui Antoine Coypel dans ses commentaires de l'Épître à son fils (1). Mais trente-cinq ans après le texte de Coypel, et devant un auditoire composé de citoyens ouverts à l'esprit des Lumières, il associait surtout le caractère poli et le caractère rustre de l'homme, à l'origine de physionomies opposées, à leur degré d'éducation.

Coypel, Premier peintre du Roi et directeur de l'Académie royale de Paris, considérait que la cour était le milieu où pouvait le mieux s'observer la diversité des caractères humains ; Nonnotte lui préférait l'exemple de la ville, l'espace de sociabilité dans lequel il évoluait. APK

Messieurs,

Il paraît que dans tous les temps où les hommes se sont occupés de la recherche des sciences et des arts, où les choses utiles et agréables ont paru être plus dignes de leur attention et de leurs veilles ; il paraît, dis-je, que la perfection sur ces différents objets a dépendu de la communication réciproque des découvertes qui se sont faites. Les anciens en jugèrent ainsi sans doute, ou du moins est-ce là le véritable esprit qui a déterminé l'établissement des corps académiques parmi nous, c'est celui qui anime la Compagnie devant laquelle j'ai l'honneur de parler, qui l'aiguillonne au travail et la rassemble si souvent, c'est aussi celui qui m'engage à vous présenter, Messieurs, la suite de mes réflexions sur la peinture, non que je me flatte qu'elles soient assez bonnes pour être mises au jour, ce n'est uniquement que pour souscrire à vos lois et vous donner des témoignages de mon empressement à concourir aux sages vues de vos réglemens.

Dans mon premier discours, je vous ai donné le plan de l'ouvrage que je me suis proposé de faire sur les différentes parties de la peinture. Dans celui-ci, Messieurs, je continuerai les réflexions que j'ai commencées et, suivant la route que j'ai prise d'abord, je chercherai à réunir les maximes de la théorie avec celles de la pratique. La théorie éclaire l'esprit et lui parle, la main d'œuvre nous rend les objets visibles et arrondis. La première nous donne les moyens de représenter des corps pleins de vie, la seconde nous les rend presque palpables, serait-il bien de les séparer ? Le sublime de la poésie et de la peinture est de toucher et de plaire comme celui de l'éloquence est de persuader (2). L'ouvrage le plus correct et le mieux exécuté peut ne point satisfaire l'esprit, il peut être froid et ennuyeux. Ce n'est donc pas assez pour le peintre qui veut se distinguer par le talent de dessiner correctement ou de bien colorier son tableau un artiste seulement praticien peut nous contenter à cet égard, il faut quelque chose de plus si on veut atteindre à la supériorité. Il faut remuer le cœur, dit Horace parlant de la poésie et y faire naître le sentiment qu'on veut y exciter. Il faut exprimer des passions ou fortes ou gracieuses et, par ce moyen, arrêter le spectateur et fixer son attention. C'est de la seule expression que le peintre peut l'attendre, il doit l'étudier ; voyons comment il pourra l'acquérir.

C'est l'expression, Messieurs, qui fait l'âme et la vie de la peinture et qui, par des traits de hardiesse, de force et de grâce nous représente toujours la vérité. Elle se développe et se montre encore par des convenances dans les autres parties de cet art, c'est-à-dire que du dessein où elle réside, elle doit passer dans le coloris et jusque dans les effets de lumière. Un sujet, par exemple, dont la gaieté est le principal objet doit en inspirer non seulement par les actions du corps et par les formes qui caractérisent

l'enjouement, mais il le doit encore par la légèreté et la fraîcheur des couleurs, ainsi que par le jeu badin des lumières. Du même principe, on conçoit qu'un sujet grave et majestueux doit en imposer, non seulement aussi par la noblesse des attitudes et par des traits qui désignent l'héroïsme, il le peut et le doit encore également par la force des couleurs et par l'étendue des masses d'ombres et des masses de lumières qui, devenant plus mâles, produisent des effets plus éclatants. Entrons, Messieurs, dans les détails de toutes ces choses et recherchons-en les principes.

Les passions, chez tous les hommes, naissent des mêmes causes et presque toutes dérivent des deux principales qui sont l'amour et la haine. Nous aimons naturellement ce qui nous convient et nous prenons avec la même facilité de l'aversion pour ce qui nous est contraire ou qui n'est point de notre goût. Cette manière de penser est commune à l'homme poli et à l'homme brut, si je puis ainsi m'exprimer ; elle l'est également au héros et à l'homme le plus ordinaire. Mais quelle différence, Messieurs, dans l'expression ? Car s'il est vrai que tous les hommes portent en eux le germe de toutes les passions, il ne l'est pas moins que les effets au dehors en sont aussi variés que le sont les âges, les états et les différentes conditions.

L'homme poli par l'étude des belles-lettres et par celle des beaux-arts, qui a acquis les lumières et la solidité d'esprit que donnent les sciences, dont les mœurs sont mieux réglées, cet homme pensant avec plus de justesse, sera aussi plus aisé et plus gracieux dans toutes ses actions. S'il aime, la délicatesse et les agréments accompagnent ses démarches, tout ce qui peut caractériser extérieurement l'homme aimable s'empare de lui et, dès le premier coup d'œil, il émeut en sa faveur. Toutes les tendres qualités de son cœur se répandent sur sa physionomie et, sans aucun de ces mouvements dont la dureté dénote la mauvaise éducation, il n'en a que de doux et de liants et donne ainsi aux passions de l'amour et de l'amitié beaucoup plus de force et de grâce. Dans les sentiments qui naissent de la haine, du mépris ou de l'indifférence, il fournira également au dehors des exemples qui le distingueront. Élevé pour ainsi dire au-dessus de lui-même, il sait donner à chaque chose leur véritable prix, il voit sans crainte ce qui peut lui déplaire et sait l'éloigner sans autre secours que celui qu'il peut tirer de son propre fond. Équitable dans ses jugements, il sait se modérer, pardonner ou punir sans qu'il se passe en lui aucune altération ; la force et l'énergie dans ses discours lui tiendront lieu des mouvements durs et irréguliers qu'occasionne l'excès de la colère. Enfin, avec une noble fierté, il soutiendra tous ses droits et saura montrer dans toutes les rencontres combien il est éloigné des expressions basses et rampantes de l'homme mal élevé. Joignons encore, Messieurs, ce que produisent les exercices du corps sur l'extérieur de ce même homme et nous verrons qu'ils contribuent aussi infiniment à cette élégance, à cette fermeté, à ce développement de toutes les parties et à cette noblesse de distribution et de contours qu'on peut apercevoir dans le corps humain et dont le peintre doit faire absolument usage lorsqu'il veut représenter un homme de distinction.

Dans l'homme encore brut et qui n'a point reçu, comme le premier, une éducation distinguée, s'il a perdu les avantages que donnent la culture de l'esprit et la connaissance des arts et des sciences, la conséquence pourrait faire dire qu'il en est plus naturel et plus vrai dans ses expressions. Sujet, comme je l'ai fait remarquer, aux mêmes goûts et aux mêmes passions, en perdant les moyens de les retenir ou de les déguiser, n'en perd-t-il pas aussi le masque et ne voyons-nous pas avec plus de certitude ce qui se passe dans le fond de son cœur ? Mais venons, Messieurs, au contraste que doivent produire les actions de cet homme avec celles du premier et nous verrons distinctement que la grossièreté et l'ignorance l'accompagnent partout.

Dans la gaieté et la joie, tout y est grimacier et burlesque dans ses jeux, la rusticité ne le quitte point. Dans les repas, l'intempérance et la dissolution est tout ce qu'il y recherche ; ses actions ordinaires sont toujours mêlées de quelques embarras et, comme il est sans règle, la timidité le suit et tout ce qu'il fait est sans grâce comme sans justesse. Dans ses haines, toujours outré, il se livre à la violence et souvent à la témérité, sans être exempt de frayeur ; il tremble fréquemment très mal à propos et laisse ainsi paraître la pauvreté de son génie et sa petitesse. Par les mêmes recherches, nous verrons encore que, si les exercices du corps qui font partie de l'éducation de l'homme dont j'ai parlé en premier lieu servent à lui donner plus d'élégance et le rendent plus dénoué, ceux du dernier, l'attirant et le courbant plus ordinairement vers la terre, lui donnent aussi plus de pesanteur et moins de développement dans toutes les attaches des différentes parties de son corps.

Examinons maintenant, Messieurs, comment on peut, par des traits sensibles, rendre praticables les moyens de lier les sentiments de l'âme avec les mouvements du corps et, surtout, avec ceux du visage qui est la partie où elle se montre le plus à découvert.

Dans l'amour simple, comme cette passion n'est autre chose qu'une complaisance de l'appétit vers un objet qui lui convient, cette flamme innocente y répandra plus de feu, sans en changer à peine les traits, excepté que la bouche sera un peu entrouverte, que les coins en seront un peu élevés et que les prunelles paraîtront se fixer doucement vers l'objet qu'elles recherchent. Cette situation participe beaucoup des grâces de la tranquillité mais, si l'objet recherché est proche, sa présence donne un nouveau lustre à la physionomie, la transporte, l'anime et la conduit à l'expression de la joie la plus vive. Alors, les yeux, sans changer de formes deviennent beaucoup plus brillants, les sourcils sont plus élevés, les narines un peu plus ouvertes, ainsi que la bouche. Généralement la couleur devient plus sanguine et plus fraîche et les mouvements du corps sont plus marqués. Si, au contraire, l'objet aimé est absent et qu'il y ait du danger de le perdre, l'abattement prend la place et, comme si l'âme se séparait de son corps pour se rejoindre au bien qui lui est conforme, le corps devient immobile et sans action ainsi que les parties du visage ; les sourcils s'abattent de même que les paupières, les yeux sont languissants et sans feu, les narines sont affaissées et la bouche, quoique entrouverte et les coins baissés, ne doit paraître que faiblement respirer.

Cette première passion en soi n'a rien de condamnable, au contraire, puisque c'est elle qui forme les accords et les plus grandes liaisons entre les hommes ; mais la haine les détruit et c'est pour cela que celle-ci est d'elle-même aussi dangereuse que l'autre peut être utile.

La haine est une passion maligne, pernicieuse et souvent funeste, mais comme elle a différentes causes, elle a aussi différents degrés et différents effets. Si elle naît seulement de l'antipathie naturelle qu'on a pour un objet, elle n'est alors qu'une simple aversion ; on se contente de s'éloigner de ce qui déplaît ou de le rejeter des mains, on s'en détourne et on paraît ne le regarder que pour en éviter les approches. Les sourcils se baisseront du côté du nez et, se rapprochant l'un de l'autre, marqueront entre eux quelques traits de compression qui désigneront le dégoût qu'on a pour l'objet que l'on n'aime pas ; les narines remonteront tant soit peu et la bouche, dont les coins seront baissés, demeurant d'ailleurs entrouverte, laissera paraître les dents, lesquelles en se serrant exprimeront un espèce de frissonnement causé par la répugnance qui naît de l'antipathie. Mais, si l'objet duquel on s'éloigne est par lui-même un objet hideux et qu'on puisse en recevoir un mal évident et prochain, alors l'aversion se change en

horreur : les cheveux s'hérissent ; les sourcils ont encore une plus forte compression près du nez, ils s'élèvent sur le front du côté des tempes ; les yeux, extrêmement ouverts et la vue égarée semblent chercher un asile ; la bouche aussi, très ouverte, désigne la frayeur que cause le même objet et semble également chercher de la sûreté dans le secours qu'elle paraît vouloir appeler ; les narines demeurent ouvertes et relevées ; le sang se retirant près du cœur laisse le visage pâle et défait ; le corps tout tremblant fera des efforts pour fuir, mais il laissera paraître une flexibilité défaillante dans les jambes ; les bras, quoiqu'en action, peuvent être plus ou moins proches du corps, mais les mains seront ouvertes et les doigts étendus jusqu'à la roideur. Tout ceci, Messieurs, n'a cependant rien encore de vicieux, ce n'est point cette haine forte, engendrée par une bile noire, pleine d'inimitié, furieuse et qui porte la vengeance jusqu'au-delà du tombeau, celle-ci, aussi dangereuse que ceux qui en sont dominés sont lâches, poursuit et veut la destruction entière de son ennemi. Aussi la représente-t-on l'œil couvert et étincelant mais fixe sur l'objet qui l'émeut, le sourcil très surbaissé, principalement du côté du nez ; les muscles du front, en expressions sensiblement marquées depuis le nez en remontant, le rendront soucieux et la bouche plus serrée, dont la lèvre inférieure sera saillante et les coins baissés, marquera qu'elle médite en secret les moyens les plus sûrs de détruire cet objet qu'elle déteste. Quoique le corps ait peu de mouvement, on remarquera quelques roideurs dans les muscles des bras, les mains seront fermées et serrées, comme s'irritant et se préparant à servir sa vengeance. En général, cette passion étant bilieuse, elle répandra sa couleur sur tout le corps de celui qui en est possédé.

Je ne m'étendrai pas davantage, Messieurs, sur les caractères expressifs des passions, j'en réserve la suite pour un autre discours. Je remarquerai seulement que ces caractères doivent être plus ou moins sensibles et traités convenablement aux âges et aux différentes conditions et j'inviterai l'artiste à étudier et vérifier par lui-même ces variétés sur la nature.

Le peintre qui aimera véritablement son art et qui saura, par les principes ordinaires du dessein, saisir promptement et avec justesse les caractères, trouvera partout des moyens sûrs d'étudier utilement à la cour et à la ville parmi les grands et parmi la bourgeoisie, dans les cercles parmi les gens d'études et parmi les personnes du beau sexe, enfin, jusque dans nos temples et sur les places publiques, il rencontrera des modèles frappants d'expressions les plus variées. Nos sentiments et les mouvements de notre cœur se développent et se manifestent dans toutes nos actions selon les circonstances et les dispositions dans lesquelles nous nous trouvons. Que l'artiste porte sur la toile les impressions qu'il en recevra ; les mêmes impressions, en peignant les différents sentiments de notre âme, passeront sûrement au spectateur. Qu'il suive encore pas à pas et avec application la conduite de Raphaël sur le même article et qu'il voit combien ce grand peintre a su montrer plus encore par le secours de la nature que par celui de l'antique, les grâces, la douceur, la simplicité noble, la candeur et l'ingénuité dans les femmes et les enfants qu'il a représentés. Qu'il voit la majesté et la sagesse qu'il a su donner aux sujets de dévotion que nous avons de lui et qu'on retrouve si bien dans le fameux tableau du Saint Michel et celui de la Sainte Famille qui sont dans le Cabinet du Roi (3). Qu'il remarque la noblesse et le caractère mâle qu'il a donnés à ses héros et à tous les grands hommes qu'il a peints, combien il a diversifié les physionomies qui caractérisent l'étude et dont les exemples sont multipliés dans son tableau représentant l'École d'Athènes : partout on y découvre la vérité et les soins de cet artiste délicat pour saisir d'après nature les caractères

convenables à chaque chose ; et on se sent obligé de reconnaître qu'aucun peintre n'a porté si loin que lui la force et la justesse de l'expression.

Mais que vois-je, Messieurs, dans plusieurs peintres que nous avons eu et dans quelles erreurs ne sont pas tombé ceux-ci en négligeant de faire d'après le vrai des études propres à leur faire éviter l'uniformité dans les caractères de tête et les physionomies qu'ils ont introduits dans les sujets d'histoire. Oubliant en quelque façon qu'une beauté essentielle dans tout ce qui est créé est cette variété infinie qui est dans le tout et dans chaque genre, ils ont moulé, pour ainsi dire, tous les objets dans un même creux et, faute d'attention, ils ont rapproché quelquefois, mieux qu'on ne pourrait le trouver dans une même famille les ressemblances les unes des autres : même caractère de tête partout, même enchâssure d'yeux, même forme de nez et de bouche. La scène muette d'un tableau de l'espèce dont je parle présente souvent ce que toute la nature ensemble ne pourrait rassembler.

De cette variété si générale et si nécessaire sans doute, qui se rencontre dans tout ce que la nature produit, n'en doit-on pas tirer la conséquence simple que la monotonie est dans chaque genre d'art un vrai défaut et si c'en est un, Messieurs, qui ne soit pas supportable dans un orateur, le peintre doit-il prendre moins de précaution pour l'éviter ? L'un et l'autre doivent plaire ; tous deux doivent nous toucher et exciter en nous le sentiment qu'ils ont entrepris d'y faire naître ; les moyens d'y réussir sont les mêmes dans le principe, ils diffèrent seulement dans l'usage et l'application. L'orateur doit plaire à l'oreille en se rendant le maître des mouvements du cœur, c'est aux yeux du spectateur que le peintre expose ses idées, c'est par eux qu'elles doivent être portées à l'esprit. Dans l'ordre du monde, les conditions sont différentes et inégales, les hommes naturellement y sont cependant à peu près les mêmes, ils ont les mêmes sensations. L'expression seule en fait la différence et c'est cette différence qu'il faut saisir. Que l'on donne à un artiste une superficie plate, l'effet de son travail la fera changer entre ses mains, une heureuse illusion y représentera des formes, des caractères, des passions exprimées, des enfoncements, des parties saillantes, des lointains. Deux masses d'ombres égales en force et placées l'une auprès de l'autre sur la même superficie, en y laissant l'égalité n'y mettraient point de jeux ; deux masses de lumières ou deux masses de demi-teintes, placées de même, produiraient le même inconvénient. Ainsi, les expressions d'une même passion dans deux hommes d'une condition différente, si elles avaient trop de rapport, n'en feraient plus qu'une et c'est de là que je conclus la nécessité de varier l'expression autant de fois qu'on aura à traiter les effets des mêmes passions dans des hommes différents par leur état.

Ayant raisonné, Messieurs, sur la correspondance intime qui est établie entre les sentiments de l'âme et les mouvements extérieurs du corps humain, descendons aux caractères que la nature imprime sur les autres corps et sur tout ce qui est créé. Comme rien n'est sans vie, rien n'est sans une sorte d'âme qui donne du jeu à tout ce que nous voyons et que le peintre ne doit point laisser échapper à ses observations. Les éléments ont chacun leurs habitants particuliers qui participent nécessairement soit par l'essence, soit par la forme, des qualités de l'élément dont ils dépendent. La légèreté dans la forme ainsi que dans l'espèce des vêtements appartient par convenance à l'habitant des airs ; plus de pesanteur, moins de forme dans le tout, mais plus de coulant et d'ondoyant dans les contours, convient aussi de même à celui des eaux.

Les mêmes dispositions se découvrent également dans les animaux terrestres. Ayant plus de conformités, si on peut le dire, avec l'homme, soit dans leur construction, soit dans leur nourriture, soit même dans les appétits des sens, ils

paraissent y ressembler davantage et avoir en commun les mêmes passions. Ne voyons-nous pas, surtout dans quelques-uns de ceux qui sont domestiques, un véritable attachement pour leur maître, un goût décidé pour leur être fidèle, une disposition bien réelle et constante à les défendre dans les dangers. Tous conduits par un instinct secret à la connaissance de ce qui peut leur être utile ou nuisible, quelle prévoyance n'ont-ils pas pour assurer leur conservation, comme pour éviter ce qui leur est contraire ? Susceptible d'une sorte d'éducation, quelle différence ne fait-on pas du cheval, le plus beau de tous les animaux domestiques, instruit par une main habile, d'avec celui de son espèce qui, attaché malheureusement à un méchant harnais, n'est conduit que par celle d'un rustre ?

Je me serai bien gardé, Messieurs, de m'arrêter à détailler toutes ces choses si je n'en sentais la nécessité toujours applicable à l'étude que les peintres en doivent faire. Toutes ces différentes situations dont j'ai parlé s'expriment au dehors dans les animaux ainsi que dans les hommes. Le devoir de l'artiste est d'être fidèle à nous les rendre et il doit être attentif à ne nous laisser aucun doute sur ses intentions dans ce qu'il a voulu nous représenter. Que les peintres de ce dernier genre consultent les ouvrages de M. Desportes et ceux de M. Oudry, ils verront à quel degré ces deux excellents hommes ont porté les mêmes réflexions.

Ce qui est appelé caractère d'expression en termes consacrés à notre art ne se borne point encore, Messieurs, à tout ce que j'ai dit jusqu'ici, quoique les effets de la vie sensitive en soient le premier et le plus essentiel objet. L'expression dans les plis d'étoffes, c'est-à-dire leur pincé ou leur cassure, leur mollesse ou leur rondeur, nous en annoncent l'espèce, la pesanteur ou la légèreté. Les fleurs et les métaux ont aussi chacun leur genre d'expression particulière : les fleurs joignent à la légèreté et à la délicatesse de leur travail la tendresse et la plus grande fraîcheur dans leur teint ; les métaux, surtout quand ils sont polis, portent avec eux les plus fortes oppositions du clair-obscur et produisent avec beaucoup de fermeté les éclats les plus vifs et les plus brillants. Dans les campagnes, nous distinguons la variété des saisons par les beautés successives qu'elles nous présentent, la bonne ou la mauvaise qualité d'un pays par la richesse de ses pâturages ou par la sécheresse et l'aridité du peu qu'il produit. Le transparent et la réflexion des objets nous y désignent les eaux, une touche ferme, solide et plate caractérise les rochers. Enfin, par l'agitation ou la tranquillité des éléments, nous pouvons peindre sans équivoque et d'une manière sensible et frappante et le calme et l'orage.

Après avoir essayé, Messieurs, de faire connaître la nécessité et les prérogatives de l'expression dans la peinture, avoir cherché à développer ses variétés et les moyens de les découvrir dans la nature humaine, après avoir fait sentir combien ses correspondances sont étendues sur les animaux et même sur ce qui paraît avoir le moins de vie, je finirai par cette dernière réflexion : que si la poésie tire son origine et sa gloire du devoir et de la disposition de l'homme à chanter avec plus de dignité les louanges des dieux et celles des grands hommes, si par la force et les charmes de ses expressions, elle a fait les délices du goût dans tous les siècles policés, la peinture, qui de son essence a les mêmes avantages, les mêmes droits et le même but, peut-elle trop rechercher à relever ses idées à les orner de tout ce que la nature a de plus gracieux et de plus aimable, à les rendre vraies, sensibles et touchantes et, comme elle y donne des corps, les images peuvent-elles en être trop vives, trop justes et trop bien à leur place pour s'assurer des impressions qu'elle peut et qu'elle doit infailliblement faire sur nous ?

Lu à la Société royale de Lyon, le 28 novembre 1755.

Notes du transcripteur

- (1) COYPEL Antoine (1721) – *Discours prononcés dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*. J. Collombat Paris : parties sur l'expression (p. 132-151), le mouvement du corps et les gestes (p. 151-168), les caractères des passions (p. 168-189).
- (2) Cette phrase et les suivantes sont une paraphrase de DU BOS Jean-Baptiste (1719) – *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. J. Mariette Paris, (Paris, ENSBA, 1993), 2^e partie, section 1, « Du génie en général ».
- (3) Ces deux toiles de Raphaël sont aujourd'hui à Paris, musée du Louvre. Elles avaient fait l'objet, de la part de Charles Le Brun et de Nicolas Mignard, de commentaires à l'Académie royale de peinture et de sculpture, où était particulièrement louée la partie de l'expression (conférences prononcées les 7 mai 1667 et 3 septembre 1667, qui avaient fait l'objet d'une publication par FELIBIEN André (1668) – *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, F. Léonard Paris. Pour une édition critique de ces textes, voir LICHTENSTEIN J. et MICHEL C. (dir.), 2006, t. I, vol. 1, p. 110-120 et p. 136-147.

Discours sur les caractères extérieurs des passions de l'âme relativement à la peinture (Ms. 193-21)

Nonnotte compléta son précédent discours, davantage axé sur l'analyse des causes des passions, par une explication des manières de les représenter. Il fournissait ainsi des conseils pratiques aux jeunes peintres, davantage qu'Antoine Coypel, qui était resté plus théorique.

Nonnotte s'inspira alors des démonstrations présentées par Charles Le Brun à l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris dans ses conférences sur l'expression générale et sur l'expression particulière (7 avril 1668, 6 octobre et 10 novembre 1668), et qui avaient fait l'objet de plusieurs publications aux XVII^e et XVIII^e siècles (1). Il en ajouta quelques-unes de nouvelles ; en tant que portraitiste, c'était la multitude et la variété des expressions qu'il devait le plus maîtriser et enseigner aux élèves.

APK

Messieurs,

Exprimer heureusement les vrais caractères des différentes passions, faire connaître jusqu'aux plus secrets sentiments de l'âme, intéresser le spectateur au point qu'il croie pénétrer dans les vues, les pensées, les desseins et jusqu'au fond du cœur des personnages représentés dans un tableau, c'est la partie la plus essentielle au grand peintre, ce qui le distingue le mieux du peintre médiocre et lui assure une supériorité que les connaisseurs intelligents sont ravis de lui accorder.

Dans mon premier discours, je crus devoir vous entretenir, Messieurs, des règles générales du dessein et de la variété de ses caractères relativement aux différents âges et aux différents sexes. Je m'attachai dans le second à ce qui en fait le principal ornement et qui touche le plus l'expression dans les traits et les contours, dans la couleur et dans les effets de lumières qui découvrent la nature de chaque chose. C'est de la manière dont on doit caractériser, peindre et exprimer les passions que j'aurai aujourd'hui l'honneur de vous parler. Heureux si, en traitant une matière si délicate, je puis, non pas vous donner le goût de ce bel art, vous l'avez déjà, mais répondre à vos lumières et vous représenter à vous-même ce que nous connaissez et que vous sentez si bien.

Vous le savez, Messieurs, que le génie des sciences et des beaux-arts ne s'acquiert point par l'étude. La nature, en mère équitable, partage ses dons et nous dispose en naissant à connaître et à juger plus heureusement et plus sûrement d'une chose que d'une autre. Aussi, est-il bien peu de génies universels, c'est-à-dire capables de tout connaître et de juger de tout ; le génie, cependant, devient plus étendu, s'enrichit et se perfectionne par l'étude et la culture. Et c'est pour cela que l'abbé Du BOS le compare à une plante qui pousse, pour ainsi dire, d'elle-même mais qui, pour la qualité et la quantité de ses fruits, dépend beaucoup de la culture qu'elle reçoit (2). Quelques excellentes que soient les dispositions qu'on a reçues de la nature, il faut donc encore les perfectionner et les aider par le secours de l'étude. L'étude de la peinture doit être établie sur des règles et des principes certains ; c'est sur ces règles et ces principes que je continue à donner mes réflexions. Je me bornerai aujourd'hui à ce qui regarde la manière de traiter les passions.

Les passions sont des mouvements de l'âme qui lui font rechercher ce qui lui paraît être bon, ou fuir ce qui lui paraît être mauvais ou qui simplement n'est pas de son goût. Ces mouvements intérieurs et spirituels se découvrent au dehors et deviennent sensibles par les mouvements qu'ils font faire au corps et par l'altération et les changements qu'ils font paraître sur le visage. Les yeux, la bouche, le nez, le front, les sourcils, les cheveux, tous les membres du corps ont leur langage et annoncent chacun à leur manière ce qui se passe dans le cœur. C'est ce langage que le peintre doit entendre et il doit choisir les points où il devient plus intelligible pour le rendre sur la toile et le faire sentir à celui qui regarde et examine un tableau. J'ai déjà parlé des caractères extérieurs qui désignent l'amour et la haine et, comme c'est de ces deux passions que naissent toutes les autres, nous allons entrer dans le détail de tous ces caractères, en commençant par ceux des passions qui viennent de l'amour ou qui du moins y ont quelques rapports.

L'amour d'une chose nous conduit naturellement au désir de la posséder. Le désir peut être plus ou moins vif selon que l'amour est plus ou moins vif lui-même, selon que la chose peut procurer plus ou moins d'avantage et de plaisir, enfin, selon les différents degrés de chaleur dans le tempérament de celui qui ressent ce désir. Les désirs naturels sont bornés à la nature qui les fait naître, ceux qui tirent leur origine de l'opinion n'ont point de bornes marquées et, s'ils sont déréglés, ils sont inquiets et tourmentent sans relâche. Mais en général cette passion rend les sourcils pressés et avancés sur les yeux qui sont plus ouverts qu'à l'ordinaire ; la prunelle enflammée se place au milieu de l'œil ; les narines s'élèvent et se serrent du côté des yeux ; la bouche est entrouverte et les esprits qui sont en mouvement donnent au visage une couleur plus ardente et plus vive.

L'espérance, qui n'est qu'une suite du désir des choses qu'on peut obtenir, recherche avec plus d'empressement que d'inquiétude le bien qui lui est conforme, parce qu'elle est flattée de pouvoir l'acquérir et de le posséder. Cette passion est plus dominante dans la jeunesse et, comme elle est un mélange de désir et de plaisir, les traits qui la caractérisent ont beaucoup de rapports avec ceux qui désignent la joie. J'ai donné ces derniers dans ce que j'ai dit de l'amour.

Il est des objets qui n'attirent pas notre amour mais qui fixent notre attention. Ils ne nous attachent pas parce qu'ils nous sont utiles mais par leur beauté, leur bonté ou leur élévation et leur grandeur ; ils nous inspirent des sentiments d'estime, d'admiration et de respect que l'habile peintre ne manquera pas de saisir et qu'il doit s'étudier à bien exprimer. Les effets extérieurs de l'attention et de l'estime sont de faire baisser et approcher les sourcils du côté du nez, porter la vue vers l'objet qui la cause,

ouvrir la bouche et surtout la partie supérieure, baisser un peu la tête et la rendre fixe sans aucune autre altération remarquable. Ceux de l'admiration simple ne causant que peu d'agitation n'altèrent aussi que très peu les parties du visage ; cependant, le sourcil s'élève et l'œil s'ouvre plus qu'à l'ordinaire, la prunelle placée également entre les paupières paraît fixée vers son objet, la bouche, quoiqu'elle soit entrouverte, ne forme que peu de changement dans les joues. L'étonnement joint à l'admiration ne mettent de différence dans les mouvements dont je viens de parler qu'en ce qu'ils sont plus vifs et plus sensibles : les sourcils sont plus élevés et les yeux plus ouverts, la prunelle plus éloignée de la paupière inférieure et plus fixe, la bouche plus entrouverte et toutes les parties du visage dans une tension beaucoup plus forte. L'admiration, qui n'est à proprement parler qu'une haute estime que l'on conçoit pour les choses qui la méritent, regarde aussi les prodiges, les miracles ou les grandes actions. Nous admirons la beauté d'une personne, sa générosité, sa valeur.

Par les yeux baissés et presque fermés, le visage incliné et le repos de toutes ses parties, une couleur fraîche, des mouvements doux et le corps presque sans action qui ne fait voir qu'une contenance sage, on représente dans le vrai le respect et la vénération due aux grands et même à la divinité. Et quoique le ravissement ait le même objet que la vénération, considéré dans quelque chose de divin et de caché aux sens, les mouvements n'en sont point les mêmes : la tête se penche sur le côté gauche, les sourcils et la prunelle s'élèvent directement, la bouche est entrouverte et les côtés en sont un peu élevés, le reste des parties demeurent dans leur état naturel.

Quand l'âme sent quelque chose qui lui plaît, le cœur se dilate, les esprits les plus purs et les plus vifs montent au cerveau, se répandent par tout le visage particulièrement dans les yeux qui, par cette raison, deviennent très brillants ; ils réchauffent le sang, étendent les muscles, ce qui rend le front serein et donne plus d'éclat à toutes les autres parties. Mais les choses imprévues et qui frappent subitement l'imagination et les sens causent la surprise. Celle-ci doit être peinte se reculant en arrière, les yeux très ouverts et fixes sur l'objet qui la fait naître, soit par lui-même, soit par quelques récits, le sourcil doit être élevé, la bouche ouverte et sans mouvement.

Des mouvements de joie mêlés de quelques surprises vient le ris, dont les impressions font élever les sourcils vers le milieu de l'œil et les font baisser du côté du nez ; les yeux presque fermés paraissent mouillés ou jeter des larmes qui ne changent rien au visage ; la bouche entrouverte laisse voir les dents et, comme elle s'étend par les extrémités, elle presse les joues qui paraissent enflées et remonter vers les yeux ; les narines sont plus ouvertes et le visage plus coloré qu'à l'ordinaire, surtout si les mouvements sont plus vifs, soit parce qu'ils ne sont point retenus, soit parce qu'ils sont plus naturels à la personne ou qu'ils sont causés par des choses burlesques et plaisantes par elles-mêmes. Car alors toutes les impressions dont je viens de parler sont beaucoup plus sensibles et plus fortes et, se communiquant jusqu'aux entrailles, les agitent quelquefois violemment, ce qui fait porter les mains sur les côtés comme pour arrêter ces mouvements et éviter les dangers auxquels on peut être exposé par l'excès du ris. Ses grands éclats ne conviennent d'ailleurs qu'aux gens de peu de jugement et d'un état médiocre.

L'expression extérieure des volontés de l'âme et des dispositions du cœur ne se renferme pas entièrement dans ce qui caractérise les passions. Il est des mouvements simples, aisés et naturels qui ne servent pas moins à les découvrir et à les faire connaître. Un objet vers lequel on se porte avec plus de vivacité dans l'action marque qu'on a plus d'affection pour la chose ou qu'on en a un besoin plus grand.

C'est pourquoi une personne âgée tient d'une manière plus ferme ce qui lui sert d'appui et qu'un enfant paraît toujours prêt à se jeter entre les bras de sa mère ou de sa nourrice. Toutes les actions et les expressions graves qui désignent des pensées réfléchies doivent être données à l'âge qui en est capable et qui a l'expérience par devers lui. Le badinage et la légèreté sont propres aux enfants, comme la modestie et la décence le sont aux femmes vertueuses et aux jeunes personnes du second âge, auxquelles on doit ajouter ce qui caractérise la timidité qui leur sied si bien.

Outre ce que les anciens nous ont dit des effets des passions sur l'extérieur du corps humain, nos premiers maîtres ont fait quantité d'observations qu'ils nous ont laissée comme des règles sûres pour peindre la beauté et les grâces et pour donner quand il est nécessaire aux personnages qu'on représente un air de noblesse et de grandeur qui inspire une douce complaisance ou les sentiments les plus respectueux. Ces traits si intéressants et si efficaces, la nature les partage et les répand sur les différents objets, le peintre habile les réunit dans un seul. Ainsi, Apelle, en faveur de sa merveilleuse Vénus, emprunta-t-il tout ce qu'il put remarquer de beauté et de grâce parmi toutes les plus belles filles de la Grèce (3). Dans une tête d'un bel ovale, un front large et ouvert par le milieu nous annonce d'abord l'étendue de la sagesse et de l'esprit et l'élévation des sentiments, un nez un peu large par le haut, plus étroit par le bas et d'une forme un peu carrée, la bouche médiocrement grande, joint à ce que je viens de dire du front, donnent quelque chose de majestueux. Une heureuse distribution de toutes les parties du corps qui forment un bel ensemble, des jointures bien articulées qui procurent beaucoup de développement au tout ainsi que je l'ai montré ci-devant dans ce que j'ai dit du troisième âge, une poitrine large et élevée, les hanches un peu hautes, de la fermeté dans les jambes et les genoux, ce sont là autant de marques qui caractérisent le courage et la force.

Reprenons, Messieurs, la suite de nos remarques sur les passions qui ont quelques rapports à l'amour ou qui naissent des sentiments véritablement humains.

La douceur et la compassion sont les vertus les plus dignes de l'humanité en ce qu'elles rendent le plaisir plus délicat ou qu'elles apportent du remède aux maux de nos semblables. Elles naissent des tendres sentiments du cœur ; toutes les grandes âmes ont je ne sais quel fond de bonté qui les rend sensibles aux afflictions de ceux qui souffrent. La République d'Athènes condamna à la mort un jeune enfant qui se plaisait à piquer les yeux à des corneilles et qui, les laissant ensuite envoler, s'en faisait un cruel amusement (4). Elle jugea que le cœur de cet enfant était lâche et sanguinaire et que ce qu'il faisait alors sur les oiseaux, il pourrait un jour l'exercer sur les hommes. Titus voyant la ville de Jérusalem couverte de morts, en fut touché et attendri. Enfin, ne croirait-on pas reconnaître quelques traits de la divinité dans les bons naturels, puisque les lois divines ne recommandent rien tant aux hommes que l'exercice de la charité, de la douceur et de la compassion. Ces sentiments si louables qui nous portent à donner une attention vive aux malheurs d'autrui se découvrent sur le visage par les sourcils abaissés vers le milieu du front, la prunelle fixée du côté de l'objet, les narines un peu relevées, la bouche ouverte et dont la lèvre supérieure est élevée et avancée, tous les muscles et toutes les parties du visage abaissées et tournées du côté du malheureux auquel on compatit.

La pudeur est la vraie image de la décence et de l'innocence, la modestie accompagne toutes ses actions ; c'est pourquoi on doit la peindre dans un maintien sage et tranquille, toutes les parties du visage dans un profond repos, les yeux baissés ou médiocrement ouverts, la couleur fraîche, les joues et la bouche du plus beau

sanguin, lequel doit même s'étendre sur le front et sur presque toutes les autres parties du visage.

Parmi les passions qu'on peut appeler raisonnables, il n'en est peut-être point qui mérite mieux ce titre que celle de la honte, parce qu'étant à proprement parler une crainte du déshonneur, elle fait le discernement entre ce qui est séant ou messéant, louable ou blâmable ; et ce discernement n'est autre chose que la voix de la raison qui proteste et réclame. Cette passion a le privilège de tirer son origine de deux sources bien nobles qui sont l'honneur et la droiture de la conscience, ce qui nous fait honte étant dans le commun sentiment des hommes, ou vicieux, ou méchant. C'est un contraste bien frappant que celui que présentent la honte d'une part et l'impudence de l'autre. La honte a les yeux baissés, l'air embarrassé, la tête un peu détournée, la rougeur sur le front et presque sur tout le visage ; il semble qu'elle cherche à se dérober aux yeux de ceux qui sont témoins de son désordre. L'impudence au contraire a le front levé, les regards fixes, les yeux pleins de sang et, malgré ses vices et ses fautes, elle semble vouloir encore en imposer à tout le monde. Un teint noir et peu susceptible de rougeur, des lèvres épaisses et une grande bouche achèveront son caractère. On peut ajouter à l'impudence ou effronterie des femmes dont la vertu est moins que certaine, le désordre dans le geste et dans les habillements. Le trop de nu découvert dans les enfants désigne leur innocence. Mais dans l'âge de raison, il annonce un excès de dépravation et de dérèglement.

La honte naît ordinairement de la raison que l'on offense et dont on s'écarte et la peur naît le plus souvent du peu de soin qu'on a de se servir et de s'aider de la raison. Quelques-uns lui donnent l'amour propre pour principe parce que les plus grands amateurs d'eux-mêmes sont pour l'ordinaire les plus timides ; d'autres une certaine faiblesse d'esprit qui fait tout craindre et même les choses qui n'existent point. Ceux-ci la font naître d'un naturel mélancolique froid et imaginaire, ceux-là d'une naissance basse, de l'inexpérience et plus souvent encore d'un cœur vicieux. Mais quelles que soient ses causes, on la reconnaît toujours par ses effets. Elle attaque, saisit et serre le cœur qu'elle glace, tout le sang se retire alors vers cette partie au moyen de quoi la couleur des joues s'éteint à l'instant, la pâleur couvre tout le visage ; les cheveux pressés par le froid en leurs racines se dressent et se hérissent ; les flammes qui rayonnaient doucement dans les yeux s'éclipsent, la prunelle est sans arrêt et les yeux, ainsi que la bouche et les narines, sont très ouverts ; la voix entrecoupée, tous les ressorts et toutes les liaisons étant détendus, le tremblement se répand dans toutes les parties et surtout aux genoux. Enfin, elle jette le désordre dans l'âme, lui interdit l'usage du jugement, de la volonté, du courage et rend le corps presque immobile et sans mouvement.

La hardiesse, vertu mâle et courageuse, opposée en tout à la peur, tire une grande partie de sa force de la bonne éducation, de l'expérience et de la droiture des sentiments du cœur. C'est une vertu de héros que le peintre doit supposer dans tous ceux qui ont la puissance en main. Elle doit avoir le visage rempli de confiance et la contenance assurée ; elle ne s'effraie point des maux qu'elle prévoit, elle ne s'étonne point quand ils arrivent, elle va au devant pour les combattre ou les attendre de pied ferme. Elle a le front serein, les sourcils sans mouvement, ainsi que la partie qui est entre eux ; elle regarde le danger quoique présent avec assurance, elle ne le craint point, elle le méprise, ce qui peut se marquer par la lèvre inférieure qui surpasse la supérieure et par un air ferme dans tout le corps, le visage et les regards.

Nous allons passer, Messieurs, aux effets des passions qui naissent de la tristesse, du mépris et de la haine.

La tristesse remplit le cœur d'amertume par la privation des objets aimables et par la représentation des choses affligeantes ou ennemies de la nature. Elle tourmente l'âme, elle produit les soucis, les ennuis et les impatiences, attendu que sa peine consiste principalement à désirer et à ne pas jouir. La langueur et le découragement sont toujours à ses côtés, d'autant que ce sont deux passions qui sèchent l'humeur radicale, qui éteignent la chaleur naturelle et tariissent la source des esprits. Elle a tantôt le visage plombé et les yeux larmoyants, tantôt elle est furieuse, enflammée, inquiète et soupçonneuse. Enfin, c'est une plaie générale qui abat et empêche d'agir les facultés et du corps et de l'âme. L'abattement que la tristesse produit fait élever les sourcils vers le milieu du front et les fait baisser du côté des joues, la prunelle est trouble, le blanc de l'œil jauni ; les paupières supérieures sont abattues et un peu enflées ; le tour des yeux livide ; les narines, tirant en bas ; la bouche entrouverte et dont les coins sont baissés ; la tête nonchalamment penchée sur une des épaules ; les lèvres pâles et sans couleur. De la faiblesse de cette passion, ainsi que des rencontres véritablement affligeantes, naît l'attendrissement qui fait ensuite couler les larmes. Alors il se fait dans le visage des changements très marqués et très sensibles. Le sourcil s'abaisse sur le milieu du front ; les yeux sont presque fermés, mouillés et abaissés du côté des joues ; les narines enflées ; les muscles et les veines du front très apparentes ; la bouche fermée et les coins abaissés ; les traits des joues sensiblement marqués ; la lèvre inférieure renversée pressera celle d'en haut. Enfin, tout le visage sera ridé, froncé et rouge, surtout à l'endroit des sourcils, des yeux, du nez et des joues.

Dans les maux qui causent une douleur aiguë de corps ou d'esprit, les marques extérieures de cette douleur sont de faire approcher les sourcils l'un de l'autre et de les élever vers le milieu, la prunelle se cache sous le sourcil, les narines s'élèvent et, par ce moyen, rendent très sensible le trait des joues, la bouche entrouverte se retire et toutes les parties du visage sont agitées et varient à proportion de la violence de la douleur. Mais si cette douleur est plus légère et que les maux que l'on ressent sont moins aigus, tous les traits de caractères dont je viens de parler seront plus faibles et moins chargés, la prunelle seulement changera d'expression et paraîtra fixée vers un objet.

Par les mouvements qui désignent le mépris, le front se ride, le sourcil se fronce, s'abaisse du côté du nez et s'élève du côté des tempes, l'œil est très ouvert et la prunelle au milieu, plus souvent encore sur le côté pour regarder d'un air dédaigneux l'objet du mépris. Les narines élevées se retirent vers les yeux, la bouche se ferme, ses extrémités s'abaissent et la lèvre de dessous excède et presse celle de dessus. Il est des objets qui, par l'excès de leur laideur ou de leur difformité, causent quelquefois de l'horreur. Pour lors, le sourcil se fronce et s'abaisse beaucoup plus, la prunelle située au bas de l'œil est à moitié couverte par la paupière inférieure, la bouche entrouverte mais plus serrée par le milieu que par les extrémités qui, étant retirées en arrière, marquent plus fortement les plis des joues. Le visage pâlit et les yeux deviennent livides, tous les muscles et toutes les veines sont aussi plus fortement et plus vivement exprimés.

Mais de toutes les passions, Messieurs, il n'en est point de plus indignes du cœur humain, et peut-être cependant de plus ordinaire, que l'envie et la jalousie. Toutes deux sont filles de l'orgueil, mais surtout de l'orgueil sans mérite. Elles ont l'œil enfoncé et farouche, le visage malin, triste de la prospérité d'autrui ou content de son désastre. Avec ces sortes de passions, les amitiés sont des rages, les bienfaits des pièges, les pensées des crimes et les paroles des outrages ; enfin, tout est dans elles ombrages et soupçons. L'envie rend le front vivement travaillé ; les sourcils sont

abattus et froncés, l'œil étincelant ; la prunelle, cachée à demi sous le sourcil et tournée du côté de l'objet, doit paraître pleine de feu aussi bien que le blanc de l'œil et les paupières ; les narines pâles, ouvertes et plus marquées qu'à l'ordinaire sont retirées en arrière et donnent par ce moyen plus de fermeté aux traits qui dessinent les joues. La bouche est fermée de sorte qu'on peut juger que les dents sont serrées, les coins en sont fort abaissés, les muscles des mâchoires paraissent enfoncés, la couleur du visage est partie enflammée et partie jaunâtre et les lèvres sont pâles et livides. Voilà le portrait de l'envie.

La colère, qui est une passion des âmes basses plutôt que des grands hommes, n'est qu'un ardent désir de vengeance, causé par le ressentiment que donne un mépris ou une injure reçue, lequel à mesure qu'il rencontre un naturel plus disposé, s'embrace et se porte aux plus horribles excès. Les autres passions s'augmentent par degré, mais celle-ci naît presque toute formée. Aux uns, elle est dédaigneuse, froide en apparence, malicieuse et très opiniâtre ; aux autres, elle est bouillante, précipitée, fréquente mais moins durable ; enfin, elle est quelquefois pleine de fureur. On représente celle qui paraît être froide avec un visage pâle et hâve, un œil de hibou, une contenance morne, un rire malin et souvent un silence qui n'annonce que la méchanceté. À celle qui est pleine de fureur, les yeux deviennent rouges et enflammés, la prunelle égarée et étincelante, les sourcils sont tantôt abattus et tantôt élevés également et le front extrêmement ridé ; il se fait des plis de compressions entre les yeux, les narines sont ouvertes et élargies, les lèvres serrées l'une contre l'autre, l'inférieure surmontant la supérieure, les coins de la bouche un peu ouverts formant un ris cruel et dédaigneux.

Mais la plus malheureuse de toutes les passions est sans contredit le désespoir qui, selon Plutarque, est un vice des petits esprits. Elle tire son origine du jugement qu'on porte de l'impossibilité d'obtenir le bien qu'on recherche ou que l'on se figure ne pouvoir jamais arriver. L'humeur mélancolique peut être une des causes de cette passion, mais elle n'en est pas la seule : l'amour, l'ambition et l'avarice peuvent aussi la produire, ainsi que la crainte de la douleur et de l'opprobre. Cette passion étant extrême, ses mouvements le sont aussi. L'œil est en feu et plein de sang, la prunelle égarée, étincelante et sans arrêt, les paupières enflées et les narines extrêmement ouvertes et élevées, les muscles et les veines enflées et tendues, le haut des joues gros, marqué et serré à l'endroit de la mâchoire, la bouche retirée en arrière et plus ouverte par les côtés que par le milieu, la lèvre inférieure renversée ; l'on grince les dents, l'on écume et l'on se mord les lèvres qui, ainsi que le reste du visage, sont horriblement livides.

Du contraste sensible qui se trouve entre tous les caractères que je viens de développer, les uns nous peignant la vertu avec tous ses attributs et ses apanages, les autres nous représentant ce que peut le vice et tout ce qu'il a de plus affreux, je crois de là, Messieurs, devoir faire encore cette observation : que le peintre attentif à tout ce qui peut être avantageux à son art et convenable aux objets qu'il représente doit peindre avec beaucoup de douceur, de noblesse et de grâce les passions et les vertus qui font honneur à l'humanité ; sa touche doit être pure, moelleuse et légère et son coloris frais et brillant ; les vertus sont nobles et toutes célestes, nulle pesanteur ne pourrait leur convenir. Au contraire, les vices ou les passions ennemies de la nature humaine, comme enfants des ténèbres et de la corruption, doivent être revêtus d'un caractère dur et pesant, d'une peau épaisse et d'une couleur sale et terrestre.

Voilà, Messieurs, ce que j'ai pu remarquer de plus précis sur les effets extérieurs des passions de l'âme, dont les expressions justes et bien rendues sur la toile distinguent si fort le peintre habile du peintre médiocre. Je suis entré dans quelques

détails sur les causes et les variétés de mouvements de ces mêmes passions, persuadé que cette connaissance est nécessaire pour juger sainement de l'application et de l'usage qu'on doit faire de tous les caractères qui, lorsqu'ils sont déplacés, choquent le bon sens et dénotent peu de raisonnement et de capacité dans un artiste. Le corps de la peinture plaît à nos yeux par un dessein correct, élégant et gracieux, comme par un coloris doux et piquant, mais l'esprit de ce même art satisfait notre âme par le charme et la force de ses expressions et par la correspondance intime qu'il établit entre les idées et le génie du peintre et le goût du spectateur spirituel et délicat.

Nonnotte, Peintre du Roi et de l'Académie royale de peinture et de sculpture.

Lu à la Société royale le 19 novembre 1756.

Notes du transcripteur

- (1) Pour une analyse critique des conférences de Le Brun, voir LICHTENSTEIN J. et MICHEL C. (dir.), 2006, t. I, vol. 1, p. 233-238, p. 260-283. Sur les différentes éditions du *Traité* de Le Brun, voir MONTAGU Jennifer (1994) – *The Expression of the Passion. The origin and influence of Charles Le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière*. Yale University Press, New Haven/Londres. De façon plus générale, sur ce sujet, voir KIRCHNER Thomas (1991) – *L'expression des passions*. Extrait de *Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Philipp von Zabern édit. Mainz.
- (2) DU BOS Jean-Baptiste (1719) – *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. J. Mariette édit. Paris, (Paris, ENSBA, 1993) : 2^e partie, section 5, « Des études et des progrès des peintres et des poètes ».
- (3) L'épisode (rapporté par Pline et Cicéron) concerne Zeuxis et non Apelle, contrairement à ce qu'écrivit Nonnotte.
- (4) QUINTILIEN, Institution oratoire, livre V, chapitre 9, 13. L'anecdote est notamment évoquée dans ROLLIN Charles (1733) – *Histoire ancienne...*, Veuve Étienne Paris, à propos de la justice de l'aréopage.

Discours sur la composition, première partie (Ms. 193-35)

Nonnotte choisit de traiter la composition en deux parties (voir la partie pratique, ci-après). Dans ce premier discours, lu à l'Académie de Lyon le 12 août 1757, il posait des règles, toutes dictées par le principe de convenance et d'unité, suivant les préceptes établis par l'abbé Du BOS dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (J. Mariette Paris, 1719). Dans le choix des sujets, il donnait une place importante aux sujets nationaux, ce qui était assez novateur, à cette date, dans le milieu académique.

Il s'agit du deuxième discours envoyé par Nonnotte à l'Académie royale de Paris, le premier étant celui sur le dessin ; il fut lu lors de l'assemblée du 3 juin 1758 (1).
APK

Messieurs,

En vain connaîtrait-on toutes les règles des différentes parties de la peinture, en vain serait-on correct dans le dessein, brillant et vrai dans le coloris, savant dans l'expression des sentiments de l'âme. Tout cela ne serait pas encore suffisant pour faire le peintre tel qu'il doit être : il faut quelque chose de plus. Il faut naître avec le génie de la peinture, comme on doit naître avec celui de la poésie pour être poète.

C'est-à-dire qu'on doit tenir de la nature ce génie de feu qui sait donner à tout l'âme et la vie, cette imagination vive, féconde, créatrice qui multiplie, qui élève, qui varie les idées presque à l'infini, ce discernement sûr et ce goût délicat qui apprend à l'artiste à faire le choix des choses qui conviennent au sujet qu'il doit traiter et qui seront les plus propres à nous instruire, à nous émouvoir, à nous plaire, à nous toucher.

Sans ces dons précieux de la nature, on ne peut atteindre ni au sublime de l'art ni à la célébrité des grands artistes. Sans ce génie plein de feu qu'elle met en nous et dont elle est seule la dispensatrice, on ne peut rien penser ni produire de grand, de touchant, d'intéressant. Mais il faut, par l'étude des convenances, rectifier encore toutes ces pensées et ces productions et ne leur donner le jour qu'avec un ordre judicieux et les grâces ou les caractères qui leur sont propres et qui leur feront faire plus sûrement sur le spectateur l'impression que l'artiste s'est proposée.

C'est l'esprit de discernement et de justesse qui règle tout d'une manière à donner une satisfaction véritable aux hommes éclairés. C'est avec son secours que l'artiste marche en sûreté, et c'est ce qui le décide dans le choix des pensées. L'homme né peintre a-t-il un sujet à traiter ? Son imagination s'échauffe, les idées se présentent en foule, et c'est le discernement et la justesse d'esprit qui le déterminent et qui lui montre celles qu'il doit préférer. Ce discernement et cette justesse si nécessaires à un bon peintre viennent bien de la nature, comme je l'ai dit, mais ils doivent encore être nourris et soutenus par la connaissance de tout ce qui a rapport à l'art et qui peut servir à le perfectionner. C'est le choix judicieux et la convenance des parties utiles nécessaires et intéressantes dans un tableau qui font reconnaître l'habile homme. Trop de fertilité de génie peut être nuisible à l'artiste qui hasarde trop et qui ne dirige pas ses idées avec économie pour n'en prendre que ce qu'il faut et pour ne rien omettre de ce qui est nécessaire dans un ouvrage. Cela marque peu de goût et met toujours de la confusion dans un sujet. Or pour ne rien introduire d'inutile dans un sujet, et ne rien omettre de ce qui peut y être nécessaire, il faut des règles, non pour arrêter et resserrer le génie, mais pour le faire agir avec certitude et parvenir aux moyens d'intéresser et de plaire. C'est de ces règles, Messieurs, que je vais avoir l'honneur de vous entretenir. Commençons par celles qui regardent le choix des sujets.

Le but que se propose le peintre dans les représentations qu'il nous fait, comme celui que se propose le poète dans ses œuvres, est d'intéresser et d'instruire le spectateur. Il a dessein par son travail de toucher ou de plaire, de nous amuser ou de nous rendre sensibles ; en un mot, de nous arrêter et de nous forcer à prendre part à la scène qu'il nous met sous les yeux. Dans ce principe, Messieurs, le peintre ainsi que le poète ne peut donc choisir des sujets trop pathétiques, trop intéressants ou trop gracieux ; et comme rien n'a plus de charme pour nous que l'aimable vérité, il ne peut trop non plus nous les présenter vrais par l'imitation fidèle de la nature bien choisie. D'une autre part, comme la plus belle statue lorsqu'elle est isolée montre des points de vues plus ou moins favorables, de même un sujet, quelque beau qu'il soit, donne aussi des moments plus ou moins avantageux pour la peinture.

Chaque sujet par cette raison doit être médité à loisir et retourné même de différente manière par des esquisses sur le papier ou sur la toile afin de ne point laisser échapper ce moment qui peut être le plus gracieux, le plus instructif ou le plus frappant.

Mais si tous les sujets dont l'action est noble, touchante et intéressante pour l'humanité attirent toujours l'attention du spectateur, ils l'attireront bien plus sûrement encore s'ils sont plus connus, s'ils appartiennent à des temps plus récents, enfin s'ils intéressent et touchent de plus près un peuple ou une nation.

Qu'on ne dise pas par exemple que l'histoire de France, qui a été si peu traitée par nos peintres, ne serait pas assez intéressante par elle-même, ou qu'elle ne fournirait pas des sujets assez grands pour exercer le génie et pour faire briller les talents d'un artiste (2). Elle en fournirait aux grands peintres comme aux grands poètes. La Henriade de M. de Voltaire a des beautés peu communes ; il chante à l'imitation des poètes anciens qui célébraient les hauts faits des grands hommes de leurs nations, il chante la gloire d'un de nos plus grands rois et de nos plus grands héros (3). Pourquoi le grand peintre ne réussirait-il pas dans ces sujets comme y a réussi le grand poète ? L'histoire des Charlemagne, des saint Louis, des Henri, les hauts faits des Du Guesclin, des Jeanne d'Arc, des Bayard, des Condé, des Turenne, ne nous présenteront-ils pas des sujets aussi intéressants et même plus intéressants que les histoires grecques et romaines ? La galerie du Luxembourg, où Rubens a représenté les principaux événements et les principales circonstances de la vie et de la régence de Marie de Médicis, ne montre-t-elle pas par les plus singulières beautés ce que peut le génie d'un peintre dans les sujets modernes quand il a de la noblesse et de l'élévation ? On a reproché à celui-ci trop de symboles et trop de figures allégoriques dans son ouvrage, et on y blâme également le mélange qu'il y a fait du sacré et du profane, du mensonge de la fable et de la vérité respectable de l'histoire (4). Mais, malgré ce qu'il y aurait de raisonnable dans ces reproches, est-il un artiste de nos jours, quelque habile qu'il soit, qui ne voulût avoir fait ce bel ouvrage ? Et se peut-il qu'il y ait un connaisseur qui ne souhaitât d'en être le propriétaire ?

Je n'entreprends point ici, Messieurs, de justifier Rubens sur le reproche qu'on lui fait d'un trop grand usage de l'allégorie dans l'ouvrage dont je viens de parler. Je conviens même que si cet usage est porté trop loin, il ne peut servir qu'à mettre l'esprit du spectateur à la torture, et souvent à détruire l'unité d'action qu'il est si essentiel de conserver dans un tableau. Mais aussi je suis du sentiment qu'on ne doit point trop la rejeter, et qu'on peut s'en servir lorsqu'elle se lie intimement avec le sujet principal, et qu'elle peut lui donner encore plus de force dans l'expression. Peut-on pécher contre les principes quand on représente à côté d'un héros les vertus et les talents qui ont été l'âme de ses grandes actions ?

Nous trouvons encore dans la Grande Galerie de Versailles une preuve sensible de ce qu'un peintre peut tirer de l'histoire de notre nation, quand il a en partage un génie tel que celui de M. Le Brun. Quelle noblesse dans les expressions, quels caractères, quelle richesse de composition ! Qu'on examine le morceau qui représente la conquête de la Franche-Comté ; se peut-il rien de plus poétique et de plus admirable dans toutes ses parties, et où l'unité d'action soit mieux conservée. M. Le Brun y a représenté sous des figures allégoriques toutes ses villes soumises ; leurs attributs servent à les faire connaître et leur étonnement à montrer la rapidité avec laquelle Louis XIV fit cette conquête. La situation des lieux, les montagnes et les frimas qu'on y a représentés laissent à la fois une idée juste de la nature du pays et de la saison pendant laquelle cette province fut conquise et enfin réunie pour toujours à la Couronne.

Une attention que le peintre doit encore avoir pour mieux s'assurer de nos suffrages est de faire choix, autant qu'il lui est possible, de sujets qui soient neufs, c'est-à-dire qui n'aient point été représentés. Cette conduite ne peut donner que plus de liberté à son génie et nous faire prendre encore plus d'intérêt à son ouvrage. Il est encore dans les histoires grecques et romaines nombre de sujets qui n'ont point été traités, et je trouve excellente l'idée de M. le comte de Caylus dans la recherche et le recueil qu'il en a fait (5). Les cahiers que l'on fait écrire sur le même objet, à MM. les

élèves protégés par le Roi, ne peuvent manquer de leur être d'un très grand secours (6). Les sujets rebattus, soit de l'histoire ou de la fable, ne sont pas toujours heureux pour les artistes qui sont obligés de les traiter, plus d'une fois, ils y ont échoué et sont restés au-dessous de ceux qui les avaient traités avant eux.

Mais est-il toujours raisonnable de reprocher aux peintres le défaut de choix dans les sujets qu'ils traitent ? Ils seraient véritablement répréhensibles s'ils étaient toujours les maîtres de ce choix, et quand on ne les a pas laissés libres sur ce point, on ne peut tout au plus leur faire de reproche que pour n'avoir pas choisi des moments qui n'ont point été pris déjà par d'autres maîtres. J'ai lu l'année dernière dans un journal étranger des reproches très vifs et peu raisonnables qu'un amateur allemand fait à M. Le Moyne sur le choix du sujet qu'il a représenté dans le Salon d'Hercule à Versailles (7). Je conviens avec cet amateur que l'Apothéose d'Hercule est un sujet rebattu, mais il doit convenir aussi avec moi que la Vertu héroïque récompensée sera toujours digne d'être représentée dans le palais d'un roi. La Vertu héroïque récompensée sera toujours le vrai sens de l'allégorie que présente la divinité accordée à Hercule, et c'est celui qu'aurait dû prendre, ce me semble, notre sévère critique.

M. Le Moyne ne fut point le maître de choisir le sujet qu'il devait peindre dans le Salon d'Hercule, et je tiens de lui qu'il aurait été peut-être plus à son gré d'exécuter le premier projet qu'il avait fait pour ce grand ouvrage (8). Ce projet était de représenter dans le plafond de ce salon magnifique la Gloire de la monarchie française, établie et soutenue par nos plus grands rois. La partie du milieu devait être occupée par Clovis, Charlemagne, saint Louis et Henri le Grand, jouissant du séjour de l'immortalité ; et les quatre côtés en forme d'éventail devaient représenter les principales actions de ces princes, pour lesquels la nation entière conservera toujours une mémoire pleine d'admiration, de reconnaissance et de respect. J'ai vu, étant élève de M. Le Moyne et travaillant pour lui au salon dont nous parlons, les esquisses de ce projet qui, sans doute, s'il n'eût été ignoré de notre critique, l'aurait déterminé à ménager un peu plus ce grand maître, qui assurément le méritait.

Quoiqu'il en soit ce trait, qui n'est point étranger à ma matière, doit nous faire juger toujours plus de la nécessité où est un peintre de choisir des sujets intéressants et d'en prendre les moments les plus favorables à la peinture. Il parvient par ce choix heureux aux moyens de nous instruire, de nous toucher et de nous plaire ; et par la noblesse de ses idées et de ses expressions, il donne à nos sentiments l'élévation dont il est lui-même capable.

Qu'il fasse usage encore pour la perfection de son ouvrage de tout ce que la nature a de plus agréable, de plus beau et de plus délicat, mais qu'il évite soigneusement de rien faire qui tende à corrompre nos mœurs. En supprimant ainsi ce que la peinture peut avoir de trop licencieux, il évitera le reproche que Platon faisait aux poètes de son temps, lorsqu'il dit : *que les poètes, en se mettant aussi souvent qu'ils le font à la place des hommes vicieux dont ils expriment les sentiments, contractent à la fin les mœurs vicieuses dont ils font tous les jours des imitations* (9). En effet les hommes, suivant toujours le penchant de leur caractère ou de leur goût, se peignent eux-mêmes dans leur ouvrage, mais la raison doit les arrêter et ne leur permettre de rendre public que ce qui peut être avoué sans honte. Le passage de Platon que je cite, je ne prétends, Messieurs, l'appliquer à la peinture que relativement aux gestes ou actions contraires à la bienséance. Car si j'avais l'innocence à représenter, je croirais ne pouvoir mieux faire, pour en donner une idée juste, que de la peindre nue ; mais je me garderais bien de lui donner aucun tour ni aucun mouvement qui laissât la moindre idée d'aucune action indécente.

Il est des sujets, et il en est grand nombre, qui par eux-mêmes sont très propres à plaire à l'esprit, d'autres sont faits plus particulièrement pour toucher le cœur, il en est enfin qui, par la belle imitation de la simple et naïve nature, plaisent à nos yeux et attirent toute notre complaisance. Quel vaste champ pour le peintre qui a du génie ! quelle abondance d'idées la nature entière ne lui fournit-elle pas ! Tout est dans elle du ressort de la peinture et aucune de ses productions n'est sans beauté aux yeux de l'artiste qui a du goût, et qui ne néglige rien. Son grand objet dans ses compositions, ou touchantes ou gracieuses, doit être de tout rapprocher par des convenances ; qu'il mette chaque chose à la place où elle doit être, et il parviendra certainement à la plus haute réputation.

Le peintre, obligé de nous intéresser par le choix des sujets qu'il veut représenter, ne doit pas avoir moins d'attention, s'il veut réussir, à user de tous les moyens qui peuvent rendre heureuse l'exécution du sujet qu'il aura choisi. Chaque sujet est susceptible de quelque moment qu'il doit saisir par préférence, la chose est juste. Mais il est un concours de parties différentes qui doivent former un beau tout, et ne montrer qu'une seule action. Une action grave et majestueuse ne souffre rien qui n'y soit conforme, et c'est par cette raison qu'un rôle fait pour le comique de Scarron ne doit rien avoir de ce qui conviendrait dans une scène tragique de Corneille ou de Racine ; de même que les fureurs d'Oreste ou de Roland ne conviendraient point au milieu des amours champêtres. L'action grave ne veut que des expressions nobles, respectueuses et pathétiques ; celle où doivent régner la joie et les sentiments tendres ne se fait mieux connaître que par des mouvements enjoués, vifs et gracieux, et par des expressions douces et pleines de gaieté. Dans une composition comme dans un beau corps, il faut que toutes les parties soient propres à y former un bel ensemble ; ce qui s'y trouverait décidément étranger rendrait le tout monstrueux.

L'unité d'action dans un morceau de peinture comme dans une pièce de poésie est indispensable, mais il est bon de remarquer que cette unité consiste principalement dans l'assemblage de plusieurs choses qui concourent, quoique différemment, à une même action. Une action rassemblera des acteurs de différentes conditions, de différents âges, de différents sexes, et souvent aussi qui auront des intérêts différents ; il n'y aura cependant toujours qu'une action. Les expressions seront variées, mais elles ne se rapporteront qu'à l'objet principal. L'intérêt de ces deux femmes qui se disputaient devant Salomon la propriété d'un seul enfant, l'expression de la vraie mère si différente de celle qui ne l'était pas, la férocité d'un bourreau prêt à partager cet enfant pour en donner une part à chacune de ces deux femmes, tous ces caractères d'expressions si opposés les uns aux autres, ne contribuent pas moins à perfectionner l'action. Tous font briller la sagesse de Salomon, qui est ce qu'il y a de plus essentiel dans ce sujet.

Les sentiments de la nature présentent un même intérêt dans le Massacre des Innocents (10), relativement à leurs mères infortunées qui font tous les efforts possibles pour les arracher à la fureur et à la cruauté de leurs bourreaux. Ce qui se passe dans cette scène tragique produit dans les spectateurs des sentiments de compassion, d'indignation et d'horreur. Les expressions de tous ces sentiments, quoique très diversifiées, concourent toutes à développer clairement l'inhumanité des ordres qu'on exécute.

Mais lorsque dans une scène tous les acteurs doivent être dépendants du principal, celui-ci doit donner le ton, et les autres n'y paraître que comme accessoires, et selon les fonctions qu'ils y doivent remplir. Tous doivent concourir et se rapprocher de l'expression générale. Les rangs des personnages, leurs conditions, leurs

âges, leurs sexes, leurs pays, leurs usages, le tempérament qu'on leur suppose, le degré d'intérêt qu'ils peuvent ou doivent prendre dans une action, toutes ces choses que le peintre doit faire distinguer dans son ouvrage, introduiront dans un tableau cette variété aimable qui assure la gloire de l'artiste et le plaisir du spectateur sans manquer à l'unité. Car comme le dit très judicieusement l'abbé Du Bos (11), le soldat qui voit le sacrifice d'Iphigénie doit être ému, mais il ne doit point l'être comme le serait un frère de la victime. Une femme qui assiste au jugement de Suzanne, et qu'on ne reconnaît point pour être sa sœur ou sa mère, ne doit pas montrer le même degré d'affliction qu'une parente. Il faut qu'un jeune homme applaudisse avec plus d'empressement qu'un vieillard, et qu'il paraisse livré pleinement à tel spectacle que l'homme d'expérience ne voit qu'avec une légère attention. Un spectateur à qui on suppose de l'esprit ne doit point admirer comme celui qu'on caractérise un stupide. L'étonnement d'un roi ne doit point être celui d'un homme du peuple, et sa douleur ne s'exprime point comme celle d'un esclave ; la crainte de celui-ci n'est pas celle d'un citoyen, ni la peur d'une femme, celle d'un soldat. Ainsi du reste.

Toutes ces observations paraîtront justes à un peintre capable de sentir et de raisonner, et la pratique lui en deviendra aisée si, comme je l'ai dit dans un autre discours, il cherche à saisir ces différents caractères sur la nature, à mesure que des circonstances les lui font découvrir. Nous recevons alors comme de sa source toutes les images des passions que la nature met sous nos yeux ; les impressions qu'une imagination vive en reçoit et qu'il est en son pouvoir de transporter sur la toile ne peuvent être conséquemment que très sensibles et très fortes. Les larmes d'un inconnu nous émeuvent avant même que nous sachions le sujet qui le fait pleurer. Un acteur qui se passionne sur la scène, quoique nous soyons prévenus que ce n'est qu'un jeu, nous émeut aussi. L'expression du plus grand nombre des passions fait sur nous les mêmes effets, et ces effets passeront infailliblement dans l'âme du spectateur, si les passions rendues dans l'ouvrage qu'il examine sont naturellement et clairement exprimées. Que le peintre ne néglige donc aucune des parties de son art, qu'il s'en instruisse par l'étude de la nature et par la lecture des bons auteurs, philosophes, poètes ou historiens ; qu'il cherche à connaître l'esprit par lequel nos premiers maîtres se sont dirigés ; qu'il consulte sur ses propres œuvres des amis éclairés et sincères et, quelquefois même, qu'il examine l'impression que peut faire son ouvrage sur un homme du génie le plus médiocre. Négliger de faire ces choses, c'est s'exposer à agir souvent contre sa propre gloire et contre ses propres intérêts. Se révolter contre des remarques judicieuses et utiles, c'est montrer peu de jugement et peu de capacité, et c'est en même temps mettre au jour une orgueilleuse présomption, qui rarement est dans un habile homme.

Après ce que je viens de remarquer sur le choix des sujets convenables à la peinture et l'unité d'action qui doit être observée dans un tableau, joignons encore, Messieurs, quelques réflexions sur l'unité de temps et de lieu, qui ne sont pas moins nécessaires pour caractériser une bonne composition. Comme on ne peut représenter aucune action ni aucun trait d'histoire sans les placer en quelque lieu et en quelque temps, le peintre est inexcusable s'il fait paraître de l'ignorance dans le choix de lieu et de temps où il veut les placer. L'unité de temps, par exemple, ne permettra jamais d'introduire en même temps sur la scène des personnages qui ne se sont jamais vus, soit parce qu'ils ont vécu dans des siècles différents, soit parce que dans le moment qu'on a choisi pour être représenté, l'histoire nous apprend que ces personnages n'étaient point en ce même lieu, soit enfin que la vraisemblance ne permette pas de les y réunir. Voir un pape avec les habits qui désignent sa dignité, assis parmi les convives

qui assistent au repas que Simon, selon l'Évangile, donne à Notre Seigneur, mettre des Bénédictins aux Noces de Cana ainsi que l'a fait Paul Véronèse dans quelques-uns de ses tableaux, ou faire trouver saint François à un sermon que fait saint Paul, ce sont là des absurdités impardonnables et que rien ne peut excuser. Les artistes de nos jours, pour peu qu'ils aient de réputation, ne tombent plus dans ces fautes grossières que la dévotion de certains siècles, l'ignorance ou le trop de licence ont fait commettre. Mais il peut encore se glisser par la négligence à s'instruire suffisamment de l'histoire, beaucoup de ces mêmes fautes qui, pour être plus légères et moins choquantes, ne blessent pas moins l'homme qui a de l'érudition. Nous devons les mêmes égards à ce qui n'est que de pure tradition, pourvu que ce qu'elle annonce soit des choses déjà adoptées. Et nous tiendrons la même conduite sur ce qui regarde la fable ; ce que les poètes en ont dit étant connu de façon à exiger de nous la même attention et la même fidélité.

Quant à l'unité de lieu, lorsque l'histoire ou la fable en désigne un où s'est passée l'action qu'on a dessein de représenter, rien ne dispense l'artiste de s'y conformer scrupuleusement. Il y a entre un lieu où s'est passée une action et l'action même une sorte de liaison qu'on ne doit point rompre, soit par rapport à la vérité de l'histoire qui ne souffre guère de déguisement, soit par rapport aux convenances de la nature du lieu qui peuvent contribuer aussi beaucoup à la perfection générale d'un sujet. Par exemple, une action qui s'est passée dans les jardins agréables de l'Italie ou dans quelque plaine fertile ne pourrait se placer raisonnablement sur les sables brûlants de l'Arabie déserte, ou sur les rochers escarpés des Alpes. Ce qui ne peut se passer que dans le riche palais d'un roi ne doit point se rencontrer dans la maison d'un simple particulier ; et ce qui est purement champêtre et qui tient particulièrement de la nature rustique ne doit point se trouver dans l'enceinte d'une ville policée. Ce qui appartient enfin à la majesté et à la sainteté de nos temples doit leur être réservé uniquement ; de même que ce qui sert à décorer ces saints lieux ne doit respirer et n'imprimer en nous que le respect et la vénération dus au Très-Haut et à nos augustes mystères.

Toutes ces considérations, Messieurs, doivent donc faire sentir encore à l'artiste de quelle utilité il est pour lui d'étudier et de connaître la nature du lieu qu'il a choisi pour y représenter une scène, de connaître les convenances de ce lieu, son climat, ses habitants et ses usages, comme devant concourir à cette unité générale que nous reconnaissons indispensable dans un ouvrage. La connaissance de la géographie et de l'histoire naturelle de chaque pays devient par là non seulement d'une utilité réelle, mais encore d'une nécessité absolue. Les plantes, les arbres, ainsi que les animaux diffèrent d'une contrée à une autre. C'est donc en ménageant à chacune de ces choses la place qui leur convient qu'on reconnaîtra la judicieuse conduite d'un artiste, et qu'on jouira de plus des agréments que donne la variété des objets, qui est un des principaux ornements de la peinture. Par conséquent, les fautes les plus légères, les seules inattentions sur ce point comme sur tous ceux dont j'ai parlé sont dangereuses. Mais même si elles tournent en habitude, elles détruisent petit à petit le germe qui pourrait produire les plus grands succès.

J'avais dessein, Messieurs, de donner dans ce discours mes réflexions sur toutes les parties que renferme la composition d'un tableau. Mais j'ai remarqué que cette entreprise me mènerait plus loin que ne le permet la mesure du temps qu'on emploie ordinairement pour un discours académique. Quelque bonté que vous ayez pour moi, Messieurs, j'ai craints d'abuser de votre complaisance et c'est par cette raison que je me suis déterminé à diviser en deux entretiens ce que j'aurais eu à dire en un

seul. Je viens de vous donner dans celui-ci mes observations sur les parties de la composition qui dépendent du génie et du raisonnement, comme le choix des sujets, ce qu'ils ont de plus intéressant et ce qui règle les lois des trois unités d'action, de temps et de lieu. J'aurai l'honneur, Messieurs, de vous donner dans le second mes observations sur les parties qui appartiennent aux connaissances pratiques, comme dispositions des plans et des groupes, leurs liaisons, celles des lumières, et les effets du clair-obscur, ainsi que ce qui est du ressort des lois du *costumé*.

Notes du transcritteur

(1) La copie est conservée à Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, sous la cote Ms. 200^H.

(2) Cette position en faveur des sujets nationaux, jugés aussi édifiants et moraux que ceux antiques, était encore marginale dans le milieu académique. Jean Restout, dans son discours sur les principes de la peinture, lu à l'Académie royale de Paris le 8 novembre 1755, fut un des rares à en recommander explicitement l'usage et à inciter les élèves à lire davantage l'histoire de France « que peut-être on n'étudie pas assez » (LICHTENSTEIN J. et MICHEL C. (dir.), t. VI, vol. 1, en cours de publication).

(3) La première édition de *La Henriade* (sous le titre *La Ligue ou Henry le grand*) parut en 1723 à Genève, chez J. Mokpap et à Rouen, chez Viret. L'édition de La Haye et Londres de 1728 est la première sous le titre définitif ; elle fut constamment rééditée, avec des variantes.

(4) Reproches formulés par l'abbé DU BOS dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (J. Mariette Paris, 1719 ; Paris, ENSBA, 1993), 1^{re} partie, section 24, et qui étaient devenus un lieu commun.

(5) Il s'agit des *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Énéide de Virgile, avec des observations générales sur le costume* (Paris, Tilliard, 1757), qui étaient parus quelques mois avant le présent discours.

(6) Nonnotte fait allusion aux études que Michel François Dandré-Bardon préconisait à l'École royale des élèves protégés, où il exerçait comme professeur pour l'histoire, pour la fable et pour la géographie depuis mars 1755 (sur cette école, fondée en 1748, voir COURAJOD Louis (1874) – *L'École royale des élèves protégés*. J.-B. Dumoulin Paris, et MICHEL Christian (1992) – *L'enseignement à l'École royale des élèves protégés. Le Progrès des arts réunis, 1763-1815 : mythe culturel, des origines de la Révolution à la fin de l'Empire ?*, Colloque CERCAM, Bordeaux, p. 83-90). Dandré-Bardon avait présenté son discours *Sur l'utilité que les jeunes artistes peuvent tirer d'un cours d'histoire universelle* à l'Académie royale de peinture et de sculpture, lors de l'assemblée du 4 septembre 1756 (voir (LICHTENSTEIN J. et MICHEL C. (dir.), t. VI, vol. 1, en cours de publication). Nonnotte avait pu en prendre connaissance grâce aux analyses qu'en avait données le *Mercur de France* (octobre 1756, p. 166-172) et *L'Année littéraire* (1757, lettre XII, p. 266-282).

(7) Il s'agit de la critique faite par Winckelmann dans ses *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Walther, Dresde, 1755), dont une traduction était parue dans *Journal étranger* de mai 1756.

(8) Sur ce décor, voir plus bas, la *Vie de François Le Moyne*.

(9) Platon, *La République*, livre 3 ; Nonnotte le cite d'après Du Bos, 1719 (Paris, ENSBA, 1993), 1^{re} partie, section 5.

(10) L'œuvre à laquelle pense ici Nonnotte est sans doute le tableau de Rubens aujourd'hui à l'Alte Pinakothek de Munich, qui avait été décrit dans Roger de PILES (1677) – *Conversations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*. N. Langlois Paris, p. 111-119.

(11) DU BOS Jean-Baptiste (1719 et Paris, ENSBA, 1993), 1^{re} partie, section 13.

Discours sur les parties pratiques de la composition (Ms. 193-115)

On ne sait pas si ce discours a été lu en assemblée ; seule une date, 1767, indiquée à côté du titre dans le manuscrit, permet de savoir quand il fut composé.

Second volet des réflexions de Nonnotte sur la composition en peinture, il lui permet surtout de se prononcer sur la question du costume, qu'il érigeait en principe absolu. Nourri des récentes publications du comte de Caylus et de François Michel Dandré-Bardon, au courant des débats qui animaient alors les assemblées de l'Académie parisienne, Nonnotte adoptait une position proche de celle de son confrère marseillais. Il s'éloignait plus nettement de Charles Nicolas Cochin, qui considérait que l'exactitude dans l'observation du costume ne devait jamais prévaloir sur les qualités plastiques de l'œuvre et que le génie artistique n'en dépendait pas (1). APK

Messieurs,

J'eus déjà l'honneur de vous donner il y a quelques années un discours sur cette grande partie de la peinture qui est la composition. Mais je n'embrassai alors que ce qui appartient au génie qui crée, qui invente, qui ordonne. Je présentai tout ce que la raison nous découvre sur ce point et tout ce que les grands maîtres ont observé et remarqué. Le choix intéressant des sujets, les moyens de les rendre touchants, agréables ou frappants, la noblesse et la justesse qui doivent caractériser les idées du peintre, ce qui peut les rendre plus claires, plus précises, plus sensibles, ce qui est capable de les transmettre plus sûrement aux yeux et dans l'âme du spectateur, en un mot, tout ce qui concerne un plan bien conçu, une ordonnance bien raisonnée, des distributions convenables, des places marquées à propos pour tous les objets qui doivent remplir la scène, c'est ce que je me proposai alors de vous présenter et de vous développer. C'est de ces premières idées, lorsqu'elles sont fortes, justes et vives, que dépendent les succès. La main est volontiers docile et obéissante lorsqu'elle est dirigée par un génie sûr et éclairé. C'est le génie qui doit commander, qui doit faire mouvoir les acteurs sur la scène, qui doit les rassembler en plus grand nombre ou les diminuer, selon que l'exigent l'appareil ou les circonstances du sujet, et c'est à la main à exécuter fidèlement ce que le génie a proposé et commandé.

Cette fidélité dans l'exécution n'est pas moins essentielle à la peinture que la richesse, l'intelligence, la noblesse dans la composition. C'est elle qui, par la variété bien raisonnée des lignes et des traits et par le ton des couleurs donnera du corps aux pensées de l'artiste, qui les rendra visibles et presque palpables, qui communiquera au spectateur curieux tout ce que le peintre a eu dans l'âme, et tout ce que son propre génie lui a présenté. Distribution judicieuse de la lumière, intelligence dans les contours, les formes et les lignes, vérité dans tout ce qui a rapport au temps, au sol, au climat des choses qui sont représentées, ce que l'Italien exprime par le seul mot *costumé*, voilà ce qui rendra parfait l'exécution dans un tableau.

Comme l'unité de sujet est un principe dont on ne doit jamais s'écarter dans l'éloquence, la poésie et les beaux-arts, le peintre ne doit rien mettre sous les yeux qui ne soit lié au sujet qu'il se propose de représenter, qui n'y soit analogue, qui ne serve à l'expliquer. Il s'ensuit de là que dans la distribution des objets qui doivent entrer dans sa composition celui qui est le principal doit y être le plus développé, le plus apparent, le plus lumineux, le plus distingué. Le reste ne doit servir qu'à perfectionner l'action du sujet, l'enrichir et l'orne. Il faut donc regarder comme une règle absolue, et qu'on ne doit jamais enfreindre de ne point perdre de vue pendant l'opération son objet principal, de le placer autant qu'il est possible au milieu du tableau, d'y faire briller la principale lumière, d'y donner l'expression la plus intéressante et la plus juste,

de le développer par les plus grands caractères dont il est susceptible, soit dans le dessein du nu, soit dans les attitudes nobles et recherchées, soit dans le choix des draperies dont le jet, à mesure qu'il aura plus d'étendue et que les détails inutiles en seront supprimés, leur donnera plus de majesté.

L'objet principal d'un sujet étant placé, comme je viens de le dire, et dans la plus grande lumière possible, il est simple qu'il ne peut recevoir ces effets brillants que par une direction plus précise et plus abondante des rayons de la lumière naturelle. Et par la même simplicité de raisonnement, les autres objets ne peuvent donc participer à ces effets lumineux qu'en raison de ce qu'ils seront plus ou moins rapprochés du passage de ces rayons. Mais il est à remarquer que du point principal de la lumière, toutes celles qui s'étendront sur les autres objets doivent se suivre, sans être que très peu interrompues et qu'elles doivent, selon les principes de l'art comme selon la marche de la nature, se lier successivement pour former une chaîne qui conduise insensiblement et agréablement l'œil du spectateur à la connaissance de tous les objets représentés. Toutes les parties éclairées dans un tableau, si elles étaient trop séparées les unes des autres, de même que si elles étaient trop égales entre elles, formeraient une confusion qui choquerait les yeux et que la raison ne pourrait adopter. Un autre effet inséparable que produit la lumière est de donner du brillant et de la vivacité à la couleur de l'objet qui en est frappé plus directement, tandis que ceux qui en sont privés plus ou moins tombent par une dégradation naturelle et proportionnée dans des teintes plus sombres et plus grises.

Je ne dirai rien ici de la dégradation de la couleur conséquemment à la distribution des plans plus ou moins reculés, j'ai traité cette matière dans le discours que j'ai eu l'honneur de vous donner sur la perspective aérienne (2). Je dois m'occuper ici uniquement des parties qui ont rapport avec la composition d'un ouvrage et ne parler dans ce moment que des objets et des moyens qui peuvent conduire à la rendre intelligente, vraie et gracieuse.

Si cette lumière qui éclaire un tableau doit se répandre plus ou moins sur toutes les parties qui le composent, et que celles qui en sont éclairées doivent former entre elles de la liaison, il est évident que cette liaison sera défectueuse et qu'elle ne pourra pas se faire sentir si les objets qui doivent remplir la scène ne la forment pas déjà entre eux par les plans qu'ils occuperont, et si le premier trait du tout et de chacune des parties ne les amènent pas insensiblement à cet enchaînement si nécessaire dans la peinture comme dans un discours. Les choses doivent toutes être amenées les unes par les autres, elles doivent l'être naturellement et gracieusement. Les objets par eux-mêmes, ainsi que les masses d'ombres ou de lumières, qui paraîtraient se heurter les unes contre les autres ne plairaient point, elles choqueraient le bon sens et blesseraient absolument tous les principes reçus et toutes les règles du goût.

Ce n'est pas que les contrastes ne soient quelquefois nécessaires dans la peinture, comme le sont dans la musique les dissonances (3). Il est des cas où il faut étonner par l'organe de la vue, comme il en est où l'on le doit par celui de l'ouïe. Ces genres d'oppositions, quand ils sont bien placés, réveillent le sentiment et font valoir admirablement bien les autres parties qui doivent conserver et plus de douceur et plus d'harmonie. Mais c'est aux plus excellents artistes à user plus librement de ces licences savantes qui décèlent toujours les grands maîtres. Les hommes moins sûrs doivent être retenus et ne les introduire qu'avec la plus grande circonspection.

Mais s'il est des contrastes nécessaires, des oppositions de couleurs et des tons propres à étonner le spectateur et à faire valoir la partie des grâces dans un tableau, il ne faut pas pour cela que l'artiste se permette jamais d'y laisser subsister ce

qui blesserait l'œil dirigé par le goût. J'ai dit que toutes les parties qui paraîtraient se heurter les unes contre les autres ne plairaient point ; c'est pourquoi toutes celles qui sont angulaires dans des traits de contours ne doivent point être rapprochées les unes des autres, de manière qu'elles paraissent se rencontrer mutuellement, se croiser et faire des angles opposés. L'œil serait choqué d'apercevoir l'aridité et la contrainte des traits géométriques au lieu du contour aisé et gracieux de la nature que doit présenter un savant pinceau ; qu'aucun objet ne soit terminé dans ses contours par les contours d'un autre objet. Deux objets ainsi placés paraîtraient découpés et collés à côté l'un de l'autre sur la toile, ils contrarieraient la variété des plans, sembleraient se disputer entre eux pour être placés en avant ou en arrière, ils détruiraient entièrement l'effet des profondeurs des saillies et du jeu qu'on doit donner à la superficie. Il est donc nécessaire lorsque l'on doit lier ou rapprocher plusieurs objets les uns des autres que ceux qui occupent les plans avancés recouvrent quelques parties de ceux qui sont sur des plans reculés.

De même on doit éviter des traits de contours qui seraient disposés de telle manière que ceux de deux objets paraîtraient directement posés l'un sur l'autre ou vis-à-vis l'un de l'autre, s'enfiler pour ainsi dire et ne former presque qu'une même ligne et un même trait. L'aisance et la liberté de la nature ne s'accorderaient point avec cette direction et cette uniformité. Vous ne trouverez jamais dans les ouvrages d'un peintre habile des figures humaines, des objets qui ont vie former par leur position des lignes parallèles. Le mouvement qui leur est naturel et qu'elles suivent librement répugne à cette uniforme égalité. La position parallèle de deux corps, de deux bras, de deux jambes et de tout autre objet serait donc condamnable. La ligne perpendiculaire relativement au corps humain ne peut avoir lieu que pour son aplomb, des clavicles au talon sur lequel ce corps repose lorsqu'il est debout ; les règles de l'équilibre le demandent. Mais les contours en doivent toujours être ondoyants et assujettis au tribut qu'ils doivent au mouvement. La ligne horizontale doit être soigneusement évitée dans la position du même corps humain et dans celle de ses membres. Cette ligne semble donner de la roideur. Elle ne peut convenir que pour un corps qui serait sans vie et entièrement privé du mouvement.

C'est l'observation de la nature qui fait naître ces réflexions. Elles n'ont point échappé aux grands maîtres ; quelques autres ne les ont pas bien senties ; personne ne les avait encore développées ni communiquées suffisamment (4). Ce que nous venons de dire des lignes parallèles, perpendiculaires ou horizontales, nous devons le dire également des figures et des formes géométriques et régulières qui ne doivent jamais entrer dans le ressort des objets qui ont vie. Les lois du mouvement dans les corps vivants et la nature de ces corps les proscrivent absolument. Les parties qui composent ces corps ne peuvent agir que par des évolutions coulantes, aisées et correspondantes. Ainsi, si une partie fait un effort, la correspondante lui prête son secours ; si un trait de contour paraît s'enfler et se charger par rapport à sa fonction, le correspondant, celui qui lui est opposé, le suit imperceptiblement. De là il arrive que deux traits de contours chargés ou enflés ne peuvent jamais se trouver vis-à-vis l'un de l'autre, que deux traits fléchissant et formant des creux ne doivent point non plus s'y trouver, que les parties d'un corps qui a vie, étant composées de muscles dont les offices sont différents et étant animées par la circulation sinueuse des fluides qui leur sont propres, ne peuvent jamais présenter aucune forme régulière, aucune ligne droite, aucun angle, mais seulement un mélange modéré, ondoyant et gracieux de toutes les formes. Par là toutes les parties d'un tableau seront dans la vérité, auront de l'âme, et il vous semblera que ce n'est pas tant une peinture que la nature que vous apercevez.

Les mêmes principes que nous venons d'exposer relativement aux divers objets qui entrent dans la composition d'un tableau doivent également avoir lieu dans la disposition des plans et la distribution des lumières. La chaîne de la composition doit parcourir sans aucune parallèle l'étendue du champ qui lui est destiné. Nul groupe, nul objet ne doivent s'élever au niveau les uns des autres, surtout du groupe ou de l'objet principal du sujet qui, demandant à être le plus distingué, se place ordinairement d'une manière à pouvoir former la pyramidale avec le reste de la composition. Cette forme pyramidale est regardée par les grands maîtres comme la plus heureuse dans la disposition totale d'un tableau. Ils l'ont même proposée comme une règle par leurs exemples et dans leurs préceptes, pourvu toutefois qu'il soit observé que toutes les parties accessoires dans un ouvrage ne soient point placées régulièrement vis-à-vis, ni au-dessus les unes des autres. Cette régularité gênant la nature n'est point dans la vérité. D'ailleurs, elle semble fixer l'imagination et la refroidir. La distribution des lumières doit suivre la même route et le même principe. Et lorsque toutes choses sont ainsi ordonnées et préparées, l'artiste peut hardiment aller en avant et se promettre un heureux succès, s'il a d'ailleurs toutes les connaissances qui lui sont nécessaires et qu'aucune des parties pratiques ne l'arrête (5).

Nous avons dans Pietre de Cortone et dans Rubens des exemples admirables touchant tous ces articles. Jamais aucun maître de l'art n'a mieux su lier la chaîne d'une belle composition, ni la rendre noble, riche et poétique comme le second ; jamais personne dans l'art n'a rendu les effets de lumières plus agréables, plus séduisants et plus conformes à la nature que le premier. M. Le Moyne, grand partisan de celui-ci (6), qu'il avait choisi pour son guide et qu'il suivit pas à pas à plusieurs égards dans la belle carrière qui le conduisit à être déclaré le Premier peintre de Sa Majesté, M. Le Moyne m'a assuré avoir retrouvé bien sensiblement dans les études qu'il avait faites du paysage d'après nature les mêmes effets de lumières, les mêmes grâces avec lesquelles elles sont répandues, le même piquant qu'on retrouve sur cet objet dans les ouvrages de Pietre de Cortone. Quiconque sera doué d'intelligence et de goût connaîtra toute la sagesse de ces principes et en pénétrera aisément les heureuses conséquences.

Passons maintenant à un des articles de la peinture des plus essentiels, des plus négligés pendant un temps et des plus recherchés aujourd'hui dans tous les ouvrages que nous voyons mettre au jour, c'est celui du *costumé* (7). La nation française, si douce, si aimable, si légère et si difficile à rassasier de nouveautés, si remplie de goût pour les belles-lettres, les beaux-arts et le plaisir, aime cependant véritablement ce qui est bon et ce qui est beau et, malgré son penchant pour la frivolité et pour tout ce qui est mode, elle reviendra toujours à tout ce qui pourra la rappeler aux lois puissantes de la raison. Quel contentement n'avons-nous pas eu à voir renaître parmi nous le goût presque perdu pour l'architecture ancienne. Les monuments construits depuis peu dans la capitale nous retracent magnifiquement les chefs-d'œuvre de l'Antiquité (8), l'arbitraire a cédé sur ce point à la convenance et aux vrais principes, et nous avouons en voyant ce qui s'est fait en ce genre pendant près d'un siècle et du rétablissement du véritable goût et de l'égarement des siècles qui avaient précédé. Quelle satisfaction n'a-t-on pas senti de l'usage du *costumé* rappelé sur nos théâtres (9). Depuis un temps considérable, nous étions livrés à un goût fantastique d'habillement qui portait la confusion sur la scène : un personnage grec était habillé à la romaine et celui-ci encore n'avait-il rien de vrai. Un mélange monstrueux et bizarre confondait ce qui appartient à différentes nations et ce qui les caractérise, et par le même abus, dans ce qui concerne les décorations de théâtre, le lieu de la scène était souvent celui où l'action du drame ne devait point se passer.

Depuis près de vingt ans, nous avons vu changer ces choses ; on s'est rapproché des bons principes et du vrai, les habillements et les décorations sont analogues aux différents sujets et leur appartiennent, la scène nous présente maintenant un tableau fidèle, instructif, vrai et frappant de tous les sujets qu'elle nous met sous les yeux.

Le Siège de Calais par M. de Belloy (10), en nous rappelant le courage de nos pères et leurs sentiments généreux, nous a rendu leur vertu et ses impressions encore plus touchantes et plus chères par le *costumé* qu'on y a observé dans les habillements. On ne pouvait point s'y tromper, le tableau de ce sujet intéressant ne nous présentait point des Romains ni des Grecs, c'était des Français.

De quelle nécessité n'est donc pas pour les peintres l'étude de cette partie si essentielle de leur art ? M. Le Brun, ce fameux artiste dont le nom seul nous rappelle la richesse des talents et dont les ouvrages seront immortels, avait bien senti cette vérité ; ses morceaux et surtout la grande galerie de Versailles ainsi que ses tableaux de la vie et des conquêtes d'Alexandre en fournissent la preuve. On y trouve abondamment joint aux compositions les plus nobles et les plus ingénieuses tout ce qui peut caractériser les différentes nations, nous rapprocher de leurs temps et de la connaissance de leurs goûts. Le *costumé* est le premier trait frappant dont le peintre doit faire usage pour représenter l'histoire qu'il veut nous apprendre ou nous rappeler. Je dis le premier parce que c'est celui qui fait l'illusion la plus forte à nos yeux et que l'illusion une fois jetée, le sujet devient plus intéressant et nous nous trouvons comme transporté aux temps et aux lieux où les choses se sont passées.

Supposons pour un moment qu'un homme qui a un peu de connaissance des usages des nations différentes se trouve au milieu d'un cercle qui ne serait rempli que par des hommes tirés de tous les peuples divers qui couvrent la terre. Il est indubitable, et je ne crains pas de le dire, qu'au premier aspect et avant d'avoir cherché à rien reconnaître de national dans les physionomies de tous ces individus, ces hommes de nations différentes, portant chacun les habillements et les ornements qui sont en usage parmi eux, il les reconnaîtra tous sans s'y tromper et n'hésitera point pour prononcer. On dira peut-être que la chose est claire et qu'elle est aisée à conclure. Mais, si ce langage et cette expression muette du *costumé* est aisée à comprendre et qu'elle soit claire, c'est précisément la raison pour laquelle le peintre doit y être attentif et ne doit jamais s'en éloigner. La scène dans un tableau est muette ; le peintre ne peut aller au cœur et à l'esprit qu'en parlant aux yeux. Il faut de la vérité dans la représentation, il faut des ajustements et des ornements dont l'usage soit propre à chaque nation, à chaque sexe, aux âges différents et aux différents emplois. Voilà ce que l'artiste doit soigneusement étudier et fidèlement observer.

Tout ce qui est propre aux différentes nations et qui les distingue les unes des autres doit être connu du peintre, il doit s'appliquer à faire usage de cette connaissance et n'en rien omettre dans la représentation qu'il fait d'un sujet. Il doit s'instruire de ce qui concerne l'histoire naturelle de chaque pays et de toutes ses dépendances. Il doit observer que les climats différents influent beaucoup sur tous les usages, que les productions de chaque pays règlent ce qui doit servir aux nécessités de la vie et au luxe, que les denrées et les pâturages des diverses contrées, diversifiés selon les climats, sont d'une convenance naturelle aux hommes et aux différents genres d'animaux qui les habitent, que les plantes, les arbres, leurs feuilles et leurs fruits, qui varient à l'infini, indiquent et font connaître la nature de leur sol. Il doit encore ne rien négliger pour acquérir la connaissance des mœurs des habitants de chaque royaume et de chaque ville, leurs religions, leurs cultes, les variétés et les différences de leurs cérémonies. Tout doit lui servir à faire distinguer un temps d'avec un autre temps, une

nation d'avec une nation voisine. De proche en proche les variétés se multiplient et développent en tout genre les richesses de la nature, ses beautés et les ressources qu'à un peintre, jaloux de sa gloire, pour se rendre agréable, amusant et instructif.

Cette variété si aimable dans tous les objets que la nature nous présente est donc un point de vérité qui mérite la plus grande attention de notre part. Les hommes qui dans le fond sont les mêmes partout, comme ils ont été à peu près les mêmes dans tous les temps, différent cependant, ainsi qu'on en peut juger dans l'extérieur, relativement aux différents climats, à l'éducation qui n'est point la même partout et à je ne sais quelle impression réciproque et réfléchie des objets les uns sur les autres, et qui fait prendre par là à chaque nation un caractère distinctif. Aussi voyons-nous dans leurs traits quelque chose qui les fait différer sensiblement entre elles. Le Chinois, l'Américain, l'Africain et l'Européen, ainsi que les nations un peu plus rapprochées les unes des autres, varient donc comme il est connu dans les traits, dans la taille, dans la couleur et ont chacun quelque chose de remarquable qui leur appartient et qui les caractérise. Nous nous en apercevons encore dans la différence que nous trouvons entre ce que nous présentent un Anglais, un Espagnol, un Italien et un Allemand. Il est donc de toute nécessité pour la perfection d'un ouvrage que ces choses ne soient point oubliées et que chacune soit mise exactement à sa place.

Nous découvrons dans chaque pays et dans chaque partie du monde la même variété dans les animaux que nous avons déjà rencontrée parmi les hommes et autres différents êtres. Selon la nature du sol qu'ils habitent, ou le climat qui domine, ils diffèrent de genre, de forme, de grandeur et de goût. Leur instinct les détermine nécessairement à tout ce que les lois naturelles du lieu leur imposent, convenances pour leurs appétits et leurs besoins, utilité pour le service de l'homme, agrément pour tout ce qui est propre à recréer dans l'univers ; tout sert à prouver également et l'immense fertilité du Créateur et les ressources infinies pour l'art de l'imitation. Le peintre peut donc faire paraître ces différentes espèces d'animaux selon le besoin qu'il en a, pourvu que ce soit toujours conséquemment au lieu et à l'emploi qui leur convient, à moins que le trait d'histoire qu'il a à représenter ne le dispense d'en user ainsi.

Toutes ces connaissances et ces observations réunies ne peuvent qu'enrichir l'imagination d'un artiste et lui donner de la facilité pour arriver à la perfection de l'art. La facilité à concevoir rend aisées toutes les opérations de la peinture ; elle donne de la noblesse, de la liaison et des grâces dans la composition, de la vérité et de la justesse dans l'expression et dans les caractères ; elle donne de la liberté et de la légèreté au travail du pinceau, conserve la fraîcheur et le brillant des couleurs ; enfin, elle donne la vie par la spiritualité de la touche à tous les êtres qu'on veut représenter.

C'est, Messieurs, à l'élévation et à la force du génie, c'est à la fécondité, le brillant, les grâces de l'imagination, à enfanter ces compositions nobles, riantes, gracieuses, qui nous frappent, nous enchantent, nous ravissent. Mais c'est à une main habile, c'est à un praticien intelligent à faire valoir ces richesses du génie et de l'imagination et à les mettre en œuvre. L'invention ne suffit pas pour l'éloquence ; il faut pour la porter à sa perfection y joindre encore la sagesse de la disposition et les grâces de l'élocution. De même, on n'arrivera à la perfection du bel art de la peinture qu'en mettant avec intelligence et fidélité en pratique les principes que nous venons de développer.

Notes du transcripteur

(1) Sur les débats académiques qui, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, traitèrent du costume, voir LICHTENSTEIN Jacqueline et MICHEL Christian (dir.), t. VI, en cours de publication, notamment la conférence de Caylus « Sur le costume » (1^{er} juillet 1752), celle de Dandré-Bardon « Sur l'utilité que les jeunes artistes peuvent tirer d'un cours d'histoire universelle » (4 septembre 1756), et celle de Cochin « Sur le degré de liberté que les artistes doivent conserver dans l'observation du costume » (9 novembre 1765).

(2) Nonnotte prononça ce discours à l'Académie de Lyon le 15 novembre 1764, c'est-à-dire avant le présent discours sur les parties pratiques de la composition, datée de 1767, mais décida de le placer à sa suite dans son *Traité de peinture*, raison pour laquelle il se trouve édité ci-après. Sur nos choix de publication, voir notre introduction générale.

(3) Dans les commentaires de l'Épître à son fils, notamment dans celui traitant du coloris, Antoine Coypel recommandait à plusieurs reprises l'usage des dissonances, que seuls les grands maîtres pouvaient introduire avec modération et justesse (COYPEL Antoine (1721) – *Discours prononcés dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*. J. Collombat Paris, p. 84-97).

(4) Les contours ondoyants étaient néanmoins abordés dans DUFRESNOY Charles Alphonse (1668) – *L'Art de peinture...*, N. Langlois Paris, et chez COYPEL Antoine (1721) – p. 46-57. Ils prirent une importance croissante à partir de 1750, notamment avec HOGARTH William (1753) – *The Analysis of Beauty. Written with a view of fixing the fluctuating Ideas of Taste*. J. Reeves Londres.

(5) Nonnotte reprend ici l'avis de son confrère parisien, le comte de Caylus qui, dans la conférence qu'il prononça à l'Académie royale le 5 décembre 1750, mettait en garde les artistes de l'usage stéréotypé de cette forme géométrique. Caylus expliquait que : « *La lumière est partagée, conduite et plus ou moins rappelée toujours suivant les besoins qu'on en a ; on ne craint pas de l'étendre par delà les exemples de la nature et l'on oublie qu'elles [les figures] doivent être légères et dégradées. La pyramide est faite, les figures contrastent. Il est vrai que les unes sont couchées sur le devant, souvent dans un sens contraire à celui qui doit faire leur objet ; les autres sont inclinées ou disposées sur le second plan pour conduire à la figure principale ; en un mot, la chaîne est bien faite, mais elle est formée sans aucun égard à la passion moyenne ou, pour mieux dire, celle que doivent ressentir les accessoires ou les figures du second ordre qu'il est nécessaire de faire participer à l'événement. Ce sont elles cependant qui font les richesses d'un sujet, par celles qu'elles procurent à la figure dominante et par le charme qu'elles font éprouver, lorsqu'après avoir complété l'admiration du premier coup d'œil on vient à chercher dans les détails les motifs d'une admiration générale.* » (LICHTENSTEIN J. et MICHEL C. (dir.), t. V, vol. 2, en cours de publication).

(6) Le Moyne avait pu étudier les œuvres de Cortone lors de son voyage en Italie, notamment à Rome aux palais Barberini et Pamphili.

(7) La question du costume, présente chez Fréart de Chambray et Roger de Piles, connut un intérêt croissant dans le milieu académique à partir de 1747. À la date du présent discours, Nonnotte pouvait notamment faire allusion à : CAYLUS Comte de : *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssee d'Homère et de l'Énéide de Virgile, avec des observations générales sur le costume*, Paris, Tilliard, 1757 ; *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises*, Paris, Desaint et Saillant, 1752-1767 ; DANDRE-BARDON François-Michel : *Traité de peinture, suivi d'un essai sur la sculpture pour servir d'introduction à une histoire universelle relative à ces beaux-arts*, Paris, Desaint, 1765.

(8) Nonnotte fait sans doute référence au projet de Soufflot pour l'église Sainte-Genève ; les travaux avaient débuté en 1764.

(9) Allusion à la réforme du costume de théâtre amorcée par la Clairon, en 1755 ; sur cette question, voir notamment FRANTZ Pierre : *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Presses universitaires de France Paris, 1998.

(10) Cette tragédie de Pierre Laurent de Belloy, représentée pour la première fois le 13 février 1765, connut un vif succès populaire et fut jouée aussi bien à Paris qu'en province.

*Discours sur la couleur naturelle des objets et sur la perspective aérienne
(Ms. 193-105)*

Ce discours, lu à l'Académie de Lyon le 15 novembre 1764, est redevable de la conférence de Jean-Baptiste Oudry, prononcée à l'Académie royale de Paris le 7 juin 1749, et de celle de Charles Nicolas Cochin, présentée devant le même auditoire, le 2 juin 1753. Comme second volet à ces réflexions sur la manière d'étudier la couleur, Nonnotte choisit de lire la première à ses confrères lyonnais, lors d'une séance tenue le 18 novembre 1766. S'il n'avait pas assisté aux deux séances parisiennes, Nonnotte avait pu en prendre connaissance par le biais de leurs publications (1).

Outre la question du traitement de la couleur, c'est aussi l'approche pratique d'Oudry qui séduisit Nonnotte. Le fait qu'Oudry, comme Nonnotte, ait été un peintre de genre particulier n'est sans doute pas étranger à cette exigence pédagogique.

APK

Messieurs,

C'est la lumière qui nous rend les objets sensibles et qui répand sur la nature cet émail si brillant et si varié dont nos yeux sont continuellement frappés et enchantés. C'est la lumière qui, par ses différents degrés de force, de vivacité, d'affaiblissement nous désigne la place qu'occupent les objets, mesure leur distance, présente ces spectacles, ces perspectives, cette multitude, cette diversité de tableaux dont nos sens sont ravis et qu'on ne peut se lasser d'admirer. C'est la lumière, en un mot, qui nous découvre toutes les richesses de la nature et toutes ses beautés. C'est la savante intelligence des effets de la lumière qui opère les plus grands miracles de la peinture, qui, sur une surface unie et peu distante de l'œil, vous montre les lointains les plus reculés, des reliefs si séduisants et si trompeurs que la main est quelquefois obligée de se porter sur le tableau pour se convaincre de l'illusion faite aux yeux, des intervalles, des séparations où tout est réellement réuni. Un air de vérité qui, vous faisant oublier ce que l'art vous présente, vous persuade que c'est l'objet même qui vous est présenté, enfin, un enchantement perpétuel duquel il est impossible de se défendre, auquel il est impossible de se dérober.

Quels succès pour l'artiste qui, véritablement intelligent dans les effets de la lumière, présente dans ses tableaux les mêmes spectacles que nous présente la nature elle-même ? Mais aussi que d'étude, d'observations, de tentatives, de réflexions pour parvenir à y réussir parfaitement ? Dans un art comme la peinture, la pratique ne doit point être séparée de la théorie. Pour que la première n'arrête point par sa lenteur, ses incertitudes, ou une pesanteur vicieuse, les effets de la seconde, il faut nécessairement que l'artiste ne laisse en arrière aucune des expériences qui y sont relatives. L'exercice d'un travail assidu rend la pratique légère dans sa course, obéissante et délicate, vive, badine ou grave selon les circonstances, elle doit être attentive à ne laisser échapper aucun des rayons de lumière dont la théorie peut l'éclairer. Les décisions de celle-ci sont des lois, s'en écarter et s'égarer, c'est la même chose. C'est le travail du pinceau qui forme le corps de la peinture, c'est la théorie qui lui donne l'âme et qui la conduit au but qu'on s'est proposé. C'est elle qui développe et qui rend compte de ce qu'il y a de plus intéressant dans un sujet ; c'est elle qui procure par le raisonnement, les moyens de parler à l'esprit et de toucher le cœur ; c'est par elle enfin et par son secours que l'on peut découvrir ce feu divin qu'elle porte dans les arts, qui les échauffe et qui nous pénètre par leurs enchantements.

L'artiste ne doit rien négliger pour acquérir une connaissance entière de toutes les parties et de toutes les règles de son art. J'ai déjà eu l'honneur de vous entretenir de

plusieurs de celles qui sont relatives à la peinture. J'aurai aujourd'hui celui de vous présenter mes réflexions sur un point qui a été jusqu'à présent peu médité, rarement traité, inconnu selon toutes les apparences aux artistes de l'Antiquité et qui est absolument dépendant de la lumière dont je vous ai parlée. Dans les tableaux, tous les objets ne sont pas sur les mêmes plans, il doit donc y avoir une différence de vivacité et de force de couleurs et d'expressions selon la différence des plans où ces objets se trouvent. Il y a quelquefois de grandes masses d'air entre ces différents plans, il doit donc y avoir aussi une perspective aérienne, pour m'exprimer selon le langage de l'art. Ces deux points sont si analogues entre eux que je ne crois pas devoir les séparer et ce sont ces deux points qui feront la matière de mes observations et réflexions.

La couleur propre et naturel des objets se découvre avec une parfaite netteté sur tous ceux qui occupent les premiers plans dans une scène, la quantité d'air qui se trouve entre ces premiers plans et le spectateur n'étant point suffisante pour en altérer la couleur dans ses effets. C'est donc là que le peintre peut employer toute la fraîcheur et tout le brillant des teintes propres au genre de nature qu'il y doit placer et que, se conformant entièrement à ce principe, rien ne doit lui permettre de s'en écarter, si ce n'est relativement à la couleur des lumières différentes qui peuvent ou qui doivent éclairer un sujet. Par exemple, la lumière du matin, dans un beau jour, traversant par ses rayons des espaces où l'air est plus pur, laisse aux objets le ton de fraîcheur qui leur est naturel. Elle ne le corrompt point parce qu'elle n'est point corrompue elle-même par les vapeurs qui s'élèvent de la terre pendant la journée. La lumière naturelle à la fin du jour produit un effet opposé, ses rayons passant à travers une vapeur échauffée et dorée par le soleil, comme feraient ceux qui passeraient à travers un verre qui serait coloré, doré aussi tous les objets qu'ils atteignent, en sorte que ceux qui nous auraient paru le matin d'un blanc bleuâtre, nous paraîtraient vers le soir d'un blanc de lait ou jaunâtre. Les effets des rayons qui tirent leur direction du midi relativement à ceux qui la tirent du nord ont entre eux, à peu de chose près, le même rapport. Des lumières artificielles et de différents genres, comme moins pures et moins légères, rendraient ces contrastes encore plus frappants.

Observons que ce que nous disons de la couleur propre des objets lorsqu'ils sont arrondis ne peut se trouver véritablement dans son entier et dans toute sa pureté que sur les surfaces qui se présentent à nous ou, pour mieux dire encore, sur celles qui se trouvent placées entre les surfaces frappées par les rayons lumineux et celles qui en sont les plus privées. La surface frappée par la lumière est plus lumineuse que ne l'est la couleur naturelle de l'objet ; et cette couleur naturelle perd beaucoup de sa propriété et de son brillant dans la surface la plus sourde et la plus privée de lumière. La raison en est simple puisque, si cette privation était entière sur tel objet que ce soit, aucune couleur ne pourrait être distinguée.

L'illusion que peuvent faire sur nous les objets qui nous paraissent arrondis ne peut être portée à un certain degré dans la peinture, qu'autant que ces arrondissements sont ménagés et conduits par différentes modifications, de la lumière principale à la couleur propre de l'objet, de cette couleur propre à la demi-teinte, de la demi-teinte à la masse d'ombre et de la masse d'ombre à la partie reflétée, c'est-à-dire éclairée par des lumières accidentelles et de renvoi ou rompue, enfin, par des fonds clairs qui attendrissent par une sorte de transparence les parties de contours. La partie que j'appelle demi-teinte participe naturellement de la couleur de l'objet et de la masse d'ombre qui en est proche. Et comme elle partage avec la dernière les effets que cause la privation de la lumière, cette partie pour l'ordinaire produit des teintes grisâtres, et ces teintes grisâtres sont aussi variées que le sont les objets dans leurs couleurs

naturelles. Mais cette surface de demi-teinte qui est participante des couleurs de l'objet et de ses ombres n'empruntent jamais rien de la couleur des objets voisins ; ce que fait au contraire très exactement la partie reflétée, qui ne le serait point sans cette communication qu'elle reçoit de la couleur et la réverbération des parties éclairées dans les objets qui en sont proches. Ce sont ces communications réciproques et ces accidents de lumières reflétées qui contribuent le plus aux accords et à l'harmonie générale de la peinture, parce qu'elles sont par elles-mêmes très propres à découvrir à l'artiste la liaison et l'amitié que les couleurs peuvent contracter entre elles.

Il faut encore observer, Messieurs, qu'en quelque point que se trouve la lumière qui éclaire les objets, ces objets en sont frappés davantage à mesure qu'ils sont plus rapprochés des premiers plans. Or, soit que la lumière frappe les objets sur les surfaces qui se présentent à nous, ou que ses rayons partent du point le plus élevé ou qu'ils viennent même d'un point très reculé, ce qui éclairerait alors les objets par derrière et dans des extrémités de contours, ces effets ou piquants de lumières seraient toujours les plus brillants ; attendu, comme nous venons déjà de le dire, que ces plans sont plus près de nous et qu'entre eux et nous, le volume d'air y étant moins considérable, la lumière qui s'y repose est plus pure et, par conséquent, moins éteinte. Dans le cas où la lumière éclaire les objets sur les devants, mais un peu diagonalement sur la droite, qui est le jour le plus ordinaire et le plus commode pour les gens de l'art, les masses de lumières sont beaucoup plus étendues et tous les objets beaucoup plus susceptibles de recevoir les impressions des lumières de reflets, dont les accidents tirent alors leurs directions du côté gauche. Il est aisé de comprendre que c'est du concours réciproque de ces lumières, d'ailleurs plus vives et plus étendues, que naît cet effet important, que sur les premiers plans, les objets s'y détachent souvent généralement en clair sur leurs fonds, ou sur les objets qui sont aux seconds plans, ceux-ci devenant plus sourds et ayant moins de part à la pureté de la lumière et à ses effets reflétés. Les objets qui occupent les premiers plans et qui souvent se détachent en clair général sur leurs fonds, n'en approchent pas moins de nous, soit par leur grandeur dominante que les règles de la perspective linéale leur assignent, soit par la beauté et la pureté de la couleur qui, dans le cas présent, est très essentiel à observer, de même que la touche du pinceau qui doit y être de la plus grande franchise et de la plus grande fermeté ; autant cependant que ces objets seront d'une nature à devoir l'exiger ou à le permettre (2).

Relativement à la direction des rayons de lumière, je viens d'expliquer leurs effets lorsqu'ils éclairent les objets sur les devants. Mais si ces mêmes rayons partent du point le plus élevé, tombant alors perpendiculairement sur tous les objets, ils les éclairent avec vivacité sur les surfaces qui sont en dessus et laissent par conséquent, dans la privation de la lumière, celles qui sont en dessous. Les rayons perpendiculaires éclairent également avec plus de force le terrain sur lequel posent tous les objets, c'est pourquoi dans ces rencontres les rayons reflétants, prenant toujours leur direction en opposition des rayons directs, éclairent selon le degré de force qui leur est communiqué, les masses qui forment les dessous et le bas de tous les corps qu'ils rencontrent. Cette observation nous conduit naturellement à connaître que c'est par cette raison que les masses d'ombres les plus fortes d'un objet quelconque, éclairé comme nous venons de le dire, se trouvent dans les parties les plus éloignées de ce terrain sur lequel il pose.

Le troisième point de lumière dont les rayons ont une direction contraire aux premiers dont j'ai parlé rend aussi des effets différents et même tout opposés. Les premiers placent sur les devants d'une scène les plus grandes masses de lumières, ceux

dont je parle maintenant y placeront, en suivant toujours le même principe, les plus grandes masses d'ombres. Ici, le point de lumière étant le plus reculé, les objets y seront éclairés par derrière et sur quelques extrémités de contours. Ces lumières y seront vives d'une manière toujours proportionnée à la combinaison des plans, et dans les masses d'ombres, quoique très étendues, la couleur y sera toujours belle sans être crue, elle y sera toujours forte sans être noire ni trop rompue, les premiers plans nous présentant exactement jusque dans les ombres mêmes les couleurs plus pures et plus brillantes que dans ceux qui les suivent.

Il est des cas où les objets, entourés de toute part d'une vapeur lumineuse, n'y sont presque pas susceptibles d'aucune masse d'ombre, tels sont par exemple les plafonds. Dans ces cas-là, le peintre, usant de l'intelligence de l'art, rendra peu sensible les effets du clair-obscur, y marquera peu les lumières et les ombres, s'y servira assez avantageusement des couleurs locales, des couleurs douces et amies les unes des autres, pour que les objets sans rien outrer puissent s'y détacher, marquer leurs plans et sortir de leurs fonds. Cette réflexion me fait penser, Messieurs, que l'étude de la couleur locale des objets sera toujours d'une ressource infinie au progrès de la peinture, comme elle ne contribuera pas peu à établir la réputation et la gloire des peintres qui voudront en faire usage. En effet, si l'artiste, dans la combinaison qu'il doit faire de toutes les parties de son ouvrage, y amène naturellement des objets clairs dans les masses qui doivent être lumineuses et qu'il place dans celles qui doivent être sourdes des objets d'une couleur plus forte et le tout par degré, il est indubitable qu'il parviendra par ce moyen à des effets plus sûrs, plus agréables et plus harmonieux. Nous en avons des exemples frappants dans les ouvrages de Paul Véronèse et de Pietre de Cortone (3). Ces deux maîtres ont le mieux connu cette route et surtout le premier qui, sans jamais rien forcer à l'excès dans l'intelligence du clair-obscur, a toujours su produire dans ses morceaux les plus grands effets.

Voilà, Messieurs, ce que j'ai pu découvrir touchant les principes de l'art sur l'objet de la couleur propre des corps naturels. Je me suis expliqué sur ses effets et sur ceux de la lumière lorsque ces corps occupent les premiers plans d'un tableau. Il me reste à parcourir en peu de mots ces mêmes effets sur les plans qui suivent les premiers, et à faire juger de la dégradation de la couleur et de l'éloignement des objets par les effets de l'air en plus grande ou en plus petite quantité d'un plan à l'autre. Et c'est cette dégradation de la couleur, et cet éloignement apparent des objets que nous appelons perspective aérienne.

En remontant aux causes naturelles, on arrive plus sûrement à la source des vrais principes, et surtout dans les matières que je traite, où la peinture n'ayant à représenter que les choses qui nous frappent par le sens de la vue, ne peut tirer que de la nature et de tous ses effets les images qu'elle entreprend de nous découvrir et de nous développer. Les objets s'éloignent de nous, selon les principes de la perspective, autant par la diminution de leur couleur naturelle que par celle de la grandeur apparente des corps. Sont-ce les distances infinies qui effacent les objets jusqu'à nous les faire échapper ? Est-ce la faiblesse de notre vue qui nous les fait perdre ? Où sont-ce les corps transparents qui sont entre eux et nous qui nous les cachent par leur multitude ? Si j'examine la voûte céleste, je la vois de la couleur du plus bel azur, et plus l'air est dépouillé des [corps] qui lui sont étrangers, plus la couleur de cet azur me paraît parfaite. Cette couleur s'étend sur tous les corps célestes qui remplissent et qui parcourent les espaces infinis, et les yeux les plus clairvoyants, avec leur force naturelle, ne peuvent découvrir dans toute cette vaste étendue qu'une teinte générale de la couleur que j'y ai vu d'abord. Des distances sans borne nous présentent le plus

beau bleu, elles n'ont cependant point de couleur, c'est pure illusion. Des corps dont on mesure les distances par le calcul et par le secours des instruments de mathématique se perdent à la vue simple dans cette masse bleue et deviennent eux-mêmes bleus s'il est permis de le dire ainsi. Des objets placés dans des distances plus ou moins grandes participeront donc tous à cette couleur, selon que ces distances seront plus ou moins étendues, et toujours en proportion de cet éloignement. Ils ne peuvent paraître avec leur couleur propre qu'autant qu'ils seraient rapprochés de nous. Les conséquences qu'on peut tirer de ces observations en faveur de la peinture, me paraissent si simples et si naturels qu'il n'y a aucun artiste qui ne soit en état de les sentir.

Le raisonnement que je viens de faire relativement aux distances infinies et à celles des différents corps célestes est très applicable à tout ce que nous voyons de terrestre et qui appartient au globe que nous habitons. Les montagnes dans le lointain et pendant un beau jour nous paraissent très bleuâtres sur l'horizon. De distance en distance, celles qui s'approchent de nous reprennent en proportion leur couleur vraie. Il n'y a qu'une distance très peu éloignée de nous où cette couleur puisse paraître pure et entière. En revenant sur nos premiers plans dans un tableau, et conduisant par degré dans les différentes distances reculées la dégradation de la couleur sur les objets, nous pourrions juger de sa diminution conformément aux plans sur lesquels nous voudrions qu'ils soient placés et autant que nous voudrions les faire fuir.

Ces observations sur la dégradation de la couleur pour faire sentir les effets de la perspective aérienne nous conduisent à d'autres qui ne sont pas moins nécessaires pour arriver au même but. Si l'éloignement des objets en affaiblit la couleur, il en affaiblit aussi les traits. Les détails semblent les rapprocher de nous, ces objets, et les mettre à notre portée. Les lointains dans un tableau ne doivent pas être plus sensibles qu'ils le sont dans la nature. Un travail trop recherché dans des figures et des objets éloignés marquerait peu d'intelligence dans l'artiste et serait également contre l'art et contre la vérité.

Il est donc évident que le peintre, jaloux de sa réputation, ne peut trop étudier ces combinaisons puisque c'est d'elles principalement que dépend l'illusion dans les productions de l'art. Introduire de l'air en proportion des distances entre chaque plan, isoler les objets, persuader le spectateur qu'il pourrait tourner autour d'eux, faire paraître des profondeurs où il n'y en a point, éloigner des points de vue jusqu'à l'infini, enfin, faire mouvoir et rendre saillants en apparence des corps qui n'ont aucun relief, c'est le but où l'artiste doit atteindre, c'est le point où les plus grands efforts doivent le conduire.

Terminons ces réflexions en nous expliquant sur les moyens de peindre l'air et sur les observations que l'on doit faire des variations relativement à la couleur. J'ai dit que les distances infinies nous donnent par leurs apparences la sensation du plus beau bleu. Les corps terrestres, ne pouvant jamais atteindre à ce degré d'éloignement, ne pourront donc point faire cette sensation au même degré. En suivant cette loi de la nature, ce qui appartient à notre globe et ce que nous pourrions découvrir de plus éloigné de nous nous paraîtra bleuâtre seulement, ce qui s'en approchera davantage le sera moins encore et ne produira pour l'ordinaire qu'un gris argentin, bleuâtre, léger et frais ; le volume d'air diminuera d'épaisseur sur le corps représenté, en mesure de ce qu'ils seront plus près de nous. Cette teinte grisâtre est donc celle que nous pouvons supposer à la nature de l'air, ou du moins sont-ce les effets visibles de cet élément qui la produisent. Ajoutons encore que cette teinte est susceptible de variations dans la couleur et dans l'épaisseur selon que l'air est moins pur et que la

transparence des corps très déliés qui le composent se trouve obscurcie par le mélange des différentes vapeurs qui s'élèvent de la terre ou par les effets des différents phénomènes qui arrivent dans le ciel.

Claude Le Lorrain, fameux paysagiste, et le Bourguignon (4), le plus excellent peintre de batailles qui ait paru, sont les deux hommes qui ont le plus approfondi par leurs méditations la matière que je viens d'essayer de traiter. Ce sont eux qui ont donné dans leurs ouvrages les plus grandes preuves des avantages qu'on peut tirer de cette étude en faveur de la peinture. Le premier porte jusqu'à l'illusion la plus parfaite les effets de l'air et des vapeurs terrestres dans les paysages qu'il nous a laissés ; on y découvre ni manière particulière de peindre ni routine habituelle toujours trop communes parmi les artistes, c'est la nature même. Le second, ainsi que le premier, formé par les mains de notre mère commune et doué de ce sentiment naturel si nécessaire pour réussir dans les arts, traita dans ses batailles la partie de la couleur et celle de la dégradation qu'exigent les différents plans, les traita avec une perfection dont on n'avait point eu d'exemple jusqu'à lui, et que depuis, on n'a point porté jusqu'au même point. Le Bourguignon, né dans les montagnes de la Franche-Comté, et conduit par le goût et le genre de ses compatriotes, suivit assez longtemps les armées pendant les guerres de son siècle. C'est là, c'est au milieu du tumulte et des armes qu'il réfléchissait profondément sur les parties de l'art qu'il aimait, c'est là qu'il fit toutes les études nécessaires à son genre et toutes les découvertes les plus utiles à notre objet et dont il nous a enrichis.

Comme je me suis proposé, Messieurs, de ne parler devant vous que des parties de la peinture dont se sont un peu moins occupés jusqu'ici les écrivains qui ont travaillé sur cette matière, je ne dirai rien de ce qui concerne la perspective linéale, dont on a déjà entre les mains plusieurs traités excellents. L'Italie et la France nous en présentent un grand nombre (5). D'ailleurs il y aurait de l'inutilité dans les redites qui ne pourraient être évitées, et ce serait vous amuser peu que de demander votre attention sur des choses sur lesquelles vous êtes pour la plupart parfaitement instruits.

Notes du transcritteur

(1) Une paraphrase de la conférence d'Oudry, avec de nombreuses citations, avait été publiée dans *L'amateur, ou nouvelles pièces et dissertations françaises et étrangères pour servir au progrès du goût et des beaux-arts*, Paris, 1762, p. 7-33 ; l'*Année littéraire* en avait également rendu compte (1762, t. II, p. 178-183). La conférence de Cochin fut éditée à plusieurs reprises, dès la seconde moitié du XVIII^e siècle. En 1764, date du présent discours, Nonnotte avait pu l'étudier dans : *Recueil de quelques pièces concernant les arts*, Paris, Ch.-A. Jombert, 1757, p. 183-216 et dans le *Mercur de France*, août 1758, p. 131-158.

(2) Nonnotte suit ici l'idée d'Oudry et de Largillière selon laquelle l'usage des repoussoirs est impropre au mécanisme naturel de la lumière.

(3) Dans sa conférence du 2 juin 1753, Cochin montrait l'autorité de Véronèse dans cette partie de la peinture. La référence à Cortone, propre à la connaissance qu'avait Nonnotte du décor plafonnant, se retrouve aussi dans la quatrième et dernière partie du *Traité de peinture* de Louis Galloche sur le coloris et sur l'harmonie, qu'il lut à l'Académie royale de Paris le 7 juillet 1753. Cet auteur, comme Nonnotte plus tard, insiste sur la recherche de l'harmonie, lié ici au traitement de la couleur. Pour une édition critique du texte de Galloche, voir (LICHTENSTEIN J. et MICHEL C. (dir.), t. VI, vol. 1, en cours de publication.

(4) Jacques Courtois (1621-1676), dont Antoine Dezallier d'Argenville narra la Vie dans son *Abrégé de la vie des fameux peintres*, Paris, De Bure l'aîné, 1745-1752, t. II, p. 313-316, louant à plusieurs reprises « l'intelligence de la lumière » présente dans ses œuvres.

(5) Alors, le plus récent était celui de JEAURAT Edmé Sébastien, *Traité de perspective à l'usage des artistes*, Ch.-A. Jombert Paris, 1750.

Discours sur les préjugés d'école relativement à la peinture (Ms. 193-82)

Dans ce discours, lu à l'Académie de Lyon en 1762, Nonnotte développait sa vision de la relation pédagogique entre le maître et son élève, telle qu'il l'exemplifiait dans sa Vie de François Le Moyne.

Bien que Nonnotte ait retenu la leçon d'Antoine Coypel qui dénonçait, dans les commentaires de l'Épître à son fils (1), les jugements posés a priori et sans fondement, sa conception du préjugé d'école se rapprochait davantage de ce qu'on appelait la manière. Ses réflexions portaient ainsi sur les dangers, pour un jeune élève, de copier servilement son maître, voire certains maîtres, et de répéter des formules et des lois qu'il n'aurait pas lui-même senties et confrontées à l'expérience de la nature. Ces propos rappellent ceux qu'avait tenus le comte de Caylus dans l'assemblée de l'Académie royale de peinture et de sculpture le 2 septembre 1747 (« Sur la manière et les moyens de l'éviter ») et que Nonnotte, alors dans la capitale, avait pu entendre.

APK

Messieurs,

Si dans la peinture comme dans tous les beaux-arts il est des règles sûres et des principes certains dont les maîtres seuls sont les dépositaires et sans lesquels il est impossible d'atteindre à la perfection, il est aussi des obstacles qui peuvent arrêter dans sa course le jeune élève qui aura reçu de la nature les plus heureuses dispositions et l'empêcher d'arriver au terme qu'il se propose et au degré d'excellence où il aspire.

Ces obstacles qu'on rencontre si souvent, qui sont toujours si difficiles à surmonter et qui deviennent quelquefois presque invincibles, peuvent naître de différentes causes : les leçons d'un maître trop minutieuses ou trop peu intelligibles, les oppositions de goût de la part d'un disciple aux décisions de son guide, la faiblesse des raisonnements adoptés avec trop peu de jugement, d'examen et de réflexion. Enfin, les préjugés qui, sur une âme craintive et servile, font pour l'ordinaire les plus fortes impressions arrêtent les progrès, soumettent et captivent cette âme et la conduisent fréquemment aux plus grandes erreurs.

Je ne crains pas de le dire, Messieurs, ce dernier article est l'écueil le plus dangereux et le plus redoutable pour un jeune peintre, et c'est celui qui je choisis pour en faire la matière de ce discours. Les préjugés d'école, c'est-à-dire les principes qu'on se fait sans avoir assez réfléchi et qu'on prend par habitude et par imitation dans le cours des études pittoresques plutôt que par examen et par raison, les préjugés d'école sont l'obstacle le plus formidable pour un élève pendant le cours de ses études. Ces préjugés établissent un empire absolu sur un esprit encore incertain, ils jettent la prévention dans l'âme et, souvent, cette prévention se fortifie et devient sans remède. De là, elle s'étend par ses faux principes sur toutes les parties de la peinture, elle donne de fausses idées sur la composition, elle en donne sur l'expression et sur les caractères du dessin, elle en donne de même sur la couleur et sur le clair-obscur, en sorte que si une partie peut en être infectée, toutes les autres peuvent l'être de même. Une âme tendre et délicate, qui n'a pas encore assez de forces ni assez de connaissances acquises pour se garantir des préjugés qu'elle ne démêle que difficilement des vrais principes, cette âme se trouve par là exposée évidemment à l'erreur. L'impression qu'elle reçoit par le préjugé la pénètre aisément, elle y jette de profondes racines et, si les plus fortes raisons ne viennent promptement à son secours, elle est perdue, sans ressource.

Telles sont les suites funestes des préjugés dans tous les genres. Nés de l'ignorance, du manque de réflexion, de la faiblesse de l'imagination, ils font tomber

dans l'aveuglement et l'opiniâtreté, ils y entraînent ceux sur lesquels ils viennent établir leur empire et leur ôtent presque tous les moyens de parvenir à la connaissance de la vérité et de la perfection. C'est ce que nous n'avons que trop souvent remarqué dans plusieurs peintres et ce qu'on éprouve que trop souvent dans la peinture.

Les erreurs de préjugés relativement à l'art dont je parle étouffent le génie dans un jeune peintre ; elles le captivent et le resserrent dans des bornes étroites et ne lui laissent pas la hardiesse de les franchir ; elles l'en nourrissent et le dépouillent de tous les moyens de se défendre et de prendre l'essor. De là, tant de froides imitations et tant de plagiats dans la partie de la composition, tant de répétition de caractères et d'expressions déplacées, tant de fausseté et si peu de convenance dans la couleur des objets, tant de négligence et si peu de raisonnement et de vraisemblance dans le clair-obscur et dans tout ce que rassemble un tableau. Reprenons en détail toutes ces parties.

Un maître veut donner à son élève les premiers principes de la composition ; il lui prescrit d'abord, comme une loi indispensable, que la composition d'un tableau doit être pyramidale. La leçon est bonne si la chose est possible et que les plans du terrain où se passe la scène qu'on doit représenter ne s'y opposent pas. Mais si ce maître ne joint pas à sa leçon les distinctions nécessaires, qu'il ne s'explique pas sur les plans inégaux et arbitraires par la variété de leurs élévations comme sont ceux d'une campagne, qu'il ne fasse pas observer au jeune artiste qu'un sujet qui se passe dans une chambre ou dans une grande salle, étant sur un plan uni et bien étendu, sort de la règle prescrite ; cette leçon, qui est très bonne en elle-même, induira cependant en erreur le jeune peintre qui la prendra à la rigueur. La forme pyramidale pour une composition est sans contredit la plus agréable à l'œil. La nature même peut nous la présenter quelquefois dans des sujets resserrés ou sur des plans inégaux par leur assiette, c'est l'effet naturel de l'optique et de la perspective. Mais un sujet qui est composé d'un plus grand nombre de groupes et dont le plan se trouve sur une ligne droite est moins susceptible de cette règle, le génie de l'artiste doit alors demeurer libre et, s'il doit craindre l'excès et le mauvais effet des parallèles que le plan à ligne droite lui procurera, il saura trouver dans son propre génie d'autres moyens de les éviter. Le maître éclairé ne doit jamais donner de leçons simplement parce qu'il les a reçues, il ne les doit donner que quand il les a reconnues justes et assez fécondes pour rendre fertile la jeune plante qui lui a été confiée.

J'ai vu chez le Roi nombre de tableaux des plus grands maîtres dont les compositions ne sont point assujetties à la règle dont je viens de parler. J'en ai vues aussi quelques autres qui, s'en écartant trop, pourraient être regardées comme vicieuses. Mais toutes ces compositions et tous ces tableaux se rapprocheraient pour montrer la liberté que peut prendre le génie, et pour enhardir ceux qui les étudieraient.

L'esprit de la règle dans les arts comme dans les lois n'astreint pas toujours à ce qu'elle ait son exécution à la lettre. L'esprit de la règle doit marcher d'un pas égal avec l'esprit de justesse, c'est là ce qui doit diriger. L'usage qu'on en fait, quand il est raisonnable, devient utile à l'art, et satisfaisant aux yeux des connaisseurs. De bons auteurs ont donné comme règle de comparaison qu'un sujet composé d'un seul groupe, ou qu'un groupe détaché d'un plus grand morceau, devait ressembler à une grappe de raisins (2). Cette règle ne peut pas s'entendre en ce sens qu'on doive donner à un groupe la forme de ce fruit, elle ne peut s'entendre tout au plus que de la liaison des grains ou de leurs plans relativement aux effets de lumière. Car si cette règle était de rigueur, tous les groupes de figures dans un tableau ressembleraient à des grappes de raisins, comme toutes les compositions ressembleraient, selon la première règle

dont j'ai parlé, à des pyramides. Mais quel est le génie qui, avec de pareilles entraves, ne se perdrait pas s'il voulait se faire une nécessité de suivre ces maximes ? Que les parties qui forment un seul groupe ou toute une composition plus étendue soient bien liées, que celle qui est la principale d'un sujet soit la mieux développée et la plus apparente, que les lumières se communiquent les unes aux autres pour éviter le papillotage (3) ; ces choses sont de règle absolue, mais il est de la raison de laisser la liberté à l'artiste sur les moyens qu'il doit prendre pour y parvenir.

On me dira peut-être qu'avec cette liberté dont je parle un jeune homme pourra se trouver exposé à faire beaucoup de fautes. Mais si ce jeune homme a véritablement du génie, il ne tardera pas à les sentir et à se réformer ; si, après avoir commis quelques fautes, il donne des choses plus piquantes, plus vraies, plus neuves, plus séduisantes, alors il aura plus gagné que perdu, il aura fait plus de chemin vers la perfection de son art. Les règles qui sont le fruit du génie ne sont point contraires au génie ; elles le dirigent souvent, elles ne le gênent jamais.

Un préjugé pris d'une règle mal entendue et mal expliquée n'en est pas moins dangereux dans bien des cas sur l'objet de la composition ; il l'est également sur celui de l'expression lorsqu'elle est déplacée ; il l'est encore davantage dans les caractères trop répétés et trop uniformes entre eux.

On inspire à un élève que l'on veut former le goût le plus vif pour les figures antiques ; on l'invite à étudier d'après ces chefs-d'œuvre les belles formes qu'ils renferment dans toutes les parties ; on lui parle des beaux caractères de tête qui s'y trouvent, des belles enchâssures d'yeux, des beaux nez, des belles bouches, d'un grand air de noblesse et de majesté que les artistes grecs et romains y ont si savamment répandu. La leçon est excellente, l'avis est juste. Mais si le maître a pris lui-même plus de goût pour quelques-unes de ces figures que pour les autres, qu'il les ait étudiées par préférence, qu'il en ait adopté le caractère exclusivement comme cela n'arrive que trop, et qu'il le communique par ses leçons et ses exemples, bientôt on verra l'élève marcher sur les traces d'un tel maître qui en sera flatté et, comme lui, il ne connaîtra plus qu'une forme de bouche, qu'un nez moulé toujours de même, que des enchâssures d'yeux qui se ressembleront quoiqu'en différentes têtes. Mais est-ce là une route qui conduise à la perfection de l'art ? Tous les hommes se ressemblent-ils ? N'est-ce pas au contraire une perfection et une beauté dans la nature qu'ils ne se ressemblent pas ? Et si c'en est une, ce dont on ne peut douter, le peintre jaloux de sa propre gloire ne doit-il pas chercher à l'imiter ? On s'aperçoit dans tous les ouvrages de Raphaël qu'il avait étudié l'antique plus qu'aucun autre peintre. Mais dans tous ces ouvrages, on s'aperçoit aussi qu'aucun d'eux n'a tant étudié la nature que lui et que, par cet assemblage de recherches, il a poussé au plus haut degré la vérité et la variété des caractères et des expressions. La beauté idéale dont la plupart des figures antiques peuvent nous fournir de si beaux traits, devait être exprimée, autant qu'il est possible, dans les ouvrages des sculpteurs grecs et des romains, parce qu'un grand nombre de leurs statues représentaient la divinité, les images des dieux et que s'est par elle-même si fort au dessus de nos connaissances, de nos perfections et de ce que tous nos sens peuvent apercevoir. Cette beauté régulière et majestueuse mérite la plus grande attention pour en faire la recherche, lorsque nous devons l'appliquer ainsi que les anciens à personnifier l'Être Suprême ou que, comme eux, nous nous déterminons à représenter sous la forme humaine les vertus qui lui sont propres.

Mais sans oublier n'y perdre de vue les grands caractères de cette beauté, ne sommes-nous pas obligés de consulter sans relâche la nature elle-même, puisque c'est elle que nous avons à représenter le plus fréquemment ? Ne devons-nous pas songer que ce

modèle vivant a des grâces naïves, touchantes, variées, que c'est lui qui donne la vie à un ouvrage et, qu'étant plus à la portée de nos propres lumières, il doit être notre principal guide ? À l'exemple de Raphaël, faisons toutes ces études de l'antique et de la nature à dessein de les employer à propos ; ne nous renfermons pas à copier une demi-douzaine de physionomies pour les multiplier à millier ; ne manquons point d'égard pour les convenances de choix, pour les conditions, pour les âges, ni même pour les impressions que peuvent donner l'éducation et les climats. Nous éviterons par là une voie qui n'est que trop ordinaire et dont l'issue mène presque toujours les élèves à une stérilité dangereuse, peut-être même à une perte assurée.

Les mêmes dangers et les mêmes erreurs se rencontrent souvent dans les différentes manières de dessiner le nu. Tel maître aime à dessiner carrément, tout est carré à ses yeux dans la nature, tout y ressemble à des pierres de taille et là-dessus, l'élève renchérit. Tel autre maître aime les formes rondes, tout est rond dans ses ouvrages ; l'élève de celui-ci donne dans l'excès, tout ce qu'il fait semble avoir été fait sur le tour. Sont-ce là des principes ? Ne sont-ce pas au contraire les préjugés les plus destructifs ? La nature humaine n'est entièrement ni ronde ni carré dans ses formes, elle est composée agréablement et imperceptiblement du mélange de ces différentes lignes. Ses formes tendent au carré partout où les os sont plus près de la peau, elles sont plus arrondies à mesure qu'elles sont plus nourries par la chair. La raison de ce principe est naturelle et sensible. Toutes parties plus dures, enveloppées par des parties plus tendres et qui sont flexibles, assujettiront celles-ci à des plans angulaires dans les endroits où leurs mouvements et leurs fonctions les obligeront à presser les chairs et à pousser la peau. Tandis qu'elles laisseront plus de mollesse et de rondeur partout où les chairs auront plus d'épaisseur. Je sais bien que les parties charnues ne laissent pas de présenter des surfaces plates que nous appelons méplats en termes de l'art, ce qui fait un correctif. Mais ces méplats, occasionnés par la tension des muscles qui peuvent être en action, ne montreront jamais de carrés tels que sont ceux qu'occasionne la pression des os. Les heureux succès d'un peintre dans un ouvrage ne doivent point être l'effet du hasard, il doit se rendre raison à lui-même de ce qu'il fait, et s'il ne peut s'expliquer suffisamment par le discours pour instruire son élève, il le fera par sentiment, le crayon ou le pinceau à la main.

Mais il n'est peut-être aucune partie de la peinture où le préjugé ait été moins appuyé par le raisonnement, et plus contraire à la représentation de la vraie nature, que dans l'usage qu'on a fait du clair-obscur. On a vu des écoles n'avoir qu'une seule marche pour la distribution des lumières, comme si le globe qui nous éclaire était toujours en un même point ou que ces rayons nous soient toujours communiqués par une même ouverture, ou enfin, que de tous les sujets qu'on avait à traiter, l'action se soit passée en un même lieu. Peut-on s'empêcher de regarder cela comme une grossière absurdité ? Quoi, toujours même masse de lumière au centre du tableau et même masse d'ombre dans les devants pour servir de repoussoir ? Quoi, toujours des objets clairs sur des fonds bruns ? Et ces fonds fussent-ils en ciel, il faudra qu'ils soient noirs pour pouvoir détacher des figures en clair ? Quelle est donc la lumière vraie ou empruntée qui éclaire alors les objets à un degré brillant, tandis que la lumière naturelle est cachée par de si épais nuages ? Les objets pourront être clairs sur leurs fonds toutes les fois qu'on les supposera dans un lieu fermé où la lumière ne peut avoir d'accès que par un seul passage car, si elle en a plusieurs, les effets du clair-obscur seront nécessairement variés. Si au contraire, les objets sont placés sur des fonds qui doivent être clairs, comme le serait un ciel qui ne serait point orageux, ces objets alors se détachent par leurs propres couleurs. Un ciel n'est-il pas clair sans rien

noter de la beauté et du brillant de la couleur locale qui convient et qui est propre aux différents objets ? Personne ne porta jamais plus loin ces attentions et ces réflexions que Paul Véronèse ; aussi, est-il un des premiers maîtres pour la belle intelligence du clair-obscur et un de ceux qui méritent le plus d'être consulté. Ce grand peintre a fourni matière à des observations très judicieuses et très savantes à un de nos plus habiles artistes pendant son voyage d'Italie (4) ; il a remarqué sagement que les groupes placés sur les devants d'un tableau occupant les premiers plans peuvent et doivent souvent se détacher en clair sur ceux qui occupent les seconds plans, où seront placés alors les plus grands bruns. Cet auteur, selon son principe, a traité cette matière parfaitement bien relativement à la lumière mais, s'il eut été peintre, il aurait ajouté qu'à la masse de lumière qu'on veut placer librement sur les devants d'un ouvrage doivent se joindre, outre la franchise et la fermeté de la touche, la pureté et la beauté de la couleur afin de mieux assurer son effet, qui est de rapprocher de nous les objets.

Passons, Messieurs, à la partie de la peinture sur laquelle les habitudes vicieuses et les préjugés d'école se sont le plus multipliés, c'est celle de la couleur. Chaque école nationale a eu sa couleur dominante, comme chaque école particulière en a eu une qui lui était familière et favorite. Les écoles romaine, florentine et vénitienne ont adopté chacune des manières différentes de colorier ; les écoles flamande et française ont aussi chacune la leur. D'où cela vient-il ? Est-ce la nature des climats différents qui fait varier la couleur naturelle des objets ? Je serais disposé à le croire si je ne voyais et si je n'étais certain que sous un même climat les peintres ont encore varié entre eux. Ils ont eu plus de goût pour la couleur que l'habitude leur a fait connaître chez leur maître, ou bien ils s'en sont faite une particulière eux-mêmes sans consulter assez la nature. Je sais qu'il faut donner de la méthode à un jeune homme qui veut apprendre à peindre, mais, après lui avoir donné les principes généraux du mélange des couleurs et de tout ce qui lui est propre, je voudrais qu'il fût possible de l'empêcher de voir la palette de son maître ou que, du moins, on lui inspirât de ne point s'assujettir entièrement à la suivre. Si l'amour de soi-même ne l'emportait pas presque toujours sur les meilleures considérations, ma demande pourrait paraître juste à ceux-mêmes de nos maîtres qui ne s'attachent davantage à leurs écoliers que lorsqu'ils les voient disposés à contracter leur propre manière, au point de n'en pas excepter les défauts. Il s'ensuit de là, pour le malheur des élèves, que si leurs maîtres ont donné plus ou moins dans l'excès du rouge, du jaune ou des gris, les élèves y donnent de même et souvent d'une manière encore plus outrée. Il n'est aucun point fixe pour arrêter le génie libre qui par lui-même peut s'élever et prendre l'essor, comme il n'en est point non plus ou puisse atteindre honorablement celui que l'on captive et auquel on donne des entraves.

Toutes ces réflexions, Messieurs, sont trop naturelles et trop dans le vrai pour qu'elles n'aient pas déjà été faites. Mais comme elles n'ont presque jamais été ni proposées ni discutées, elles n'ont été par conséquent d'aucune utilité pour l'éducation de ceux qui aspirent à faire des progrès dans la peinture. C'est ce qui m'a déterminé, Messieurs, à me donner aujourd'hui l'honneur de vous présenter les miennes. Et j'en ajouterai encore quelques-unes relatives aux mêmes objets et pour servir toujours de préservatif contre les préjugés que je combats. Je les ai tirées des exemples que peuvent fournir quelques-uns de nos plus grands maîtres.

Raphaël fut élève de Pierre Pérugin (5). Celui-ci avait une manière sèche et maigre dans ses ouvrages, mais il était attentif et soigneux dans son procédé, précis dans ses contours, recherché sur l'expression la plus vraie et la plus naturelle des

objets. Raphaël profita sous ce maître autant qu'il fut possible, mais comme l'exemple séduit toujours, l'élève, malgré son génie heureux, en avait pris le mauvais comme le bon et ses premiers ouvrages, à peu de choses près, furent aussi secs et aussi maigres que ceux de son maître. La réputation brillante de Léonard de Vinci qui se répandait alors de toute part engagea Raphaël, qui avait le plus grand amour de la peinture, à aller à Florence où il pouvait voir les ouvrages de cet excellent homme et se trouver à portée d'étudier sous lui. Ce furent les leçons et les exemples de ce second maître qui lui firent quitter ce qu'il avait contracté de mauvais avec le premier et qui le confirmèrent dans ce qu'il avait déjà acquis de bon. La pureté des contours et l'expression vraie n'étant pas moins l'objet des veilles de Léonard de Vinci que le fut le goût du grand et du noble dans ses choix et dans ses dispositions, le moelleux et le large dans son travail et ses effets. Toutes ces choses, qui convenaient parfaitement au génie de Raphaël et qu'il ne connaissait point encore, ne lui échappèrent point. Il les saisit, il en profita, et ses seconds ouvrages devinrent d'une grande supériorité sur les premiers. Après des progrès rapides et avec une réputation déjà méritée, Raphaël se détermina à partir pour Rome où le fameux architecte Bramante, son parent, l'attira. Ce parent qui l'aimait tendrement et qui était dans la plus haute faveur auprès des papes pouvait beaucoup pour la fortune de notre jeune artiste, mais il ne pouvait rien faire de plus avantageux pour lui que de lui procurer les moyens de voir un des plus grands ouvrages que Michel-Ange ait jamais fait et qui n'était point encore entièrement terminé. L'impression que fit sur Raphaël cet ouvrage admirable le saisit d'étonnement et lui donna la plus grande idée du noble et du mâle qu'exigent les grands sujets dans la peinture et son âme en fut élevée au degré de pouvoir atteindre au sublime. En effet, on put voir dans les productions qu'il donna peu après combien les observations qu'il avait faites en voyant cet ouvrage lui avaient été utiles, puisque Michel-Ange le reconnut lui-même et qu'il ne put s'empêcher de laisser échapper quelques plaintes contre le Bramante, qu'il accusa d'infidélité à ce sujet. Raphaël ne se contenta pas des observations qu'il avait pu faire sur les ouvrages de tous ses différents maîtres. Rien ne pouvait plus arrêter le feu de son génie, il était infatigable. Il étudiait avec l'application la plus forte et la plus constante les figures des anciens qu'il choisissait avec discernement et, comme il voulait répandre sur tout ce qu'il faisait les grâces et la vie, il suivait en même temps l'étude de la nature avec le même goût et avec la même chaleur.

Examinons un moment qu'elle est la route qu'a tenu ce prince des peintres pour arriver à la première célébrité. Suivons cette route, considérons les moyens dont il s'est servi et nous verrons qu'après un premier maître qui lui donna les premiers éléments, il en prit un second beaucoup plus propre à fortifier son génie, à le développer et à le conduire à des progrès rapides, qu'après celui-ci, il étudia et réfléchit très utilement sur les ouvrages de Michel-Ange qui élevèrent son imagination aux idées les plus grandes et les plus majestueuses. Nous verrons enfin, qu'après l'étude faite de tous ces maîtres, il a eu la plus grande attention et n'a rien négligé pour acquérir la connaissance la plus parfaite de ce que l'antique a de plus savant et la nature de plus aimable et de plus touchant.

Cette conduite raisonnée de Raphaël doit être un exemple pour tous ceux qui, comme lui, veulent étudier et se rendre habiles dans le même art. Cet exemple est une règle et une loi pour eux s'ils veulent suivre ce grand homme dans ses progrès. Comme lui, ils ne puiseront point dans une seule et même source, comme lui, ils prendront plusieurs maîtres successivement, comme lui, ils se nourriront et se

fortifieront du bon de chacun d'eux et, s'il se peut, ils les oublieront tous pour n'avoir d'autre guide que la belle nature.

Cette même force de génie que Raphaël a montré pour se garantir ou pour se dépouiller des préjugés d'école, je crois qu'on la peut retrouver également bien marquée dans les ouvrages des grands maîtres de l'école vénitienne et de l'école flamande sur l'objet de la couleur. Les Giorgione, les Titien, les Paul Véronèse et les Bassan ont eu chacun, sans se ressembler, un goût admirable pour cette belle partie de la peinture. Rubens et Van Dyck, son élève, l'étudièrent fructueusement d'après tous ces maîtres, mais ce fut sans doute avec cette délicatesse de goût et cette liberté qui, ne connaissant point de joug impérieux, n'astreignent pas les talents naturels et ne les fait point dégénérer.

Nous voyons de plus, Messieurs, que ce sont les écoles où cette liberté sage a présidé qui ont formé le plus grand nombre et les meilleurs élèves. Les maîtres qui les ont conduites étaient véritablement savants, précis et faciles dans l'exécution de leurs ouvrages, éclairés et certains dans leurs principes, intelligibles, simples et circonspects dans les leçons qu'ils donnaient à leurs écoliers. Ces maîtres s'attachaient à connaître la portée de génie de leurs disciples, leurs goûts différents, ils examinaient ce qui pouvait leur être plus propre, se proposant plutôt, pour ainsi dire, de débarrasser la route qui convenait à chacun d'eux que de leur en prescrire une qui eut pu arrêter leurs progrès. Les principes généraux qui servent de base pour conduire les étudiants à la connaissance et à la perfection des beaux-arts sont clairs et nets, ce sont eux seuls qui ont droit de les assujettir, il ne reste à faire presque que d'aider l'élève à surmonter les obstacles.

Tels furent les grands maîtres de l'art, les Léonard de Vinci, les Raphaël, les Carrache, les Titien, dont les fameuses écoles furent les plus nombreuses et les plus savantes de l'Italie. Tels furent les Rubens, les Van Dyck et plusieurs autres des maîtres de l'école flamande. Tel fut en France un Simon Vouet, qui forma la plus belle école qu'elle ait jamais eue. Il fut le maître d'un Le Sueur, d'un Le Brun, d'un La Hyre et de quelques autres qui ont fait le plus grand honneur à l'école française, aujourd'hui la plus brillante de toutes. Qu'il me soit permis de le dire, Messieurs, tel fut ce grand homme dont vous connaissez les ouvrages et dont j'ai pris les leçons, qui vivra toujours dans votre estime et dont le souvenir sera toujours gravé avec la reconnaissance dans mon cœur, tel fut M. Le Moine. Ce grand peintre était facile et simple dans sa manière de procéder, léger et spirituel dans sa touche, pur et précis dans ses contours. Il était gracieux dans ses choix et dans ses expressions, chaud, séduisant et vrai dans sa couleur, moelleux et large dans ses effets comme dans son pinceau. Avec tous ces talents réunis, il sut se distinguer de tous ses confrères, il sut se faire une route unique à lui-même, il sut, sans s'assujettir servilement au style de ses maîtres, profiter de ce que chacun d'eux avait de plus parfait, il sut, enfin, par les moyens les plus simples et les plus aisés de l'enseignement, former lui-même un grand nombre d'élèves qui lui ont fait honneur et dont plusieurs tiennent les premiers rangs dans l'Académie royale.

Lu dans une assemblée particulière le 18 novembre 1762
et dans l'assemblée publique du 7 décembre de la même année.

Notes du transcripteur

(1) Voir notamment dans COYPEL Antoine : *Discours prononcés dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, J. Collombat Paris, 1721, les parties sur la pratique et le jugement (p. 4-11) ; la critique de la prévention (p. 16-20) ; les anciens et les modernes (p. 97-115).

(2) Voir chez PILES Roger de, 1708, p. 366-367 (« Du clair-obscur ; Premier moyen : Par la distribution des objets ») et la planche de la p. 382. De Piles précisait, comme le rappelle ici Nonnotte : « *Ce que je dis ici de la grappe de raisin ne doit pas être pris grossièrement à la lettre, ni selon l'arrangement, ni selon la forme, c'est une comparaison sensible qui ne signifie autre chose que la jonction des clairs et la jonction des ombres.* »

(3) Papillotage se dit « 1^o des yeux qu'un mouvement involontaire empêche de se fixer sur les objets ; 2^o d'un tableau qui pétille d'une manière incommode, par des lumières également brillantes, et par des couleurs également vives » (*Dictionnaire critique de la langue française*, éd. 1787-1788). Sur l'histoire de cette notion, voir notamment HOBSON Marian : *L'art et son objet. Diderot, la théorie de l'illusion et les arts en France au XVIII^e siècle*. H. Champion Paris, 2007.

(4) Allusion à COCHIN Charles Nicolas, *Voyage d'Italie, ou Recueil de notes sur les ouvrages de peinture et de sculpture qu'on voit dans les principales villes d'Italie*. Ch.-A. Jombert Paris, 1758 (éd. MICHEL Christian, Rome, École française de Rome, 1991), et notamment à ses commentaires sur les œuvres de Véronèse qu'il vit à Venise (t. III). Cochin s'en était servi plus tard, dans sa conférence sur l'effet de la lumière (publiée dans le *Recueil de quelques pièces concernant les arts*, Paris, Ch.-A. Jombert, 1757, p. 183-216 et dans le *Mercur de France*, août 1758, p. 131-158 pour justifier le rejet de l'usage erroné des repoussoirs.

(5) Le développement qui suit sur la façon dont Raphaël sut dépasser la manière sèche de son premier maître, Pérugin, et se perfectionner au contact des œuvres de Michel-Ange (en particulier la chapelle Sixtine) se fonde sur le récit de PILES Roger de : *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages et un traité du peintre parfait, de la connaissance des dessins et de l'utilité des estampes*. N. Langlois Paris, 1699, livre 3, p. 171-181, lui-même issu des vies vasariennes. Nonnotte ne retenait donc pas la version de Dezallier-d'Argenville Antoine (1745-1752, t. I, p. 6) qui, inspirée de celle de Bellori, réfutait l'idée que seul Michel-Ange avait permis à Raphaël d'élever la peinture. Louis Galloche, dans la troisième partie de son *Traité*, consacrée à la composition, qu'il lut à l'Académie royale de Paris le 7 avril 1753, développait le même exemple, dans les mêmes termes que Nonnotte.

Suite d'observations sur la peinture (sur les dangers de la présomption) (Ms. 193-138)

Dans ce discours, lu à l'Académie de Lyon le 26 novembre 1771 (1), Nonnotte indiquait au jeune peintre la marche qu'il devait suivre s'il voulait atteindre à la perfection, dans le genre de peinture vers lequel ses talents naturels l'avaient porté. Comme dans ses autres écrits, c'est à la responsabilité du maître qu'il en attribuait la réussite, ainsi qu'au soutien des académies, instigatrices de prix et de concours, qui rythmaient la formation de l'élève et stimulait ses compétences.

En défendant l'utilité d'une émulation vertueuse, contraire à la compétition jalouse et stérile, Nonnotte gardait en mémoire le concours de 1727 qui, en plaçant sur un pied d'égalité deux artistes (Jean-François de Troy et François Le Moyne), envenima la rivalité entre les deux peintres, discrédita la légitimité du verdict et secoua durablement les aspirations des futurs récipiendaires (2). L'histoire de ce concours fut maintes fois ressasée dans les milieux académiques. Jean-Baptiste Massé, dans sa conférence « Sur les élèves et leurs devoirs », prononcée à l'Académie royale de Paris le 4 janvier 1749, et dont Nonnotte, qui l'avait probablement entendu, reprend ici les grandes lignes, prenait la défense de Le Moyne.

Lorsqu'à la mort de Nonnotte, Antoine Terrasson de Barollière, alors directeur de l'Académie de Lyon, prononça, lors de la séance du 12 avril 1785, un éloge sur l'artiste, il écrivait : « Artiste éclairé, il joignit à une exécution vraie et élégante une grande connaissance de la théorie de son art. [...] Loin de la capitale, ses talents étant moins exercés et ayant

moins d'émulation, puisqu'il n'avait point de rivaux, il ne parvint pas peut-être au degré de perfection auquel il était destiné (3). »

APK

Messieurs,

Dans les différents objets de tributs académiques que j'ai eu l'honneur de vous présenter, je me suis presque toujours renfermé dans ceux qui appartiennent à l'art de la peinture, j'ai tâché de les développer et de mettre au jour ce que des observations suivies ont pu me faire découvrir de plus juste, de plus clair et de plus précis sur ce qui en fait les véritables beautés. Cet art séduisant a toujours fait mes délices et si je jouis de quelque petit avantage et de quelque considération dans la société, c'est à cet art enchanteur, et que j'ai toujours cultivé par inclination et par goût, que j'en suis redevable. Permettez donc, Messieurs, que toujours zélé pour sa gloire, je vous présente quelques nouvelles observations sur ce qui peut en faciliter ou en arrêter les progrès.

En supposant donc toujours les dons nécessaires de la nature, je veux dire le génie, les talents et le goût, j'ai observé que les progrès dépendaient d'une étude très constante, très étendue et très courageuse, que cette étude s'animait beaucoup par l'émulation, que l'émulation devait être échauffée par les récompenses, qu'il fallait se garantir avec soin des préjugés d'écoles, et que rien ne serait plus nuisible aux progrès de l'artiste et aux succès de l'art que la confiance en soi-même et la présomption. Ce sont là les nouvelles observations que j'ai faites et que je vais vous présenter en peu de mots dans le même ordre que je les ai annoncées.

Première observation : étude constante et très étendue

Dans la peinture, comme dans tous les autres genres de beaux-arts, la nature doit fournir les premiers fonds et c'est à l'étude à les faire valoir. C'est à la nature à donner au peintre cette délicatesse d'organe et de sentiment qui lui fasse saisir avec vivacité et justesse ce que les différents objets que présente l'univers ont de plus gracieux et de plus touchant. C'est à la nature à lui donner ce feu et cette force qui lui fasse exprimer avec la vérité la plus sensible tous les caractères et les mouvements des passions. C'est à la nature à lui donner cette pénétration vive qui perce jusque dans le fond du cœur, qui y découvre les causes et les principes de tout ce qui se passe de sensible sur l'extérieur du corps humain, qui le mette en état d'en rendre compte avec le pinceau et d'en rendre compte d'une manière aussi nette et aussi claire qu'il l'aura senti et compris lui-même. Enfin, tout ce que nous présente l'univers est du ressort de la peinture et c'est à la nature à distribuer les dons, les talents, le génie, pour être en état de tout représenter.

À la vue de tant d'objets et de ces détails innombrables où il faut entrer, où tout doit être médité et approfondi de la part de celui qui s'engage dans cet art, on conçoit aisément quelle doit être l'étendue des études, des soins, de l'application qu'il exige et qu'on doit nécessairement y apporter. Mais comment le jeune artiste aura-t-il le courage d'entreprendre une course si pénible et si longue ? Ne sera-t-il pas étonné de cette multitude immense d'objets qu'il doit s'appliquer à connaître et à approfondir ? Mais, heureusement, semblable à l'enfant dont l'imagination n'est pas encore d'une certaine force et d'une certaine étendue, il n'envisage encore qu'une partie de la course qu'il a à faire, il ne voit encore qu'une partie des objets auxquels il doit donner son application et ses soins, il s'engage avec confiance dans la carrière. L'attrait le détermine, les premiers succès l'encouragent et l'enhardissent, la peine le

rebuté moins que la joie de ses découvertes et de ses progrès ne le flattent, il s'élève de degré en degré et cette application constante le fera parvenir sûrement au but qu'il s'est proposé. L'esprit lâche, distrait, inappliqué, ne sera jamais capable d'un grand essor, ni ne promettra jamais de grands succès.

Avec cette étude constante et courageuse, que l'élève ne marche point cependant au hasard, qu'il ne marche qu'à la lueur du flambeau des vrais principes, qu'il ne marche que sous la direction d'un maître éclairé qui développe, explique, fasse sentir les vérités analogues à la peinture. Avec ce secours, il évitera bien des fautes qui ralentiraient son ardeur en le rebutant, il fera moins de tentatives infructueuses, ses progrès seront beaucoup plus rapides et ses succès plus assurés et plus flatteurs.

Un maître éclairé et attentif étudie le goût et les dispositions de son disciple, il cherche à connaître les aliments qui lui sont plus convenables, il lui fait éviter tout ce qui pourrait l'arrêter dans sa course et retarder ses progrès, il détourne tout ce qui ne serait qu'épineux dans ses études et il l'encourage par ses exemples.

Car si les dispositions naturelles, l'amour de l'étude et la constance dans le travail sont nécessaires à un jeune homme qui se destine à la peinture, il ne l'est pas moins d'être conduit par un maître dont la sagacité puisse lui faire connaître tout ce qui est plus propre à accélérer ses progrès et à les assurer. Non seulement il juge de ce qui convient le mieux en particulier à l'élève, mais il distingue, selon les besoins, les moyens différents qu'il faut prendre pour faire arriver au même but des sujets et des génies différents. Tel né plus tranquille et plus timide, quoiqu'avec un bon jugement et de la justesse dans les idées, a besoin d'être animé et réchauffé par les exemples d'un travail plus hardi et plus frappant et par une exécution de pinceau plus forte et plus fière. Tel autre, au contraire, né plus vif et plus fougueux, doit être retenu par les exemples d'un travail plus sage, plus réfléchi et plus digéré. Les besoins d'un disciple doivent régler les préceptes du maître, surtout dans un art où il faut accorder continuellement l'opération d'une main toujours soumise avec la volonté et le génie qui doivent commander. Et lorsque les distributions d'exercices sont faites dans une école, pour chacun selon sa portée et sa convenance, il reste un moyen général qui est utile à tout ceux qui la composent et c'est ce qui donne lieu à l'observation suivante.

Seconde observation : les avantages de l'émulation

L'émulation est un noble désir d'imiter, d'égaliser, de surpasser même, s'il est possible, ceux dont les succès ont justement mérité les louanges et les applaudissements. C'est un redoublement de forces que l'amour de la gloire fait passer dans l'âme, c'est le principe de ces efforts heureux et généreux auxquels on s'élève par la comparaison des progrès de ceux qui courent la même carrière.

Et n'est-ce pas, Messieurs, à ces comparaisons de progrès que nous devons relativement à l'objet de la peinture le grand nombre de morceaux merveilleux qui ont paru depuis près de trois siècles. Les progrès d'un artiste sont un exemple pour un autre. Un premier coup d'œil et des observations qui suivirent de la part de Raphaël sur les ouvrages de Léonard de Vinci et sur ceux de Michel-Ange lui firent d'abord changer de manière ; il quitta une sécheresse et une maigreur de pinceau qu'il avait contractée à Urbino, et il les remplaça par une exécution infiniment plus moelleuse et plus suave qu'il acquit à Florence. Une seconde vue et de nouveaux examens des ouvrages de Michel-Ange, qui jouissait à Rome de la réputation la plus grande et la mieux méritée, acheva de faire prendre l'essor au génie sublime de Raphaël qui, sans une mort prématurée, aurait laissé après lui une plus grande quantité encore des plus brillantes richesses de l'art.

Le même genre d'émulation dans ce temps-là ne se renferma pas dans quelques hommes seulement. Les principales villes de l'Italie devinrent émules les unes des autres et on vit se former en peu de temps les fameuses écoles de Rome, de Florence, de Venise et de Bologne. Cette aurore brillante de la peinture répandit ses rayons fort au loin, la réputation de ces premiers maîtres de l'art passa rapidement en-deçà des Alpes, et des hommes de toutes les nations de l'Europe instruits par la renommée les voulurent connaître et étudier sous eux les éléments de cet art enchanteur. Dès lors, on commença à jeter les fondements de la brillante école flamande, qui a produit de si grands hommes, et de celle de France, qui a paru avec le plus grand éclat, qui est de toutes celle qui s'est la mieux soutenue et qui semble encore aujourd'hui y ajouter.

Troisième observation : émulation échauffée par les récompenses

Nous ne rappellerons pas les récompenses dont les heureux talents des Michel-Ange, des Raphaël, des Titien, des Rubens ont été couronnés par les augustes protecteurs des arts. Nous ne représenterons que ce que nos princes ont faits pour la nation. De quelles faveurs n'ont pas été accueillis et comblés les peintres et les sculpteurs qui ont paru en France, soit nationaux soit étrangers ? Avec quelle magnificence Louis XIV n'a-t-il pas fondé l'Académie royale de peinture et de sculpture à Paris et une École académique des mêmes arts à Rome. Louis XV n'honore-t-il pas de même ces établissements dont il s'est déclaré le protecteur immédiat depuis environ vingt-quatre ans (4). Et n'est-ce pas sous son règne que nous avons vu se former ou se rétablir une grande partie des écoles académiques de dessein qui subsistent dans nos principales villes de province ?

Cette protection déclarée d'un grand nombre de nos princes a eu tout le succès qu'ils avaient lieu d'en attendre. Pendant plus de deux siècles, la capitale et les provinces n'ont cessé de produire des artistes du premier ordre. Paris a vu naître, dès le Seizième, Germain Pilon et Jean Goujon, tous deux excellents sculpteurs, et dans le suivant, les Vouet, les Le Brun, les Le Sueur, les La Fosse et les Boullongne. La Normandie a donné les le Poussin et les Jouvenet ; la Champagne, les Girardon et les Mignard ; la Picardie, Jacques Sarazin ; le Cambrési, les de Marsy ; le Languedoc et la Provence, les Puget et le Bourdon ; la Franche-Comté, les le Courtois, connu sous le nom du Bourguignon ; le duché de Bourgogne, Jean Cousin. La ville de Lyon et le Lyonnais ont donné les Coysevox, les Coustou, les Thierry dans la sculpture, les Delorme, les Stella, les Vivien, les Audran et les Drevet dans l'architecture, la peinture, la sculpture et la gravure (5). Enfin, de nos jours, nous avons vus en France, les Le Moyne, les Restout, les de Troy et les Van Loo, les Rigaud, les Largillier et les Boucher, Desportes et les Parrocel. Je pourrais aller bien plus loin pour la gloire de notre siècle si je ne craignais de blesser la modestie de ceux qui vivent encore parmi nous.

Tel est l'effet d'une émulation excitée par la protection et la bienveillance des grands princes. C'est elle qui fait éclore le germe des talents et qui les soutient. Non seulement ceux qui sont déjà consommés dans la connaissance et la pratique de l'art reçoivent des récompenses proportionnées à leurs succès et à leur réputation, mais la jeunesse qui est entrée dans la même carrière reçoit des encouragements et des distinctions qui ne peuvent manquer d'animer toujours plus leurs efforts et d'enflammer leur ardeur. Les académies et écoles de dessein, comme autant de riches pépinières, servent à former, nourrir et fortifier les étudiants qui s'y rassemblent. C'est là qu'un exemple réciproque les anime entre eux, et qu'un désir mutuel de se surpasser

les uns les autres leur fait faire des efforts qu'ils ne feraient point sans cette concurrence. C'est pour soutenir cette heureuse concurrence, c'est pour la perpétuer et en assurer les fruits que des prix ont été fondés et qu'ils ont été distribués depuis plus d'un siècle avec tant de magnificence et de générosité. Le seul établissement fait à Rome en faveur de douze pensionnaires qui y sont entretenus par le Roi lorsqu'ils ont gagné les grands prix à Paris est une source intarissable où se perfectionnent les plus excellents sujets et, en même temps, c'est le monument le plus éclatant du goût du prince (6).

Peu de temps après la fondation de ces premiers établissements, il fut jugé utile et reconnu nécessaire de répandre dans les provinces le même goût pour les arts et il fut résolu d'établir dans les principales villes des écoles académiques de dessein. Lyon fut la première où un établissement de ce genre fut autorisé. Le germe des talents y était, comme il est encore, et dès lors il y fut fécondé de manière qu'après la capitale, c'est la ville qui a le plus fourni de grands hommes, surtout dans la sculpture et dans la gravure.

Depuis près de quinze ans, des amateurs zélés y ont ranimé ce goût naturel, une École publique de dessein y a été rétablie, l'émulation y a été la plus vive et la plus ardente et cette émulation y a déjà produit dans différents genres nombre de sujets très distingués. Nous en avons qui, dans la peinture, seraient dignes dès à présent de tenir place dans les premières académies et d'autres qui, dans la route qu'ils ont prise et dans les ouvrages qu'ils ont déjà faits, donnent les espérances les plus assurées de devenir de très excellents artistes. Nous en avons qui, dans la sculpture, ont remporté les grands prix à Paris et qui occupent à Rome des places de pensionnaires du Roi (7). Dans le génie militaire et dans l'architecture civile, nous en avons qui ne se distinguent pas moins. Enfin, nous en avons plusieurs dans la gravure, mais le plus grand nombre est de ceux qui se sont donnés aux desseins de fabriques et dont plusieurs occupent les premières places (8). Et à quoi sont dus tous ces progrès ? C'est à la protection bienfaisante d'un ministre qui aime cette ville, qui en a les intérêts à cœur et que vous avez eu parmi vous (9). C'est au zèle constant et à la générosité de plusieurs de vos concitoyens, aidés dans leurs vues et dans la dépense par un corps toujours respectable, dont le bien public dirige toutes les démarches et qui, à tant de titres, sont véritablement les pères de la patrie. C'est enfin aux dispositions naturelles et à l'amour de votre jeunesse pour l'étude des beaux-arts.

L'utilité des encouragements et des récompenses n'est donc point douteuse. Pour leur donner encore plus d'efficacité, que ces récompenses ne se distribuent que de la manière la plus solennelle, c'est-à-dire dans les lieux et dans les cas où il peut y avoir concours, ce qui ne peut se rencontrer que dans les écoles publiques légitimement établies et autorisées. Joignons à ces moyens les dispositions que donnent la nature, le génie, l'amour et la constance au travail, nous verrons indubitablement des hommes se former et atteindre fréquemment au plus haut degré de perfection.

Quatrième observation : se garantir des préjugés d'écoles

Toutes les différentes écoles ont eu des endroits par où elles se sont distinguées et qui les ont comme caractérisées. La nature semble avoir distribué ses dons avec économie (10) et avoir donné aux uns la force et la vigueur de l'expression, aux autres le touchant et les grâces, à ceux-ci une fraîcheur de coloris qui plaît toujours, à ceux là une exactitude dans le dessein infiniment estimée des connaisseurs. Tandis qu'on s'est livré à certains points toujours importants et nécessaires, on n'a pas toujours assez

cultivé les autres, on les a quelquefois même dédaigné et négligé. De là les préjugés d'écoles, qui ne laissent pas prendre au génie tout son essor, qui cachent une partie des beautés et des vérités de la nature et qui, présentant d'une part des lumières précieuses, laissent encore de l'autre des ténèbres et de l'obscurité. Nous ne nous arrêterons pas sur ce point dont j'ai déjà eu l'honneur de vous entretenir dans un discours particulier et je passe tout de suite à ma cinquième et dernière observation.

Cinquième observation : éviter la confiance et la présomption

Il faut convenir que dans la recherche d'un objet qui est environné de tant d'obstacles et qui est d'une si grande difficulté à saisir dans sa perfection, on a besoin de secours, que ces besoins se multiplient en raison du degré où l'on veut atteindre et que négliger dans ces cas des conseils judicieux, donnés par hommes juges compétents et expérimentés, c'est s'exposer à manquer son but (11). L'homme vraiment jaloux de sa propre gloire ne doit donc rien négliger de tout ce qui peut servir à la lui assurer. Une manière de penser sage et modeste le rendra plus attentif et plus docile, et un peu moins de présomption lui fera éviter des chutes aussi funestes à sa gloire qu'à ses intérêts.

Cependant, il n'est que trop fréquent que nous perdions des sujets qui pourraient réussir s'ils avaient un peu moins de complaisance pour eux-mêmes et pour leurs productions. Les uns restent trop loin du terme prescrit, les autres ne font pas même la moitié du chemin, quelques-uns font une marche rétrograde et, sans s'en apercevoir, ils reculent au lieu d'avancer. Nous n'en avons que trop d'exemples que je pourrais citer, mais c'est assez de dire pour le malheur de ceux qui seraient dans le cas que présumer trop de soi-même est une preuve qu'on a la vue bornée et que c'est se retrancher les plus grands moyens de se perfectionner.

On a remarqué d'ailleurs que les gens les plus habiles et qui connaissent le mieux les difficultés qu'il y a à le devenir seront toujours plus sur leurs gardes et prendront plus de précaution pour soutenir le degré de talent auquel ils auront atteint. Ils comprennent bien qu'il n'est pas moins difficile de conserver une réputation brillante que de la mériter et de l'acquérir.

Si dans ces observations, Messieurs, j'ai parlé des moyens dont on s'est servi pour donner de l'émulation à ceux qui sont destinés à cultiver les beaux-arts, si j'ai parcouru rapidement les bons effets qu'ils ont produits et les fruits qu'on en a retirés, j'ai voulu prouver par là l'efficacité de ces moyens et en montrer la nécessité. Les récompenses sont attrayantes pour la jeunesse, tout le monde en convient. Les obtient-elle ? Elle est encouragée, elle redouble d'ardeur et d'efforts pour s'en rendre toujours plus digne. Mais, avant que d'y parvenir, combien n'a-t-elle pas d'obstacles à franchir et de difficultés à surmonter ! Il faut aplanir une route toujours épineuse et vaincre des ennemis qu'on peut rencontrer à chaque pas et dont les plus dangereux sont pour l'ordinaire ceux qui sont les plus près de nous. C'est ce qui m'a déterminé à entrer dans quelques détails et à faire ces observations sur les effets dangereux d'une présomption outrée. Autant l'essor d'une émulation raisonnable et juste peut être utile et avantageuse aux arts et à ceux qui les professent, autant l'ivresse de la présomption démesurée peut leur être nuisible et pernicieuse. Elle est d'autant plus à craindre qu'elle nous flatte, elle est d'autant plus à fuir qu'elle ruine les talents et qu'elle nous fait moins estimer dans la société.

L'homme qui est né pour les beaux-arts et qui les cultive, qui en cherche la perfection et qui veut y acquérir de la célébrité, ne peut donc user de trop de précautions pour se

garantir des coups d'un semblable ennemi. Il doit considérer qu'un peu de modestie avec des talents le rendront toujours plus aimable et plus recherché dans le monde, et le feront peut-être paraître encore plus habile aux yeux de ses confrères et de ses concitoyens. Une présomption outrée fréquemment dégénère en orgueil et celle-ci sera toujours détestée comme l'ennemie de la véritable gloire et de la saine raison.

Il en est de l'homme dans les arts ainsi que dans les autres états. S'il travaille avec application et avec constance pour découvrir les moyens de se perfectionner, s'il veille à ne rien laisser échapper de tout ce qui peut assurer le succès de ses études, s'il est susceptible des sentiments d'une noble émulation, si ces sentiments sont encore échauffés par les récompenses, si, amateur constant de la belle nature et de la vérité, il se garantit de tous préjugés d'écoles. Si, s'élevant enfin au-dessus de lui-même, il évite les écueils dangereux de la présomption, alors il n'est rien de si parfait dans les arts où il ne puisse atteindre et il n'est rien que l'on ne puisse en espérer.

Notes du transcripteur

(1) Dans le Ms. 193-158, se trouvent trois feuillets qui résument ce discours. Puisqu'elle ne donne aucune indication supplémentaire, nous ne transcrivons pas cette synthèse.

(2) Nonnotte évoqua également ce concours dans la Vie qu'il consacra à son maître, voir plus bas. Sur l'histoire du concours, ROSENBERG Pierre : Le concours de peinture de 1727. *Revue de l'art*, 37, 1977, p. 29-42 ; CLEMENTS Candace : The Duc d'Antin, the Royal Administration of Pictures and the Painting Competition of 1727. *The Art Bulletin*, LXXVIII, décembre 1996, p. 647-662.

(3) Ms. 267-II, fol. 582 verso.

(4) Après la mort de Philibert Orry en décembre 1747, le roi devint le protecteur immédiat de l'Académie royale de peinture et de sculpture, ce qui permit d'engager une série de réformes, dont la mise en place, l'année suivante, de l'École royale des élèves protégés.

(5) Nonnotte évoque de nouveau les grands noms de l'école lyonnaise, ainsi que l'histoire de la fondation de l'école de dessin, dans son discours, publié ci-après, sur les progrès des arts à Lyon et sur les écoles qui y sont établies ; nous y renvoyons pour l'annotation.

(6) L'Académie de France à Rome, fondée par Colbert en 1666.

(7) Notamment le sculpteur Pierre Julien, qui obtint le grand prix de sculpture de l'Académie royale de Paris en 1765 et qui, parti à Rome comme pensionnaire de l'Académie de France en 1768, ne devait en revenir que l'année suivant le présent discours. Sur cet artiste, voir GRANDJEAN Gilles et SCHERF Guilhem : *Pierre Julien (1731-1804)*, catalogue exposition Le Puy-en-Velay, Somogy Paris, 2004.

(8) Notamment Jean Revel (1684-1751) (THORNTON Peter : Jean Revel, dessinateur de la Grande Fabrique. *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-août 1960, p. 71-86) ; Joubert de l'Hiberderie (1715-1770) (WIEDERKEHR Anne-Marie : Le dessinateur pour les fabriques d'étoffes d'or, d'argent et de soie de Nicolas Joubert de l'Hiberderie, dessinateur à Lyon au XVIII^e siècle. *Travaux de l'Institut d'histoire de l'art de Lyon*, 7, 1984, p. 24-27) ; Philippe de Lasalle (ARIZZOLI-CLEMENTEL Pierre : Philippe de Lasalle (1723-1804) : les portraits tissés de Louis XV et de la comtesse de Provence au musée des Tissus de Lyon. *Revue du Louvre*, 3, 1992, p. 47-55).

(9) Il s'agit d'Henri Léonard Bertin. Sur ce personnage, voir notre note 11 de la préface au *Traité de peinture*.

(10) « Signifie quelquefois bel ordre et disposition des choses » (*Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière, éd. 1690).

(11) Recommandation déjà présente chez COYPEL Charles Antoine : *Discours sur la peinture, prononcés dans les conférences de l'Académie royale de peinture et sculpture*, P.-J. Mariette Paris, 1732, p. 1-16 (« Sur la nécessité de recevoir des avis »).

Discours sur le goût dans la peinture (Ms. 193-94)

Ce discours et celui qui suit, « sur les caractères auxquels on peut reconnaître les excellents peintres et les vrais connaisseurs », sont complémentaires et on pourra les lire en parallèle. L'ordre de présentation décidé par Nonnotte dans son Traité de peinture est à l'inverse de la chronologie de ses lectures devant l'Académie de Lyon. Le fait que son ouvrage ait été destiné aux élèves peintres, avant de l'être aux amateurs, pouvait justifier un tel choix.

Dans le présent discours, lu le 17 novembre 1763, Nonnotte commençait par expliquer que le goût naissait d'une disposition naturelle (1), qu'il s'agissait d'entretenir grâce à la connaissance des règles de l'art et du principe de convenance. Il s'écartait ainsi du point de vue de l'abbé Du Bos qui, dans ses Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture (J. Mariette Paris, 1719), donnait davantage de crédit au sentiment inné et irrationnel.

La conception du goût en peinture qu'il développait ensuite correspondait à ce qu'Antoine Coypel appelait le grand (le grand goût, la grande manière) (2).

APK

Messieurs,

Tout le monde parle de goût, tout le monde se pique de goût. On s'efforce d'en faire paraître dans les ouvrages d'esprit qu'on enfante, dans les beaux-arts qu'on cultive et jusque dans les choses les plus ordinaires dont on use. On sent bien ce que c'est que le goût. Mais lorsqu'on veut en parler, on a de la peine à exprimer ce que l'on sent. On dit d'un homme qu'il a du goût. On dit d'un ouvrage qu'il est d'un bon goût, d'un grand goût. Le goût se trouve donc dans l'homme et dans les ouvrages soit de l'art, soit de la nature. Le goût dans l'homme est une heureuse disposition de l'âme à recevoir les impressions les plus délicates que les véritables beautés peuvent faire sur lui. Le goût dans les ouvrages, c'est la réunion de ces beautés qui touchent les âmes sensibles. Comme dans tous les autres arts agréables, il y a un goût dans la peinture et c'est là ce qui fera l'objet de nos réflexions et de nos remarques dans ce discours. Nous examinerons quel est le principe du goût dans ce bel art, quel en est l'objet, quelles sont les règles par lesquelles on peut connaître si un tableau est exécuté avec goût.

Les principes du goût dans la peinture ne sont autre chose que cette facilité et cette disposition que l'âme peut avoir pour sentir toutes les beautés de la nature soit dans la réalité, soit dans la représentation. Cette facilité et cette disposition viennent d'abord de la nature même. Ce sont des présents des cieux. On peut les faire valoir et les augmenter beaucoup par la bonne éducation, par la culture, par l'aide d'un guide habile et intelligent, par l'habitude qu'on aura dès l'enfance de ne porter ses regards ou d'avoir toujours sous les yeux des objets ou les véritables beautés de la nature ou celles de l'art soient bien développées, ou bien représentées. En supposant ces principes qui paraissent évidents, on ne doit pas être surpris de la diversité des goûts parmi les hommes, on ne doit pas être surpris que les uns n'aient point absolument de goût, que les autres en aient un très délicat, et qu'un grand nombre tienne un certain milieu entre ces deux extrémités. Le villageois toujours asservi à un rude travail, peu accoutumé à penser et à réfléchir, privé dès son enfance de tous les secours de l'éducation, ne peut pas avoir du goût, ni juger des choses de goût. Ce qu'il aurait pu recevoir d'heureuses dispositions de la nature dépérit faute d'être cultivé. L'homme de ville manquera de goût malgré tous les secours qui lui seront donnés s'il n'a pas reçu certaines dispositions de la nature. La nature enrichira quelquefois les uns d'une sensibilité si vive et d'organes si délicats qu'ils n'auront presque aucun besoin des leçons des

maîtres pour avoir un goût sûr et exquis. Les autres, étant dès leur enfance environnés d'habiles maîtres, ayant toujours sous les yeux d'excellents tableaux, auront un goût comme naturel, quoique leurs dispositions ne soient pas des plus heureuses. Ainsi, je le répète encore avec assurance, qu'on ne doit pas être surpris de trouver parmi les hommes une différence si prodigieuse d'intelligence, de sensibilité et de goût pour la peinture.

L'objet du goût dans la peinture est la belle représentation de tous les objets qui peuvent plaire, qui peuvent mettre du mouvement dans l'âme, l'occuper, l'attacher, la fixer ; j'ajoute même, l'instruire et l'éclairer. Il faut alors que cette représentation ou imitation soit bien raisonnée, bien sentie, prise des objets qui sont généralement reconnus pour les plus agréables, les plus intéressants dans la nature, parce que tout ce qui est dans la nature n'est pas toujours propre à favoriser l'art et à faire la gloire de l'artiste et le plaisir du spectateur. Plus cette imitation sera parfaite, plus elle nous rendra sensible. Elle nous attendrira, nous arrêtera, nous échauffera, nous effrayera même selon les différentes circonstances. Quelle variété de sentiments ne font pas naître dans l'âme ici les caresses d'une mère tendre qui embrasse son cher enfant, là une épouse éplorée qui reçoit un époux qu'on lui ramène presque expirant des blessures qui lui ont été portées dans une bataille, ici la Majesté du Seigneur dont la parole toute puissante commande à l'univers de sortir du néant, là le Fils de l'Éternel qui, à la vue des gardes effrayés et en faisant trembler la terre, sort victorieux du tombeau. Les impressions que ressent l'âme à la vue de ces différents sujets nourrissent, augmentent et perfectionnent le goût que nous avons reçu en naissant.

Presque toutes les écoles ont un goût particulier qui les caractérise et les distingue ; presque aucune ne travaille à se rapprocher du goût de l'autre. Est-ce l'effet de l'habitude du préjugé, de l'impression qu'on aura reçue des premiers maîtres, c'est ce que je n'entreprends pas d'examiner. Je me contenterai de dire qu'il est un goût général qui est le meilleur, qui est même le seul bon goût que l'artiste doit rechercher et qui se répand sur toutes les parties de la peinture. On le retrouve essentiellement dans celle du dessein, dans la couleur, dans l'expression, dans la composition, et plus particulièrement encore, dans les convenances pour donner à chaque chose ce qui lui appartient. Entrons dans les détails, voyons ce qu'exige chacune de ces parties et faisons-nous, s'il est possible, des règles qui prouvent et qui assurent le bon goût.

Il y a un bon goût de dessein dans la manière de former les objets. Il est d'abord dans la justesse des formes qui demandent la pureté dans leurs développements et qui ne laissent ni doute ni embarras, dans une expression claire sur ce qui désigne leurs offices, dans un mélange agréable de plans qui ne nous présente rien dans les surfaces de généralement rond ni de généralement carré. Tel objet est reconnu pour être dessiné de bon goût, pourquoi cela ? Si c'est une partie ou un membre du corps humain, c'est parce qu'il est dessiné plus carrément et avec plus de fermeté dans les jointures et lorsque les os sont plus près de la peau et que, dans ce qui présente des muscles charnus, il y a plus de mollesse et de rondeur. C'est parce qu'il y a plus de flexibilité dans les contours intérieurs susceptibles de compressions, plus d'étendue dans ceux qui sont extérieurs et qui servent à l'enveloppement. Ce n'est pas tout encore : toutes les parties dans la peinture sont soumises aux lois de la convenance. Le dessein a les siennes par rapport à la différence des âges, des sexes et des conditions. Un Apollon, par exemple, qui serait dessiné dans le caractère mâle et nerveux de l'Hercule Farnèse serait, relativement à la convenance, dessiné d'un très mauvais goût. Le corps d'une Vénus, par là même raison, le serait fort mal si l'anatomie s'y trouvait trop expliquée. La Vénus doit être remplie de grâces, les

contours y doivent être aisés et coulants, les membres en doivent être nourris sans trop de charges et doivent avoir de la délicatesse sans aucune maigreur. Le messager des dieux doit être d'une nature légère et bien développée, son emploi l'exige. Pluton doit être plein de feu, très actif et bien expliqué dans toutes ses parties. Neptune, quoique mâle et terrible dans le caractère avec lequel il doit être représenté, les contours en doivent être ondoyants, il tient de la nature de l'eau comme Pluton tient de celle du feu, l'expression dans les jointures doit donc être un peu moins ferme. Il en est de même des autres personnages selon les âges, les conditions, les emplois. Les moindres fautes contre ce que je viens de dire détruisent le goût dans la partie du dessin et, par cette raison, on doit avoir une soigneuse attention à les éviter.

L'exécution dans cette partie de la peinture sera aussi plus spirituelle et présentera plus de vie si elle est plus légère ; elle sera de même plus expressive, ayant moins de pesanteur dans le travail, elle fera paraître beaucoup plus de mouvement dans tous les corps. J'ai vu des statues du fameux Puget où les parties de l'exécution sont si bien rendues et où toutes les molleses de la chair sont si bien exprimées qu'on croirait voir la chair même, et dans les tableaux qui sont très bons d'ailleurs et où ces choses sont omises, on se persuaderait que si on allait les toucher, on y trouverait tout le froid et la pesanteur du marbre.

La variété dans l'expression et dans la manière d'exécuter désigne la nature des corps. C'est manquer de goût que de manquer à la fidélité qui est due à ces observations, c'est ne les pas sentir. Les corps durs et pesants ont nécessairement un caractère de touche qui leur est propre et qui leur appartient, les corps spongieux et fluides ont également le leur. Les étoffes, les animaux, le paysage et les fleurs ont chacun leur caractère particulier et veulent absolument autant de justesse dans le travail qu'elles ont de variétés entre elles. Cette variété est une partie essentielle du goût dans un ouvrage, comme elle est une preuve de la puissance infinie du Créateur dans tout ce qui appartient à la nature.

Ajoutons que, dans la manière d'exprimer et de rendre toutes ces choses par le dessin, l'artiste ne saurait être trop attentif à procurer de l'aisance et du développement à tout ce qu'il représente. Tout ce qui gêne ou embarrasse une figure dans un ouvrage gêne aussi l'imagination du spectateur. Nous ne voulons point nous fatiguer à deviner les choses, ni à chercher d'où elles viennent et à quoi elles aboutissent. C'est à l'artiste à nous éviter cette peine, c'est à lui à lever les doutes que la nature même pourrait laisser quelquefois sur quelques-uns des objets qu'elle nous présente. Il doit éviter avec la même attention les minuties accidentelles qui paraissent dans quelques rencontres sur des parties qui demandent de l'étendue. Les masses principales ne veulent aucun travail inutile, elles ne demandent qu'un beau développement et des effets qui soient larges, on ne doit donc les détailler davantage que dans leurs jointures avec les autres parties. Les liaisons des parties les unes avec les autres étant mieux rendues et mieux expliquées, celles qui sont parties principales n'en paraissent que plus grandes et d'un plus grand caractère, et c'est ce qu'on appelle dessiner d'un grand goût. Passons à ce qui concerne le goût dans la couleur.

Il est un bon goût, un goût meilleur de couleur, cela n'est pas douteux. Ce goût se rencontre dans l'observation fidèle de la couleur locale des objets, dans ses dégradations, dans ses variétés de teintes, dans une combinaison juste pour les placer avantageusement à côté les unes des autres et leur faire produire un accord général et une harmonie séduisante à l'œil. La bonne couleur doit être vive et pleine de chaleur dans les objets qui ont le plus de vie et lorsqu'ils sont placés sur les plans les plus avancés. Elle demande de la dégradation sur toutes les surfaces qui sont tournantes,

comme sur les objets qui sont placés sur des plans reculés. Elle varie selon le genre de lumière qui éclaire les objets, selon l'esprit qui les anime et selon les passions qui les agitent. Les mouvements du cœur ainsi que les passions se décèlent souvent par la couleur. La santé, les infirmités et la diversité des âges la font aussi varier. La tendre jeunesse exige beaucoup de finesse dans la couleur. C'est un arbrisseau, c'est une plante, une fleur dont le printemps ne nous montre que de la délicatesse, de la fraîcheur et de la légèreté dans les teintes. Un corps dans l'âge formé et qui est plein de feu et de santé présente un coloris plus décidé et plus chaud, il exprime par la couleur ses dispositions, sa vivacité et ses forces acquises. Dans le déclin de l'âge, la couleur dégénère, elle est affaiblie par la diminution du tempérament et souvent elle est détruite par l'impression et les injures de l'air. Le principe de la couleur naît de la lumière et de la nature des corps qui la reçoivent. L'arrangement et l'assemblage de ces corps établissent une première harmonie ; leurs couleurs réfléchies et participantes les unes des autres l'achèvent et la perfectionnent.

Une teinte dorée répandue généralement dans un tableau est estimée la meilleure dans la plupart des écoles de peinture. C'est sans doute parce que quelques écoles excellentes l'ont adoptée ainsi. Je serai du même avis. J'admettrai ce principe sans réserve quand le genre de lumière qu'on suppose éclairer les objets exigera cette teinte brillante. Je m'en éloignerai lorsque ce même genre de lumière devra être changé. Il ne faut pas s'asservir aux idées d'autrui sans réflexion et sans raisonnement. L'imitation servile fait presque toujours dégénérer, et dans tous les genres de productions. Et si l'aveugle préjugé domine ainsi, le but de la bonne couleur sera très souvent manqué. Le genre de lumière et la couleur propre des objets doivent seules diriger le peintre dans la couleur générale de son tableau. J'avoue que je ne comprends pas comment des écoles particulières ont pu donner quelquefois de la manière la plus outrée dans les teintes rouges. Les rayons de la lumière naturelle sont dorés ou argentins selon leur déclinaison, ou selon la disposition de l'air à travers lequel ils passent avant d'arriver jusqu'à nous, mais rarement sont-ils rougeâtres et, lorsque cela arrive, nos yeux ne peuvent les supporter longtemps : cette couleur les irrite et les blesse. Quelques autres écoles se sont jetées dans les teintes noires ou extrêmement rembrunies. Ce parti ne convient qu'à des imaginations livrées à la mélancolie ou noircies par le trouble et à des sujets sombres par les scènes tragiques qu'ils représentent. La nature n'autorise véritablement cette route que lorsqu'il y a privation de lumière. Celles des écoles qui sont tombées par un goût particulier dans l'usage des teintes grises et dominantes nous ont annoncé les effets de la faiblesse ou du refroidissement des idées de leurs auteurs. Un gris dominant ne doit être placé que dans la représentation qui caractérise la dernière des saisons, ou dans celle des climats les plus éloignés du centre de la lumière. On pourra encore juger, Messieurs, par deux sujets de la fable dont je vais parler, des cas où une couleur dominante doit prévaloir. Ce sont les amours de l'Aurore et de Céphale et ceux de Diane et d'Endymion (3). Le premier nous annonce la brillante Aurore aux cheveux dorés qui, à son lever, répand ses rayons sur le chasseur Céphale, en même temps qu'elle colore tout l'horizon. Tout le monde connaît quels sont les effets de la lumière au lever de l'aurore, qui précède celui d'un beau soleil sur tous les objets qui se trouvent à portée d'en recevoir les impressions. Et l'on comprendra aisément que c'est alors, ou dans des cas semblables, que les teintes dorées doivent être dominantes dans un tableau. Le second sujet n'est pas moins connu et les conséquences qu'on en peut tirer sur l'article de la couleur n'en sont pas moins justes ni moins instructives. Diane, sous l'emblème de la lune, caresse de sa lumière argentine le berger Endymion qui sommeille. Tous les objets, dans ces

moments représentés, participent de la teinte de cette lumière agréable et douce. Le peintre qui traite ce moment ne peut donc point se refuser à des gris aimables et légers, toutes autres couleurs dominantes seraient contraires à ce que nous connaissons d'un beau clair de lune (4).

Il résulte de ces réflexions et de ces principes que le bon goût dans la couleur se rencontre dans la couleur naturelle des objets, intimement liée avec celle de la lumière qui les éclaire. Que l'harmonie, partie essentielle de ce bon goût, procédera de l'assemblage choisi et raisonné de ces objets, ainsi que des lumières accidentelles et réfléchies qu'ils se communiqueront mutuellement. Des remarques judicieuses sur tout ce qu'exige la diversité des âges, des conditions, des passions, des climats, concourront toutes de même à conduire le peintre à la fin qu'il doit se proposer.

La justesse et le pathétique, la naïveté et les grâces, la force et l'énergie dans les expressions des passions de l'âme et des sentiments du cœur, sont aussi du ressort et font partie du bon goût dans la peinture. Tout ce qui est trivial dégrade les talents ; tout ce qui est déplacé détruit les effets essentiels de l'art. Nous sentons naturellement un éloignement presque invincible pour tout ce qui est insipide et pour tout ce qui est faux. Ce qui ne pique point le goût du spectateur n'a point ou a trop peu de goût ou, ce qui est pis encore, est d'un mauvais goût. C'est donc dans le vrai, dans le choix et dans la justesse des expressions relativement à cette partie que le bon goût du peintre sera reconnu. Cette justesse renferme tout ce qui appartient aux convenances d'âges, de sexes, de conditions et de passions différentes, et elle doit le mettre au jour avec toute la vivacité nécessaire. J'ai vu des tableaux de dévotion où les expressions pieuses sont traitées d'une manière si forte et si touchante qu'elles pourraient donner les mêmes sentiments à ceux qui les examinent. On sait que des tableaux dirigés par la volupté et exécutés par un pinceau flatteur ont excité quelquefois dans des cœurs déjà tendres les mêmes passions qui s'y trouvaient représentées. Il est des sujets où, lorsque l'expression est portée au degré d'élévation, de noblesse et de grandeur, dont Raphaël a donné de si beaux exemples, on se sent transporté et rempli d'admiration. La partie de l'expression assaisonnée ainsi de tout ce qui lui est propre et de tout ce qui lui convient fera toujours ressentir le plus grand plaisir à l'homme connaisseur, et son goût pour la chose sera arrêté et fixé par le bon goût de la chose même.

La composition d'un tableau dans ce qui concerne l'ordonnance et la distribution des groupes et des ornements est de la plus grande importance et c'est la partie la plus propre à faire briller l'étendue de génie et le goût d'un bon peintre. Ici, comme dans les autres parties de la peinture, il y a des lois de convenances à observer, soit par rapport à la magnificence et à la grandeur d'un sujet, soit par rapport à sa simplicité. Un sujet noble, élevé, imposant, dont la scène se passe dans le palais d'un roi, exige la plus grande richesse dans la décoration des fonds, dans les ameublements, dans les vêtements des figures et dans tout ce qui doit entrer dans ce genre de représentation. Mais comme la distribution de tous ces ornements ne doit pas moins mettre au jour le goût délicat d'une cour que ses richesses et sa magnificence ; tous ces ornements doivent être distribués sans confusion, ménagés et placés d'une manière à ne point fatiguer l'œil judicieux du spectateur. Des parties grandes et lisses, dépouillées d'un certain travail et amenées où elles conviennent, sont de nobles repos qui font valoir merveilleusement tous les autres objets. D'ailleurs, c'est ici, plus qu'en aucune autre rencontre, qu'un grand développement dans toutes les parties de l'ouvrage doit se faire distinguer. Il faut des formes qui soient mâles, nourries et bien raisonnées. Tout ce qui est petit ou maigre devient pauvre et ne présente, de la part de l'artiste, qu'une imagination commune dont le cercle est extrêmement rétréci. On ne retrouve

plus les idées nobles qu'on a droit d'attendre du sujet qui les inspire et qu'on croit devoir trouver, mises en usage, dans un lieu où réside la majesté royale. Les mêmes principes seront employés dans la décoration des temples du Seigneur et dans tout ce qui doit servir à la célébration des mystères de la religion. Ces lieux sont habités par le Saint des Saints. Tout doit y être encore plus sage et plus grand ; tout doit y annoncer la sagesse et la grandeur du Très Haut et le respect et la vénération qui sont dus à la divinité.

Dans un sujet champêtre, le goût de l'aimable et simple nature doit y être dominant. Les champs en composent l'unique richesse, des constructions rustiques y forment les habitations, l'air en est pur, les vêtements y sont simples ainsi que les mœurs, l'expression y est naïve, les effets de couleur et de clair-obscur y sont doux et suaves autant qu'ils doivent y être piquants. Rien ne doit échapper au peintre qui a du goût : la fraîcheur de la rosée doit être répandue dans le matin qu'il représente, une vapeur échauffée par les rayons du soleil doit nous faire connaître le déclin du jour. On y retrouvera également, par la couleur comme par les formes des objets, ce qui caractérise les différentes saisons, les différents climats. Et l'artiste studieux qui aime véritablement son talent nous y fera voir, comme dans toutes les autres parties de la peinture, une touche grasse, facile et légère et, par conséquent, pleine de goût.

Si les grâces et une douce tranquillité qui président à la plupart des sujets que la peinture nous représente exigent de l'artiste beaucoup de douceur et d'aménité dans les expressions qu'il y emploie, une grande harmonie dans ses couleurs, un travail moelleux et tendre, des repos agréables, un sujet tel que sont les batailles demande en tout genre ce qu'il y a de plus tranchant, de plus terrible et de plus animé. Les expressions dans la mêlée doivent être de la plus grande force et les attitudes dans les mouvements les plus violents. Les groupes d'hommes, d'armes, de feu et de fumée doivent y ressembler à des tourbillons ; les effets du clair-obscur y sont des plus éclatants, tout doit y respirer l'acharnement et l'inhumanité. La couleur y sera brûlante s'il est possible et la touche étincelante comme le fer et le feu doit, pour ainsi dire, y déchirer la toile. S'il est des rencontres où le peintre puisse employer les contrastes de couleurs et où il puisse les conduire librement jusqu'à la dissonance même, c'est dans celle-ci où ils contribueront le plus à la perfection et à l'esprit du sujet. C'est donc le cas où il peut et même doit souvent en faire usage, sans craindre la critique.

Je vous ai présenté, Messieurs, mes observations, mes pensées, mes réflexions sur le goût dans la peinture et je l'ai fait avec toute la précision dont j'ai été capable. Il serait bien flatteur pour moi que j'eusse pu répondre aux idées que vous en avez vous-même et que les miennes fussent dans un accord parfait avec les vôtres. Le goût naît avec nous. Il se perfectionne par les secours et les connaissances que donne la bonne éducation. Il saisit avec vivacité et sensibilité ce qui se trouve de beau, de vrai, de décent, de convenable, de bien raisonné dans les imitations et représentations de la nature et des ouvrages de la nature dont il ne s'écarte jamais. Il aime la justesse, la pureté, la clarté dans le dessin. Il préfère la vérité de la belle couleur au faux brillant des belles couleurs, il la varie selon les différentes circonstances qu'exige la belle nature. Il veut que l'expression soit parlante, intelligible et qu'elle annonce clairement tous les sentiments, les dispositions, les mouvements de l'âme et du cœur. Il exige enfin que toute la richesse de l'art se déploie avec une parfaite intelligence dans la variété infinie des compositions, en sorte que les grâces, la simplicité, la grandeur, la majesté paraissent toujours avec leurs vrais caractères et les accompagnements qu'exigent les différents sujets qui sont traités. On pourrait encore ajouter ce qui regarde le *costumé* de chaque pays, de chaque nation. Mais cela paraît être plutôt du

ressort de la science que du goût. Le peintre qui réfléchit, qui aime son art, qui est fidèle dans la pratique de tous ces points, ne peut pas manquer d'enrichir infiniment ses ouvrages, de montrer le goût le plus parfait, de parvenir à la plus grande célébrité et de mériter le titre de vraiment habile et excellent peintre.

Lu à l'Académie le jeudi 17 novembre 1763.

Notes du transcritteur

(1) Sur le processus de détermination du bon et du mauvais goût, en fonction de ce qui est inné ou acquis, on se rapportera à l'« Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art » de Montesquieu, composé à la demande de d'Alembert pour l'*Encyclopédie ou Dictionnaire des sciences, des arts et des métiers* (Paris, 1757, t. VII, p. 762-767).

(2) COYPEL Antoine, *Discours prononcés dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*. J. Collombat Paris, 1721, parties sur le grand en peinture (p. 67-75) et sur le gracieux (p. 75-87).

(3) Sujets que peignit son maître, François Le Moyne, à plusieurs reprises. Voir plus bas, la *Vie* que lui consacra Nonnotte, ainsi que BORDEAUX Jean-Luc : 1984, cat. n° 50, 80, 83.

(4) Nonnotte retenait deux heures du jour parmi les six qu'avaient énoncées Sébastien Bourdon dans sa conférence sur la lumière (lue à l'Académie royale de peinture et de sculpture le 9 février 1669), et dont Pierre Jean Mariette avait fourni une version remaniée le 10 mai 1752. Voir l'édition critique de ces conférences dans (LICHTENSTEIN J. et MICHEL C. (dir.), 2006, t. I, vol. 1, p. 293-304 et t. V, vol. 2, en cours de publication.

Discours sur les caractères auxquels on peut reconnaître les excellents peintres et les vrais connaisseurs (Ms. 193-70)

Nonnotte prononça ce discours devant l'assemblée lyonnaise le 19 novembre 1761, c'est-à-dire deux ans avant celui sur le goût, qu'il décida néanmoins de placer à sa suite dans son Traité de peinture. Nous en avons expliqué la raison en exergue au précédent discours.

Ce texte est emblématique des réflexions de l'époque sur la pratique et sur la consommation de l'art. Tout d'abord, il marque un intérêt pour les différents genres de peinture, dans l'esprit des débats qui animaient le milieu académique parisien, notamment grâce à la conférence de Jean-Baptiste Massé intitulée « Examen qu'il faut faire pour connaître ses dispositions » (1). Il valait mieux cultiver un don naturel pour un certain type de peinture, et atteindre à la perfection dans ce genre particulier, plutôt que de pratiquer sans génie le genre de l'histoire, auquel tout élève n'était pas destiné.

*Cette attention aux genres particuliers répondait également aux tendances du marché de l'art : les portraitistes, à l'instar de Nonnotte, ou les peintres de fleurs, obtenaient plus facilement des commandes que les peintres d'histoire, surtout en province, où l'administration royale intervenait peu ; la peinture flamande et hollandaise, ici largement évoquée, remplissait (avec des cotes très élevées) les cabinets de collectionneurs (2). L'historiographie s'empara de ce goût pour la peinture nordique et produisit des *Vies d'artistes*, notamment celles d'Antoine Dezallier d'Argenville et de Jean-Baptiste Descamps, que Nonnotte connaissait.*

Par ce discours, Nonnotte montrait aussi qu'il était en accord avec la vision dominante de l'amateur, telle que le comte de Caylus l'avait définie dans une conférence de l'Académie royale de Paris, à laquelle il avait sans doute assisté (3) : l'amateur n'était pas un simple curieux qui ne jugeait que par le plaisir de la possession, sans connaître les règles de l'art ; il n'était pas non plus un simple connaisseur, qui n'avait acquis qu'un savoir théorique, sans s'être essayé à la pratique artistique.

APK

Messieurs,

Depuis que je fais des réflexions sur la peinture et sur toutes les parties que ce bel art réuni, je conçois toujours plus clairement que rien n'est plus difficile que de porter avec une connaissance précise un jugement juste et assuré sur les ouvrages des grands maîtres de l'art. Quelques-uns de ces ouvrages propres à élever l'âme par la sublimité des pensées et par la noblesse et le feu des expressions ont réuni tous les suffrages et mérité les plus grands éloges. D'autres, par une imitation touchante et naïve de la belle et simple nature ont paru intéresser davantage les tendres sentiments du cœur et servir mieux ce goût que nous avons naturellement pour l'aimable vérité. D'autres enfin séduisent par le brillant et la suavité de la couleur, par une intelligence et une harmonie enchanteresse du clair-obscur, par une touche légère et bien à sa place et par toutes les parties qui caractérisent l'excellent praticien.

C'est la réunion de toutes ces parties différentes, expressions nobles et justes, imitation naïve et touchante, couleur brillante et vraie, exécution aisée, c'est la réunion de toutes ces parties qui formerait un peintre parfait. Mais y en-eût-il jamais ? La nature, en mère sage et prudente, partage ses faveurs. Nous apportons tous, en naissant, des talents avec lesquels nous réussissons mieux dans un genre que dans un autre. Nous n'en apportons jamais d'universels et qui nous fassent atteindre à la perfection en tout.

Pour être véritablement bon juge en matière de peinture, il faut donc connaître d'abord toutes les différentes parties que ce bel art renferme, ensuite, il faut avoir cette délicate sensibilité qui nous fait céder à l'impression du beau et du vrai qui se rencontrera dans un bon tableau. Il est nécessaire de connaître les véritables règles de beauté dans les différents objets que nous présente l'univers. Enfin, il faut savoir quelle est la manière dont chacun des différents genres de tableaux doit être traité.

Je vous l'ai dit, Messieurs, que nous apportons tous en naissant des talents qui nous rendent propres à mieux réussir dans un genre que dans un autre. Le peintre se décide ordinairement par goût, il embrasse le genre où il s'attache plus à la partie de son art qui l'affecte davantage. Et ce genre ou cette partie suffisent pour l'occuper presque tout entier.

C'est cette diversité de goûts et de talents qui entraîna les Raphaël et les Poussin lorsqu'ils recherchèrent si heureusement les moyens de peindre, avec toute la délicatesse et les grâces possibles, les doux sentiments de l'âme, et d'exprimer avec tant de force et d'énergie tout ce qui est du ressort des grandes passions. C'est elle qui porta le Titien et Rubens à l'étude de la belle couleur et qui nous a fourni dans les ouvrages de ces deux hommes célèbres les plus excellents modèles que nous ayons dans cette partie. C'est elle qui engagea le Corrège et Le Moyne à se livrer aux grâces du pinceau, c'est-à-dire à donner à leurs tableaux un gracieux d'exécution qui fait la plus douce impression dans l'âme ; et il est peu de peintres qui aient approché de la perfection à laquelle ont atteint ces deux grands artistes. Une exécution fière et hardie fit le partage du Tintoret et de Jouvenet. Ces hommes, plein de génie et de feu, mirent au jour en peu de temps des morceaux très étendus et vraiment dignes d'admiration. Les Van Dyck, les Largillier, les Bourguignon, les Claude Le Lorrain, les Paul Bril, Sneiders (4), Van Huysum (5), Baptiste (6) et beaucoup d'autres que je ne nomme pas, excellèrent également chacun dans d'autres genres ou dans d'autres parties pour lesquels ils s'étaient décidés par préférence.

Comme nous avons tous, ainsi que les peintres, reçu de la nature un goût qui nous fait aimer et rechercher une chose préférablement à une autre, nous jugeons plus ou moins avantageusement d'un ouvrage, selon le plus ou le moins d'impression qu'il

a fait sur nous et selon qu'il nous procure plus ou moins de plaisir. Nous donnons, sans que la volonté ou la réflexion y aient aucune part, nous donnons peu d'attention à la partie du tableau que nous sentons moins ou que nous ne sentons pas, pour nous livrer tout entier à celle qui nous saisit et qui nous séduit, sans que nous la connaissions parfaitement. Un sentiment vif mais peu développé nous entraîne. Nous nous déclarons en faveur d'un tableau, d'une école et nous jugeons, nous décidons souvent sans pouvoir rendre raison de nos jugements et de nos décisions.

Quoique la fin de la peinture soit d'émouvoir et de plaire, cependant, le goût naturel, le sentiment du plaisir et l'impression qui se fait dans l'âme ne suffisent pas pour nous rendre des juges parfaits. Il faut que ces dispositions soient encore accompagnées d'une culture qui est absolument nécessaire et de la connaissance des règles de l'art. Sans cela, il est très difficile de porter des jugements sûrs. La plupart des peintres eux-mêmes ne se défendent pas toujours contre cette séduction du sentiment. Au premier coup d'œil, ils jugent en faveur de la partie qui les affecte davantage, mais ils reviennent ensuite au mérite des autres dont ils ont acquis la connaissance par l'étude constante des principes et par la pratique.

Les beautés qui sont dans la nature nous touchent et nous rendent sensibles. La parfaite imitation qu'on en peut faire dans la peinture a sur nous le même effet et nous devenons amateurs lorsque cette sensation et le plaisir que nous en recevons sont portés à un certain degré. La curiosité suit de près ce plaisir et, si on en a la faculté, on rassemble des tableaux, on forme un cabinet, on parle, on raisonne sur la peinture et sur les ouvrages des peintres. Mais a-t-on acquis pour cela le titre de connaisseur et de juge ? Ne faudrait-il pas encore, pour le devenir, réunir les connaissances pratiques avec la théorie ; ne serait-il pas nécessaire, pour exceller dans ces sortes de jugements et de décisions, de se procurer les mêmes lumières et de se rendre familières les mêmes études que font les artistes ?

Sans ces connaissances acquises, nous pourrions bien rendre compte de l'impression qu'un tableau aura fait sur nous, mais serons-nous en état d'en démêler les causes ? Nous dirons bien que telle expression est forte et pathétique, que telle autre est gracieuse, naïve et touchante, que les tons de couleurs et l'harmonie répandue sur tel autre ouvrage nous ravissent, et cela parce que toutes ces parties de la peinture peuvent se rendre sensibles à l'homme qui a naturellement de l'esprit et du goût. Mais lorsque nous en serons à la partie de l'exécution, n'ayant aucune idée juste des règles que le bon praticien met en usage et des moyens qu'il emploie pour arriver à la perfection, ne serons-nous pas forcés à garder un profond silence ?

Et n'est-ce pas contre ce silence raisonnable que pèchent la plupart des connaisseurs prétendus ? On les entend souvent s'écrier en faveur d'un ouvrage et cependant, à peine l'ont-ils regardé, à peine ont-ils eu le temps de réfléchir. Il suffit pour eux qu'un tableau approche par quelques-unes de ses parties d'une certaine idée qu'ils se sont fait de la peinture. Aveugles sur toutes les autres qu'ils ne connaissent pas, ce tableau sera à leur jugement un tableau magnifique, ce sera un morceau rare. Instruits seulement par quelques lectures superficielles ou par quelques conversations légères avec un artiste, ils retiennent quelques termes de l'art, ils les emploient souvent et, plus souvent encore, ils les appliquent mal ; et combien de fois ce langage, qui ne forme dans leur bouche que des sons sans réflexion et sans idée, ne les a-t-il pas exposés à la risée des plus jeunes élèves ?

Selon ces hommes, un tableau a beaucoup de force parce que le peintre qui l'a fait y a répandu beaucoup de noir, ou que le temps qui détruit tout y a mis à néant une partie du montant des tons lumineux, ou que l'impression de la toile, trop dure et trop

forte par sa couleur, a poussé à travers les teintes légères qu'exige la dégradation de la lumière. Combien de fois ne prononcent-ils pas, du ton le plus affirmatif, qu'un tableau est d'une belle couleur, sans savoir seulement que la belle couleur et les belles couleurs sont deux choses fort différentes en peinture. La belle couleur, bien entendue dans son propre sens et selon les principes, embrasse le ton général d'un ouvrage ; elle est lumineuse, fraîche, piquante, douce et surtout harmonieuse et juste selon les plans où elle se trouve. Les belles couleurs, au contraire, sont sujettes à s'éloigner des principes de l'harmonie, elles sont souvent crues et tranchantes et, sans une heureuse combinaison et un mélange bien raisonné, elles détruisent la régularité et toute l'économie des plans. Combien de fois assureront-ils, et même avec chaleur, qu'un tableau est original ou copie, quoique sur l'article de l'originalité d'un ouvrage, les maîtres mêmes soient fréquemment sujets à se tromper. Et comment ne s'y tromperait-on pas quelquefois (7) ? Il est prouvé que les maîtres ont la plupart dans le courant de leur vie changé de manière à tel point que si leurs premiers ouvrages sont mis à côté de ceux qu'ils ont faits après, on a de la peine à se persuader qu'ils soient de la même main. D'ailleurs, il est arrivé souvent que des élèves ont si fort approché de la manière de leurs maîtres et qu'ils les ont copiés si fidèlement que, pour peu que ces maîtres aient ajouté eux-mêmes de touches à ce qui se faisait d'après eux, les copies se sont trouvées si parfaitement semblables aux originaux qu'il ne peut être que très difficile de les distinguer. On a même vu d'habiles peintres réussir si bien à peindre quand ils l'ont entrepris dans la manière de différents auteurs, qu'au premier jugement qu'on portait de leurs ouvrages, il était impossible de ne les pas donner aux maîtres qu'ils avaient eu dessein d'imiter.

Dans des cas pareils, je le demande, à qui pouvons-nous nous adresser plus sûrement pour parvenir à démêler la vérité, n'est-ce pas aux maîtres de l'art ? Et ces maîtres, quoique juges nés sur ces matières, ne sont-ils pas encore obligés, avant que de prononcer, d'entrer dans les examens les plus sérieux ? Je peux rapporter, Messieurs, un exemple récent qui prouve la nécessité de cet examen. Un amateur de ma connaissance, après avoir acheté d'un fameux curieux un tableau de M. Le Moyne, le fit voir à un de nos plus habiles peintres qui était son ami. Celui-ci l'assura que ce tableau n'était point de M. Le Moyne et que ce n'était qu'une copie que j'avais faite. L'acquéreur, piqué et croyant avoir été trompé, me vint trouver pour apprendre de moi la vérité. Je convins avec lui que j'avais fait une copie de ce tableau mais, comme je l'avais faite plus petite que l'original, je lui dis qu'il pouvait aller dans la maison et dans le cabinet pour lequel ce morceau avait été fait, et se convaincre par le rapport des mesures qu'il avait réellement l'original entre les mains. La vérification se fit, démontra l'erreur de l'artiste, rassura l'acquéreur et devint une nouvelle preuve de la difficulté qu'il y a quelquefois à distinguer les originaux d'avec les copies.

Mais pour bien raisonner et pour juger sûrement en matière de peinture, ce n'est pas encore assez de connaître toutes les parties que ce bel art renferme et d'avoir cette sensibilité délicate qui nous fait céder à l'impression que fait sur nous un beau tableau. Il faut connaître encore les véritables règles de beauté. Il est également essentiel à l'artiste et au connaisseur de ne les pas ignorer. L'un ne doit jamais s'en écarter dans l'exécution et c'est sur elles que l'autre doit appuyer ses jugements et ses décisions. Cette beauté ne se renferme pas seulement dans les traits qui composent une tête et dans les grâces qui peuvent l'accompagner, elle s'étend sur l'ensemble de toutes les parties qui forment un corps ; elle en observe toutes les proportions, elle lui donne toute l'élégance et toute la noblesse extérieure dont il est susceptible. La Grèce savante a observé ces règles avec un succès admirable. On les reconnaît dans ces

fameux morceaux qu'elle nous a laissés. Rome et les beaux-arts en ont été enrichis. Les peintres et les sculpteurs, après de longues et pénibles études, s'occupent encore à acquérir la connaissance la plus étendue qu'il est possible de ces règles savantes. Et ils ont lieu d'être satisfaits quand, après dix-huit ou vingt années de travail, ils ont réussi à les bien comprendre et qu'ils en ont retenus les véritables caractères. Voilà ce qui apprend à ceux qui veulent être connaisseurs, l'étude qu'ils devraient eux-mêmes en faire. Les grâces naïves et la belle couleur ont aussi des règles de convenances et d'harmonie qu'on doit observer. Nous flatterons-nous que la seule habitude de voir de belles choses nous instruisse assez pour nous mettre en état de juger et de prononcer ?

Qu'un homme qui a de l'esprit et du goût fasse une étude raisonnée de toutes les parties que renferme la peinture, qu'il voit les habiles maîtres, qu'il ait avec eux des conférences fréquentes, qu'il les suive dans leur marche et dans toutes les différentes opérations nécessaires à l'exécution parfaite d'un beau tableau, qu'il tâche de pénétrer tous les raisonnements qu'ils font et les vues qu'ils ont dans le détail de ces opérations, qu'il en sache le pourquoi et le comment ; alors, il pourra devenir connaisseur et juge. J'ajoute cependant qu'il ne le sera jamais plus parfaitement et plus sûrement que lorsqu'il fera encore ce que vous avez fait la plupart, Messieurs, lorsqu'il recevra, le crayon à la main, des leçons d'un habile maître et qu'au précepte et à la pratique du dessin, il joindra les connaissances qu'on acquiert avec le pinceau et le maniement de la couleur. Tous les connaisseurs capables de juger et reconnus pour tels en ont usés ainsi et, par leurs observations justes, ils se sont fait un code pittoresque sans lequel leurs décisions auraient été incertaines, sans lumière, sans appui et nous auraient jetés dans des labyrinthes où il est presque impossible de ne pas s'égarer. Enfin, Messieurs, j'observerai que ces connaisseurs sages et éclairés ont presque toujours, ainsi que les plus excellents peintres, la précaution de ne donner leur avis qu'après des consultations faites entre eux, et qu'après avoir examiné scrupuleusement et mûrement, chacun selon leur goût particulier, les différentes parties d'un ouvrage.

C'est de cette manière que les académies ont cru devoir procéder dans leurs jugements lorsqu'il a été question de décider du mérite et des talents d'un récipiendaire. Cette conduite que tiennent des corps composés de gens sages et éclairés est une preuve manifeste de la nécessité de rassembler divers avis sur les diverses parties que renferme un tableau. Mais un jugement particulier et trop hasardeux n'annonce bien souvent qu'un défaut de lumière et ne découvre qu'une ridicule vanité.

N'est-il donc pas évident que ce n'est presque qu'au seul maître de l'art, et à ceux qui ont été suffisamment initiés dans ces mystères et dans la connaissance de ces principes, qu'il appartient de prononcer souverainement ? Nous venons de voir avec quelle circonspection les artistes rassemblés en corps en usent sur cet objet avec leurs confrères, avec combien plus de raison encore un particulier qui veut juger ne doit-il pas être réservé ?

Dans une affaire d'intérêt et où il serait question de décider sur nos droits, nous ne nous en rapporterions qu'à un magistrat intègre et éclairé. Nous ne voudrions voir confier le soutien et la défense de l'État qu'à un général qui aurait donné des preuves d'un profond savoir dans l'art militaire ; nous condamnerions avec mépris la hardiesse d'un homme qui entreprendrait de résoudre un problème de géométrie sans avoir seulement bien étudié les premiers éléments de cette science profonde. Et quoi, l'art de la peinture ne demande-t-il pas aussi des études ? N'a-t-il pas ses principes qu'il faut connaître ? Suffira-t-il de se donner hardiment pour connaisseur pour l'être en effet ? Non, sans doute, et je crois que dans le nombre infini de ceux qui exercent la

peinture et dans le grand nombre de ceux qui sont amateurs, les hommes vraiment supérieurs et bons juges sont aussi rares que dans quelque autre genre d'arts ou de sciences que ce soit (8).

Mais à quels caractères peut-on reconnaître et distinguer de la foule ces hommes rares, peintres ou amateurs ? Le voici, Messieurs.

L'excellent artiste sera reconnu dans la partie de l'histoire par une ordonnance noble et majestueuse sur des plans bien entendus et par des groupes distribués de manière à faire toujours valoir celui que remplira l'objet principal. Ce sera par des expressions fortes, pathétiques, gracieuses, toujours justes et convenables au sujet ; par un dessein correct, coulant ou chargé à proportion de ce que chaque genre a droit d'exiger ; par une observation fidèle du *costumé* et de tout ce qui intéresse les lois de l'unité d'action, de temps et de lieu ; par l'intelligence du clair-obscur le plus propre à faire connaître et briller les parties essentielles d'un ouvrage, et par la perspective aérienne bien sentie et bien rendue, quoiqu'extrêmement difficile à traiter ; ce sera, enfin, par une parfaite harmonie dans la couleur forte ou légère, par la chaleur et la franchise de l'exécution, par un pinceau gras et moelleux et par un touche aussi précise que légère et spirituelle.

On reconnaîtra les meilleurs peintres de portraits par la vérité qu'ils auront répandue sur tous les objets, vérité dans la couleur et dans le dessein, expression naïve et juste qui donne la vie à celui ou à celle qu'ils auront représenté, qui en développent le caractère et l'humeur, qui en désignent l'âge et le tempérament. On les reconnaîtra dans la vérité, la variété et le caractère bien exprimé des étoffes, dans les attitudes aisées, gracieuses, nobles et convenables aux différents sexes et aux différentes conditions. Enfin, ils seront reconnus aux grâces du pinceau ménagées et liées intimement avec la plus grande et la plus scrupuleuse exactitude dans le dessein. Ce dernier article est essentiel au portrait, il est distinctif et absolument nécessaire à ce genre, il est aussi des plus difficiles à observer.

Parmi les peintres qui se sont attachés à représenter les animaux, on distinguera les plus habiles à l'observation qu'ils auront faite de donner à chaque espèce le caractère qui lui convient. On remarquera dans leurs ouvrages que la douceur de l'agneau et la voracité du loup ravisseur n'ont aucun rapport d'expression, que l'animal domestique ou privé n'a rien qui ressemble à l'humeur farouche de celui qui est enfoncé journellement dans les forêts, que l'aigle fier n'a rien dans les traits de ce qui caractérise l'air de simplicité que porte la colombe, et ainsi des autres espèces. La pâte de la couleur dans ce genre, comme dans les premiers dont j'ai parlé, doit être grasse, d'un ton vrai et d'une grande union. La touche doit y être facile et propre à nous désigner parfaitement le poil ou la plume, l'écaille ou la peau, conformément à ce qu'exige l'élément de chacun de ces animaux, la terre, les eaux ou les airs.

On remarquera dans le bon paysagiste un choix heureux des sites, une manière de feuiller qui appartient à chaque espèce d'arbre, une couleur vraie, de l'air plus ou moins chaud qui nous indique les différentes heures du jour. On y découvrira également la nature des différents pays et des différents climats, l'image et la diversité des saisons, le transparent des eaux, enfin, le beau repos du calme le plus agréable et tout ce qu'un violent orage peut montrer de plus effrayant.

Les fleurs qui font l'ornement le plus gracieux de nos jardins et la plus brillante parure de nos campagnes, qui nous remettent sous les yeux ce que la nature a de plus frais et de plus éclatant dans la couleur, de plus doux dans les nuances, de plus tendre dans les liaisons, les attaches et le tissu, les fleurs font encore un genre particulier dans la peinture et demande une étude et des attentions toutes particulières. Comme l'artiste doit saisir et faire sentir la fraîcheur et le brillant que les fleurs

présentent, qu'il doit réunir ce mélange de teintes légères et, en même temps, cette harmonie qui leur est naturelle, qu'il doit exprimer cette délicatesse et ce transparent qui les caractérisent, quelle doit être, de la part de l'artiste, la légèreté et la pureté de touche et, de la part du connaisseur, la finesse des attentions et la délicatesse du sentiment ?

Tels sont, Messieurs, les principaux caractères auxquels nous pouvons reconnaître les plus excellents peintres dans chaque genre. Voilà les choses que nous devons sentir nous-mêmes et qu'il ne nous est point permis d'ignorer si nous voulons que nos décisions soient appuyées sur de solides principes.

Réunissons maintenant sous un seul point de vue ce que nous avons présenté dans tout ce discours, formons le caractère du véritable amateur, connaisseur et juge en matière de peinture, que ce soit la conclusion de ce discours, comme c'est la fin et le but que je me suis proposé.

Le véritable connaisseur, le bon juge en fait de tableaux, c'est un homme qui, ayant reçu de la nature un sentiment délicat et un discernement juste, a cultivé ses heureuses dispositions par des études sages et raisonnées. Après avoir lu les bons auteurs qui ont écrit sur la peinture et s'être appliqué à reconnaître et distinguer toutes les différentes parties que renferme cet art, il est entré dans les ateliers des habiles maîtres, il a examiné attentivement la manière dont ils procédaient pour l'ordonnance générale d'un tableau, les études qu'ils faisaient pour traiter les parties en détail, la route qu'ils tenaient pour arriver à une parfaite exécution. Il les interrogeait avec une louable curiosité, il les écoutait avec une sage docilité, il suivait tous leurs raisonnements pour parvenir à l'intelligence parfaite des règles de l'art et se mettre en état de connaître les beautés d'un tableau et d'en rendre un compte exact. Pour se former une manière sûre de juger, il a parcouru avec ces mêmes maîtres les cabinets des curieux, les temples, les palais où se trouvaient des morceaux des grands artistes. Il rendait compte de l'impression que ces tableaux faisaient sur lui, il en raisonnait hardiment, afin d'être confirmé dans sa manière d'en juger si elle était juste et de profiter des lumières de son guide, si elle était défectueuse ou s'il lui échappait quelque chose qui fut digne d'attention.

C'est ainsi qu'il a appris à distinguer les caractères des différentes écoles, la manière et le goût des plus grands maîtres, les parties où ils ont excellé, et qu'il s'est donné une façon sûre et presque infaillible de juger. Enfin, pour être plus assuré encore et pour mieux connaître les règles de beauté dans les différents objets que la nature nous présente, il a voulu joindre la pratique à la théorie, manier le pinceau ou au moins le crayon et, comme dans le militaire, on ne devient jamais meilleur général que quand on a été soldat, il a voulu dessiner et peindre en élève afin de pouvoir ensuite raisonner et décider en maître. Tel serait le caractère d'un connaisseur parfait, tel serait la route qu'il faudrait tenir pour être un connaisseur parfait et on le sera toujours davantage lorsqu'on aura plus employé de ces secours et de ces moyens que je viens d'indiquer. Je ne puis pas en donner une preuve plus sensible et plus juste que l'exemple de la plupart de ces Messieurs devant lesquels j'ai eu l'honneur de parler. Je n'ai été que l'interprète de vos propres pensées et je n'ai fait le caractère du vrai connaisseur et juge en matière de peinture qu'en faisant le vôtre.

Notes du transcripteur

(1) Conférence présentée à l'Académie royale de Paris le 4 avril 1750, publiée dans LICHTENSTEIN J. et MICHEL C. (dir.), t. V, vol. 2, en cours de publication.

(2) Sur ce point, voir notamment MICHEL Patrick : *Le commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*. Presses universitaires du Septentrion Villeneuve d'Ascq, 2007.

- (3) Cette conférence du comte de Caylus date du 7 septembre 1748. Sur cette conférence et, de façon plus générale, sur la figure de l'amateur, voir GUICHARD Charlotte : *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*. Champ Vallon Seyssel, 2008.
- (4) François Snyders (1579-1657), peintre de fleurs et d'animaux, dont la vie est rapportée dans DEZALLIER D'ARGENVILLE, 1745-1752, t. II, p. 150-152 et dans DESCAMPS Jean-Baptiste : *La Vie des peintres flamands, allemands et hollandais*. Ch.-A. Jombert Paris, 1753, t. I, p. 330-333.
- (5) Jan Van Huysum (1682-1749), peintre de fleurs et de paysages, dont la vie est rapportée dans DESCAMPS J.-B. : 1753-1763, t. IV, p. 228-235.
- (6) Jean-Baptiste Monnoyer (1634-1699), peintre de fleurs, dont la Vie est rapportée dans DEZALLIER D'ARGENVILLE, 1745-1752, t. II, p. 332-334.
- (7) Nonnotte répond ici à la controverse lancée par le comte de Caylus dans sa conférence sur la légèreté d'outil, prononcée à l'Académie royale de Paris le 4 octobre 1755, et qui parut dans le *Mercure de France*, en septembre 1756, p. 207-215. Si Caylus admettait que cette partie de la peinture était propre à séduire le spectateur, il expliquait aussi qu'elle était susceptible de le tromper et de l'amener notamment à confondre l'original et la copie. Selon Caylus, le style de Le Moyne était doté de cette grâce, mais le conduisait à des imperfections qu'il désapprouvait, contrairement à Nonnotte.
- (8) Ces remarques font écho à celle de Charles Nicolas Cochin, dans son discours sur la connaissance des arts fondés sur le dessin, prononcé à l'Académie royale de Paris le 4 novembre 1758 et publié dans le *Mercure de France*, mars 1759, p. 171-194.

*Discours sur l'utilité et la nécessité de l'étude des lettres et des arts
(Ms. 193-126)*

Cette conférence, prononcée devant l'Académie de Lyon le 12 mars 1768, est la plus documentée et la plus attachée à la question artistique des trois qu'écrivit Nonnotte contre le « Discours qui a remporté le prix à l'Académie de Dijon en l'année 1750, sur cette question proposée par la même académie : Si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les mœurs » de Jean-Jacques Rousseau (Barillot et fils Genève, 1751) (1).

Il témoignait d'autre part d'une connaissance précise de la situation de l'enseignement des arts du dessin dans le royaume, en particulier des avancées mises en œuvre par Jean-Baptiste Descamps à Rouen et Jean-Jacques Bachelier à Paris. Le rôle essentiel de l'artiste, acteur et garant du progrès social de la nation, était dès lors clairement affirmé. Nonnotte dressait le portrait idéal de l'artiste académicien (qu'il soit élève ou maître), qui se devait d'adopter un comportement vertueux et exemplaire.

APK

Messieurs,

On ne peut pas douter que l'ordre établi dans les sociétés ne soit le principe du bonheur de chacun des membres qui les composent. Chaque individu ne peut pas y remplir les mêmes fonctions, ni occuper les mêmes places, et toutes les parties qui y sont liées ensemble ne peuvent contribuer à l'avantage commun que par le concert et l'heureux effet des ressorts qui leur sont propres. Comme l'harmonie qui naît des accords intelligents peut seule produire en tout genre le bon et le beau, comme la correspondance et les secours mutuels des différentes pièces d'une machine peuvent seuls lui donner le mouvement, ainsi, l'homme instruit et renfermé dans les justes devoirs que l'honneur et son vrai intérêt lui imposent peut seul se rendre utile à un État et à une société.

Tous les hommes naissent avec des dispositions et des goûts différents, et tous, mis à leur place, peuvent être des agents utiles et nécessaires. Mais comment démêler dans eux ces différences de dispositions et de goûts ? Qu'est-ce qui pourra nous les indiquer, nous les faire connaître plus sûrement, nous en faire juger et nous décider plus infailliblement ? Est-il un moyen plus sûr que le flambeau des belles-lettres et des beaux-arts ?

Si la nature a véritablement traité l'homme en tendre mère, si elle lui a donné des témoignages de tendresse et de soins qui méritent toute sa reconnaissance, si elle l'a doué de ces qualités précieuses qui le rendent la plus parfaite des créatures que nous voyons, la société, qui doit recueillir les fruits de tous ces avantages, ne doit-elle pas tout entreprendre pour en assurer le produit ? Ne doit-elle pas faire les perquisitions les plus exactes pour reconnaître les sujets, leur génie, leurs goûts et les objets auxquels ils sont plus particulièrement destinés ? Ne doit-elle pas les rechercher dans tous les états et toutes les conditions ? Car ici les avantages de la naissance et de la fortune ne doivent être comptés pour rien. Les talents seuls, qui sont la légitime (2) que notre mère commune a pu nous donner, doivent régler nos décisions et notre choix. Tous les hommes étant propres à quelques emplois et à quelques fonctions qui peuvent contribuer au bien général, il faut en faire entrer en lice et en admettre le plus qui est possible dans le champ des connaissances utiles. Ils se décideront, choisiront eux-mêmes celles qui seront le plus à leur portée et à leur goût. Vous n'aurez plus qu'à régler leur pas et vous serez assuré de leurs progrès.

Tels sont les avantages que produisent les académies, les écoles, les sociétés établies pour la culture des belles-lettres et des beaux-arts, établissements sages, établissements que l'Europe multiplie aujourd'hui de toute part, et pour lesquels nous pouvons nous glorifier d'être l'exemple de toutes les autres nations.

Loin donc d'ici cette opinion toujours outrée et presque toujours maligne que les lettres, les sciences et les arts ont nui aux mœurs. Évitions avec sagesse les abus qu'on peut en faire, mais ne soyons pas assez insensés pour condamner ce qui est bon. Doit-on rejeter une nourriture saine parce que l'usage indiscret qu'on pourrait en faire deviendrait dangereux et mortel ? Et où en serions-nous s'il fallait bannir de la société et en retrancher toutes les choses qui peuvent donner lieu à l'abus ? Qui a-t-il, quelque respectable et quelque utile qu'il soit d'ailleurs, qui ne dût, en suivant de semblables principes, être également proscrit ? Cependant, comme cette proposition se renouvelle encore de temps en temps, sous prétexte qu'on attaque que les abus des sciences, belles-lettres et beaux-arts, permettez-moi de vous présenter encore quelques réflexions sur ce sujet et qu'en exposant les obligations que je crois leur avoir, je leur fasse en même temps l'hommage de ma reconnaissance.

On entend de toute part aujourd'hui qu'un cri de presque tous les écrivains contre l'ancienne servitude des préjugés, contre les opinions adoptées par nos pères, contre leur manière de pensée. On traite hardiment de fanatisme tout ce qui en découlait alors, tout ce qui semble s'en rapprocher aujourd'hui, tout ce qui n'est pas à l'unisson du ton moderne, du ton à la mode. Mais est-on bien fondé à faire retentir perpétuellement ces mêmes cris ? La vérité qui est une, qui est pure, a-t-elle été cachée à nos pères ? La mode présente, qui a enrôlé et entraîné tant de déclamateurs et d'écrivains, est-elle donc le véritable flambeau de la sagesse et de la raison ? Si l'on a secoué quelques préjugés excusables parce qu'ils étaient sans conséquence, ne s'est-on point asservi à d'autres préjugés plus impardonnables parce qu'ils ménagent et respectent trop peu ce qui mérite le plus d'être ménagé et respecté.

Je n'ai pas besoin de vous le représenter, Messieurs, vous le voyez tous les jours vous-mêmes. Vous en êtes tous les jours ennuyés. On crie parce qu'on entend crier. Peu d'accord avec soi-même, on veut contre sa propre expérience, on parle contre sa propre raison, on prétend que les lettres et les arts produisent des fruits empoisonnés, et l'on convient en même temps qu'il ne faut supprimer ni les collèges ni les académies. On écrit et on soumet au jugement d'autrui ses propres pensées. Ne sont-elles pas reçues et approuvées comme on le prétendait ? On ne s'y attache qu'avec plus d'opiniâtreté et on les étale avec encore plus de hardiesse.

À Dieu ne plaise que je veuille moi-même m'ériger en juge des opinions d'autrui ! L'homme est libre de penser. Mais comme il ne doit pas être également libre de mettre au jour toutes ses pensées, si ce n'est pour les soumettre de bonne foi, c'est aux sociétés compétentes à les réprimer et à prononcer sur ce qui est bon et utile, ainsi que sur ce qui mérite d'être rejeté. Prononceront-elles que les lettres et les arts ont nui aux mœurs ? Ralentiront-elles leurs travaux ? Cesseront-elles d'échauffer l'émulation en faveur de leurs progrès ? Non, Messieurs, leur utilité et nos besoins réclameront toujours pour elles et tous les cris de leurs adversaires ne feront d'autre impression que celle de l'importunité.

Est-ce donc véritablement l'amour du bien et de l'honnête qui fait parler si hautement ces ennemis déclarés du goût qu'on a généralement pour les talents ? Avec des dehors modestes, on voit bien qu'ils se cherchent eux-mêmes et qu'ils ne veulent que briller par des pensées peu réfléchies et très souvent parées d'un faux éclat. Y a-t-il assez de ménagement et de décence dans la manière dont ils soutiennent leur paradoxe ? La plupart de leurs expressions ne le prouvent pas et le public éclairé n'en croit rien. Encore une fois, on a attaqué et on attaque une chose lorsque l'on ne devait se plaindre que de l'abus qu'on en a pu faire et qui sera toujours réformable. Un peu plus de justice et de bonne foi dans nos critiques les auraient rendus plus traitables. Nous leur en serions gré et nous ne serions pas à la veille de voir renaître au milieu de nous une querelle qui aurait dû être finie depuis près de 18 ans.

Tous les hommes se déclarent amis de l'humanité et veulent sur ce point être crus sur leurs paroles. Mais quelle preuve vient d'en donner le plus éloquent et peut-être le plus éclairé de nos auteurs, celui qui a donné la première naissance au paradoxe que nous combattons ou qui, du moins, l'a renouvelé. Avec l'extérieur d'une douceur trompeuse et d'un désintéressement affecté, il a séduit une partie de ses concitoyens, il a allumé dans sa ville, prête à en être renversée, le flambeau de la discorde (3). Cet homme, que tout le monde aurait aimé et qui l'aurait mérité par ses talents, devient lui-même l'ennemi de sa patrie, il a mis le trouble et la confusion et, cependant, il a voulu se donner pour le défenseur des mœurs contre les lettres et les arts. S'il est vrai que les talents et les connaissances sont capables de corrompre un esprit et un cœur mal disposés, il en a trouvé sans doute en lui-même les principes et en a donné malheureusement pour ces concitoyens toutes les preuves. On ne peut en accuser que lui.

Que prétend-on en renouvelant un paradoxe déjà tant de fois combattu ? Que dit-on de nouveau ? Avec quelques expressions différentes, on présente toujours le même objet. Le fond est toujours le même et, si quelque observateur judicieux veut mettre au jour ce qu'il en aura pensé, on ne lui répond pas qu'on sait mal expliquer, on lui dit qu'il a mal entendu, ou qu'il n'a pas compris ce qui aura été avancé. Gardons-nous dans le séjour des muses de défendre nos opinions particulières d'une manière qui puisse blesser. Ne serait-il pas à craindre que cela donnât naissance à des divisions

intestines et que le temps qui devrait être employé à s'instruire et à s'éclairer mutuellement les uns les autres ne se perdît sans aucun fruit utile à la société ?

Ce qui doit nous rassurer, c'est le peu d'impression que tout cela a fait jusqu'ici sur l'esprit de ceux qui sont en état et en place pour en décider. On accordera toujours à ces écrivains l'honneur et la gloire que mérite le talent de bien écrire, on sera toujours prêt à applaudir à leurs travaux. Et je ne crois pas qu'ils aient jamais attendu une autre espèce de suffrage. Ils peuvent expliquer eux-mêmes ce qu'il en est. Ils n'ignorent point ce qui se fait tous les jours en faveur des lettres et des arts, ils savent combien le gouvernement a pris à cœur de les protéger. Chaque ville du royaume, depuis 15 ans, a vu former dans son sein quelques nouveaux établissements, la capitale vient de multiplier les siens par des écoles gratuites de dessin, établis principalement en faveur des jeunes gens peu favorisés de la fortune (4). On a jugé sans doute, comme on le jugera toujours, qu'un des moyens les plus efficaces pour conserver les mœurs à la jeunesse c'est de l'occuper. On forme en même temps par là des sujets pour les besoins de la République et on les arrache des bras de la voluptueuse oisiveté qui les aurait rendus peut-être aussi dangereux qu'inutiles pour la société (5).

L'instruction dans les lettres et les arts est donc nécessaire à l'homme de société et, si elle lui est nécessaire et utile, elle ne peut lui être nuisible que dans l'abus. Ce n'est point leurs influences qui produisent la corruption dans le cœur de l'homme, c'est l'homme qui, déjà corrompu, communique le principe de corruption qui lui est propre lorsque des occupations innocentes et utiles n'ont pas assez de force pour le détourner de son mauvais penchant. Et quoi, dira-t-on que cette multitude innombrable de grands hommes qui ont rendu à jamais mémorable le siècle de Louis XIV auraient introduit la corruption (6) ? Dira-t-on que les Corneille, les Racine, les Boileau, les Bossuet, les Fléchier, les Pascal, les Le Brun, les Mignard, les Blondel, les Mansart ont nui aux mœurs ? Ne pouvons-nous pas assurer que, pour un exemple funeste qu'on pourrait citer, nous pourrions en opposer mille qui démontreraient le contraire ? L'expérience a pu nous faire connaître à tous ce que l'étude peut sur un jeune homme pour le détourner de l'erreur dans laquelle la fougue des passions aurait pu le plonger. Quelques-uns de nos adversaires ne pourraient-ils pas nous en fournir eux-mêmes la preuve la plus convaincante ?

L'étude élève notre âme et la dirige vers les objets qui sont les plus dignes d'elle. Elle donne de la justesse et de l'étendue à l'esprit. Elle nous instruit sur les devoirs indispensables de l'état que nous voulons embrasser. Elle nous met en état d'arriver par la voie de l'honneur aux emplois pour lesquels nous pouvons être destinés. Sans l'étude et les connaissances qu'on acquiert par son secours, l'homme est toujours flottant au milieu de ses propres idées, incertain et sans choix, parce qu'il est sans règle et sans expérience.

C'est à l'étude des lettres et des arts que la Grèce dut toute sa splendeur et toute sa gloire. C'est d'après des leçons diversifiées qu'on vit se former dans tous les genres, au sein de la République, des hommes dignes d'être des modèles des siècles suivants et de toute la postérité. Un État qui n'aurait été tout au plus une province du vaste Empire des Perses lui résiste et, par son savoir dans l'art militaire, son courage, sa prudence et son intrépidité, défait des millions d'hommes que Xerxès avait armé pour le mettre aux fers. La seule ville d'Athènes fourmillait en grands hommes propres à éclairer tout l'univers ; jusque dans le peuple, on trouvait des savants, des hommes en état de servir glorieusement la République. Ils avaient au plus haut degré la délicatesse du goût pour les lettres et pour les arts ; ils ne se trompaient point sur ce

qui appartient au vrai mérite. En furent-ils moins réglés dans leurs mœurs ? Et si quelques-uns sont tombés dans des écarts relativement à cet objet, pouvons-nous en accuser l'étude des lettres et des arts ? Les ignorants de notre siècle leur céderaient-ils en fait de débauches ? Nous manquerait-il dans le temps présent des exemples et des preuves ?

Les Romains, instruits par les Grecs, nous fournissent les mêmes exemples. Ils sont également nos modèles et nos guides dans tous les genres d'études, et tout ce que nous en apprenons vient encore à l'appui et à la défense des lettres et des arts. La France elle-même ne s'est rendue plus respectable que depuis le rétablissement des lettres. Le degré de splendeur où elle est arrivée, elle le doit à l'étude et au travail des grands maîtres en tous genres, qui se sont appliqués sans relâche à perfectionner l'esprit humain.

Que nous faut-il de plus pour nous rassurer sur la nécessité et l'utilité des études sans lesquelles l'homme retomberait indubitablement dans l'ignorance, la faiblesse et même la barbarie ? Garantissons-nous des abus par les précautions sages qui nous seront toujours suggérées par nos maîtres. Personne n'ignore les soins que l'on prend pour être aussi assuré de leur probité et de leur droiture que de leurs lumières. Suivons et marchons accompagnés de la décence qu'une conscience pure et qu'un sentiment honnête inspireront toujours. Allons sans crainte en avant, travaillons courageusement à acquérir les connaissances et les lumières qui conviennent surtout à l'état que nous voulons embrasser, les uns en recevant les leçons et la culture que leur jeunesse exige, les autres en communiquant avec jugement et circonspection, ce que l'expérience et une étude constante et suivie leur ont fait découvrir.

C'est dans cet esprit et conformément à ce sentiment que je vais donner dans la suite de ce discours un précis de mes vues dans mes différents écrits que j'ai fait sur les principes de la peinture.

La providence m'ayant destiné à la culture de ce bel art, un de mes parents qui crut en apercevoir le goût dans moi et qui s'imagina y voir quelques dispositions heureuses se chargea de m'en donner lui-même les premiers principes et les premières leçons (7). Dès l'âge de dix ans, on me mit le crayon à la main, on me fit jeter les premiers traits et l'on n'eut pas de peine à me faire goûter ce que j'aimais naturellement. Je me faisais dès lors une petite gloire de ma destination, je montrais avec empressement mes faibles essais, cherchant dans les yeux de ceux à qui je m'adressais leur jugement et leur pensée, content et animé quand on daignait y faire quelque attention et que l'on paraissait approuver et applaudir. Après quelques temps de travail, on trouva que j'avais fait des progrès, on m'encouragea et je continuais avec plus d'activité encore à étudier chez mon premier maître. Enfin, la raison et le jugement se développant davantage, je pensai à changer de guide, et je fus dans la capitale profiter des exemples et des leçons des plus grands maîtres.

Toujours appliqué à suivre l'objet que je m'étais proposé, je fus heureux dans toutes mes démarches. Rien ne pouvait me distraire des moments que je devais à l'étude et j'éprouvais ce que peut l'amour du travail sur un jeune cœur pour le détourner des amusements dont cet âge n'est que trop susceptible et qui souvent sont très dangereux. L'inaction et la dissipation, me suis-je dit depuis, dans nombre de rencontres, ne m'auraient point produit les fruits que j'ai pu recueillir. J'aurais pu tomber dans des égarements toujours funestes à la fortune ou à la santé, ou à ce sentiment d'honneur qui nous fait craindre d'être méprisé. C'est donc à l'amour de l'étude que je dois un tribut de reconnaissance, si partagé de quelques-uns de ses avantages, j'ai pu acquérir les uns et conserver les autres sans avoir rien à me

reprocher. Par là, j'ai éprouvé que l'étude de mon art ne m'a point corrompu le cœur, j'ai même éprouvé qu'elle m'a garanti des excès auxquels l'homme n'est que trop exposé.

Tels sont les premiers pas que doit faire quiconque veut avoir un état dans le monde. Toutes choses tourneront à son avantage s'il peut y remplir sagement ce qu'il se doit à lui-même et ce qu'il doit à l'état pour lequel la nature peut l'avoir préparé. S'il est né sans goût pour une chose, il n'y réussira point ; il faut lui chercher un autre objet. S'il n'a du goût pour aucun genre d'étude, il ne mérite pas le nom d'homme, s'il est porté à la corruption et qu'il se détermine à faire un mauvais usage des connaissances qu'on lui aura procurées, c'est un homme détestable dans la société. Il est d'autant plus dangereux qu'il corrompt, s'il m'est permis de parler ainsi, ce qu'il touche et tout ce qu'il voit. Il est véritablement un profanateur du temple des muses, il est l'opprobre de l'humanité.

Les premiers devoirs remplis relativement à l'étude des principes, l'homme peut commencer à juger de la bonté des fruits de son travail et connaître de quelle importance il est pour lui de cultiver sans relâche un talent qui peut le conduire aux honneurs, à la fortune et à la douce satisfaction d'avoir été de quelque utilité à sa nation. Tous les savants et tous les artistes qui ont atteint la célébrité ont tous été des hommes extraordinairement laborieux. Continuellement occupés à la recherche de la perfection de leur art et des finesses de la nature, tous les moments leur étaient précieux, un quart d'heure perdu souvent leur aurait coûté une pensée sublime, un trait de beauté qu'ils n'auraient point retrouvé. Ce qui est arrivé aux grands hommes qui nous ont précédés arrive encore aujourd'hui à tous ceux qui cherchent à se distinguer. Constants au travail et presque toujours en méditation pour découvrir les secrets de l'objet qui les occupe, rarement les voit-on sortir de leur cabinet d'étude, quelquefois ils s'y oublieraient eux-mêmes si on ne les en retirait pas pour les faire jouir d'une distraction nécessaire.

J'ai vu M. Le Moyne, Premier peintre du Roi, ne pas perdre un moment de son temps et pendant six années entières, quoique consommé dans la pratique de son art, travailler exactement depuis la première heure du jour jusqu'à la dernière, sans autre relâche que l'heure des repas et le temps nécessaire à donner au repos. Il veillait en outre très attentivement à former par ses conseils ainsi que par ses exemples les disciples qui lui étaient confiés. Il marchait lui-même à grand pas vers l'immortalité et donnait la main avec plaisir à ceux qui lui paraissaient dignes d'y arriver.

Ce que je viens de dire de M. Le Moyne se peut dire également du plus grand nombre des artistes célèbres que j'ai connus et avec lesquels j'ai eu le bonheur de vivre en liaison d'amitié pendant plusieurs années. Décents dans leur conduite, irréprochables et plein d'honneur dans la société, bons et tendres envers leurs élèves, ils seront regrettés comme la plupart ont regretté leur maître. Et c'est à ce titre que leurs noms seront gravés successivement au temple de mémoire.

Si de tels hommes ne méritent point notre estime, et qu'avec autant de vertus, autant d'exactitude et une vie aussi austère, ils ne puissent point échapper à la critique et qu'on veuille encore qu'ils soient des corrupteurs, quelle est la retraite, quel est l'état où les hommes pourront être en sûreté pour les mœurs et de qui pourrons-nous prendre des exemples ?

J'ai été témoin de tout ce que j'avance des artistes que j'ai connus. Toutes les écoles rendront à leurs maîtres les mêmes témoignages. Ne doit-on pas nous en croire ? Pouvons-nous, oserions-nous en imposer ? Mais, me dira-t-on, tous les artistes n'ont pas suivi sans doute ces exemples d'austérité dans les mœurs. Cela peut

être. Je ne prétends pas les disculper de toutes les faiblesses, ils ont pu tomber comme tout autre dans quelques écarts. Mais ce n'est point à l'art qu'ils peuvent justement les reprocher ; encore moins à l'étude appliquée qu'ils en ont faite, puisque occupés d'un objet qui ne veut point de partage, elle ne leur laisse que très peu de vide, et que les fautes dont il est question sont pour l'ordinaire les fruits d'une vie molle et oisive.

On ne finirait point si on voulait rapporter tout ce qui peut favoriser la cause des belles-lettres, des beaux-arts et de ceux qui les professent. Cette cause est belle et juste, et les moyens de défense sont inépuisables. Ce sentiment d'équité est si profondément gravé dans mon cœur que je serai toujours prêt à les soutenir, quelques faibles que soient mes talents pour répondre à leurs habiles adversaires.

Revenons à l'objet par lequel je me suis proposé de terminer ce discours. J'ai dit deux mots des premières années d'un artiste, c'est-à-dire de celles qu'il doit donner à l'étude. J'ai rapporté ce qu'il est obligé de faire pour sa fortune et pour sa réputation. Voyons ce qu'il doit pour la culture des jeunes plantes qui doivent nous remplacer.

Les lettres, les sciences et les arts forment ensemble un trésor public qui appartient à la société. C'est entre les mains de ceux qui en sont les dépositaires que l'on va puiser la portion dont on a besoin et que l'on veut mettre en œuvre. Ce fond que l'on emprunte produit plus ou moins selon qu'on sait le faire valoir. Il est dans l'ordre d'en rendre compte et de rapporter à la masse la somme que l'on en a tirée, de même qu'il faut partager l'intérêt qu'elle a produit entre nos mains, c'est-à-dire que nous devons faire part à la société de nos observations et de nos découvertes propres à perfectionner les différents talents dont nous nous sommes occupés.

Nous devons toute notre reconnaissance aux maîtres qui nous ont enseigné et qui ont travaillé à nous rendre facile le développement de nos idées sur l'étude. La meilleure manière d'en témoigner notre gratitude, c'est d'en user envers ceux qui doivent nous succéder comme on l'a fait pour nous. C'est donc un devoir de notre part de donner des soins officieux à la jeunesse destinée à l'étude des lettres et des arts. Nous devons l'éclairer, la soutenir, l'encourager et lui rendre praticable les moyens d'arriver au terme qu'elle se propose.

Tels sont les sentiments qu'un maître doit avoir pour ses élèves, tels sont ceux que j'ai éprouvés de tous les maîtres que j'ai eus, surtout de M. Le Moyne, à qui j'avais donné toute ma confiance et avec lequel je vivais avec assez de familiarité pour qu'il n'eut rien de caché pour moi. Il m'honorait de ses bontés, il veillait attentivement à tout ce que mes études pouvaient exiger de lui. Sur cet objet, il répondait à toutes mes questions, et c'est des réponses qu'il m'a toujours faites que j'ai tiré les plus grandes lumières et les plus grands secours.

C'est donc à M. Le Moyne que je dois les progrès que j'ai pu faire dans la peinture. Il fut mon guide, il m'a servi d'exemple, et ses principes ont été ma règle dans la route que j'ai tenue et que j'ai fait tenir moi-même à la jeunesse que j'ai eue à diriger (8). Ce que j'ai dit dans l'enseignement est donc, à proprement parler, en partie à lui. C'est un aveu que j'ai déjà fait dans le premier tribut que j'ai offert à l'Académie devant laquelle j'ai l'honneur de parler. J'en ferai de même l'aveu au public lorsque je lui rendrai compte, comme je le dois, de mes observations particulières sur la peinture (9).

Le premier soin d'un maître envers un élève est de s'appliquer à connaître ses dispositions, son goût naturel et quelle est la manière de le conduire la plus fructueuse pour lui, et en même temps la plus propre à faire éclore le germe des talents que la nature lui a donnés. Les premières leçons dans la peinture sont quelques traits légers, variés selon les objets et les caractères qu'on veut représenter. Un œil, une bouche,

une oreille, voilà le travail qui, réuni avec les autres parties d'une tête, en compose l'ensemble et prépare le jeune élève à quelque chose de plus. On lui donne à copier ensuite toutes les autres parties du corps humain. Après quoi il les rassemble comme il a fait celles de la tête et forme un tout pour lequel on l'instruit sur les proportions. Dans ces premiers principes, il y trouve de quoi raisonner et se rendre le coup d'œil juste, la main légère et le crayon facile.

Et comme les corps, quoique dans une même espèce, ne se ressemblent point en général, qu'ils varient infiniment dans leurs formes, selon les âges, les sexes et selon les conditions, voilà ce qu'il faut faire observer à un jeune étudiant dont les idées et le jugement commence à se développer. En effet, quelle différence n'y a-t-il pas dans les formes entre le corps d'un enfant de deux ans, qui est tout arrondi de graisse, et celui d'un jeune homme de 15 ans, dont toutes les parties s'étendent et approchent des proportions auxquelles elles doivent arriver ; de celui-ci à l'homme de 35 ans, dont le corps est entièrement formé et qui a toute la vigueur et la force à laquelle il peut atteindre ; quelle différence encore dans les caractères extérieurs et dans l'expression de toutes ses parties. Que l'on compare cet âge à celui du déclin ou de la vieillesse, quel contraste ! Ici, la nature se dégrade, elle tombe par l'affaissement de toutes ses parties, elle se dessèche et ne présente plus qu'un corps atténué. Entre les deux sexes, quelle différence n'y remarque-t-on point, toujours relativement au dessein ? L'un, plein de feu et de force, en a tous les caractères ; l'autre, tendre et délicat, a toutes les grâces en partage. Un repos aimable, des occupations douces, une vie tranquille, mise en opposition avec des emplois laborieux, un travail dur et forcé pour le corps feront reconnaître l'état d'un chacun et les différentes conditions. C'est ce que j'ai essayé d'expliquer par les détails où je suis entré sur cet objet dans le premier discours que j'ai eu l'honneur de présenter à la Compagnie et que j'envoyai à l'Académie royale de peinture, qui eut la bonté d'y donner son approbation.

Après ces réflexions sur les premiers pas que doit faire un artiste, j'ai fait part de mes idées sur l'expression générale et le caractère dominant et distinctif de tous les objets. Je suis revenu ensuite au corps humain pour donner les marques extérieures qui découvrent et désignent les passions de l'âme. Sur cet article, j'ai suivi ce qu'en a dit le savant peintre M. Le Brun, j'y ai joint les caractères expressifs de quelques passions dont il n'a point parlé et j'ai profité aussi, pour les explications, des observations de plusieurs philosophes sur les dispositions du cœur humain.

De là, j'ai passé aux règles générales qui concernent l'ordonnance d'un tableau. J'ai dit mon sentiment sur le choix des sujets, sur la préférence que l'on doit donner à des sujets neufs ou peu rebattus. J'ai fait voir combien il pourrait être avantageux pour un peintre et intéressant pour une nation de puiser dans sa propre histoire les sujets capables de lui plaire, de l'échauffer et d'élever les sentiments de l'âme. J'ai dit également ce que je pense de la liaison des groupes et de leurs distributions dans le plan général d'une composition, ce qui doit être observé scrupuleusement sur les lois du *costumé*, comme sur celles des trois unités d'action, de temps et de lieu.

J'ai terminé mes observations par plusieurs articles non moins intéressants pour la peinture. J'ai parlé de la perspective aérienne et de la couleur naturelle des objets, proportionnellement aux plans plus ou moins avancés qui sont dans un tableau, des effets du clair-obscur et de la lumière de réflexion, de la couleur des objets relativement à la couleur de la lumière qu'ils reçoivent. J'ai raisonné sur ce qui peut caractériser le bon goût dans les ouvrages d'un peintre, sur les avantages du genre du portrait et sur la manière de le traiter, Enfin, sur ce qui peut découvrir le bon artiste et

porter l'emprunte des vrais talents, ainsi que des lumières que doit acquérir l'amateur curieux s'il veut être un connaisseur.

J'ai donné tous ces articles séparément et en forme de dissertation et j'ai joint à cet ouvrage comme un tribut de ma reconnaissance envers mon maître, la Vie de M. Le Moine, Premier peintre du Roi. Pour dernière défense des belles-lettres et des beaux-arts, j'ai voulu, Messieurs, vous représenter la conduite et vous faire le caractère d'un artiste que l'honneur dirige, que la décence accompagne, que l'intérêt de la société anime, qui, se sentant honoré lui-même par le mérite des beaux-arts, se croit obligé de leur faire honneur par sa sagesse et par la pureté, la noblesse et la générosité de ses sentiments.

Notes du transcritteur

- (1) Ses deux autres discours sont ceux des 10 mars 1767 et 16 août 1779, publiés ci-après, dans la partie « Autres discours ».
- (2) « La portion que la loi attribue aux enfants sur les biens de leurs pères de leurs mères » (*Dictionnaire de l'Académie française*, éd. 1762).
- (3) Allusion aux troubles qui secouèrent Genève après la parution de l'ouvrage critique de ROUSSEAU Jean-Jacques, *Lettres écrites de la montagne*, Rey Amsterdam, 1764.
- (4) Sur le développement, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, de ces établissements, voir notamment PEVSNER Nikolaus : *Les académies d'art*. Gérard Monfort Paris, 1999 (1^{re} édition anglaise, 1940) ; ENFERT Renaud d', *L'enseignement du dessin en France, figure humaine et dessin géométrique (1750-1850)*. Belin Paris, 2003 ; LAHALLE Agnès : *Les écoles de dessins au XVIII^e siècle, entre arts libéraux et arts mécaniques*. Presses universitaires de Rennes, 2006 ; MICHEL Christian : *L'Académie royale de Paris. La naissance de l'école française de peinture et de sculpture*. en cours de publication. Sur l'École royale gratuite de dessin de Jean-Jacques Bachelier, qui venait d'obtenir les lettres patentes du roi le 20 octobre 1767 et à laquelle Nonnotte fait directement allusion, on pourra consulter LEBEN Ulrich : *L'École royale gratuite de dessin de Paris (1767-1815)*. M. Hayot Saint-Rémy-en-L'eau, 2004.
- (5) Nonnotte adhère ici aux idées développées par son confrère rouennais dans un discours paru l'année d'avant : DESCAMPS Jean-Baptiste : *Sur l'utilité des établissements des écoles gratuites de dessin en faveur des métiers. Discours qui a remporté le prix au jugement de l'Académie française*. Regnard Paris, 1767. Pour une analyse de ce texte et de la pensée de Descamps, voir HENRY-GOBET Aude : « Entre normes pédagogiques et utilité sociale : "Sur l'utilité des établissements des écoles gratuites de dessin" de Jean-Baptiste Descamps (1767) », *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2001, p. 313-329 et, du même auteur, *Une sociabilité du dessin au XVIII^e siècle. Artistes et académiciens à Rouen au temps de Jean-Baptiste Descamps (1715-1791)*, thèse de doctorat de l'université Paris 1-Panthéon Sorbonne, dir. D. Rabreau, 2007 inédit). Voir également MICHEL Christian : « Lettres adressées par Charles-Nicolas Cochin fils à Jean-Baptiste Descamps, 1757-1790 », *Archives de l'Art français*, XXVIII, 1986, p. 9-98.
- (6) Nonnotte entretient ici le mythe du siècle glorieux de Louis XIV, qui commença à se développer dans les années 1740-1750, avec notamment LA FONT DE SAINT-YENNE Étienne : *L'Ombre du grand Colbert, le Louvre et la ville de Paris*, La Haye, 1749 (que l'auteur, en remerciement pour sa réception en qualité d'associé, avait envoyé à l'Académie de Lyon en 1750) et VOLTAIRE : *Le siècle de Louis XIV*, C. F. Henning Berlin, 1751 (de nombreuses éditions revues et augmentées parurent les années suivantes).
- (7) Sur les éléments biographiques relatifs à Nonnotte, et notamment sur sa formation initiale dans l'atelier de son oncle bisontin, Jean, peintre d'enseignes et d'ornements décoratifs, nous renvoyons au mémoire de maîtrise et à la bibliographie de Sylvie Martin de Vesvrotte, mentionnée dans notre introduction générale.
- (8) Sur les élèves de Nonnotte, voir MARTIN Sylvie, 1984. Joseph Chinard, Philippe Auguste Hennequin, Jean-François Bonny sont notamment de ceux qu'il forma.

(9) Nonnotte parle de son discours sur le dessin et de sa suite d'observations sur la peinture (sur les dangers de la présomption), tous deux publiés ici.

Discours sur les avantages du portrait et la manière de le traiter
(Ms. 193-56)

Nonnotte avait été recruté à l'Académie de Lyon pour ses qualités de portraitiste. Comme le rappelait André Clapasson lors de sa réception en 1754, ses talents, appréciés par la critique de Salon parisienne, étaient connus des Lyonnais : « L'on a remarqué dans les morceaux sortis de votre main de l'imagination, des idées, de la pensée » ; ce qui « à donner lieu de dire que vos portraits étaient de vrais tableaux, ce qui n'est pas en faire un médiocre éloge » (1). Clapasson ajoutait : « Vous avez compris qu'il fallait chercher à jeter une sorte d'intérêt dans les portraits », aspiration louable qui permit à l'artiste, d'une part de répondre à la demande privée locale et, d'autre part, à celle de la municipalité pour les portraits des échevins et des prévôts des marchands.

Clapasson manifestait lui-même un intérêt pour l'art du portrait ; il lui consacra un discours qu'il présenta à l'Académie de Lyon le 28 juin 1752 (2). Son exposé était moins développé que celui de Nonnotte et sa portée plus limitée : il se contentait de reprendre, en le simplifiant, le texte de Roger de Piles « Sur la manière de faire des portraits » du Cours de peinture par principes (J. Estienne Paris, 1708, p. 260-301). On y retrouvait posée la question essentielle de l'imitation ; étaient également énoncés, comme chez son prédécesseur, les quatre éléments principaux du portraits : l'air, le coloris, l'attitude et les ajustements (3) ; l'ordre qu'il fallait suivre dans la pratique était identique : ébaucher, peindre et retoucher. Clapasson terminait néanmoins par une indication plus factuelle concernant les prix élevés que pouvaient atteindre les portraits, en dépit de leur réception parfois négative au Salon.

Dans son discours, prononcé devant l'Académie de Lyon le 13 novembre 1760, Nonnotte utilisait également cette source, car elle restait une des rares dans le contexte de la littérature artistique française sur le sujet (4). Mais il s'en écartait sensiblement pour trois raisons : tout d'abord, il répondait assez vite à la question de l'imitation, considérant que la ressemblance devait prévaloir ; dans son approche de la pratique, il fournissait des indications plus techniques, notamment dans la façon dont l'artiste devait organiser son atelier ; enfin, il se plaçait dans une perspective historique, qui n'existait pas chez de Piles.

Ce qui intéressait Nonnotte, outre les considérations pragmatiques qu'il énumérait en douze points, c'était de faire du portraitiste une figure digne des mêmes honneurs que le peintre d'histoire. La reconnaissance sociale et officielle du peintre de portrait attestait la valeur de ce genre particulier. Pour dresser cette histoire, il utilisa surtout les Entretiens de Félibien, reprenant notamment les exemples d'Holbein, de Titien et de Van Dyck, qui y étaient largement développés. Nonnotte reconnaissait que l'école vénitienne était recommandable pour la partie de la couleur, mais il citait aussi volontiers l'école française, en particulier le « trio » François de Troy, Nicolas de Largillière et Hyacinthe Rigaud, ainsi que le très apprécié Jean-Baptiste Santerre.

Associant ces parties historiques, théoriques et pratiques, ce discours de Nonnotte peut être considéré comme plus ambitieux que celui de Louis Tocqué, prononcé à l'Académie royale de Paris le 7 mars 1750 et qui avait été le premier consacré à ce genre dans l'histoire des conférences de l'institution parisienne.

APK

Messieurs,

C'est l'imitation de la belle nature qui fait le charme le plus enchanteur et l'illusion la plus séduisante de la peinture. Le corps humain, les animaux, les plantes, le ciel, la terre, l'air, tout est soumis au pinceau savant et devient intéressant par la représentation. Une heureuse imitation des formes, de la couleur et des différents caractères d'expressions nous attire, nous arrête ; nous sommes occupés, séduits, enchantés ; nous ne nous contentons pas de voir, nous sommes encore tentés de toucher.

Un bon tableau, par l'illusion qu'il fait à nos sens, a le pouvoir de former avec nous une espèce d'entretien ; il fixe toutes nos idées, il excite dans nous le sentiment ; souvent il nous force à l'admiration. Mais si ce pouvoir et ces charmes de la belle imitation dans la peinture peuvent nous intéresser et nous toucher vivement, c'est surtout dans la représentation du corps humain, c'est dans l'expression et la vie qu'on peut donner à une tête, c'est dans les traits de la ressemblance frappante du grand homme, de l'homme vertueux, de l'homme que nous aimons ou que nous devons aimer, c'est dans le portrait.

C'est au genre du portrait que la peinture doit son origine. C'est l'Amour qui en donna le premier goût. C'est l'Amour qui conduisit la main d'une tendre amante et lui fit à la hâte crayonner et fixer à la lueur d'un flambeau les traits marqués par l'ombre d'un amant aimé (5). Ce dieu qui, selon Hésiode, a débrouillé le chaos, aurait-il pu nous laisser de l'indifférence pour un art qui flatte si fort notre goût et qui a tant de rapport avec la création ?

Cet art, dès sa naissance, excita un empressement universel. Parvenu peu à peu à sa perfection, on l'employa à représenter tout ce qui pouvait toucher le cœur et plaire à l'esprit. L'amitié, le respect, la reconnaissance élevèrent des monuments à la mémoire des parents, des amis, des grands hommes. Le sublime talent de faire des ressemblances vives et spirituelles fit éclore des prodiges qui étonnèrent. Les grands princes, les philosophes, les chefs de famille, les hommes vertueux, la beauté et les grâces, devinrent des modèles dont on crut devoir laisser des images à la postérité. Rien ne coûtait pour ces sortes de représentations, les marbres les plus rares, les métaux et même les pierres précieuses y furent employées avec profusion. Toute la Grèce fut remplie des chefs-d'œuvre de cet art agréable et presque divin et l'on vit dans tous les différents genres les portraits de ce qu'elle renferma de plus grand, de plus sage et de plus beau.

Les Romains, dignes imitateurs des Grecs, n'empruntèrent pas seulement de ces premiers sages du monde, leurs lois et leur religion. Ils en prirent aussi les usages et principalement celui d'élever des monuments au vrai mérite et à la véritable vertu. Les récompenses accordées par la République étaient l'honneur d'une statue ou d'un bas-relief où l'on représentait, avec la plus grande vérité, les traits et la physionomie du héros ou de l'homme vertueux. Le peuple romain, animé d'émulation par ces marques d'honneur, n'en devint que meilleur citoyen et ces distinctions furent bientôt méritées par des hommes de tous les ordres. L'estime publique les avait d'abord consacrés la plupart ; et les amis, ainsi que les appréciateurs du vrai mérite, souhaitèrent aussi de posséder quelques-uns de ces dépôts précieux. Les médailles eurent le mérite d'y pouvoir satisfaire ; elles avaient été imaginées pour perpétuer, à moins de frais et d'embarras, dans la mémoire des hommes les actions les plus glorieuses ou les époques les plus intéressantes. Ce genre de monument si recherché par les antiquaires, si utile à l'histoire des temps et si nécessaire aux arts de peinture et de sculpture, se

multiplia à l'infini chez les Romains, comme il s'était déjà multiplié chez les Grecs, leurs maîtres et leurs modèles.

Ce goût général pour les portraits avait engagé les plus fameux artistes à rechercher les moyens d'en diversifier les genres ; l'invention de la gravure en pierre fine, si propre à satisfaire l'amitié et à flatter cet amour qu'on a si naturellement pour soi-même, fut encore découverte. Et rien n'était plus commun que d'avoir des anneaux ou cachets sur lesquels on faisait graver son portrait. Il y a un très grand nombre de ces anneaux ou cachets qui sont d'un travail admirable et d'une beauté singulière. Ils sont encore, ainsi que les médailles, d'une grande ressource pour les historiens et d'une grande utilité pour les peintres et pour les sculpteurs, soit par rapport à la noblesse des caractères de tête qu'ils représentent la plupart, soit par rapport au costume dans les coiffures et dans quelques habillements (6).

Qu'on juge par là de la haute estime où le genre du portrait fut chez les anciens, de la passion avec laquelle ils l'aimèrent et de la facilité qu'il donna pour perfectionner les autres parties de la peinture et de la sculpture. Qu'on juge par là de la haute considération où furent les artistes fameux dans le genre du portrait. Chacun sait les faveurs dont Alexandre le Grand honora Apelle, son peintre favori, la familiarité avec laquelle il vivait avec lui, les biens dont il le combla, la défense qu'il donna à tout autre peintre de faire son portrait. Les Romains, aussi bon connaisseurs que les Grecs, furent-ils moins attentifs au mérite de ces hommes rares ? Eurent-ils moins d'empressements à les rechercher, à les attirer chez eux, à les y retenir par les largesses les plus généreuses et les traitements les plus honorables ?

Ce goût pour cette belle partie de la peinture fut-il moins vif depuis le rétablissement des sciences et des beaux-arts ? L'âme fière et sanguinaire de Mahomet IInd ne sembla-t-elle pas s'adoucir par les grâces du pinceau de Bellini ? Ce prince fut si charmé des portraits que fit pour lui ce peintre vénitien qu'il le renvoya chargé de présents, après lui avoir mis lui-même une chaîne d'or au col et lui avoir donné des lettres de recommandation pour le Sénat. Et le Sénat, par égard pour Sa Hautesse, lui accorda une forte pension à son retour (7). Charles Quint ne trouvait-il pas aussi glorieux pour lui d'avoir été immortalisé trois fois par le pinceau du Titien, que de l'être par ses victoires et ses conquêtes ? Ce prince aimable et spirituel ne préférerait-il pas quelquefois la compagnie de cet habile artiste à celle de ses meilleurs courtisans ; ne l'honora-t-il pas de ses bienfaits avec la magnificence la plus éclatante ?

Au même temps que le Titien recevait des marques si précieuses de bienveillance et d'estime de la part de l'empereur, Holbein ne fut-il pas également honoré par Henri VIII en Angleterre (8) ? Érasme, qui aimait Holbein, l'adressa au chancelier Morus. Le chancelier lui fait faire les portraits de toute sa famille, il en orne une grande salle, y conduit le Roi qui n'avait point été prévenu. Le Roi, frappé de la beauté et surtout de la vérité de tous ces portraits, demanda sur le champ qu'Holbein passa à son service. Il le logea dans son palais, le combla de biens, se déclara son protecteur dans toutes les occasions. Un trait singulier peut faire juger combien ce prince s'intéressait à ce qui regardait son peintre. Holbein, fortement appliqué à un ouvrage qu'il faisait pour le Roi, et voulant être seul, refusa un jour d'ouvrir sa porte à un comte d'Angleterre qui s'obstinait à vouloir entrer. Ce seigneur, frappant à coup redoublés contre la porte, importuna et irrita si fort Holbein que celui-ci, sortant brusquement, repoussa le seigneur avec beaucoup de violence. Le comte alla aussitôt s'en plaindre au Roi qui fit ce qu'il put pour l'apaiser. Mais comme le comte persistait à demander une satisfaction : « Apprenez, lui dit le Roi, que l'injure que vous entreprenez de faire à mon peintre, je la regarderai comme faite à ma personne et

que de sept paysans d'Angleterre, j'en peux faire sept hommes titrés comme vous, mais que de sept hommes titrés, je n'en peux pas faire un peintre comme lui. » Cette parole du Roi arrêta les poursuites du comte et les inquiétudes du peintre.

Van Dyck (9), le plus excellent peintre de portrait que nous ayons eu, et Largillier (10), le peintre français qui a traité ce genre avec le plus de goût, ont-ils reçu moins d'honneurs des princes et de la nation anglaise ? Van Dyck, sous Charles I^{er} enrichit et orna les maisons royales de ses plus magnifiques ouvrages, dont quelques-uns sont depuis passés en France ; Largillier fut appelé en Angleterre par Charles II pour peindre toute la famille royale. Van Dyck gagna beaucoup de biens en Angleterre et s'y maria avec une demoiselle de la première condition ; Largillier fut honoré d'une charge à la cour. Van Dyck fit prendre aux Anglais un goût pour le portrait qui subsiste encore ; Largillier ne quitta la cour d'Angleterre qu'à cause de la guerre qui se déclara alors avec nous et par les sollicitations de M. Le Brun qui voulait regagner à la France cet artiste aimable.

Une nation aussi délicate et aussi galante que la nôtre aurait-elle pu ne pas prendre du goût pour une imitation si belle, si naïve, si intéressante ? L'histoire de France nous apprend que, dans des temps assez reculés, c'était déjà l'usage de faire les portraits des princes et des princesses à l'occasion de leurs mariages. Que n'ont pas dit certains auteurs de ce cabinet curieux où le duc d'Orléans, frère de Charles VI, conservait les portraits de toutes les dames dont il avait été aimé ? Ne sait-on pas que François I^{er}, le restaurateur des lettres et des arts en France, se transporta à Venise pour se faire peindre par le Titien même et qu'Henri III, passant dans la même ville, daigna honorer d'une visite ce peintre dont il connaissait les ouvrages et les talents ? N'est-ce pas le même goût pour le genre du portrait qui fit appeler dans la capitale du royaume Pourbus, peintre flamand, qui décora l'Hôtel de ville des plus beaux ouvrages que nous y trouvions en ce genre ? Enfin, n'est-ce pas ce même goût qui fraya le chemin aux autres parties de la peinture pour s'introduire en France ?

Je vais encore plus loin et je dis que ce n'est qu'à ses portraits que M. Mignard, Premier peintre du Roi, fut redevable de son élévation. Il les traitait supérieurement et c'était pour lui un moyen sûr de gagner du bien et de se faire des amis. Il se servit de ses talents en homme d'esprit, il ambitionnait les occasions de faire de grands ouvrages dans le genre historique, ces occasions se trouvèrent. La manière dont il traita l'histoire prouve qu'il n'était pas moins grand en ce genre que dans celui du portrait. En admirant en connaisseur les ouvrages de cet artiste célèbre, ne sent-on pas le faux de ce que dit l'auteur de sa Vie (11) ? Cet écrivain prétend que le genre du portrait peut nuire à l'histoire et qu'il refroidit et resserre le génie du peintre historique. Les beaux portraits du Titien, de Raphaël, de Rubens, de Mignard, de Champaigne, des Van Loo et de plusieurs autres ne démontrent-ils pas le contraire ? J'ai vu des portraits de Raphaël peints entièrement dans sa manière d'exécuter l'histoire, c'est-à-dire avec beaucoup de pureté et de fermeté dans les contours. Ceux que j'ai vus du Titien sont peints avec toute la légèreté de pinceau et tout le brillant de couleur qu'on connaît à ses autres ouvrages. Rubens a fait une grande quantité de portraits. Paraît-il dans ses grands morceaux et, entre autres, dans sa galerie du Luxembourg qui en est toute remplie que son génie en ait été refroidi et resserré ? Les portraits de Van Dyck ont toute la pâte et toute la légèreté de travail que peut exiger le genre de l'histoire. Et de nos jours, le beau portrait de la reine par Carle Van Loo (12), si estimé des connaisseurs, vu avec tant de plaisir à la cour et à la ville, mériterait-il moins d'éloge que ses autres ouvrages ? L'Iphigénie qu'il a fait depuis en fut-elle moins au gré de notre sévère critique (13) ? M. Van Loo, frère aîné de Carle, ne fit

pendant dix ans presque autre chose que des portraits pour la cour et pour Paris, et ce fut à la suite de ce long exercice dans ce genre qu'il fit son morceau de réception à l'Académie (14). Que l'on interroge les maîtres de l'art, vrais juges compétents, s'il y a quelque chose en histoire à l'Académie qui montre mieux le grand homme et qui soit d'une meilleure exécution ? Vouloir nous dire, comme le fait encore le même auteur, que le même objet qui mérita au Titien tant d'honneurs de la part de Charles Quint fut peut-être pour ce peintre un sujet de peine, c'est vouloir prétendre, à ce qu'il paraît, qu'un peintre d'histoire pourrait avoir à rougir s'il avait fait le magnifique portrait de Mignard qui est à l'Académie et qui est reconnu pour être à tous égards un des plus beaux chefs-d'œuvre du fameux Rigaud (15).

Je ne puis m'empêcher de regarder comme peu raisonnable l'excès de distinction que l'on a voulu mettre quelquefois entre le genre du portrait, qui exige une si parfaite imitation de la nature et celui de l'histoire, qui doit la représenter également mais plus diversifiée et avec un plus grand assemblage de caractères et d'expressions différentes selon qu'un sujet le requiert. Les peintres d'histoire y gagneraient sans contredit plus de finesse de couleur, plus de vérité et de variété dans les caractères si, à l'exemple des excellents maîtres que j'ai nommés, ils peignaient de temps à autres quelques portraits et qu'ils fissent, ainsi qu'en usait Raphaël, plus fréquemment et d'une manière plus exacte des études de tête d'après nature ; comme les peintres de portrait feraient toujours bien d'imiter ceux de ce genre qui y ont excellé et qui ont su faire quand il l'a fallu de fort bons tableaux d'histoire. Après avoir donné Van Dyck, Rembrandt et quelques autres pour exemple, je citerai M. de Troy, de Largillier, Rigaud et Santerre, que l'Académie n'a pas dédaigné comme peintres historiques. M. Rigaud, honoré et aimé de Louis XIV, estimé de tous les grands du royaume et de toute l'Europe, ne fit pas moins d'honneur à l'Académie par son talent et son esprit qu'aucun peintre d'histoire qu'il y ait jamais eu, et je crois même que l'écrivain dont je viens de parler l'aurait respecté assez pour ne lui faire aucune part de ses propres réflexions. Cependant, l'on ne peut pas dire que M. Rigaud n'ait été toute sa vie un peintre de portrait.

Avant que de finir sur cette matière, rendons encore un hommage dû au fameux Warin (16), que ses talents pour la gravure en médailles et la parfaite ressemblance de ses portraits firent appeler à la cour de Louis XIII. La beauté de ses médailles fit alors et fait encore aujourd'hui l'admiration de tous les connaisseurs. Et le Roi en fut si content qu'il créa en sa faveur deux charges qui le mirent à la tête de toutes les monnaies du royaume.

En voilà assez, Messieurs, pour faire connaître en quelle considération et en quelle estime ont été, et le genre du portrait, et ceux qui l'ont pratiqué avec distinction depuis l'origine de la peinture ; l'utilité de ce genre pour engager les hommes à prendre du goût pour ce bel art et les moyens qu'il a procuré à tous les autres genres d'étendre leurs progrès. Non seulement les gens de goût recherchèrent dans tous les temps à accréditer des talents si flatteurs, si agréables et devenus si utiles, mais les plus grands philosophes et les plus grands princes, non contents de les protéger, voulurent la plupart les exercer eux-mêmes. L'âme d'un portrait gît dans une représentation vive et naïve de la nature et ce genre demande toute la force et toutes les grâces dont la peinture est susceptible. Le bon peintre de portrait doit étudier dans tout ce qu'il fait l'expression et le caractère, et s'attacher à mettre partout une vérité qui puisse faire illusion. Ces études sont-elles au-dessous des attentions et des recherches que doit faire le peintre historique qui veut plaire et mériter une grande réputation ? La plupart de nos peintres d'histoire d'aujourd'hui nous diront-ils qu'ils ne peuvent point

s'assujettir à pareille chose ? Mais veulent-ils que nous croyons que ce genre de travail est indigne d'eux et qu'il est moins de leurs convenances qu'il ne l'était des habiles gens que j'ai nommés ? Il est cependant beau de savoir rassembler dans l'exécution d'un ouvrage la liberté de touche qu'exige le genre de l'histoire avec la précision absolument nécessaire dans le genre du portrait.

Permettez-moi maintenant, Messieurs, de mettre au jour quelques-unes de mes réflexions sur la manière de le pratiquer.

I

Que la première attention du peintre de portrait soit à disposer la lumière qui éclaire son cabinet. Que cette lumière devienne brillante et douce sur la tête qu'il doit peindre. Qu'il la prenne d'un peu haut et, s'il se peut, d'une forme ronde. Alors cette lumière, se reposant sur les parties les plus saillantes du visage, laissera fuir gracieusement par des demi-teintes celles qui sont tournantes et qui forment les extrémités de l'ovale, soit par les côtés des joues, soit par le menton. Cette disposition de lumière tirée d'une seule croisée, placée s'il se peut encore à pouvoir faire face au milieu du cabinet, en laissera les côtés éclairés seulement d'une lumière sourde, qui procurera à la partie qui doit servir de fond un ton favorable à la tête, et qui ne disputera point avec la lumière ni les ombres de l'objet principal. Voilà en général ce qui convient, sur ce point, aux portraits ordinaires.

II

Mais si le portrait que l'on doit faire est étendu par sa grandeur, comme il demande alors un plus grand ameublement dans les fonds, que le peintre ait soin de disposer ceux de son cabinet de la même manière et dans le même goût qu'il voudra donner à son tableau. Par ce moyen, il pourra juger sainement de l'effet de l'objet principal avec les accessoires ; il les rendra avec plus de vérité et d'harmonie, participants les uns des autres ; il donnera à ses fonds plus ou moins de reculée, selon qu'il en aura besoin pour former des masses ou pour isoler sa figure autant qu'il le jugera nécessaire. J'ai éprouvé l'utilité de cette méthode dans toutes les rencontres où j'en ai fait usage. Outre qu'elle est la meilleure et la plus sûre, elle est aussi la plus courte pour le travail. Je m'en suis servi avec succès pour le portrait de M. de Gauffecourt que ces Messieurs connaissent (17).

III

Si en place d'un fond de cabinet orné par des étoffes ou par des livres, on se trouve dans la nécessité de faire un fond décoré purement en architecture, ou que l'on soit obligé d'y représenter un percé de ciel ou un paysage, alors que l'artiste fasse peindre une toile dans le goût et du même ton à peu près qu'il veut donner au fond de son tableau et qu'il la place derrière l'objet principal. Il en tirera les mêmes avantages que pourrait procurer la nature, soit pour les oppositions ou pour les accords des couleurs (18).

IV

Que le peintre observe encore de ne point peindre une tête qu'il n'ait choisi auparavant l'attitude du corps et qu'il ne l'ait tracée sur sa toile. Par là, il mettra dans un meilleur accord les mouvements des parties du corps avec la tête, il évitera l'inconvénient où sont souvent tombés d'habiles gens même, qui est de placer une tête ou trop haut, ou trop bas sur la toile, ou d'autres fois de la mettre dans un mouvement trop peu raisonné pour les autres parties de la figure.

V

Le choix des attitudes ne demande pas moins de jugement dans un peintre qui ne veut rien faire contre les convenances. Il doit donner aux différents corps qu'il représente et aux membres qui les composent ce qui peut annoncer véritablement le grand prince, le grand capitaine, le magistrat ou le prélat respectable, la femme aimable et toute remplie de grâce. Nous voulons trouver dans un prince un air de grandeur et de majesté, dans un capitaine ce qui montre une noble fierté, dans le magistrat et l'homme d'église le caractère de la sagesse, dans la femme aimable l'image sensible et touchante de la décence et des grâces. Oublier de faire ces observations, c'est s'exposer à de grandes fautes et à de redoutables critiques.

VI

La nature nous indique par les formes des corps leur embonpoint ou leur maigreur, les choix que nous devons faire des attitudes et des mouvements des parties. Et que de choses à observer alors. Tenir debout sans nécessité ou étendre trop les bras et les jambes d'une personne maigre, c'est la faire paraître avec tout le désavantage que peut donner la maigreur. Vouloir au contraire trop faire grouper les membres avec le corps dans une personne de beaucoup d'embonpoint, c'est la mettre à la gêne et ne procurer à l'œil que des formes peu agréables. Ces personnes seront donc mieux si elles sont représentées debout et les parties étendues ; la nature sera plus à son aise et cet air d'aisance plaira davantage en peinture. Les autres, au contraire, seront mieux étant représentées assises ou dans des attitudes qui rapprochent davantage les parties les unes des autres (19).

Les mêmes raisons d'embonpoint ou de maigreur m'ont fait remarquer au sujet des têtes que celles qui sont très grasses réussissent rarement à être peintes entièrement en face et qu'elles valent mieux généralement à être peintes sur ce que nous appelons trois quarts. Au contraire, celles qui sont très maigres sont plus gracieuses à être vues un peu plus en face ; les contours en sont moins coupés et moins secs, surtout du haut de la joue au menton, dont le trait devient droit et aride, quand elles sont placées au trois quarts.

VII

Que le peintre observe attentivement et qu'il étudie avec soin les caractères qui distinguent les différents âges et les différents tempéraments. Les personnes d'un tempérament plus froid ou d'un âge plus avancé doivent être représentées dans des attitudes plus tranquilles, celles qui sont plus jeunes ou plus vives demandent plus de feu dans l'action et plus de contraste dans la position des membres. La vivacité de la jeunesse ou du tempérament exigera quelquefois, relativement à la tête, d'en porter la vue sur le côté, c'est-à-dire, selon le terme en usage, hors du tableau. Cette position de la prunelle convient très bien à un guerrier ; elle donne quelque chose de fier et qui marque la hardiesse qui sied aux gens de cet état. À quelqu'un qui aurait le défaut d'avoir l'œil un peu petit, cette même vue faisant ouvrir l'œil avec plus d'effort, la masse en paraît être plus grande. Mais hors de ces cas, c'est hasarder trop, même au préjudice de la ressemblance, que de prendre ce parti. Qu'on l'évite surtout pour les femmes, à qui cela donnerait un air de dureté dans la physionomie qui ne convient point à leur sexe.

VIII

Il n'est point absolument nécessaire de donner le caractère du ris à une tête ; il ne faut pas non plus lui donner celui de la tristesse qui lui est opposé. Il faut peindre une physionomie telle qu'on peut la voir quand on aborde un ami ou que l'on s'entretient avec lui. C'est ce point qui devient le plus intéressant pour les spectateurs ; c'est celui

qui convient le mieux au plus grand nombre des portraits et pour la réussite duquel, si le peintre ne peut suffire à son travail et à une conversation agréable et nécessaire, il doit se procurer une compagnie qui puisse y suppléer. J'ajoute qu'il est peu de personnes qui n'aient dans l'ensemble des parties du corps, dans le geste et dans l'encolure quelque chose qui n'est qu'à elles et qui est si bien à elles qu'on les reconnaît sans voir le visage. C'est ce qui arrive tous les jours quand on reconnaît quelqu'un par derrière, ou d'une distance assez considérable pour ne pas faire soupçonner que cette reconnaissance soit due aux traits du visage. Bien plus, les nations ont aussi quelque chose de distinctif et qui leur appartient, soit dans ce qui dépend du climat qu'elles habitent, soit dans ce qui dépend de l'éducation qu'elles reçoivent. Rien de tout cela ne doit échapper au peintre de portrait qui aspire à la perfection de son art.

IX

Qu'on saisisse toujours les ensembles d'un portrait d'après la personne même que l'on a à peindre. Si le peintre n'a pas pris cette précaution avant que de faire la tête, il ne doit pas y manquer lorsque la tête est finie. Qu'il saisisse également sur la nature les principaux plis de ses draperies ; ce qu'il y trouvera de relatif à cet objet, en conservant les ensembles du nu, lui indiquera souvent des jets de plis plus heureux et moins répétés que ce qui viendrait du seul génie. Mais qu'il évite le défaut où j'ai vu tomber plusieurs peintres qui, pour mettre ensemble une tête avec les épaules dans un simple buste, laissaient leurs modèles assis, tandis qu'un buste nous représente toujours les objets debout. Il en résulte alors pour un portrait de représenter une tête comme enfoncée dans les épaules. En effet, les épaules paraissent remonter lorsque l'on est assis, et toutes les autres parties qui composent le buste paraissent se soutenir moins que lorsque l'on est debout.

X

La partie de la couleur n'est pas moins essentielle que toutes celles dont j'ai déjà parlé. Elle contribue à l'expression des sentiments de l'âme, elle sert à mettre au jour les qualités des divers tempéraments, elle aide infiniment à donner la vie que nous recherchons dans un tableau et, quand elle est portée à un certain degré de vérité, l'on peut dire que c'est elle qui cause la plus séduisante illusion. Les têtes sont presque aussi variées par la couleur qu'elles le sont par les formes. Le peintre doit donc être très attentif à saisir avec justesse l'ensemble de toutes les parties palpables d'une tête et à les mettre dans le mouvement et le jeu qui conviennent à l'expression qu'il doit lui donner. Il ne verra son ouvrage arriver à la perfection qu'il cherche que lorsqu'il aura saisi avec la même justesse et le même degré de vérité la couleur naturelle de l'objet. Il est des têtes dont la couleur est naturellement lumineuse, brillante et fraîche ; il en est de fortes en couleur qui, par la chaleur des tons, sont brillantes sans être lumineuses ; il en est d'autres qui, par une peau plus épaisse et un ton de couleur basané ou olivâtre, ne sont ni lumineuses ni brillantes. Le bon coloriste cherchera l'imitation la plus exacte dans la couleur des premières, il se conduira avec prudence dans l'imitation des secondes. La ressource de l'art, pour que rien ne paraisse outré dans ces dernières rencontres, se trouve dans l'opposition des couleurs que l'on fera entrer dans ce qui doit servir de fond à une tête et dans celles des habillements que l'on y mettra. S'il est avantageux pour un peintre et pour son modèle de placer dans le plus grand jour une belle peau, il y a aussi à gagner pour eux de placer une tête dont la couleur est dure ou olivâtre à une lumière plus oblique ; par ce moyen, elle aura de plus grandes masses d'ombres et sera susceptible de recevoir des lumières de reflet. Le partage des lumières, des demi-teintes et des masses d'ombres étant fait avec plus d'égalité dans

ces dernières têtes, il en affaiblit la couleur qui, pour lors, paraît moins dure et moins entière.

XI

Après toutes ces observations qui montrent l'homme vraiment habile et intelligent, le peintre ne doit plus s'attacher qu'à être fidèle et spirituel imitateur de la nature. Les linges, les étoffes, ainsi que les chairs et généralement tout ce que l'on peut avoir à peindre, doit porter le caractère de la vérité dans la couleur, dans les formes et dans les effets de lumière. Si l'on veut sacrifier quelques parties pour en faire valoir d'autres, qu'on le fasse par des privations ou des dégradations de jours, amenées avec raisonnement et jamais en changeant la couleur naturelle des objets. Les licences en peinture, comme en poésie, ne doivent pas aller jusqu'à donner des démentis à la vérité, elles doivent être arrêtées par le sage vraisemblable qui doit leur servir de borne. Quelques peintres occupés de certains préjugés ne croyaient pas que l'on dut mettre du linge bien blanc auprès d'une chair colorée ou jaunâtre. En conséquence, ils se donnaient beaucoup de peine pour ne faire en ses rencontres que du linge sale. Ils jouissaient cependant d'une certaine réputation mais aussi mal fondée que les préjugés même. Tout ce qui plaît dans la nature doit plaire aussi dans un tableau ; or des linges blancs sont d'un bon effet avec les chairs colorées ou autres, pourquoi réussiraient-ils moins en peinture ? Rien n'est plus dangereux pour un homme qui pourrait être bon coloriste que les entraves que lui donnent de pareils préjugés. Il en est des linges et des étoffes comme des chairs dont j'ai parlé qui pourraient être d'une couleur trop entière et trop dure. Quand on a raison de craindre qu'une masse de linge ou telle autre étoffe que ce soit ne détruise des chairs, on doit la diviser par des masses d'ombres et par des masses de demi-teintes qui en ôtent l'égalité. Par ces moyens, les masses de lumières étant plus rétrécies, elles affectent moins les yeux et laissent les chairs dans leur entier effet. Pour se garantir des dangers que peuvent occasionner les préjugés dont je viens de parler, il n'y a qu'à étudier les ouvrages de l'école vénitienne qui, pour la belle couleur et la couleur vraie, l'a emportée sur toutes les autres. Les morceaux des maîtres de cette école et la nature formeront toujours des peintres excellents pour le coloris (20).

XII

L'extraordinaire dans les habillements et dans les ajustements n'est point favorable aux portraits et quelquefois il choque la raison. Il est plus sage de s'en tenir aux habits de mode et à des ajustements auxquels nos yeux sont faits. Alors, tout concourt à rendre les ressemblances plus frappantes. Pourquoi dans un portrait que nous voulons qui soit reconnu au premier coup d'œil y introduire des choses qui y donnent du déguisement ? Tout le monde a éprouvé que le seul changement de coiffure empêche de reconnaître au premier moment ceux-même avec qui l'on est tous les jours ; on les reconnaîtrait encore moins si ce changement était général. Il en résulte pour nos yeux une erreur dont il reste toujours quelques impressions.

Notes du transcripteur

(1) Ms. 263, fol. 161-162.

(2) Ms. 185, fol. 82-91.

(3) Sur les ajustements, Clapasson observait : « Il y a quelques années qu'on vit un goût des plus dépravés faire fortune dans les portraits en fait d'ajustements. La mode s'établit de se travestir en moine, en sœur grise, en Quinze-Vingt, en ramoneur... Cette plaisanterie avait commencé chez quelques personnes du premier rang, qu'elle avait amusées un moment, et Paris, singe perpétuel de la Cour, l'avait saisie avec avidité.

Heureusement, la vogue de ces emblèmes bas et ridicules a passé promptement et l'on n'en fait plus usage aujourd'hui. »

(4) Sur la question de la littérature sur le portrait, on se rapportera à POMMIER Édouard : *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Gallimard Paris,, 1998.

(5) Nonnotte fait référence à la fable de Dibutade, racontée par Pline l'Ancien, et présenté comme une allégorie des origines du portrait et de la peinture, puis à la naissance d'Aphrodite, narrée dans le poème théogonique d'Hésiode. On rapprochera cette entrée du premier chant sur le dessin de WATELET Claude Henri : *L'Art de peindre. Poème avec des réflexions sur les différentes parties de la peinture*. H. L. Guérin et L. F. Delatour Paris, 1760, qui venait de paraître.

(6) Le comte de Caylus étudiait notamment des camées dans son *Recueil d'antiquités...*, 1752-1767. Dans le contexte lyonnais, il faut citer le rôle de Pierre Adamoli, bibliophile, antiquaire et bienfaiteur de l'Académie, qui lui fit don de son médaillier ; voir SORDET Yann : « Pierre Adamoli et ses collections. L'amour des livres au siècle des Lumières », *Mémoires et documents de l'École des Chartes*, 60, 2001.

(7) Récit narré dans FELIBIEN André : *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*. Imprimerie de S.A.S. Trévoux, 1725 (1^{re} éd., 1666-1688), t. I, p. 231.

(8) La source de Nonnotte est de nouveau FELIBIEN A., 1725, t. II, p. 351-355. On trouve une variante de cette anecdote, racontée au sujet du Titien dans TITON DU TILLET Évrard : *Essai sur les honneurs et sur les monuments accordés aux illustres pendant la suite des siècles*. Chaubert Paris, 1734, p. 332 : « La grande considération que Charles Quint avait pour les savants et les personnes qui excelloient dans les beaux-arts causa de la jalousie à quelques seigneurs de sa cour [...]. Il leur dit aussi, au sujet du Titien, qu'il était sûr de ne pas manquer de courtisans, mais qu'il n'avait pas toujours un Titien, qu'il pouvait faire en un moment une vingtaine d'hommes plus grands qu'eux, mais que Dieu seul pouvait faire un homme tel que le Titien ».

(9) Voir FELIBIEN A., 1725, t. III, p. 438-449. Roger de Piles, dans la partie de son *Cours de peinture par principes* consacrée aux portraits (J. Estienne Paris, 1708, p. 260-301), le considérait comme le meilleur exemple à suivre.

(10) Rappelons que Nonnotte fut reçu à l'Académie royale de Paris au moment où Largillierre en assurait la direction.

(11) Nonnotte remettait en cause le jugement du comte de Caylus qui, dans sa *Vie de Pierre Mignard*, prononcée à l'Académie royale de Paris le 6 mars 1751 et parue dans les *Vies des Premiers peintres du Roi, depuis M. Le Brun jusqu'à présent* [recueillies par F.-B. Lépicié] (Pissot Paris, Durand, 1752-1754, t. I, p. 104-173), considérait que l'artiste avait pratiqué ce genre sans génie, dans le seul but mercantile d'augmenter sa fortune.

(12) Carle Van Loo, *Portrait de Marie Leczinska*, Versailles, musée national du château (SAHUT Marie-Catherine : *Carle Van Loo, Premier peintre du Roi (Nice, 1705-Paris, 1765)*, catalogue exposition Nice/Clermont-Ferrand/Nancy, 1977, n° 109). Le tableau fut exposé au Salon de 1747 et apprécié par la critique, notamment chez LE BLANC Jean Bernard : *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, etc. de l'année 1747*, Paris, 1747, p. 77-78.

(13) Commandé en 1755 par Frédéric II de Prusse, exposé au Salon de 1757, puis placé dans le Salon de marbre du nouveau palais de Sans-Souci, où il se trouve aujourd'hui (SAHUT Marie-Catherine : 1977, cat. n° 158). Le tableau fut commenté et discuté notamment par le comte de Caylus et Charles Nicolas Cochin.

(14) Tableau de Jean-Baptiste Van Loo, intitulé *Diane et Endymion* (Paris, musée du Louvre), qui lui permit d'être reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture le 13 février 1731.

(15) Versailles, musée national du château. Louis Tocqué dans sa conférence sur le portrait, lue à l'Académie royale le 7 mars 1750, citait également ce portrait, que Rigaud avec offert à l'institution en 1712.

(16) Nonnotte utilise de nouveau FELIBIEN André, 1725, t. IV, p. 306-308. Notons que Claude Warin, le frère de Jean ici évoqué, réalisa les grands médaillons de bronze apposés sur la façade de l'Hôtel de Ville de Lyon, et que plusieurs commandes lui furent passées de la part des élites locales.

(17) Ce portrait, exposé au Salon du Louvre en 1753, avait reçu une bonne critique. Perdu, il est connu par la gravure qu'en fit Jean Daullé en 1754 (MARTIN Sylvie : 1984, vol. 1, p. 94 ; vol. 2, cat. n° 40).

(18) Les points II et III sont issus des conseils que donnait Oudry dans sa conférence sur la manière d'étudier la couleur, prononcée à l'Académie royale de Paris le 7 juin 1749 et publiée dès le XVIII^e siècle.

(19) Charles Le Brun recommandait ces principes dans sa conférence sur la façon de dessiner le modèle (4 janvier 1670, manuscrit perdu), qu'Henry Testelin utilisa dans la partie consacrée à l'usage du trait de ses *Sentiments des plus habiles peintres du temps sur la pratique de la peinture et de la sculpture*. Rogguet La Haye, ((LICHTENSTEIN J. et MICHEL C. (dir.), 2006, t. I, vol. 1, p. 344-345).

(20) Ces remarques font écho à celles de Roger de Piles, qui proposait des solutions pour être fidèle à la nature mais agréable : « [...] auprès d'un teint blanc, vif et éclatant, il faut bien se garder de mettre d'un beau jaune qui le ferait paraître de plâtre, mais plutôt des couleurs qui donnent dans le vert, ou dans le bleu, ou dans le gris, ou dans quelques autres semblables couleurs qui, par leur opposition, contribuent à faire paraître plus de chair ces sortes de teints, que l'on trouve ordinairement aux blondes. Van Dyck s'est souvent servi dans ses fonds de rideaux: feuille-morte, mais la couleur en est douce et brune. Les femmes brunes au contraire qui ont dans leur teint assez de jaune pour soutenir le caractère de chair pourront fort bien être habillées de quelques draperies qui donnent dans le jaune, afin que leur teint semble en avoir moins et en paraître plus frais, et auprès des carnations qui sont très vives et hautes en couleur, le linge y fait à merveille. » (*Cours de peinture par principes*. J. Estienne Paris, 1708, p. 274-275).

Discours sur les progrès des arts à Lyon et sur les écoles de dessin qui y ont été établies (Ms. 81-28)

Nonnotte prononça ce discours le 21 février 1769, après qu'un violent incendie eut détruit les salles de l'école de médecine et de celle de dessin, qui lui était attenante. En légitimant historiquement l'établissement, il voulait convaincre son auditoire qu'une restauration était nécessaire. C'est à ce moment que Nonnotte retourna à Paris pour plaider en faveur des intérêts lyonnais et qu'il prononça dans l'assemblée de l'Académie royale sa Vie de François Le Moyne. En 1770, il fut nommé directeur et premier professeur de la nouvelle école de dessin de Lyon jusqu'en 1780, date à laquelle il démissionna de ses fonctions, juste au moment où fut assurée la pérennité de l'école, confirmée par de nouvelles lettres patentes et qui prit le nom d'École royale gratuite de dessin.

Témoignage essentiel sur l'histoire de l'école de dessin de Lyon (1), ce discours est aussi une manière de comprendre les enjeux que de tels établissements assumaient : le texte articule en effet la réussite de l'école locale de peinture avec le progrès social qu'elle engendre, et l'amélioration du goût de la nation avec l'engagement des citoyens qui le promeuvent. APK

Messieurs,

C'est une vérité qui a déjà été redite cent fois, que les sciences et les beaux-arts font le bonheur et la gloire de la société et sont pour elle la source des plus précieux avantages. Un regard rapidement jeté sur les peuples qui ont été les plus célèbres nous en fournit des preuves aussi incontestables qu'elles sont éblouissantes. En quelle considération fut Athènes au siècle d'Alexandre ? Quelle fut la gloire de Rome au siècle d'Auguste ? Quelle fut la réputation de l'Italie au temps des Médicis ? Mais, si ce goût précieux a porté chez ces nations, autrefois si illustres, tout le brillant de l'éclair, il semble aussi n'en avoir eu que la durée. La Grèce est retombée dans la barbarie, l'Italie

dans la langueur, et si Rome attire encore notre attention et nos regards, c'est plutôt par ses anciens monuments et ses riches débris que par ses modernes productions.

Plus tardive, mais plus heureuse, la France semble avoir été le dernier asile du goût, mais elle semble aussi l'avoir fixé. Depuis le beau règne de François I^{er}, ce goût des sciences et des beaux-arts, semblable à une aurore naissante, n'a cessé de répandre parmi nous des lumières et des feux toujours plus brillants ; et avec quels succès les heureuses dispositions de la nation n'ont-elles pas été secondées par la magnificence et la générosité de nos princes ?

François I^{er}, dont la mémoire sera éternellement conservée dans le temple des muses avec les beaux titres de père et de restaurateur des lettres, François I^{er} connut ces heureuses dispositions de sa nation à cultiver avec fruit toutes les connaissances qui peuvent orner et perfectionner le goût. Il pensa, il jugea, il agit en roi. Il se proposa de fournir à ses Français les plus grands maîtres et les plus grands modèles en tout genre. Il attira par une générosité vraiment royale tout ce qu'il put connaître d'hommes distingués par les talents, les connaissances, le goût des lettres, les sciences et les beaux-arts. Et quel fut le succès de sa sagesse et de ses soins ? Il vit la jeunesse accourir de toute part à ces nouveaux maîtres, s'enrôler avec empressement sous leurs étendards, saisir avec autant de discernement que de promptitude toutes les règles et les finesses de l'art et l'usage que l'on doit en faire. Il vit le génie se développant avec succès et rapidité donner des fruits d'études et enfanter des chefs-d'œuvre qui firent aller bientôt de pair les disciples avec les maîtres.

Pour faire disparaître ce puérile et barbare gothique qui régnait partout et qui avait ramené comme à l'enfance les beaux-arts de la peinture, de la sculpture et de l'architecture, il avait fait venir à grands frais les hommes les plus renommés et les ouvrages les plus précieux. Personne n'ignore quel était le mérite et l'étendue de génie de Léonard de Vinci. Grand peintre, grand géomètre, homme aimable et des mieux faits, caractère plein de douceur, toutes ces qualités, ces avantages et ces talents lui méritèrent toute la faveur du prince, on pourrait dire même, son amitié autant que son estime. Il en reçut une preuve bien touchante dans sa dernière maladie, puisqu'il mourut entre les bras du Roi même, qui était venu le visiter.

Exemple frappant et bien honorable pour les beaux-arts, protection distinguée, quelle émulation ne produisîtes-vous pas alors parmi nous ! Dans la capitale, on voit encore les morceaux d'un Germain Pilon et de Jean Goujon qui sont des chefs-d'œuvre de délicatesse et de perfection dans la sculpture, d'un Jean Cousin dans la peinture sur verre, d'un Philibert Delorme (2), votre compatriote, qui a fait bâtir sur ses desseins le château des Tuileries pour Catherine de Médicis, et qui fut ensuite Surintendant des Bâtiments du Roi. Peu après, on voit paraître un Warin, le plus grand homme que nous ayons eu dans la gravure des médailles, un le Poussin qui a peut-être été le plus excellent peintre de la nation, un Stella (3), votre compatriote encore, qui a fait le plus grand honneur à sa patrie et qui mourut Premier peintre du Roi et Chevalier de Saint-Michel.

Louis XIV, dont l'âme était si élevée et si grande, en fit encore plus pour les belles-lettres et les beaux-arts que n'en avaient fait tous ses prédécesseurs. De grands hommes en tous les genres secondèrent et servirent le goût de ce prince. Ce fut alors que se firent les établissements les plus magnifiques, qu'il se forma dans la capitale des Académies pour tous les différents objets d'études, de recherches d'arts et de sciences, qu'on porta ses vues jusqu'à Rome en y établissant, aux dépens du Roi, une Académie de peinture (4), où la jeunesse française va étudier les magnifiques restes de la grandeur romaine et les excellents modèles que les grands maîtres ont laissés. Ce fut

alors que les écoles publiques de dessein furent autorisées dans toutes les provinces du royaume (5), où elles seraient jugées avantageuses ou nécessaires. Enfin, on n'oublia rien de tout ce qui pouvait contribuer à l'utilité des citoyens ou à la splendeur de l'État.

Mais de cette vue générale qui est si flatteuse pour la nation, passons à une vue particulière qui ne dépare point celle-là, qui est le principal objet que je me propose ici, qui nous intéresse et nous flatte encore plus spécialement parce qu'elle nous est propre et que c'est la patrie elle-même qui nous la présente, je veux dire le progrès des beaux-arts dans la ville de Lyon. Je n'entreprendrai point de vous faire des descriptions pompeuses des ouvrages, ni des éloges magnifiques des artistes. Je me propose seulement de vous donner un précis historique de ce qui s'est fait dans cette ville pour cultiver et perfectionner le goût des beaux-arts, et des moyens qu'on a employés pour l'y conserver et l'y faire régner constamment.

Personne ne dispute à Lyon d'être, après la capitale, la première ville du royaume, soit pour la grandeur et l'opulence, soit pour le nombre et le génie industriel de ses habitants, soit par les ressources infinies qu'on y trouve en tout genre, soit par le goût et les talents qui y sont plus communs et plus naturels qu'ailleurs, soit enfin par la noble émulation qu'elle a toujours eue d'égaliser la capitale et de ne lui céder en rien.

À peine les nouvelles Académies sont-elles établies à Paris que Lyon s'empresse de participer à ces avantages. Par lettres patentes de 1676, et que j'ai entre les mains, cette ville est autorisée à ériger une École publique de dessein. Thomas Blanchet, membre de l'Académie royale de peinture et dont vous avez ici les grands ouvrages sous les yeux, en fut le premier professeur (6) ; la seconde place fut donnée à Antoine Coysevox, sculpteur, votre compatriote, qui fut aussi reçu à l'Académie royale (7). Et quels furent les succès de ces premiers maîtres ? C'est de l'École de Lyon, c'est de votre École, Messieurs, que sortirent ces hommes si fameux : les deux Coustou, les Thierry dans la sculpture (8), les Vivien dans la peinture (9), les Delamonce dans l'architecture (10), les Audran, les Drevet, à qui on n'oserait préférer, je dirais presque, comparer personne pour la gravure (11).

Un goût décidé pour les arts et un certain sentiment naturel pour en juger sainement ne se renfermaient pas dans les seuls artistes destinés à les cultiver. Nombre d'amateurs se plaisaient dans leurs moments de loisir à s'en instruire, ils fréquentaient les artistes qui se distinguaient, ils s'entretenaient avec eux (12). Le commerce avec les muses est doux et agréable, on en remporte toujours quelque chose d'utile ; les talents y gagnent et ils sont soutenus, excités et encouragés par la fortune de ceux qui les aiment.

En effet, il n'est point de ville dans le royaume où il paraisse autant de goût, de richesse et de splendeur dans les bâtiments que dans celle-ci. Les cabinets des amateurs y sont ornés des morceaux les plus exquis et les plus curieux en tableaux, en sculpture, en marbres et en bronzes. Les places publiques, les carrefours même y présentent la plupart les plus belles statues, dont les plus grands artistes n'ont pas dédaigné de les décorer. En revenant d'Italie, ces artistes étaient tous retenus, caressés et accueillis par les citoyens de cette grande ville, dont le séjour et la société leur parut toujours si aimables, qu'un grand nombre n'ont point voulu passer outre et s'y sont fixés.

Thomas Blanchet, qui était de Paris, resta à Lyon pour peindre les plafonds de l'Hôtel de ville. Il fit aussi ceux du Palais et nombre de maisons particulières sont encore décorées de morceaux qu'il y a laissés. Quoiqu'il fût lié intimement avec

M. Le Brun, Lyon fut pour lui une seconde patrie et il y mourut, en remplissant la place de Peintre de la Ville dont je suis aujourd'hui honoré.

Spiere (13), qui était aussi peintre d'histoire et qui s'est très distingué dans son genre, a fait surtout pour les églises des tableaux admirables. On en trouve à Saint-Nizier, qui sont traités de la manière la plus savante. C'est là que, peignant le Jugement universel qui tenait du haut de l'Église en bas du côté du grand portail, tandis qu'il est saisi par l'enthousiasme de son art, il recule pour en voir les effets, il se précipite malheureusement et il trouve la mort dans le lieu même où il venait de faire les plus belles choses et les plus propres à l'immortaliser.

Van der Cabel (14) excellait pour les tableaux de cabinet. Le paysage, les animaux, les marines qu'il a laissés en grand nombre lui font le plus grand honneur. Sa couleur était belle et brillante et il avait le génie très fécond. Il vécut longtemps très estimé à Lyon. Il y maria une demoiselle à un riche négociant qui vit encore, et dont les enfants, qui forment une des meilleures maisons de cette ville, ont passé et sont encore dans les places les plus distinguées de la magistrature.

MM. Chabry père et fils (15), sculpteurs et que je ne dois point oublier comme étant à l'école lyonnaise, ont donné toutes les preuves de talents supérieurs. Le père fut chargé d'exécuter le piédestal de la statue équestre qui est sur la place de Louis le Grand, il le décora des plus beaux ornements en bronze pour accompagner les figures du Rhône et de la Saône qui sont de MM. Coustou. M. Chabry le père fut également chargé de la figure équestre de Louis XIV qui est en bas-relief au fronton de l'Hôtel de ville et qui est très estimée.

M. Chabry le fils, que la nature avait formé pour être un excellent artiste, aurait suivi de fort près les traces de son père, peut-être même l'aurait-il surpassé en talent si trop de dissipation et trop d'attraits pour le plaisir ne l'avaient emporté dans sa jeunesse et ne lui avaient ravi un temps dont la perte ne se répare point.

Sarrabat (16), né à Paris et qui avait étudié son art à Rome avec les plus grands succès, fut retenu à Lyon par les manières engageantes des citoyens, par la beauté du pays et par les grâces d'une très belle personne qu'il y épousa. Il était excellent dans la composition et dans le dessein et a laissé dans cette ville un grand nombre d'ouvrages qui ne se démentent point sur ces articles.

Je pourrais joindre à tous les hommes que je viens de nommer les noms de plusieurs autres de vos concitoyens qui, par leurs talents, ont fait honneur à leur patrie. Le goût dominant de cette métropole pour les arts, son commerce, ses richesses, tout l'a toujours conduit aux moyens de donner de l'émulation et à rendre son séjour aussi intéressant. Si, entre les artistes qui ont séjourné à Lyon, tous ne s'y sont pas fixés entièrement, plusieurs y ont trouvé des occasions qui ont pu former l'époque de leur fortune, et nous en avons des exemples assez récents que je vais rappeler en peu de mots.

M. Pigalle, fameux sculpteur et qui vient d'obtenir du Roi des lettres de noblesse, fut invité en revenant d'Italie à s'arrêter à Lyon pour y finir deux figures en marbre qui sont placées aux côtés du grand autel de l'église de Messieurs de Saint-Antoine (17). Dans des moments de loisir, il fit un petit modèle de Mercure messenger des dieux qui attache ses talonnières avant de prendre son vol. Cette figure, l'une des plus parfaites qui se soient faites dans ce siècle, a assuré la fortune de son auteur. Il fut agréé et reçu à l'Académie royale de peinture sur ce morceau et le Roi, ayant voulu occuper ce célèbre artiste, il lui ordonna d'exécuter en marbre et plus grand que nature le même sujet, dont Sa Majesté a fait présent depuis au roi de Prusse (18).

M. Slodtz, sculpteur, et Soufflot, architecte, s'étant lié d'amitié avec plusieurs amateurs de cette ville qui les rencontrèrent à Rome, M. Soufflot ne tarda pas à profiter de la circonstance qu'il envisagea comme pouvant être utile à ses vues. Il suivit de près ses nouveaux amis et arriva à Lyon où il fut très bien reçu de la part de ces Messieurs. Son premier ouvrage fut une maison qu'il fit bâtir pour M. Lacroix de Laval (19), l'ouvrage et l'homme furent goûtés, les circonstances se trouvèrent heureuses, l'artiste avait des talents et de l'esprit, tout concourut en très peu de temps à lui procurer les moyens de jeter les fondements de la fortune la plus brillante. Il a fait élever à Lyon des morceaux d'architecture dans tous les genres et il l'a fait d'une manière et dans un goût à mériter les suffrages des connaisseurs et la confiance du prince. Le Roi, instruit des talents de M. Soufflot, lui a confié un des principaux contrôles de ses Bâtimens, et c'est à lui et à ses soins que Sa Majesté s'en est remise pour la construction de la nouvelle église de Sainte-Geneviève à Paris. Ce monument sera le plus grand et le plus magnifique que nous ayons en ce genre.

M. Slodtz, étant à Rome, fut chargé par M. l'abbé de Lacroix (20), l'un des amateurs dont j'ai parlé il y a un moment, de lui faire deux bustes en marbre qui sont aujourd'hui dans son cabinet et qui sont de la plus grande beauté. L'un représente un prêtre d'Apollon et l'autre, une Iphigénie, prêtresse de Diane (21) ; celui-ci surtout est du travail le plus exquis et de l'expression la plus fine, la plus sage et la plus noble. M. Slodtz séjourna quelques temps à Lyon et ce fut dans des moments de plaisir que fait goûter la vraie amitié qu'il décora à la campagne, de M. l'abbé de Lacroix, la chapelle domestique de sa maison ; et on peut dire qu'il l'a fait dans un goût qui fait autant d'honneur au maître qu'à l'artiste même. M. Slodtz a laissé ici plusieurs autres morceaux qui soutiennent la réputation qu'il a acquise, il a été fort estimé et très recherché à Paris, où il est mort regretté de tous ceux qui l'ont bien connu.

Je vous ai parlé, Messieurs, de la première École de dessein établie à Lyon en 1676. Une chose qui surprendra tout le monde, et qui doit vous surprendre encore davantage vous-même, c'est que, dans une ville où l'on a tant de goût et d'amour pour les beaux-arts, cette École de Lyon, si célèbre et si féconde en grands hommes, ait tout à coup disparu, on ne sait comment, on ne sait pourquoi, on ne sait pas même en quel temps. Mais ce qui doit augmenter notre considération pour des hommes dans qui on reconnaît le goût le plus délicat, le discernement le plus juste, le zèle le plus courageux pour la patrie et pour le bien public, c'est que ces hommes ont entrepris de faire renaître l'école lyonnaise et qu'ils y ont réussi. Et c'est ce que je vais avoir encore l'honneur de vous exposer.

M. l'abbé de Lacroix, depuis son retour d'Italie, avait toujours été occupé du projet du rétablissement de cette École, il y pensait continuellement, il en sentait toute l'utilité, non seulement par rapport aux fabriques, dont la base principale est le goût du dessein, mais encore par rapport aux besoins de cette étude pour tous les arts pour lesquels le dessein est d'une nécessité indispensable.

M. l'abbé de Lacroix avait fait dès l'année 1750 plusieurs projets relatifs à ses vues. Il avait envoyé en conséquence des mémoires aux ministres ; enfin, après sept années d'attente pendant lesquelles il y eut divers obstacles et difficultés qui ne le rebutèrent jamais, et dont il vint heureusement à bout, plusieurs citoyens, amateurs zélés des beaux-arts, se joignirent à lui et, sous les auspices de M. Bertin (22), nouvellement Intendant de cette ville, on pensa efficacement à former, ou plutôt à renouveler cet établissement.

La main fut mise à l'œuvre au mois de novembre 1756 ; le plan pour l'établissement fut fait, conclu et approuvé par ces Messieurs. M. l'abbé de Lacroix me

fit l'honneur de me le communiquer et il me chargea d'inviter M. Frontier, Peintre du Roi, mon confrère en cette qualité, à partager avec moi gratuitement le soin de l'École dont l'ouverture était prête de se faire. M. Frontier accepta la proposition et lui et moi, conjointement avec Messieurs les associés, nous choisîmes M. Perrache, sculpteur et membre de cette Académie, pour enseigner ce qui concerne plus particulièrement son art. On fit de plus les règlements qui parurent nécessaires et convenables pour la conduite qui serait prescrite aux jeunes étudiants ; ce qui pouvait intéresser personnellement Messieurs les professeurs fut aussi réglé. Et la société qui s'était formée pour rétablir cette École se chargea généreusement de fournir à toutes les dépenses jusqu'à ce que le ministère y pourvût.

Les choses étaient dans cet état lorsqu'on jugea à propos d'en écrire à M. le duc de Villeroy (23), Gouverneur de ces provinces, et à M. le marquis de Marigny, chef des Académies de peinture et d'architecture. L'un et l'autre applaudirent beaucoup au zèle de Messieurs les associés : ils donnèrent leur consentement à tout. On ouvrit l'École du modèle le 10 janvier 1757, en présence de M. Bertin, Intendant et l'un des douze associés fondateurs, lesquels s'y trouvèrent tous. On avait aussi auparavant eu l'agrément de M. de Rochebaron (24), Commandant, et celui de M. Flachet (25), Prévôt des marchands.

Dans cette première année de l'établissement, l'empressement de la jeunesse fut incroyable pour se faire inscrire au nombre des étudiants et pour venir profiter des leçons que donnaient les professeurs. Un habile géomètre, M. de Gournai (26), s'offrit aussi à donner des leçons de géométrie pratique ; ses propositions furent acceptées, on l'installa dans l'École et ses leçons furent suivies avec la même affluence que l'étaient celles d'après le modèle. Dès cette première année, les progrès que firent les élèves furent très sensibles et M. le cardinal de Tencin (27), qui avait témoigné combien il approuvait le zèle des citoyens dans cet établissement, se fit aussi un plaisir d'en couronner les premiers fruits, en distribuant à ses dépens aux élèves les prix qui leur avaient été proposés. M. Bertin, de son côté, obtint du conseil des gratifications en faveur des professeurs, dont il leur distribua les rescriptions à la fin de l'année. C'est ainsi que l'on excitait l'émulation parmi les maîtres et parmi les écoliers.

La seconde année, deux places d'associés étant devenues vacantes, elles furent remplies l'une par M. de la Michodière (28), qui avait succédé dans l'Intendance de Lyon à M. Bertin, nommé à la Lieutenance générale de police de Paris, et l'autre par M. Flachet, qui était pour lors Prévôt des marchands. M. de la Michodière, en succédant à M. Bertin dans la place d'associé de l'École de dessein, l'imita dans son zèle et protégea toujours la bonne œuvre, c'est ainsi qu'il l'appelait. M. Flachet se signala lui-même peu après avoir été reçu ; il accorda à l'École un logement spacieux à l'Hôtel du vieux gouvernement (29) et lui assigna sur les fonds des dépenses extraordinaires de la ville les sommes nécessaires pour fournir aux différents exercices le feu et la lumière et, aux étudiants, les prix qu'on avait résolu de leur distribuer chaque année.

L'École, ainsi protégée et animée, prenait de la consistance et de la réputation. Toutes les provinces voisines profitaient des avantages qu'elle pouvait leur procurer, les étrangers même y envoyaient des sujets. On y a vu entre autres beaucoup d'Italiens. M. les professeurs, très attentifs à acquérir des richesses de l'art à la nouvelle Académie, invitaient les artistes pensionnaires du Roi qui revenaient de Rome à faire quelque séjour en cette ville et, pendant ce temps, faisant les honneurs de l'École, ils les engageaient à y remplir pendant quelques semaines l'office de professeur et les déterminaient à y laisser des preuves de leur talent. Chacun de ces Messieurs se

faisaient un devoir de donner un morceau ou deux de leur façon dont on décorait la salle d'assemblée. Nous en avons par ces moyens déjà acquis un certain nombre dans lequel il y en avait plusieurs du premier mérite et de la plus grande beauté. La plupart des artistes qui nous les avaient laissés jouissent de la plus belle réputation et sont aujourd'hui membres de l'Académie royale de peinture.

Rassembler des ouvrages de différents maîtres et de différents goûts, en laisser la collection sous les yeux des jeunes étudiants, c'est leur procurer les moyens les plus sûrs pour avancer promptement dans la carrière qu'ils ont entreprise. Chacun d'eux choisit dans des ouvrages qui sont variés par leurs différentes manières ce qu'il y trouve de plus conforme à son goût naturel. Il y saisit ce qui lui plaît et ce qui le touche le plus. Il prend dans un seul maître ou dans plusieurs tout ce qui est propre à faire éclore en lui le germe des talents.

Nous l'avons éprouvé, Messieurs, et nous avons eu la satisfaction de voir sortir en très peu de temps de notre École, comme de leur berceau, de jeunes élèves qui, dans différents genres d'arts et dans différents goûts, se sont déjà très distingués et qui sont déjà connus pour des hommes à avoir par la suite les plus brillants succès (30).

M. de la Verpillière (31), aux talents, à la sagesse et au zèle duquel tout le monde rend témoignage, M. de la Verpillière, ayant été nommé par le Roi Prévôt des marchands, voulut bien, en 1764, prendre une place parmi les associés fondateurs de l'École. Il assista à une des premières séances de l'année et, comme chef de l'administration publique, il se proposa de soutenir l'établissement en tout ce qui dépendrait de lui. En effet, dès ce moment, il ordonna qu'il serait continué de prendre sur les fonds de la ville les mêmes sommes qui avaient déjà été accordées pour subvenir à des frais d'entretiens pour les exercices, ainsi qu'à ceux des prix. Mais son zèle a éclaté encore davantage lorsqu'en 1767 la Ville reçut ordre de vendre la plupart de ses immeubles. L'Hôtel de l'ancien gouvernement, étant compris dans cette vente, il fallait nécessairement placer ailleurs l'École de dessein, ou avoir la douleur de voir cesser ses exercices.

Ce fut alors que M. de la Verpillière, comme l'un des principaux administrateurs au bureau des collèges, proposa de faire accorder à l'École de dessein une chapelle dont on ne faisait plus aucun usage et qui est attenante aux bâtiments de la pension du Collège de la Trinité (32). Tous les membres de ce bureau se prêtèrent avec zèle à la proposition et y consentirent. M. l'archevêque (33), prélat très éclairé et que l'on en instruisit, y donna son consentement avec toutes les formalités qui sont nécessaires. En peu de temps, la chose fut conclue et la cession en fut faite dans la forme usitée.

Par cet arrangement, l'École de dessein fut mise dans un état de stabilité à ne devoir plus rien craindre quant à un logement où elle put faire ses exercices. On disposa par un plan les salles nécessaires pour l'étude du modèle, pour les leçons de géométrie et pour les assemblées. La Ville fournit à une grande partie des frais par un abandon qu'elle fit de quelques prétentions envers le bureau des collèges et, sous l'inspection de M. l'abbé de Lacroix, que le dit bureau avait prié de se charger de cet office, tout fut fait et accommodé de la manière la plus décente et dans le plus grand ordre. La salle du modèle surtout pouvait être regardée comme la plus belle qui fut dans le royaume. Les exercices y commencèrent le 4 janvier 1768. Il y eut le plus grand concours d'étudiants et une multitude de spectateurs qui donnaient les plus grands applaudissements.

Dans la disposition que l'on fit relativement à l'intérieur du bâtiment accordé à l'École de dessein, M. le Prévôt des marchands avait demandé s'il serait possible d'y ménager un établissement pour l'École de médecine qui, depuis longtemps, était sollicité par la faculté auprès du Consulat. M. l'abbé de Lacroix, ayant trouvé que la hauteur depuis le rez-de-chaussée jusqu'à la route suffisait pour être partagée en deux, il fut résolu qu'elle serait divisée et que la partie inférieure ou du rez-de-chaussée serait donnée à MM. les médecins, tandis que celle qui est au-dessus demeurerait à l'École de dessein.

Quelle gloire et en même temps quel avantage pour Lyon d'avoir formé de semblables établissements ? Ils produisaient les fruits les plus heureux, on comblait d'éloges les citoyens vertueux et éclairés qui y avaient donné naissance et c'est en recueillant ces heureux fruits qu'un fatal aveuglement en détruit le principe et anéantit le riche fond qui les produisait.

Les médecins, ainsi que les professeurs de l'École de dessein, avaient fait l'ouverture de leurs exercices au mois de janvier 1768. L'École d'anatomie donnait ses leçons si utiles à l'humanité et les élèves travaillaient courageusement à se perfectionner dans les connaissances relatives à leur profession, lorsque quelque âme sombre et méchante d'entre le peuple répand sourdement les soupçons les plus noirs sur les occupations des anatomistes. On insinue qu'au lieu de s'exercer sur des cadavres, ils s'exercent sur des victimes vivantes qu'ils font enlever adroitement. Le peuple aveugle ne réfléchit point, ne vérifie point, il saisit les premiers objets qu'on lui présente. Les imaginations s'échauffent, on murmure, on pousse des cris, on s'attroupe, on en vient jusqu'à l'entreprise la plus hardie et la plus séditieuse. Enfin, sous prétexte d'arrêter un mal imaginaire, on emploie la violence, le fer et le feu pour renverser les plus sages établissements.

Cette funeste émeute arriva le dimanche 27 novembre 1768. Le premier signal fut donné vers les quatre heures et demie du soir par un attroupement du peuple et par des pierres jetées qui brisèrent et mirent en pièces une des croisées du bâtiment. On y accourut, on y envoya quelques gardes, on n'oublia rien pour faire entendre raison au peuple. On fit visiter l'intérieur de l'établissement à plusieurs des attroupés qui parurent satisfaits. On en arrêta un qui était peut-être le plus échauffé et on s'en revint, ayant lieu de croire que l'affaire était finie et le peuple entièrement calmé.

Mais, ainsi qu'un feu qui paraît éteint aux premiers seaux d'eau qu'on y a jetés et qui ne se rallume ensuite qu'avec une plus grande vivacité, l'émeute recommença vers les six heures avec un acharnement et une fureur inexprimables. En moins de trois heures, tout ce qui appartenait à l'École de médecine fut renversé et brûlé ; la proximité de l'École de dessein lui procura le même sort. On pourrait bien citer ici le vers de Virgile : « Pauvre Mantoue, c'est pour ton malheur que tu es si voisine de la malheureuse Crémone. *Mantua vae miseræ nimium vicina Cremonæ* (34). Rien ne fut ni épargné ni ménagé. On ne laissa dans l'une ni dans l'autre École aucune trace ni aucun vestige de tout ce qui servait aux exercices et aux leçons qu'on y avait encore données comme à l'ordinaire la veille et le jour même de cet affreux désastre.

Dans la destruction des écoles de médecine et de dessein, les mutins ne se bornèrent point à l'anéantissement des choses qu'ils trouvèrent sous leur main. Plusieurs d'entre eux volèrent et emportèrent des effets de nature différentes, et il est probable que ce fut aussi avec le seul dessein de voler qu'ils essayèrent de pénétrer dans les bâtiments de la pension du Collège. Déjà avaient-ils démuré une porte de communication qui avait été condamnée et mis le feu à une autre qu'ils enfoncèrent en la frappant du dehors avec des forces égales à celles du béliet. Alors M. de la

Verpillière, qui s'était transporté sur les lieux et qui était entré dans la pension, se rendant malgré la bonté de son cœur à ce que la nécessité exigeait dans cette fâcheuse conjoncture, ordonna, après avoir pris l'avis des gens éclairés qui étaient auprès de lui, que l'on fit feu sur ceux qui entreprendraient de pénétrer dans le Collège. Le remède était violent sans doute, mais il était nécessaire dans le moment actuel. Aussi eut-il son effet. Les mutins se dissipèrent, on en arrêta un certain nombre. Le plus fâcheux dans cette circonstance malheureuse, c'est que plusieurs personnes qui n'étaient que spectateurs, mais très déplacés, furent du nombre des blessés.

Sur le champ, l'on fit partir un courrier pour la cour. On instruisit le Roi et le ministre de ce qui venait de se passer. M. l'archevêque, comme père spirituel et commun, écrivit pour solliciter la grâce des coupables. Le Roi approuva la conduite qu'avait tenue M. de la Verpillière et la chose a été terminée, sans autre exécution que celle d'un seul des criminels. L'un d'eux a été banni et quelques autres réprimandés.

Après une destruction aussi malheureuse et aussi funeste, devons-nous encore espérer notre rétablissement ? Pouvons-nous espérer de voir bientôt réédifier les lieux de nos exercices et retourner à des élèves qui nous attendent pour leur continuer des soins dont ils sentent toute la nécessité ? Cette tendre jeunesse juge elle-même de l'utilité de nos leçons, elle nous l'a prouvé par son ardeur et son assiduité à les suivre et elle le prouve encore par ses vœux actuels. Chaque jour, quelques-uns d'eux nous demandent si l'École publique se rétablira bientôt et si les exercices reprendront leur cours comme par le passé. Ils gémissent avec nous de notre état et j'ose dire que tous les citoyens se réunissent pour former les mêmes désirs et les mêmes vœux.

Pouvons-nous espérer notre rétablissement ? Oui, Messieurs, nous l'espérons. Le goût général des citoyens de cette grande ville pour les arts nous l'assure. Le zèle des personnes en place, l'amour du bien public qui les anime, la protection qu'ils nous ont déjà accordée et dont ils nous donnent chaque jour quelques nouveaux témoignages nous garantissent qu'ils ne nous abandonneront point.

Vous les voyez souvent, Messieurs, ces zélés citoyens et certainement vous en jugez comme nous. Ils sont maintenant liés avec vous par le même goût des sciences et des beaux-arts. Vous connaissez ce qu'ils ont des précieuses qualités de l'esprit et du cœur. L'un est le digne chef des pères de la patrie, l'autre, que nous possédons pour le bonheur de ces provinces, en vous parlant ici, et mettant au jour avec tant d'élégance et de délicatesse ce qu'il pense de vous et ce qu'il voudrait faire pour vous, s'est peint lui-même et a montré tout ce qui peut caractériser la plus belle âme. Avec des orateurs aussi ardents et aussi zélés, avec des protecteurs aussi puissants et aussi bien intentionnés, pouvons-nous ne pas tout espérer ?

Notes du transcritteur

(1) Sur l'histoire de cette école, voir notre note 9 de l'introduction générale.

(2) Sur cet artiste, originaire de Lyon, on pourra consulter PEROUSE DE MONCLOS Jean-Marie : *Philibert De L'Orme, architecte du roi, 1514-1570*. Mengès Paris, 2000.

(3) Voir LAVESSIERE Sylvain : *Jacques Stella (1596-1657)*, catalogue exposition Lyon, Somogy Paris, 2006.

(4) L'Académie de France à Rome fut fondée en 1666 par Colbert.

(5) Par lettres patentes de novembre 1676, enregistrées au Parlement le 22 décembre suivant (voir leur publication par VITET Louis : *L'Académie royale de peinture et de sculpture, étude historique*. Michel Lévy frères Paris, 1861, p. 278-280.

(6) Sur cet artiste, voir GALACTEROS DE BOISSIER Lucie : *Thomas Blanchet (1614-1689)*. Arthena Paris, 1991. Depuis le 7 mars 1726, les séances de l'Académie siégeaient dans la salle de la

nomination de l'Hôtel de Ville, dont le plafond, représentant « La royauté entourée des vertus cardinales », était l'œuvre de Thomas Blanchet.

(7) Sur cet artiste, reçu à l'Académie royale le 28 janvier 1679, avec un portrait en buste de Charles Le Brun (Paris, musée du Louvre), voir SOUCHAL François (dir.), 1977, t. I, p. 176-224 et cat. n° 5.

(8) Sur les Coustou, voir SOUCHAL F. : « Les Coustou à Lyon », *L'art baroque à Lyon*, actes du colloque, Lyon, Institut d'Histoire de l'Art, 1975, p. 59-65 ; SOUCHAL François (dir.), 1977, t. I, p. 129-176 ; SOUCHAL F. et de LA MOUREYRE Françoise : *Les frères Coustou : Nicolas (1658-1733) - Guillaume (1677-1746) et l'évolution de la sculpture française du Dôme des Invalides aux Chevaux de Marly*. De Boccard Paris, 1980. Il existe peu de bibliographie sur les Thierry, Jean le père (1609-1679) et Jean le fils (1669-1739). Jean fils, élève de Coysevox, fut agréé à l'Académie royale le 28 septembre 1714, reçu le 31 décembre 1717 avec une *Léda et le cygne* (Paris, musée du Louvre), et devint adjoint à professeur lors de la séance du 30 octobre 1728. Entre 1721 et 1728, il fut au service de Philippe V d'Espagne ; sur ce séjour et les travaux qu'il y réalisa, voir BOTTINEAU Yves : *L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V, 1700-1746*, Conseil général des Hauts-de-Seine édit., 1993 (1^{re} éd., 1962), p. 418-431.

(9) Joseph Vivien (1657-1734), originaire de Lyon, reçu à l'Académie royale de Paris le 30 juillet 1701 avec deux portraits au pastel, celui de François Girardon et celui de Robert de Cotte (tous deux conservés à Paris, musée de Louvre, département des arts graphiques). Il passa une grande partie de sa carrière aux cours de Cologne et de Bavière. Voir JEFFARES Neil : *Dictionary of Pastellists before 1800*. Unicorn Press Londres, 2006, p. 555-560.

(10) Jean Delamonce (1635-1708) commença sa carrière à Chambéry à la cour des ducs de Savoie, puis se rendit ensuite à Munich, où il fut nommé peintre et architecte de la cour entre 1672 et 1684. Après une étape à Paris, il s'installa enfin à Lyon où il travailla notamment pour les jésuites au Collège de la Trinité. Son fils, Ferdinand Delamonce (1678-1753), se forma à ses côtés, puis réalisa un voyage en Italie (MASCOLI Laura (éd.) : *Le « Voyage de Naples » (1719) de Ferdinand Delamonce*, Centre Jean Bérard Naples, 1984 ; PEREZ Marie-Félicie : *Note sur le séjour italien de Ferdinand Delamonce*. Musée des Beaux-Arts Lyon édit, (in *Mélanges en hommage à Dominique Brachlianoff*) 2003, p. 46-51). Après avoir résidé à Marseille et à Grenoble, il s'installa à Lyon en 1731 pour y effectuer plusieurs travaux, notamment à l'église de la Chartreuse. Sur ces deux artistes, on consultera GAUDINE DE VILLAINÉ Bernadette : Jean et Ferdinand Delamonce, architectes lyonnais. *Travaux de l'Institut d'histoire de l'art de Lyon*, 7, 1984, p. 13-23 ; SCHWED Nicolas : The drawings of Ferdinand Delamonce. *Master drawings*, 44, 2006-1, p. 55-68.

(11) Graveurs sur lesquels on pourra consulter les travaux universitaires suivants : JANAND Marie-Caroline, *Girard Audran (Lyon, 1640-Paris, 1703)*, thèse doctorat de l'université Lumière-Lyon II, 1997 (inédit) ; LEVALLOIS-CLAVEL Gilberte, *Pierre Drevet (1663-1738), graveur du roi, et ses élèves, Pierre Imbert Drevet (1697-1739), Claude Drevet (1697-1781)*, thèse de doctorat de l'université Lumière-Lyon II, 2005 (inédit).

(12) Sur cette question, voir PEREZ Marie-Félicie : Collectionneurs et amateurs d'art à Lyon au XVIII^e siècle, *Revue de l'art*, 47, 1980, p. 43-52.

(13) Il s'agit de Claude Spierre (ou Spire) (1642-1681), originaire de Nancy, moins connu que son frère François (1639-1681), avec qui il voyagea en Italie. À son retour, il s'installa à Lyon et travailla notamment dans le chœur de l'église Saint-Nizier (BÉGHAIN Patrice *et alii* : *Dictionnaire historique de Lyon*. Stéphane Bachès Lyon, 2009).

(14) Adrien Van der Cabel, ici orthographié « Vandercable » (1630/1631-1705), se forma à La Haye dans l'atelier de Jan Joseph Van Goyen. Après son voyage d'Italie, vers 1668-1670, il s'installa à Lyon où il réalisa des décorations pour des maisons de campagne, comme celle de l'échevin Gabriel Glatigny à Saint-Genis-Laval (Rhône), et pour des hôtels particuliers. Il se spécialisa dans les tableaux de paysages, notamment les marines et les vues de ports de mer, qu'il diffusa par le biais de l'estampe. Sur cet artiste et ses collectionneurs, voir BRUYERE Gérard : *Un amateur lyonnais de Van der Cabel, le marchand drapier Basile Reboul*. Musée des Beaux-Arts Lyon édit. (in *Mélanges en hommage à Dominique Brachlianoff*), 2003, p. 36-45.

(15) Voir PEREZ Marie-Félicie : Marc Chabry, sculpteur lyonnais (1660-1727). Actes du colloque *Puget et son temps*, Presses universitaires Aix-en-Provence, 1972, p. 125-135. Le piédestal de la statue équestre de Louis XIV, place Bellecour, et le bas-relief de l'Hôtel de Ville ont été détruits à la Révolution. Marc est le père de Jean-Baptiste Chabry (1731-?), sculpteur installé à Paris, et de Marc II Chabry (?-ap. 1760), architecte et sculpteur installé à Lyon.

(16) Pensionnaire de l'Académie de France à Rome en 1688-1690, Daniel Sarrabat s'installa à Lyon à son retour d'Italie. Il y réalisa de nombreux décors dans plusieurs maisons de campagne (dont un plafond et deux panneaux pour un salon de la maison de Melchior Philibert à Charly) et hôtels particuliers de la ville. Voir notamment FLORENNE Lise : Les tableaux de Daniel Sarrabat (1666-1748). Actes du colloque *L'art baroque à Lyon*, Lyon, Institut d'Histoire de l'Art, 1975, p. 289-305.

(17) Les œuvres lyonnaises de Jean-Baptiste Pigalle, qu'il réalisa pendant son séjour dans la ville entre 1739 et 1741, sont perdues.

(18) La terre cuite du *Mercure attachant ses talonnières* fut accepté pour l'agrément de Pigalle en 1741 et sa version en marbre, comme morceau de réception, en 1744 (Paris, musée du Louvre). Une version en marbre, plus grande, fut offerte en 1750 par Louis XV à Frédéric II de Prusse pour son Château de Sans-Souci ; elle se trouve aujourd'hui au pied du grand escalier du *Bode-Museum* de Berlin. Voir notamment GABORIT Jean-René : *Jean-Baptiste Pigalle, 1714-1785. Sculptures du musée du Louvre*, Régie Musées Nationaux édit. Paris, 1985, p. 38-42.

(19) Orthographié « La Croix » dans le manuscrit. Il s'agit de Jean de Lacroix-Laval (1705-1771), le frère de l'abbé Lacroix, conseiller du roi en la Cour des monnaies, et qui demanda à Soufflot de construire sa demeure. Voir PEREZ Marie-Félicie : Soufflot à Lyon. Catalogue exposition *Soufflot et son temps*, Paris, C.N.M.H.S., 1980, p. 22 ; COTTIN Bénédicte et SERVILLAT Catherine : Du rocaille au goût classique : Les maisons lyonnaises de Soufflot et de ses collaborateurs. *Soufflot et l'architecture des Lumières*, 1980, p. 125-133. Sur cet artiste, voir aussi PEROUSE DE MONTCLOS.

Jean-Marie : *Jacques Germain Soufflot*. Monum Paris, 2004.

(20) Antoine Lacroix (1708-1781).

(21) L'éguées par leur commanditaire, ces œuvres se trouvent aujourd'hui à l'Académie de Lyon, au palais Saint-Jean. SOUCHAL François : *Les Slodtz, sculpteurs et décorateurs du Roi (1685-1764)*. De Boccard Paris, 1967 ; FISCHER Louis-Paul : Michel-Ange Slodtz et les bustes d'Iphigénie et de Chrysès. *Mém. Acad. Sci. Belles-Lettres Arts Lyon*, (4) 9, 2010, p. 169-179.

(22) Henri Léonard Bertin (Périgueux, 1720-Spa, 1792).

(23) Louis François Anne, duc de Villeroy, dit duc Retz (1684-1765), gouverneur du Lyonnais, Forez et Beaujolais de 1734 à 1763.

(24) François de la Rochefoucauld, marquis de Rochebaron, commandant pour le roi à Lyon et dans la province du Lyonnais et Beaujolais, mort en 1766.

(25) Jean-Baptiste Flachat de Saint-Bonnet, prévôt des marchands de 1752 à 1764, qui subvint aux frais de l'École de dessin avec l'aide d'autres mécènes.

(26) Dès 1755, cet ingénieur fut autorisé par le Consulat lyonnais à ouvrir un cours de mathématique en ville. Voir MARTIN Sylvie, 1984, vol. 1, p. 288, note 49.

(27) Pierre Guérin de Tencin (1679-1758), cardinal archevêque de Lyon de 1740 à 1758. Voir également les travaux que Soufflot réalisa à sa demande : GARDES Gilbert : Travaux pour Monseigneur de Tencin. Catalogue exposition *Soufflot et son temps*, 1980, p. 28-31.

(28) Jean-Baptiste François de la Michodière (1720-1797), intendant de Lyon entre 1757 et 1762.

(29) Cet hôtel particulier, situé place du gouvernement, sur la rue Saint-Jean, avait été vendu à la ville par la famille de Villeroy ; il accueillit l'école de dessin entre 1761 et 1762.

(30) Sur les élèves de l'école, voir PEREZ Marie-Félicie : Soufflot et la création de l'école de dessin de Lyon, 1751-1780. *Soufflot et l'architecture des lumières*, 1980, p. 111.

(31) Charles Jacques Leclerc de la Verpillière (ap. 1734-1776).

(32) Il s'agit de l'ancienne chapelle des Grands-Artisans, située à l'est de l'actuel passage Ménestrier, en face d'une autre chapelle, placée à l'ouest, et destinée à la congrégation des

Affaneurs (FOUILLOUX Étienne et HOURS Bernard (dir.), *Les Jésuites à Lyon, XVI^e-XX^e siècles*. ENS Éditions Lyon, 2005).

(33) Antoine Malvin de Montazet (1712-1788), qui devint archevêque à la mort du cardinal de Tencin en 1758.

(34) *Les Bucoliques*, Églogue, 9, 28.

Vie de François Le Moyne, Premier peintre du Roi (Ms. 138-55)

Cette contribution académique, que Nonnotte lue à Lyon le 15 novembre 1759, est importante à plus d'un titre.

Elle est une de celle qui fut la plus diffusée au XVIII^e siècle : Nonnotte la prononça en personne devant l'Académie royale de Paris, lors de la séance du 7 octobre 1769 (1), et l'envoya à l'Académie de Rouen, où sa lecture, le 1 mai 1771, consacra sa réception comme membre associé adjoint de cette institution (2). Au début du XX^e siècle, elle fut éditée par Jules Gauthier qui donnait là une des sources majeures sur la biographie de François Le Moyne, sur sa production artistique et sur le fonctionnement de l'atelier qu'il dirigeait, source fiable largement utilisée dans les études monographies récentes sur l'artiste (3).

Connue et présentée dans diverses assemblées, cette Vie était une façon pour Nonnotte, d'une part de rendre hommage à son maître, comme il le dit lui-même, mais aussi de se placer comme un interlocuteur légitime dans les débats artistiques. Nonnotte répondait précisément, en la contestant, à la Vie qu'avait rédigée le comte de Caylus dans les Vies des Premiers peintres du Roi (Paris, Pissot, Durand, 1752-1754, t. II, p. 81-121). Caylus y accusait notamment Le Moyne d'avoir succombé au vice de la présomption, défaut de caractère qui l'aurait tout droit conduit à la folie et à la mort, qu'il se donnât par neuf coups d'épée, le 3 juin 1737. Ce suicide, comme les effets néfastes du concours de 1727, où Le Moyne, à égalité avec Jean-François de Troy, avait été désigné lauréat, marquèrent profondément les esprits et furent rappelés aux élèves comme des écueils et des dangers à éviter (4). Comme il le fit pour d'autres Vies (notamment celle d'Antoine Watteau), Caylus pensait par analogie le caractère de l'artiste et sa manière artistique. S'il reconnaissait de la grâce au style de Le Moyne, il lui reprochait une certaine facilité, qu'il associait à sa faiblesse de tempérament. APK

Messieurs,

Quoique la Vie de M. Le Moyne, Premier peintre du Roi, ait déjà été écrite par plusieurs personnes plus propres que moi à éterniser la mémoire de cet artiste célèbre (5), j'ose cependant en entreprendre encore une nouvelle et je crois pouvoir instruire le public de bien des choses qui intéressent la gloire de ce grand homme et qui ont échappé à ceux qui en ont écrit avant moi. Pendant les six dernières années de sa vie, j'ai été honoré de sa confiance, j'ai ressenti l'effet de ses bontés, j'ai eu le bonheur de vivre avec lui dans cette familiarité qui naît de l'amitié et qui met à portée de connaître l'homme tel qu'il est. Ainsi, c'est la reconnaissance, l'estime et la justice que je dois lui rendre, qui me déterminent à écrire sa Vie ; et je ne dirai presque jamais que ce que j'ai su par moi-même, ou que ce que j'ai vu. Ces six années dont je parle furent le temps le plus intéressant pour sa gloire et elles furent aussi celui de ses plus beaux travaux.

M. Le Moyne avait pour la peinture des talents supérieurs, dont quelques-uns lui étaient uniques. Il y joignait une bonté de cœur pour ses élèves peu commune parmi les maîtres de son art. Plein de tendresse pour eux, ainsi que le reconnaît un de ses historiens (6), il les conduisait par des routes droites et sûres, et ne manquait jamais de leur témoigner son contentement lorsqu'ils avaient réussi. Il aimait également tous ceux de ses confrères en qui il connaissait des talents et de la probité ; né avec beaucoup de droiture et de franchise, il connut peu l'art de la dissimulation. Moins dangereux cependant que ne le sont souvent des hommes plus politiques, il disait naturellement ce qu'il pensait, mais j'ose avancer que jamais ses discours ne furent d'une nature à porter coup à personne. Il put être sujet à des faiblesses et à des délicatesses d'amour propre, comme le sont les autres hommes, et même à des passions. Mais dans les discussions qui ne sont que trop ordinaires entre les artistes, ce qui lui échappa se réduisit toujours à quelques bons mots seulement ; et, lorsque ces discussions purent être plus sérieuses, il fut rarement l'agresseur.

Pour ce qui est de l'ambition excessive qu'on lui reproche dans un des écrits qui nous rend compte de sa vie (7), je n'y répondrai que par cette question proposée depuis peu dans une académie pour sujet de prix : Est-ce l'amour de la gloire ou celui du devoir qui a formé les plus grands hommes ? Et, s'il doit être décidé que c'est l'amour de la gloire qui est plus puissant pour nous faire faire des efforts, ne devons-nous pas pardonner quelque chose à un homme dont les talents devaient le faire admirer ? Un peu d'ambition donne plus d'essor au génie, et quand elle n'entreprend rien contre la probité, la justice et l'honneur, doit-elle être si fort blâmée ?

La rivalité a toujours fait naître des différends entre les hommes de tous les ordres ; la postérité croira aisément que M. Le Moyne put faire des jaloux. Elle croira de même qu'il eut peu de rivaux qui aient pu l'égaliser : les monuments parlent. Ce que je peux assurer, c'est qu'il fut toujours incapable d'injustice envers qui que ce soit, comme j'assurerai que son génie n'était point propre aux menées sourdes et couvertes qu'exige le rôle d'un ambitieux injuste.

Il eut des amis puissants qui lui furent très attachés et qui contribuèrent beaucoup, par l'accès qu'ils avaient auprès des ministres, à lui procurer les emplois les plus brillants. Il les méritait sans doute. Mais ce qu'il y a encore de certain, c'est qu'il a conservé le plus grand nombre de ces mêmes amis jusqu'à la mort. Cela ne fait-il pas l'éloge de son caractère et la preuve de la bonté de son cœur ?

Enfin, serait-il juste de lui faire des reproches sur les malheurs qui ont terminé sa vie ? M. Le Moyne fut très exact sur ses devoirs de religion tout le temps que je l'ai connu ; j'ai été témoin qu'il fut bon fils, bon ami et bon maître, comme il fut époux plein de tendresse pour la femme qu'il avait épousée (8). Il perdit la raison presque aussitôt qu'il fut nommé Premier peintre du Roi (9) et il ne la recouvra point. Une telle situation rend-elle comptable des égarements qui s'ensuivent ? La philosophie chrétienne et la philosophie morale ne peuvent rien sur un homme qui a perdu la raison. Elles l'abandonnèrent l'une et l'autre, et dans cet état, il mourut de sa main. Passons sans nous arrêter davantage sur ce triste événement qui ne mérite que nos larmes.

Vie de M. Le Moyne, Premier peintre du Roi

François Le Moyne naquit à Paris en 1688. Sa naissance et sa première éducation n'ayant rien de bien intéressant, je ne ferai aucune recherche sur ces premières années de sa vie. Je dirai seulement qu'étant encore en bas âge, il

perdit son père qui était natif de Normandie, et que sa mère, qui était de la même province, passa en de secondes noces ; elle épousa M. Tournières (10), lequel a été de l'Académie royale de peinture, et qui est mort étant au rang des anciens professeurs.

Quoique des raisons particulières eussent empêché le jeune Le Moyne de prendre les premiers principes de la peinture chez son beau-père, Madame Tournières, sa mère, ne laissa pas de le destiner à ce genre d'étude. M. Galloche (11), homme très connu par son mérite personnel et par ses talents, nommé ensuite Recteur et Chancelier de l'Académie royale de peinture, fut choisi pour être le maître du jeune Le Moyne ; et comme il était d'ailleurs ami de Monsieur et de Madame Tournières, il donna tous ses soins à la culture de la bonne plante qu'on venait de lui confier. Le jeune disciple répondit parfaitement aux vues de son guide, et quoiqu'il n'eût commencé à recevoir des leçons de dessein qu'en 1701, il remporta en 1707 un des prix que l'Académie a coutume de distribuer pour cette partie (12). En 1711, il gagna le premier prix de peinture (13), et dès lors, on s'aperçut qu'il pourrait atteindre un jour au rang des peintres du premier ordre. Il n'eut point le bonheur d'obtenir une place de pensionnaire du Roi à l'Académie de France à Rome, ainsi que l'usage devait la lui procurer, puisqu'il avait gagné un premier prix : les malheurs de la guerre de 1700, et les dépenses que le Roi était obligé de faire pour la soutenir, avaient fait suspendre les exercices de cet établissement.

On ne peut pas dire combien ces premiers succès animèrent M. Le Moyne et augmentèrent son ardeur et son application. Aussi, fit-il alors tant de progrès dans les études qu'il avait entreprises qu'en 1716, il fut en état de se présenter à l'Académie et qu'il y fut aussitôt agréé (14) ; il y fut ensuite reçu en 1718 et son morceau de réception fut un tableau représentant Hercule qui tue le voleur Cacus (15). Cet ouvrage est un des plus beaux que l'Académie renferme, surtout par la suavité de la couleur qui était déjà sa partie favorite et qui est indubitablement la plus séduisante de la peinture aux yeux des spectateurs.

De cet espace de dix-sept années d'étude que je viens de parcourir en peu de mots, M. Le Moyne en passa la plus grande partie chez M. Galloche, son digne maître. Il fut aussi quelque temps chez M. Cazes (16), homme d'un mérite distingué et dont la couleur harmonieuse ne contribua pas peu à confirmer le disciple dans le goût qu'il avait naturellement pour cette partie de son art. En rapportant ce fait d'après M. Le Moyne lui-même, je ne prétends pas diminuer la gloire de son premier maître, ni lui rien ôter du plaisir qu'il y a d'avoir formé un homme qui fit tant d'honneur à l'école française. Je veux simplement mettre au jour une vérité que je ne crois pas devoir cacher et qui confirme bien la réflexion que je vais faire et à laquelle ce fait a donné lieu.

La plupart des maîtres, en voulant s'approprier la gloire d'avoir formé un disciple qu'ils sentent capable de réussir, le disposent à leur propre manière et ne lui permettent que rarement d'ouvrir les yeux sur les ouvrages de leurs confrères. Cette gêne étouffe le génie d'un jeune homme avide de faire des découvertes : elle l'arrête et le renferme dans des bornes trop resserrées ; une trop petite quantité d'objets l'occupe et les secours qu'il en peut retirer pour son étude ne sont pas toujours suffisants pour lui faire acquérir la supériorité. Rarement un disciple peut-il marcher à côté de son maître, il le devance ou il demeure en arrière. Il n'y a qu'un goût formé sur plusieurs qui puisse donner à un artiste une manière qui soit à lui et qui l'affranchisse d'une servitude qui est toujours dangereuse dans les beaux-arts. La nature, en bonne mère,

partage ses dons entre les hommes ; chaque maître a quelques mérites qui lui sont particuliers. C'est pourquoi je voudrais que le jeune élève, sans quitter trop promptement un premier maître, en prit plusieurs successivement, afin que, semblable à l'abeille dans son travail, il puisse recueillir de chacun d'eux ce qui serait plus propre à le décider dans un goût de choix qui serait de sa convenance. Je l'ai éprouvé moi-même et j'en ai donné le conseil à plusieurs jeunes gens qui s'en sont bien trouvé. J'en ai vu des fruits depuis peu dans des ouvrages d'une très bonne manière, laquelle ne ressemble point à celle d'aucun des maîtres qu'ont eus ceux qui les ont faits. Prenez des guides, jeunes élèves qui vous destinez à la peinture, écoutez et méditez leurs sages conseils jusqu'à ce que vous en connaissiez la valeur et le but, réduisez-les en une pratique qui vous soit propre ; après quoi, dépouillez-vous des préjugés d'école, si vous en avez contracté, livrez-vous en entier à l'étude de la nature ; elle seule vous soutiendra. Ce sont là les préceptes qu'il serait à souhaiter que l'on donnât de bonne heure à la jeunesse. Ce sont ceux qu'on prétend lui donner quand on l'envoie étudier les grands maîtres en Italie ; mais quelquefois, il est trop tard, quelques-uns en reviennent avec le goût et la manière de leur premier maître, tant il est difficile de surmonter la force d'une trop longue habitude.

Je reviens à mon sujet. À peine M. Le Moyne fut-il reçu à l'Académie, que le bruit de son mérite distingué se répandit, et que les connaisseurs les plus délicats furent empressés d'avoir quelques morceaux de sa main. Il fit plusieurs tableaux de chevalet et quelques autres encore d'une grandeur au-dessus. Ce fut alors qu'il fit la connaissance de M. Berger (17), ce généreux ami des arts et des artistes et que, piqué d'émulation par tant de marques de bonté qu'il en recevait, il fit des efforts incroyables pour s'en rendre toujours plus digne. En effet, M. Berger, en lui demandant le tableau qui représente le combat où Tancrede reconnaît Clorinde et lui présente son épée (18), lui fit des propositions qui étaient aussi nouvelles que flatteuses de la part d'un particulier. Ces propositions furent de donner à M. Le Moyne chaque mois qu'il emploierait à cet ouvrage une somme qui le mît en état de subvenir à toutes ses dépenses, une liberté entière d'y passer tout le temps qu'il jugerait nécessaire, enfin une gratification proportionnée au mérite du tableau lorsqu'il serait fini. Animé par des propositions si engageantes, M. Le Moyne n'épargna ni temps ni soins pour contenter un amateur si généreux et si éclairé. La gratification fut bonne et l'ouvrage la méritait. Qu'il serait à souhaiter que cet exemple eût passé en usage !

À la suite de ce morceau, M. Berger se proposa d'orner entièrement un cabinet des œuvres de M. Le Moyne. Il fit l'acquisition du tableau qui représente Andromède au rocher, lequel avait fait tant d'honneur à notre artiste pendant une des expositions en usage à la place Dauphine (19). Il lui demanda encore trois autres tableaux, qui sont l'Hercule et Omphale (20), la Femme qui entre dans le bain (21) et le Temps qui découvre la Vérité (22), que M. Le Moyne exécuta dans la suite. Tous ces tableaux sont rassemblés aujourd'hui chez M. Bouret (23), fermier général, qui y en a encore réuni plusieurs autres du même maître, et auquel cette collection rare procure une distinction unique dans ce genre.

Ce fut vers ce même temps que M. Le Moyne fit une esquisse pour le plafond de la Banque royale qui devait s'établir dans l'hôtel de Nevers, qu'elle avait acheté (24). C'est cette banque fameuse imaginée par M. Law, et qui est si connue par la rapidité et le renversement des fortunes qu'elle occasionna en France. M. Bertin (25), de l'Académie de peinture, devint propriétaire de cette esquisse. Elle a passé depuis entre les mains d'un de ses élèves, qui demeure à Orléans. Elle montre une grande fécondité

de génie et beaucoup de noblesse dans l'imagination. On peut en juger par la gravure à l'eau-forte qu'en a fait M. Silvestre, maître à dessiner du Roi.

Notre artiste visait aux grands ouvrages, que ce soit envie de primer ou une noble émulation qui le fit agir, la chose nous doit être égale. M. Le Moyne a prouvé que les grandes entreprises n'étaient pas au-dessus de ses forces. Quel est l'homme qui ne les recherchera pas, quand il sera aussi bien en état de les soutenir ? Cependant, sa réputation s'étendant tous les jours de plus en plus, on le dispensait de se donner des mouvements que bien d'autres que lui se seraient inutilement donnés. Les Jacobins du faubourg Saint-Germain avaient fait rebâtir le chœur de leur église ; ils songèrent à en faire peindre la voûte par M. Le Moyne (26). L'ouvrage lui fut proposé et il l'entreprit pour une somme modique, tant il avait envie de se signaler par quelques morceaux considérables. Ces religieux profitèrent avantageusement de ses dispositions ; ils furent aussi heureux qu'éclairés.

Ce fut dans ces entrefaites, et lorsque le plafond dont je viens de parler était déjà commencé, que M. Berger, conjointement avec M. de Croizille, proposèrent à M. Le Moyne de faire avec eux le voyage d'Italie (27). Ces Messieurs étaient tous deux des plus aimables ; la proposition qu'ils lui faisaient était fort de la convenance de l'artiste. Aussi, reçurent-ils la réponse qu'ils attendaient et qu'ils souhaitaient de lui. Le voyage fut déterminé et il se fit avec une satisfaction réciproque. L'on vit tout ce que l'Italie a de plus agréable pour l'amusement, et tout ce qu'elle renferme de plus utile et de plus séduisant pour un peintre et pour des amateurs. M. Le Moyne exécuta pendant ce voyage deux des morceaux dont j'ai déjà parlé, lesquels représentent l'un, Hercule et Omphale, et l'autre, une Femme qui entre dans le bain. Ces ouvrages sont, à mon gré, les plus parfaits que j'aie vu de lui pour l'exécution. Une grande légèreté de pinceau avec une touche grasse et moelleuse, choses rares et difficiles à pouvoir bien concilier, une fraîcheur, une vérité et un brillant de couleur, moins connue en France que dans quelques autres écoles, de la naïveté, de la noblesse et des grâces, sont les parties essentielles de ces deux beaux tableaux.

Je ne m'arrêterai point sur les reproches trop répétés qu'on a faits à M. Le Moyne, de quelque manque de correction dans le dessein ; séduit, ainsi que le fut le Corrège, par les parties aimables de la peinture, il put faire à cet égard quelques fautes, telles qu'on les reproche au peintre italien. Mais le fameux Corrège, en voyant un des plus beaux ouvrages de Raphaël, s'écria : « Encore suis-je peintre ! *Anch'io son' pittore !* » Avait-il raison de se récrier de la sorte ? Ceux-mêmes qui lui reprochaient ces manques de correction n'étaient-ils pas séduits par les grâces infiniment touchantes de son pinceau ? Et n'est ce pas ce qu'on est en droit de répondre aux censeurs de M. Le Moyne (28) ?

L'auteur respectable qui nous a donné la Vie de M. Le Moyne (29), insérée dans le volume qui contient celles des Premiers peintres du Roi, lui rend justice quand il parle de sa docilité à écouter les avis des connaisseurs et de sa disposition à profiter volontiers de tout ce qui pouvait contribuer à la perfection de ses ouvrages. Cet amateur de la peinture, très capable d'éclairer un artiste, en avait eu la preuve plus d'une fois. Tous ses amis l'avaient éprouvé de même ; et lorsque M. Le Moyne passa à Venise, le Ricci, fameux peintre, ne put s'empêcher de louer sa déférence pour un avis qu'il crut ne pouvoir lui refuser. Le voici. La Baigneuse de M. Le Moyne étant presque finie, il la fit voir au Ricci ; celui-ci la loua beaucoup et, pressé davantage de dire son sentiment, il trouva que le pied droit de la femme qui entre dans le bain portait trop sur le côté au dehors, et qu'il manquait de la simplicité du mouvement naturel qui devait le faire porter en avant. Sur le champ, M. Le Moyne corrigea et plaça ce pied

formant une ligne droite avec la jambe, laquelle ligne était selon toute apparence ce qu'il avait cru d'abord devoir éviter.

À ce fait, j'en joindrai un autre qui montre encore bien sa modestie et sa manière de penser vis-à-vis de ses confrères. Cet habile homme étant prêt de commencer son plafond de Versailles, et voulant se nourrir l'imagination et se la meubler de l'idée des plus belles formes, pria M. Bouchardon de lui prêter quelques-uns de ses desseins pour les copier. Tous les artistes connaissent le mérite de cet habile sculpteur, et combien il était savant sur l'article dont il est question. M. Le Moyne lui rendait justice et il ne crut pas s'abaisser à faire un rôle, qu'à peine voudrait faire un jeune homme qui commencerait sa carrière. M. Le Moyne, prêt à être nommé Premier peintre du Roi, copia douze desseins de M. Bouchardon d'après Raphaël, il ne s'en cache point, il le dit lui-même, il me les montre et me permet de les copier.

À son retour d'Italie, M. Le Moyne séjourna quelques jours à Lyon. On lui fit alors quelques propositions pour repeindre la voûte de la grande salle de l'Hôtel de ville (30). C'était une entreprise capable de flatter soit par la beauté et par l'étendue du local, soit par la magnificence de cet hôtel, déjà décoré par les morceaux de Blanchet, l'un des meilleurs peintres que nous ayons eu le siècle passé. Je ne sais à quoi il tint que ce projet n'eût lieu. Mais enfin les propositions faites, l'affaire en demeura là. Je tiens cette anecdote de la bouche même de M. Le Moyne.

De retour à Paris, notre habile artiste ne songea qu'à faire voir que son voyage d'Italie n'avait pas été inutile à son avancement. En effet, il avait acquis non seulement une plus grande ouverture de génie, mais on remarque encore dans l'exécution de ses ouvrages une franchise et une fermeté qui ne s'acquièrent que lorsque l'on est confirmé par l'exemple des grands maîtres. Sa couleur était aussi devenue plus locale et plus vraie ; c'est le fruit que produisent les ouvrages de l'école vénitienne sur un homme déjà formé et qui est en état de se décider. Cette belle couleur me fait ressouvenir que j'ai vu chez M. Bathéon, l'un des curieux de cette ville, un des bons morceaux de M. Le Moyne, tant par la beauté de la couleur, que par la légèreté de la touche, et les autres parties aimables d'un tableau. Ce morceau représente Apollon et Daphné dans sa fuite (31).

Après quelques jours de repos à Paris, M. Le Moyne reprit l'ouvrage des Jacobins, lequel avait demeuré interrompu pendant son absence. Il le finit ; il fit encore quelques tableaux de cabinet et, bientôt après, se présentèrent les occasions les plus éclatantes et les plus propres à faire paraître avantageusement et au plus grand jour le beau génie de notre artiste.

M. Languet, curé de Saint-Sulpice, faisait travailler à son église, au fond de laquelle était déjà la chapelle de la Vierge. Cette chapelle devait être décorée de nouveau, et la résolution était prise d'y faire élever une coupole, qui serait peinte à fresque (32). D'une autre part, M. le duc d'Antin, Surintendant et Ordonnateur général des Bâtiments du Roi, voulant laisser un monument qui fit honneur à son administration, s'était déterminé à faire finir le salon de Versailles, appelé aujourd'hui le Salon d'Hercule, dont le plafond devait être peint à l'huile (33). Les grands intérêts, remuant les grandes passions chez les hommes, y font mouvoir jusqu'aux moindres ressorts. M. Le Moyne était animé par l'amour de la gloire ; des amis puissants et zélés ne cessaient de parler de lui ; mais un homme au pouvoir duquel ses rivaux avaient donné peut-être moins d'attention, était celui qui pouvait amener plus sûrement les choses à leur conclusion. L'homme dont je parle était M. Stiémart, peintre et bon copiste (34). Il avait l'oreille de M. le duc d'Antin qui lui donnait toute sa confiance. Il

parlait continuellement au duc du mérite de M. Le Moyne, avec lequel il s'était lié. M. Stiémart qui avait réussi à gagner cent mille écus, en persuadant au Surintendant de préférer ses copies dont la plupart des maisons royales sont remplies, de les préférer, dis-je, à des originaux qu'on aurait dû faire faire, n'eut pas de peine à disposer favorablement M. d'Antin, qui prit beaucoup de goût pour M. Le Moyne, dont il connut bientôt les grands talents. Mais M. Le Moyne était encore jeune, et M. Stiémart avait à ménager l'Académie royale de peinture dont il était membre. La plupart des Académiciens avaient droit de prétendre aux grands travaux qui étaient à faire chez le Roi ; il fallait donc prendre un milieu, et couvrir la résolution déjà prise de donner le salon à peindre à M. Le Moyne. Pour arriver à ce point, un concours fut proposé à l'Académie.

Ce n'est point à moi à démêler, et encore moins à décider, sur les discussions que ce concours fit naître entre les artistes qui s'y trouvèrent intéressés. Je dois me restreindre à dire que le prix proposé à ce concours fut doublé et partagé également entre MM. de Troy et Le Moyne, et que cinq ou six des tableaux qui avaient été faits pour le même objet furent achetés pour le Roi et placés dans son cabinet où je les ai vus (35). Toute cette affaire se termina par des ordres qui furent donnés à M. Le Moyne de songer aux projets pour les peintures du salon ; et M. Stiémart y gagna quelques temps après, de marier sa sœur à peu de frais à M. Le Moyne. Les ordres furent aussi donnés au marbrier du Roi de travailler au revêtement du salon jusqu'à la corniche (36). Ce travail, un des plus beaux qui se soient faits dans ce genre pour le brillant des marbres, leur choix et leur accord, dura plusieurs années, et laissa par cette raison beaucoup de temps à M. Le Moyne pour chercher ses projets de décorations. Notre artiste, content de la victoire qu'il avait remportée au concours, et plein de l'ardeur qu'inspire une si belle occasion d'acquérir une nouvelle gloire, se hâta de jeter ses idées sur le papier.

Son premier projet fut, comme je l'ai déjà dit dans un de mes écrits (37), de représenter dans le plafond de ce salon magnifique, la Gloire de la monarchie française, établie et soutenue par les belles actions de nos plus grands rois. La partie du milieu devait être occupée par Clovis, Charlemagne, saint Louis et Henri le Grand, jouissant du séjour de l'immortalité. Les quatre côtés, en forme d'éventails, devaient représenter les plus hauts faits de ces princes, pour lesquels la nation entière conservera toujours une mémoire pleine d'admiration, de reconnaissance et de respect. J'ai vu ce projet pour lequel M. Le Moyne inclinait beaucoup (38). Mais soit que la nouveauté de ne faire qu'un seul morceau dans une si grande étendue plût davantage, ou que, pour des raisons particulières au Surintendant, un sujet de la fable fût plus de son goût, il choisit l'Apothéose d'Hercule, dont le vrai sens allégorique est, sans contredit, la vertu héroïque récompensée. C'est ainsi que l'a expliqué M. Lépicié dans la belle description qu'il a donnée de cet ouvrage, et qui a été rendue publique (39).

Peu de temps après, M. le curé de Saint-Sulpice, déterminé par les succès de M. Le Moyne, alla le voir chez lui et lui proposa le travail de la coupole de son église, qui devait être peinte à fresque, ainsi que je l'ai dit ci-devant. La proposition faite et la convention passée entre eux, M. Le Moyne déjà occupé de ses projets pour Versailles, se mit aussi à disposer ses desseins pour Saint-Sulpice. Il travaillait à finir les esquisses peintes de ces deux grands ouvrages, lorsque j'eus le bonheur d'entrer chez lui pour être son élève, au commencement de l'année 1731.

M. le curé, satisfait des engagements qu'il avait contractés avec M. Le Moyne, et très empressé de le voir dans son église la main à l'œuvre, profita de la circonstance

des réparations du salon, qui n'étaient point finies, pour l'engager à commencer l'ouvrage de la coupole qui était prête. M. Le Moyne, y ayant consenti, furent dessiner dans la galerie d'Apollon les cartons qui lui étaient nécessaires, et après trois mois employés à ce travail on les plaça dans la coupole ; M. Le Moyne put juger alors sur le lieu de l'ordonnance de tout son ouvrage, et tout de suite il se mit à peindre. Ce travail, qui avait commencé au mois de juillet 1731, fut continué cette première année jusqu'à Noël, à peu de jours près, et fut repris le premier avril de l'année suivante.

Cependant, M. le duc d'Antin, qui était très âgé et infirme et qui avait une grande passion de voir le salon achevé, désirait fort que M. Le Moyne y allât au plus tôt établir son atelier. Les réparations avaient été finies dès l'automne de 1731, et les toiles sur lesquelles on devait peindre avaient été marouflées à la fin de l'hiver suivant, c'est-à-dire attachées au plafond avec un enduit gras, composé de couleur broyée à l'huile et mêlée par le moyen du feu avec de la poix. M. le curé, homme très attentif, qui prévint que son ouvrage pourrait être interrompu pour trop longtemps, et qui voulait jouir aussi, n'hésita point sur le parti qu'il avait à prendre. Il partit pour Versailles et n'en revint qu'après avoir obtenu de la pitié de la Reine que les ordres seraient donnés à M. Le Moyne d'achever de suite l'ouvrage de Saint-Sulpice. Ce fut M. d'Antin lui-même qui, malgré son empressement à faire finir le salon, fut le porteur de ces ordres.

M. Le Moyne retourna donc à Saint-Sulpice le premier avril 1732, et ne quitta qu'à la fin du mois de novembre de la même année, que la coupole fût finie. Il n'eût point à se plaindre de ce qui s'était passé de la part du curé. Il en avait été traité galamment et généreusement la première année et le fut encore plus celle-ci ; car non content de défrayer M. Le Moyne pour la table, tout le temps que le travail dura, il y ajouta, lorsqu'il fut fini, une gratification de deux mille livres en sus de leur convention.

Je me ressentis aussi dans cette rencontre des bienfaits de M. le curé ; voici ce qui y donna lieu. Peu de temps après que je fus entré chez M. Le Moyne pour y étudier, un de mes amis lui dit que j'avais quelques connaissances de la peinture à fresque. C'était précisément dans le temps qu'il commençait la sienne à Saint-Sulpice. M. Le Moyne me fit appeler, me demanda si je voulais travailler pour lui, et si je pourrais lui ébaucher tous les matins l'ouvrage qu'il se proposerait de finir dans la journée ; moyennant quoi, il m'offrit des honoraires. Flatté comme je devais l'être d'une proposition aussi avantageuse pour mon avancement, je l'acceptai avec joie, sans me trop inquiéter de mes autres intérêts, dont je le laissai entièrement le maître. L'ouvrage fini, M. Le Moyne me récompensa, et je le fus aussi par le curé, qui m'avait vu assidu à son travail toutes les fois qu'il avait monté à la coupole.

L'ouvrage de Saint-Sulpice étant terminé, M. Le Moyne passa tout l'hiver suivant à faire des études d'après nature pour la grande entreprise du salon. Et puisque j'en suis aux études de ce grand maître, je saisis cette occasion pour répondre aux reproches trop vifs et trop peu mérités que lui fait un auteur à ce sujet, quand il dit et qu'il répète, d'une manière tranchante, que ces études sont incorrectes et trop peu travaillées. En général, la hardiesse de la critique n'en prouve pas toujours la justesse ; elle en écarte souvent, si, en lâchant la censure, l'on ne fait pas attention à tous les principes de l'art. Je vais en rappeler quelques-uns qui pourront servir de justification à M. Le Moyne.

1^o Les objets qui sont sur le devant d'un tableau ne peuvent être trop détaillés et trop bien rendus. Tout y doit être exprimé avec fermeté, soit par les ombres, soit par les lumières, ou même par les reflets lorsque l'on peut supposer que des lumières

étrangères ou de quelques objets voisins peuvent en procurer. Alors les études que l'on fait pour servir aux objets qui doivent occuper ces premiers plans ne peuvent être trop travaillées ; pourvu toutefois que les grandes masses ne soient point détruites, et que le caractère et la convenance de l'objet représenté ne s'y opposent pas. Car ni les articulations fortes, ni l'expression trop sensible des muscles ne convient, ni à une figure tranquille, ni à celle qui serait encore dans l'âge tendre, quoique placées l'une ou l'autre sur des premiers plans. Au lieu que celle d'un homme qui est dans quelque action pleine de feu, ou qui serait d'un âge ou d'un état où les muscles sont formés et plus dénués de graisse, ne peut être trop vivement exprimée. On ne doit pas juger que M. Le Moyne fut incapable de faire de telles études, il les a faites quand il l'a cru nécessaire, et j'en ai copié de lui qui ne laissent rien à désirer pour le fini.

2° Les figures qui sont sur des seconds plans perdent de leur détail, le travail des parties s'affaiblissant à mesure qu'il y a un plus grand espace d'air entre les objets ; en sorte que, par dégradation, les figures ainsi que tous les autres objets qui sont sur le fond d'un tableau ne doivent plus être distingués que par les contours et par quelques masses très légères de clair-obscur. Ce principe montre l'inutilité des détails trop recherchés dans les études faites pour servir à ce qui est placé sur les plans qui sont plus reculés.

3° L'usage de ces règles doit être pratiqué surtout dans les plafonds qui ne peuvent nous paraître plus élevés que lorsque les dégradations sont mieux observées ; et le peintre doit y être d'autant plus exact que la vapeur lumineuse qui en fait ordinairement le fond y éclaire les objets de toute part. C'est en quoi on ne peut disputer à M. Le Moyne d'avoir mieux réussi que la plupart des artistes qui l'ont précédé. On peut s'en convaincre sans sortir des appartements du Roi. Et c'est ce que reconnut bien M. le cardinal de Fleury, quand il dit à M. Le Moyne lui-même, parlant du salon : « J'ai toujours pensé que ce morceau gâterait toutes les peintures de Versailles. »

4° Nos yeux, auxquels la peinture doit plaire, ne veulent point être fatigués par trop de détails réunis à une grande quantité d'objets. Ils ne les supportent que dans des figures presque seules, et jamais lorsqu'il y en a assez pour faire multitude. C'est encore ce que M. Le Moyne savait très bien et sur quoi il m'instruisit dans quelques conversations que j'eus avec lui sur ce sujet.

5° On peut dire avec vérité que c'est faire un bien mauvais procès à un peintre que de l'attaquer sur sa manière de faire des études d'après nature ; et qu'il n'est pas plus raisonnable de lui vouloir prescrire sur cela des lois absolues. Les études d'un peintre ne sont faites que pour lui, il doit les faire dans le style qui lui convient, et un simple trait, saisi avec esprit d'après nature, peut lui suffire pour faire une très belle chose. Que l'on ouvre les portefeuilles de nombre des plus habiles maîtres tant anciens que modernes, qu'y trouvera-t-on ? Vingt desseins d'après nature, peu finis, pour un qui le sera davantage. En ont-ils moins fait de très beaux morceaux d'après les mêmes desseins ? Je ne crois pas qu'aucun des plus habiles praticiens de l'art, ni même les académies de peinture, donnent des règles là-dessus, encore moins qu'elles décident au désavantage d'un artiste qui aura fini plus ou moins une étude. À l'égard du reproche qu'on fait encore à M. Le Moyne d'avoir travaillé difficilement, on aurait parlé plus juste si l'on avait dit qu'il était difficile sur lui-même ; nous ne tarderons pas à en voir la preuve.

M. Le Moyne, avant que de partir pour Versailles, m'ayant fait l'honneur de m'inviter à le suivre encore dans cette grande entreprise, je partis avec lui le 13 mai

1733, et dès le lendemain, il commença à tracer à la craie les premiers groupes de ce fameux ouvrage.

Ce fut quinze jours après qu'il ressentit la plaie la plus vive : il perdit sa femme qu'il aimait tendrement. Elle périt dans le travail de sa troisième couche, sans lui laisser de postérité. Le chagrin que M. Le Moyne conçut de cette perte l'affecta beaucoup, et fit sur lui des impressions qu'il a gardées jusqu'à sa mort. J'ai des raisons pour faire cette remarque que je rappellerai ci-après. Enfin, les plus fortes douleurs de son chagrin étant passées, il retourna à Versailles et moi avec lui ; car je ne le quittais plus.

M. le duc d'Antin, qui avait fort à cœur de voir avancer l'ouvrage du salon, honora M. Le Moyne de toutes les faveurs les plus propres à l'encourager. Il lui avait fait donner cette année une pension de six cents livres, et voulant y ajouter une marque d'attention extraordinaire, il lui ordonna de remettre à la fin de chaque mois, au bureau des Bâtimens, le rôle de toutes ses dépenses, lesquelles lui furent remboursées exactement et au-delà, outre un logement qui lui fut donné à la surintendance. M. Le Moyne, aussi reconnaissant qu'il devait l'être des procédés bienfaisants du duc, et après avoir tracé l'attique et mis ensemble les principaux groupes qui sont du côté de la cheminée du salon, se mit à les ébaucher. Trois mois s'étaient passés à ce travail, lorsqu'il s'aperçut que cette première masse générale était trop basse de trois pieds environ.

Ce qui avait donné lieu à cette erreur fut que M. Le Moyne ne crut pas devoir tenir ses figures au pouce le pied, ainsi que l'exigeaient les proportions données à son esquisse ; c'est-à-dire que l'esquisse n'étant qu'un douzième de la grandeur du plafond, il ne crut pas devoir tenir ses figures dans le plafond douze fois plus grandes qu'elles ne l'étaient dans l'esquisse. M. Le Moyne avait craint que ses figures ne fussent trop grandes à les tenir au pouce le pied. Mais en les tenant au-dessous de cette grandeur, il eut encore à craindre que les groupes, en se rapprochant les uns des autres, ne laissassent un trop grand vide dans le milieu de son ciel, dont la trop grande étendue eut donné de la maigreur aux autres parties. D'une part, il était fâcheux et pénible de perdre l'ouvrage de trois mois. De l'autre, il était raisonnable de s'exécuter, afin de n'avoir rien à se reprocher. Toutes ces réflexions faites, et après avoir consulté ses amis connaisseurs, M. Le Moyne ne balança plus ; il prit le parti d'effacer ce qu'il y avait de fait, et il ne quitta l'ouvrage cette première année qu'après avoir rétabli les choses trois pieds environ au-dessus de ce qu'elles étaient ; c'est-à-dire qu'il éleva la masse générale dans cette proportion. Par ce changement, les groupes se trouvèrent trop séparés les uns des autres, il fallut remédier à ce défaut et rétablir la liaison nécessaire entre eux. Cela se fit par l'augmentation de près de quarante figures sur toute l'étendue du plafond (40).

Je dirai avec un habile connaisseur (41) qui, dans cette rencontre, eut quelque part à la confiance de M. Le Moyne qu'un pareil sacrifice est vraiment digne d'éloge, et qu'il doit être proposé pour exemple aux artistes qui sont trop facilement contents de ce qu'ils font.

Ce fait est une preuve incontestable que M. Le Moyne se contentait difficilement de ses propres ouvrages, comme la grande fraîcheur de ses tableaux, sa touche légère et spirituelle le sont, de même qu'il travaillait avec facilité.

Après cette première campagne, M. Le Moyne retourna à Paris et continua les études d'après nature qu'il avait commencées l'hiver précédent. Je fis pendant ce temps-là quelques copies pour lui, entre autres une du tableau représentant Psyché abandonnée par l'Amour, dont l'original (42) fut acheté quelque temps après par M. de Julienne, amateur, associé de l'Académie royale de Peinture, qui l'a cédé depuis à M. Babeau,

bijoutier de Paris. La copie (43) fut donnée à M. Desloges, qui était attaché à la Maison de M. le duc d'Antin. Je fis aussi une copie de l'Hercule et Omphale pour M. le cardinal de Rohan (44) ; celle-ci était destinée pour le château de Saverne, où elle a été placée.

Vers la fin du mois de mars 1734, M. Le Moyne reprit l'ouvrage du salon, où il m'avait déjà renvoyé dès le commencement du mois de février. Il m'avait chargé d'y conduire quelques peintres d'atelier qui devaient peindre l'architecture et les ornements de l'attique feint au-dessus de la corniche. Ma mission fut, le reste de cette année et les suivantes, la préparation de quelques parties coloriées et la disposition des groupes en stuc qui décorent l'attique dont je viens de parler. M. Le Moyne acheva la distribution et l'ébauche du reste du plafond, après quoi il commença à finir le côté de la cheminée qui avait été préparé l'année d'auparavant.

La troisième année de cet immense travail fut commencée par la masse du ciel que l'on repeignit, et où l'outremer fut généreusement prodigué. Aussi le ton en est-il d'une légèreté à percer la voûte au point que cela fit dire, et on le dit encore, qu'il n'y a rien dans tous les plafonds du château qui fasse autant d'illusion. Quoi qu'il en soit, l'ouvrage fut très avancé cette année, et M. Le Moyne put ressentir dès lors toute la satisfaction et le plaisir intérieur que procure une bonne réussite, dans une affaire qui était d'une aussi grande importance. Il commença à recevoir les applaudissements les plus flatteurs, soit de la part des princes, ou des gens de la première distinction qui lui firent l'honneur de monter à son atelier, soit de la part des amateurs, curieux ou artistes qui venaient le visiter.

Il arriva cependant, cette même année, une chose qui ne me paraît pas inutile à rapporter, vu les impressions desquelles s'étaient laissées surprendre quelques personnes, au désavantage du caractère de M. Le Moyne. Cet habile artiste ne pouvant recevoir un jour plusieurs de ses confrères qui se présentèrent ensemble à la porte de son atelier, il me chargea de leur faire des excuses de sa part, et de leur témoigner que quelques affaires qui l'occupaient sérieusement, l'empêchaient d'avoir l'honneur de les recevoir. Je m'acquittai le plus poliment qu'il me fut possible de la commission, et ces Messieurs se retirèrent. L'un d'eux prétendit savoir et répandit malignement dans le monde que ce refus ne tombait que sur M. de Troy, qui était un de ceux qui s'étaient présentés, et en parla quelques jours après en ma présence. Je crus devoir répondre à cet artiste qu'il était absolument hors de vérité que M. Le Moyne eût eu un semblable motif, et que je savais à n'en pouvoir douter que M. de Troy, ainsi que sa compagnie, aurait été reçu avec plaisir, sans les raisons que je leur avais moi-même rapportées. M. Le Moyne me sut gré de ma réponse, qui était dans le vrai. Mais voilà, comme dans le cas de concurrences entre des hommes, il y en a qui se plaisent à irriter les esprits, sans autres avantages que d'avoir semé des divisions dont on revient rarement, et jamais sans en conserver encore dans le cœur quelque ressentiment.

L'année 1736 mit le comble à la gloire de M. Le Moyne, et aux faveurs du Roi qui lui avaient été réservées. La place de Premier peintre de Sa Majesté était vacante depuis le mois de novembre 1733, et elle ne fut remplie que le 26 septembre 1736. Ce jour-là, le Roi, allant à la messe comme à l'accoutumée, vit l'ouvrage de M. Le Moyne avec un air de satisfaction qui annonçait le bonheur de l'artiste. Au retour, le Roi s'arrêta de nouveau, et plein de la bonté qui fait son caractère, il lui déclara lui-même qu'il le nommait son Premier peintre. Une récompense si flatteuse et si honorable fut accordée comme le serait le bâton de maréchal à un officier qui serait sur la brèche : ce sont les termes dans lesquels un seigneur qui suivait le Roi fit son compliment à M. Le Moyne.

Toute cette année avait été remplie de circonstances aussi gracieuses qu'honorables pour M. Le Moyne. Peu de jours s'étaient passés sans qu'il eût occasion de recevoir des compliments de quelques grands de la Cour ; et M. le duc d'Antin, son principal protecteur, était venu le voir plusieurs fois, malgré ses infirmités. Vers la fin de l'été, le roi de Pologne, père de la Reine, étant venu de Chambord pour passer quelques jours à Versailles, voulut voir aussi le plafond, qui était presque fait. Ce prince vint seul à l'atelier, vit l'ouvrage de différents points de vue, s'entretint avec M. Le Moyne, comme ferait un artiste avec son ami, lui parla en connaisseur et le quitta en lui témoignant beaucoup de satisfaction et lui présentant sa main à baiser. Peu de personnes auraient pu rapporter ce fait ; j'étais seul dans ce moment-là avec M. Le Moyne.

Tant de gloire et tant de fortune qui ne pouvaient plus manquer à M. Le Moyne devaient le rendre le plus heureux et le plus content des hommes, mais qu'est-ce que l'homme sans l'usage de la raison ? À peine M. Le Moyne fut-il nommé Premier peintre qu'il donna des marques d'aliénation ; ses réponses n'avaient rien de juste aux compliments de félicitation qu'on lui faisait de toute part, ses propos étaient embarrassés et tout annonçait en lui du trouble et de la confusion. Je fus moi-même grondé de sa part pour avoir appris à un de ses vrais amis la nomination que le Roi venait de faire : j'avoue que j'en fus fort surpris, et que je m'attendais peu aux reproches qu'il me fit à ce sujet. Dans le moment où son imagination était en désordre, il disait hautement qu'on avait fait peu pour lui, si on ne le faisait jouir pleinement de tous les avantages qu'avait eus M. Le Brun dans la même place. Dans ce même temps, un de ses amis vint encore, mal à propos, lui échauffer la tête sur un autre objet, qui était le directorat de l'Académie. Il lui fit entendre qu'immédiatement après la nomination à la place de Premier peintre, il devait également être pourvu de celle de Directeur. Mais ce faux zélé se trompait fort. Il ne considérait pas que cela ne s'était jamais pratiqué, excepté dans le cas de la vacance de cette place, lors de la nomination d'un Premier peintre du Roi, ce qui était arrivé une fois seulement, et lorsque M. Mignard fut reçu à l'Académie et que dans un même jour, il fut pourvu de toutes les charges qu'y avait occupées M. Le Brun. La place de Directeur était donc vacante dans cette rencontre, mais elle ne l'était point quand M. Le Moyne fut nommé Premier peintre. L'ami zélé fit plus ; c'est que sans observer, comme il devait, que l'Académie était toujours demeurée libre de nommer aux charges selon la forme de ses règlements, il vint encore au sortir d'une assemblée instruire M. Le Moyne de la résolution de la Compagnie à ne rien changer à la direction que lors des mutations au mois de juillet suivant. Il poussa même l'imprudence jusqu'à lui faire écrire à M. d'Antin une lettre par laquelle il offrait de remettre son brevet de Premier peintre si on ne l'installait au plus tôt sur le siège qu'il désirait d'occuper. M. le duc d'Antin fut piqué d'une pareille démarche et il aurait accepté cette démission, sans les bons offices de quelques sages amis de M. Le Moyne qui se trouvèrent présents et qui calmèrent le duc. Ces mêmes amis engagèrent ensuite M. Le Moyne à aller lui faire des excuses ; il y alla. M. d'Antin le reçut avec bonté et lui dit que pour prévenir les difficultés, il ferait bien de n'aller à l'Académie qu'après le temps des mutations, où il était sûr qu'il aurait été nommé Directeur. L'Académie s'en était expliquée très positivement dans les représentations qu'elle fit faire à ce sujet à M. le duc d'Antin.

Tout ce que je viens de rapporter fait assez voir qu'il y eut alors dans M. Le Moyne une faiblesse de raison au-dessous de l'ordinaire. Le désordre de ses discours, une déférence aveugle pour les conseils les plus imprudents, sa démarche indécente auprès du duc d'Antin, le peu de jugement sur ce qui était de ses véritables

intérêts, tout cela prouve bien qu'il n'était plus à lui ; et tout cela se passa dans la première quinzaine après sa nomination à la place de Premier peintre.

Tout le monde est instruit des malheurs de cet habile homme, mais il est bien peu de personnes qui aient pu découvrir les véritables causes. Les rapports intimes que j'ai eus avec lui pendant plusieurs années m'ont donné sur cela des connaissances que d'autres n'ont pas pu avoir et qui, en montrant la vérité, le feront plaindre sans le faire blâmer.

Il faut donc savoir qu'étant encore jeune, M. Le Moyne avait été sujet au mal épileptique. Il en avait de temps en temps quelques attaques légères, que quelques-uns regardaient seulement comme des maux de tête, ou comme des maux de cœur ; mais l'usage qu'il faisait de certains remèdes était cause que ces accidents devenaient moins violents et moins fréquents (45). Le principal de ces remèdes dont il usait était une liqueur extrêmement forte, dans laquelle on avait infusé de la poudre de vieilles pipes à fumer ; et dès qu'il sentait les approches du mal, il respirait fortement de cette liqueur par le nez. M. Le Moyne m'a parlé lui-même de cette liqueur, et j'ai été instruit sur l'usage qu'il en avait fait par un homme qui a demeuré chez lui.

On sait que rien n'est plus contraire à cette maladie que la trop grande application, les inquiétudes de l'esprit et les chagrins. Toute la machine est exposée à se déranger si dans ces cas on n'a pas recours aux remèdes les plus efficaces. Or toutes ces choses-là semblent avoir concouru à accélérer les malheurs de M. Le Moyne. Il avait travaillé pendant près de six ans avec une application forte et continuelle, et toujours dans une situation très gênante, c'est-à-dire le corps renversé ; il perdit son épouse qu'il aimait très tendrement ; il eut encore le chagrin de perdre M. le duc d'Antin, son protecteur déclaré ; son médecin, qui ne fut point instruit de la violence des accès de son mal, crut que le repos suffirait pour rendre la tranquillité à M. Le Moyne et n'ordonna aucun autre remède. Tout cela le jeta dans l'état le plus déplorable, et le conduisit à une mort funeste qu'il se donna lui-même, par neuf coups d'épée, le mardi 4 juin 1737, âgé de quarante-neuf ans.

Un événement aussi horrible et aussi triste fut bientôt répandu dans la ville et à la Cour. On plaignit, comme un triste exemple des misères humaines, celui qu'un malheureux sort venait de livrer à sa propre fureur ; chacun raisonna ensuite selon son goût ou ses préjugés sur les causes de cette mort, peu rencontrèrent juste.

Un écrivain célèbre, parlant de la mort de M. Le Moyne, dit que cet artiste, *envié de ses confrères et se croyant mal récompensé du cardinal* (46), pour lors Premier ministre, *se tua de désespoir* (47). Cette remarque n'est fondée que sur la malignité et elle est destituée de probabilité. Si M. Le Moyne se crut mal récompensé, ce ne fut jamais que dans les moments où le cerveau était dérangé par les accès de sa maladie. On ne peut pas dire qu'il ait été mal payé. Depuis 1733, il jouissait d'une pension de six cents livres. À compter du jour où il fut nommé Premier peintre, il en eut une autre de trois mille deux cents. Il eut cinquante-cinq mille livres de gratifications, dont il en avait reçu douze par les excédents à ses rôles de dépenses. Ainsi, par le travail de quatre années, il s'était mis en état de jouir au moins de six mille livres de rentes, sans les autres grâces qu'il avait encore lieu d'attendre du Roi. Peut-on dire qu'il fut mal récompensé ?

Je sais bien que l'auteur qui occasionne ma remarque ne dit point que M. Le Moyne eut raison d'être mécontent, mais il s'exprime d'une manière qui en fait naître le soupçon.

Les malheurs de M. Le Moyne n'eurent point non plus leur source dans les défauts de son caractère, mais dans l'affaiblissement de sa raison. Voilà ce qu'on n'a

pas assez bien dit, et ce que j'ai cru devoir mettre au jour. Les saillies des fous ne doivent être comptées ni pour des crimes ni pour des vertus. Et sur ce qui regarde les autres misères, qui ne sont que trop ordinaires parmi les artistes, comme parmi les autres hommes, surtout dans le cas de quelque concurrence, s'il fallait les relever pour M. Le Moyne, on serait également en droit de les relever pour tout autre ; et que ne pourrait-on pas dire encore ? Mais ce qui se passe en ce genre entre les artistes ne doit être regardé que comme de petits nuages qui s'élèvent, qui tombent et qui ne méritent pas d'être remarqués. Cela ne doit pas occuper la plume d'un bon écrivain.

J'ai dit que la mort de M. le duc d'Antin avait causé beaucoup de chagrin à M. Le Moyne. Cette mort me fit essayer à moi-même une vraie perte par l'obstacle qu'elle mit au voyage d'Italie que je devais faire, et pour lequel ce seigneur, en qualité de Surintendant des Bâtiments, m'avait promis une place de pensionnaire du Roi à Rome. Le duc m'avait vu plusieurs fois au Salon ; M. Le Moyne lui avait parlé de mes études dans le genre de l'histoire et de mon assiduité au travail ; la place qu'il voulait me donner était une récompense, dont le brevet m'aurait été expédié tout de suite si M. Le Moyne n'eût dit qu'il me retenait encore pour finir quelques ouvrages que j'avais commencés pour lui. Ce contretemps fit évanouir mes espérances, M. d'Antin tomba malade et mourut quinze jours après, vers la fin du mois d'octobre 1736.

L'école de M. Le Moyne aurait été des plus nombreuses s'il eut vécu le cours ordinaire de la vie humaine. Ceux des Messieurs de l'Académie royale qui ont été ses élèves sont MM. Boucher, Natoire, Boizot et moi, qui y ai été reçu en 1741 pour le genre du portrait, auquel je me suis donné plus particulièrement depuis la mort de M. Le Moyne. MM. Hutin et Challe aînés (48) ont aussi été quelque temps chez lui, et sont de même tous deux de l'Académie.

Plusieurs élèves de cette école ont gagné les grands prix de peinture, entre autres, indépendamment de ceux que j'ai nommés, MM. Allais et Le Melle (49). Un grand nombre d'autres ont gagné les prix ordinaires de dessein.

M. Le Moyne avait été reçu Académicien en 1718, et fut fait adjoint à professeur en 1727, professeur en 1733, et Premier peintre du Roi en 1736.

Voici la liste de ses ouvrages (50) :

- Sept à huit tableaux de la Vie de Jésus-Christ, pour le réfectoire du couvent des Cordeliers à Amiens (51).
- Hercule qui tue Cacus, pour sa réception à l'Académie.
- Saint Paul devant Sergius, à l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés (52).
- Tancrède et Clorinde, pour M. Berger, receveur général des finances, aujourd'hui chez M. Bouret, fermier général.
- Un Bain de Diane avec Callisto, tableau qui a passé en Angleterre.
- L'Entrevue de Jacob et de Rachel, pour Madame la comtesse de Verrue, gravée par Cochin (53).
- Saint Basile comparaisant devant le préfet Modestus, gravé par Cochin (54).
- Andromède au rocher, gravée par Cars ; ce tableau est de la collection de M. Bouret.
- L'esquisse d'un plafond pour la Banque, gravée à l'eau-forte par Silvestre, maître à dessiner du Roi.
- Les Effets de l'optique, gravé par Cochin (55).
- Une Femme qui allume un flambeau par le moyen d'un verre à la chaleur du soleil, gravée par Cochin (56).
- L'Enlèvement d'Europe, pour M. le duc de Mortemart (57).
- L'Annonciation de la Vierge, pour l'Angleterre, gravée par Cars (58).

- Renaud et les chevaliers danois, pour M. de Béringhen, et gravé par Silvestre (59).
- Mars et Rhéa, mère de Romulus, à l'hôtel de Brissac.
- Le plafond des Jacobins du faubourg Saint-Germain.
- La Baigneuse, gravée par Cars ; chez M. Bouret.
- Hercule et Omphale, gravée par Cars, chez M. Bouret.
- Un paysage dans les Alpes.
- Autre paysage faisant un dessus-de-cheminée dans l'appartement qu'occupait M. Le Moyne, rue des Bons-Enfants.
- Le Sacrifice d'Iphigénie, de la collection de M. Bouret (60).
- La Contenance de Scipion, tableau pour le concours ; il est au Cabinet du Roi.
- Un Saint Jean dans le désert, à Saint-Eustache, dans la chapelle de M. de Morville (61).
- Un portrait en pied de Madame de Champagneux, fille de M. Berger.
- Autre portrait en pied de Madame de Faux.
- Adam et Ève, grand comme nature (62).
- Le même sujet en petit, pour M. de Villette.
- Quatre sujets des Métamorphoses, à l'hôtel du Maine (63).
- Apollon et Daphné, chez M. Bathéon.
- Le tableau du Salon de la Paix, à Versailles, gravé par Cars (64).
- Céphale et Procris, pour le grand maître, à Versailles (65).
- Le génie de la Peinture, pour M. Coypel, Premier peintre du Roi (66).
- Saint Louis, à la paroisse de ce nom, à Versailles (67).
- Trois sujets des Amours de Psyché, en ovale, pour M. de Souin (68).
- La coupole de la chapelle de la Vierge, à Saint-Sulpice.
- L'esquisse peinte de ce morceau.
- Le portrait de M. l'abbé de Catlan, chanoine de Toulouse.
- Celui de Madame de la Galaizière, pour M. Orry, Contrôleur général.
- Le génie du Dessein qui découvre la Vérité, et pour pendant celui de la Musique, l'un et l'autre peints pour M. Massé, son ami (69).
- Le Salon d'Hercule.
- L'esquisse peinte de ce morceau est chez M. de Jullienne.
- La thèse de M. l'abbé de Ventadour (70).
- Le Temps qui découvre la Vérité et qui terrasse le Mensonge, tableau qui a cette singularité qu'il a été fini pendant la maladie de M. Le Moyne, qui y travailla encore la veille de sa mort. Ce morceau, un des plus beaux de l'auteur, montre ce que l'on a perdu par la preuve qu'il donne de ce que cet artiste aurait pu faire encore, malgré l'aliénation de son esprit ; ce tableau, gravé par Cars, est encore de la collection de M. Bouret.
- L'Aveugle né, pour Saint-Martin-des-Champs, demeuré imparfait, et terminé par M. Natoire (71).
- Alexandre et Porus, pour le roi d'Espagne, mais seulement au trait, sur la toile.
- Les cartons de la coupole de Saint-Sulpice.
- Plusieurs portefeuilles d'études d'après nature qui ont été dispersés.
- Le portefeuille des études pour le Salon d'Hercule, parmi lesquelles sont plusieurs têtes au pastel. Ce portefeuille a été conservé longtemps chez M. Berger. Il renferme, outre les études de M. Le Moyne, huit desseins à la sanguine sur papier blanc, qu'il me fit faire d'après les plafonds qu'il avait résolu de faire graver.

Lu à l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon,
le 15 novembre 1759.

Notes du transcripteur

- (1) Sur la présence de Nonnotte lors de cette séance de l'Académie royale de Paris, les procès-verbaux sont formels : « M. Nonnotte, Académicien, présent à l'assemblée, a fait demander à l'Académie s'il lui serait agréable qu'il lui fût lecture de la *Vie de M. Le Moyne, Premier peintre, qu'il a écrite, ce que la Compagnie a accepté avec plaisir. Dans cette Vie, dont la vérité est d'autant plus assurée que M. Nonnotte n'y dit que ce dont il a été bien instruit et témoin, étant alors son élève, il éclaircit les faits qui ont donné lieu à de fausses conjectures, injurieuses à la mémoire de ce célèbre artiste. L'Académie a témoigné à M. Nonnotte sa satisfaction due à son zèle pour son maître et à son attachement pour la Compagnie.* » (Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1793, 1875-1892, t. VIII, p. 25).
- (2) Voir HENRY-GOBET Aude, 2007, annexe II, « Extraits des procès-verbaux et des registres des secrétaires concernant les arts », p. 44. L'annonce de l'élection de Nonnotte est faite le mercredi 6 février 1771. Cette vie intéressait particulièrement les rouennais dans la mesure où Le Moyne, originaire de Normandie, devenait une figure glorieuse de leur histoire régionale.
- (3) Voir GAUTHIER Jules : Le bisontin Donat Nonnotte, peintre de portraits (1708-1785). *Réunion des sociétés des beaux-arts des départements*, 26, 1902, p. 510-540, qui donne la version conservée à la bibliothèque municipale de Besançon, qui est une copie postérieure à celle de Lyon ; vie à laquelle se réfèrent largement les études monographiques suivantes : BORDEAUX Jean-Luc : *François Le Moyne and his Generation, 1688-1737*. Arthena Neuilly-sur-Seine, 1984 ; *L'Apothéose d'Hercule de François Le Moyne au château de Versailles. Histoire et restauration d'un chef-d'œuvre*, catalogue exposition Versailles, Alain de Gourcuff Paris, 2001.
- (4) Voir notamment dans la suite d'observations sur la peinture (sur les dangers de la présomption) de Nonnotte.
- (5) Nonnotte fait allusion à DEZALLIER D'ARGENVILLE Antoine, 1745-1752, t. II, p. 425-432, et surtout au comte de Caylus, voir notre introduction au présent discours.
- (6) Ajout en marge dans le manuscrit : « M. de Caylus, *Vies des Premiers peintres du Roi.* »
- (7) La vie du comte de Caylus, citée ci-dessus, où est écrit en particulier : « [...] il [Le Moyne] était tourmenté par cette ambition [...] qui lui devint si funeste [...] ».
- (8) Le Moyne avait épousé, au début de l'année 1730, Marie Joséphe Stiémart, sœur d'un copiste protégé du duc d'Antin (sur lequel on consultera : GLORIEUX Guillaume : *M. Stiémart, peintre et bon copiste : ébauche d'un portrait de François Albert Stiémart (1680-1740)*. in RASMUSSEN Jesper (dir.), *La valeur de l'art : exposition, marché, critique et public au XVIII^e siècle*, Honoré Champion Paris, 2009, p. 161-183).
- (9) Sa nomination officielle date du 30 septembre 1736.
- (10) Robert Le Vrac Tournières, que la mère de Le Moyne épousa après la mort de son premier mari, en juillet 1693, devint académicien sur le talent des portraits en 1701, et se fit recevoir de nouveau comme peintre d'histoire en 1716. Dans les années 1699-1700, Tournières commença à former Le Moyne, mais assez rapidement l'élève passa sous la discipline de Louis Galloche. Sur ces débuts de Le Moyne, voir BORDEAUX Jean-Luc, 1984, p. 13 et 27.
- (11) Sur cet artiste, voir DIMIER Louis : *Les peintres français du XVIII^e siècle, histoire des vies et catalogue des œuvres*. G. Van Oest Paris, 1928, t. I, p. 217-224 ; MARANDET François : Louis Galloche et François Le Moyne : caractères distinctifs et œuvres inédites. *La revue du Louvre et des musées de France*, 57, avril 2007, p. 29-36. Nous avons remarqué à plusieurs reprises des parentés entre les propos de Galloche et ceux de Nonnotte ; il se pourrait que les deux artistes se soient rencontrés par l'intermédiaire de Le Moyne.
- (12) Le 10 janvier 1707, il reçut le troisième petit prix de dessin d'après le modèle (*Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1793, 1875-1892, t. IV, p. 38-39*) ; le 1^{er} décembre 1708, lui fut remis le premier petit prix pour le quartier d'octobre de l'année précédente (*idem*, t. IV, p. 72-73).
- (13) *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1793, 1875-1892, t. IV, p. 132.*
- (14) Le 31 décembre 1716, avec un tableau représentant l'*Adoration des mages* (BORDEAUX Jean-Luc, 1984, cat. n° 5).
- (15) Conservé à Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts (BORDEAUX, 1984, cat. n° 16).

- (16) Ce bref passage dans l'atelier de Pierre Jacques Cazes remonterait à l'année 1713 (BORDEAUX, 1984, p. 14, p. 27-28).
- (17) François Berger (1684-1747), receveur général des finances du Dauphiné entre 1719 et 1721, seigneur de Tronchay, et protecteur de Le Moyne.
- (18) Besançon, musée des Beaux-Arts (BORDEAUX, 1984, cat. n° 33).
- (19) Londres, Wallace Collection (BORDEAUX, 1984, cat. n° 44).
- (20) Paris, musée du Louvre (BORDEAUX, 1984, cat. n° 47).
- (21) Dallas, collection privée (BORDEAUX, 1984, cat. n° 48).
- (22) Londres, Wallace Collection (BORDEAUX, 1984, cat. n° 97).
- (23) Étienne Michel Bouret (1709-1777), qui vendit son hôtel parisien, rue Grange-Batelière, avec sa collection à Jean Joseph de Laborde (1724-1794), le 6 juin 1764, ce qui explique que, dans la version postérieure du manuscrit, conservée à la bibliothèque municipale de Besançon, il soit indiqué que la collection Bouret devint la collection Laborde. Sur ce collectionneur, voir HOFEREITER Rita : « "C'est pour le roi", Étienne Michel Bouret : bâtisseur du Pavillon du Roi ». *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, 2001, p. 101-124.
- (24) Paris, musée des Arts décoratifs (BORDEAUX, 1984, cat. n° 21). La commande échet au peintre vénitien Giovanni Antonio Pellegrini (voir notamment GARAS Clara : Le plafond de la banque royale de Giovanni Antonio Pellegrini. *Bulletin du musée hongrois des Beaux-Arts*, 21, 1962, p. 75-93).
- (25) Sur cet artiste, LEFRANÇOIS Thierry : *Nicolas-Bertin (1668-1736), peintre d'histoire*. Arthena Neuilly-sur-Seine, 1981.
- (26) Cette peinture représentant *La Transfiguration* se trouve toujours *in situ* (BORDEAUX, 1984, cat. n° 46).
- (27) Sur ce voyage, voir BAILEY Colin B. : *François Berger (1684-1747), enlightened patron, benighted impresario*. in *Curiosité : études d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, Flammarion Paris, 1998, p. 389-405.
- (28) Nonnotte désigne de nouveau Caylus, mais pour son texte sur la légèreté d'outil, paru dans le *Mercur de France*, en septembre 1756, p. 207-215.
- (29) Ajouté en marge dans le manuscrit : « M. de Caylus. »
- (30) Le décor, réalisé par Thomas Blanchet, avait disparu dans l'incendie du 13 septembre 1674 ; sur ces peintures, GALACTEROS DE BOISSIER Lucie : *Thomas Blanchet (1614-1689)*. Arthena Paris, 1991, p. 79-104 et pl. 1-45.
- (31) Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage (BORDEAUX, 1984, cat. n° 54)
- (32) La fresque se trouve toujours *in situ* (BORDEAUX, 1984, cat. n° 91).
- (33) Sur ce décor, toujours *in situ* : BORDEAUX, 1984, p. 61-68 et cat. n° 95 ; *L'Apothéose d'Hercule de François Le Moyne au château de Versailles*, 2001.
- (34) Voir ci-dessus, notre note 8.
- (35) Sur ce concours, que Nonnotte évoque également dans sa suite d'observations sur la peinture (sur les dangers de la présomption), voir ROSENBERG Pierre, 1977, p. 29-42 ; CLEMENTS Candace, 1996, p. 647-662. Le tableau de Le Moyne représentait la *Contenance de Scipion* et celui de de Troy *Le repos de Diane* ; ils sont tous deux conservés à Nancy, musée des Beaux-Arts.
- (36) Comme le précise la version du manuscrit conservé à la bibliothèque municipale de Besançon, il s'agit de Claude Tarlé, qui reçut des paiements pour ces travaux à partir de 1724.
- (37) Nonnotte fait allusion à son discours sur la composition, voir plus haut.
- (38) Le projet pour l'allégorie centrale est aujourd'hui à Montpellier, musée Atget (BORDEAUX, 1984, cat. n° 144).
- (39) *L'Apothéose d'Hercule, peinte au plafond du Salon de marbre qui précède celui de la chapelle du Roy à Versailles par M. François Le Moine*, J. Collombat Paris, 1736.
- (40) Ajouté en marge dans le manuscrit : « M. de Caylus, *Vies des Premiers peintres du Roi* »
- (41) Nonnotte vise toujours le comte de Caylus.
- (42) Perdu (BORDEAUX, 1984, cat. n° 92).
- (43) Localisation actuelle inconnue (BORDEAUX, 1984, cat. n° 92).
- (44) Copies de cette œuvre listées dans BORDEAUX, 1984, cat. n° 47.

- (45) Ajouté en marge dans le manuscrit : « Voyez les *Vies des peintres* par M. d'Argenville, tome 2, Vie de M. Le Moyne. »
- (46) Il s'agit du cardinal de Fleury, ministre du roi entre 1726 et 1743.
- (47) Ajouté en marge dans le manuscrit : « M. de Volt., *Siècle de Louis XIV*, tome 2, article des arts et, d'après lui, l'*Encyclopédie*, au mot "école" ». Il s'agit de : VOLTAIRE, *Le siècle de Louis XIV*, C. F. Henning Berlin, 1751, p. 431-432 (catalogue « Des peintres, sculpteurs, architectes, graveurs », article « Le Moyne ») et de l'*Encyclopédie*, Paris, 1751-1765, t. V, p. 322, article « école française (peint.) ».
- (48) Charles François Hutin (Paris, 1715-Dresde, 1776), peintre et sculpteur, reçu à l'Académie le 25 novembre 1747 ; Charles Michel-Ange Challes (1718-1778), peintre d'histoire, reçu à l'Académie le 26 mai 1753, puis nommé professeur de perspective et dessinateur du cabinet du roi.
- (49) Allais reçu le premier prix de peinture le 26 juillet 1727 et Le Mesle le 4 juillet 1733 (*Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1793, 1875-1892*, t. V, p. 29, 123).
- (50) Nous ne faisons de note que pour les tableaux non mentionnés précédemment.
- (51) Cette série, réalisée dans les années 1717-1720, comprenait en réalité neuf toiles : quatre ont été détruites sous la Révolution et cinq se trouvent aujourd'hui à la cathédrale de Sens (BORDEAUX, 1984, cat. n° 6 à 14).
- (52) Œuvre détruite en 1870 alors qu'elle se trouvait en dépôt au musée des Beaux-Arts de Strasbourg (BORDEAUX, 1984, cat. n° 23).
- (53) Vente Paris, Ader, 15 décembre 1993, n° 75 (BORDEAUX, 1984, cat. n° 27).
- (54) Localisation actuelle inconnue (BORDEAUX, 1984, cat. n° 24).
- (55) Localisation actuelle inconnue (BORDEAUX, 1984, cat. n° 59).
- (56) Voir note précédente.
- (57) Moscou, musée Pouchkine (BORDEAUX, 1984, cat. n° 53).
- (58) Il en existe plusieurs versions, dont une à Paris, sacristie de Saint-Sulpice (BORDEAUX, 1984, cat. n° 66).
- (59) Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage (BORDEAUX, 1984, cat. 57).
- (60) Lisbonne, Collection privée (BORDEAUX, 1984, cat. n° 71).
- (61) Paris, Saint-Eustache (BORDEAUX, 1984, cat. n° 65).
- (62) Tableau perdu. La petite version, mentionnée ci-après est passée en vente chez Sotheby's, Paris, le 24 juin 2009, n° 49 (BORDEAUX, 1984, cat. n° 51).
- (63) Hôtel Peyrenc de Moras, aujourd'hui musée Rodin (BORDEAUX, 1984, cat. n° 66).
- (64) *In situ* (BORDEAUX, 1984, cat. n° 76).
- (65) Versailles, Hôtel de Ville (BORDEAUX, 1984, cat. n° 50).
- (66) Moscou, musée Pouchkine (BORDEAUX, 1984, cat. n° 61).
- (67) *In situ*, en l'église Saint-Louis de Versailles (BORDEAUX, 1984, cat. 69).
- (68) « Souin » a été lu « Sonin » par Jules Gauthier (*op. cit.*, 1902) ; peut-être deux de ces toiles sont celles conservées à Varsovie, collection privée (BORDEAUX, 1984, cat. n° 93-94).
- (69) *Allégorie du dessin*, Moscou, musée Pouchkine ; *Allégorie de la musique*, Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage (BORDEAUX, 1984, cat. n° 62-63).
- (70) Strasbourg, musée des Beaux-Arts (BORDEAUX, 1984, cat. n° 98).
- (71) Arles, Hôtel de Ville (BORDEAUX, 1984, cat. n° 99).

AUTRES DISCOURS

Discours pour la justification des lettres et des arts attaqués par Jean-Jacques Rousseau (Ms. 128-89)

Ce discours, prononcé devant l'Académie de Lyon le 10 mars 1767, est le plus virulent des trois que Nonnotte consacra à la défense des lettres et des arts, que Rousseau avait accusé de corrompre les mœurs (1). Certains passages, qui attaquaient le philosophe en des termes acerbes, furent d'ailleurs barrés dans le manuscrit, les rendant en partie illisibles. APK

Messieurs,

De tous les vices dont un homme peut être taché, il n'en est point qui révoltent davantage et qui soient plus odieux que l'ingratitude et que l'abus des lumières pour combattre la vérité. L'enfant qui mordrait par méchanceté le sein de la nourrice d'où il tire sa force et sa vie serait un monstre à nos yeux, et l'homme qui emploie la force et la vigueur des talents pour corrompre les sources de la vérité et de la vertu ne mérite pas moins d'être détesté. Or, n'est-ce pas sous ces vices odieux que se présentent ces hommes qui s'élèvent contre les sciences, les belles-lettres et les beaux-arts, et qui voudraient les rendre responsables des égarements humains, de l'affaiblissement du goût pour la vertu, de la puissance séduisante des passions. Ingrats ! Après avoir été nourris du lait le plus précieux, ils se servent des forces qu'ils ont acquises pour battre la nourrice qui le leur a donné. C'est des sciences même, des lettres et des arts qu'ils empruntent des armes pour les combattre, en s'efforçant de surprendre la raison par des paradoxes séduisants.

Serons-nous donc autorisés à nous plaindre des dons et des biens dont la nature a enrichi la terre, parce que des hommes sourds à la voix de la raison et de la reconnaissance en auront quelque fois abusé ! Condamnerons-nous les douceurs de l'harmonie, les grâces du pinceau, les sublimes ou tendres essors de la poésie, parce que ces heureux talents ont été quelquefois profanés et ont malheureusement consacré au vice des hommages qu'ils ne devaient qu'à la vertu ? Parce qu'il y a des langues indiscretes, médisantes, trompeuses, parjures, blâmerons-nous le Créateur de nous avoir donné la parole, ce lien si doux et si aimable de la société ? Y a-t-il quelque chose, Messieurs, de si utile, de si gracieux, de si innocent, je dirai même de si saint, dont la perversité de l'homme ne puisse abuser ? Et l'abus criminel d'une chose fera-t-il jamais un titre de condamnation ?

Ô toi, génie original et singulier, que l'esprit admire, que la raison condamne et que la religion déteste ; prodige tout nouveau par les oppositions et les contrariétés de lumières et de ténèbres, de sagesse et d'écarts, de vices et de vertus que présente ton caractère ; plus singulier qu'admirable dans ta modestie, indomptable dans ton orgueil, pur dans tes préceptes de mœurs, insensé dans tes principes de religion, modéré dans l'apparence, implacable dans la réalité, esprit sans règles et sans bornes, capable et incapable de tout, excessif en tout, redoutable partout, c'est toi qui te montres coupable de ces vices odieux de l'ingratitude et de l'abus des lumières pour combattre la raison et la vérité ! Tes efforts pour noircir les belles-lettres et les beaux-arts prouvent bien l'abus qu'on peut faire des talents, mais ils ne prouvent rien contre les talents même.

Pour nous, Messieurs, faisons parler la raison et la reconnaissance en faveur des lettres, des sciences et des beaux-arts. Ils sont déjà assez vengés par les vertus et

par les exemples de ceux qui les cultivent. Nous en trouvons dans cette Académie les plus sûrs garants. En se communiquant ici ses pensées, ses sentiments, ses lumières, quelle attention, quelle réserve, quel respect pour tout ce qui appartient à la décence des mœurs et à tous les devoirs de l'homme de société et de l'homme chrétien ! Avec quelle vigueur s'élèverait-on contre un membre qui s'écarterait de ces respectables principes ! Ne serait-ce pas à vos yeux un titre légitime d'exclusion et de proscription ?

On ose accuser les lettres, les sciences et les arts d'avoir corrompu les mœurs, d'avoir banni la vertu des sociétés, d'avoir rendu l'homme moins bon, moins vrai, moins juste qu'il ne l'est dans l'état de nature, et l'on donne pour origine des vices qui déshonorent la terre ce qui fait le principe de nos agréments, ce qui perfectionne les vertus sociales, ce qui donne l'essor le plus glorieux à l'esprit humain. Mais écartons le préjugé, ne nous laissons pas surprendre par la vue de quelques abus, remontons aux vrais principes, écoutons ce que nous dit une raison pure, un premier sentiment qui est toujours vrai, parce que c'est la voix de la nature même.

L'homme est né avec des dispositions et un génie qui le portent à la recherche de la vérité et à la découverte des connaissances qui l'élèvent au dessus des créatures dont il est environné. Serait-il criminel de suivre un attrait qui est un des précieux dons qu'il ait reçus du Créateur ! Est-il vrai que la culture des belles-lettres et des beaux-arts qui enrichissent et polissent la société ait été la source empoisonnée qui a corrompu les mœurs ? Ce qui est bon en soi peut-il être jamais regardé comme mauvais par lui-même et funeste dans ses suites ? Enfin, si une chose très bonne par elle-même est quelquefois mauvaise dans ses suites, y en a-t-il d'autres causes que l'abus criminel qu'on en aura fait contre les vues et les intentions de l'auteur de la nature ? Développons ces différentes questions pour justifier les belles-lettres et pour rendre à la vérité tous ses droits.

J'ai dit que l'homme est né avec un génie qui le porte à acquérir les connaissances qui doivent l'élever au dessus des autres créatures. Ce premier goût le flatte, il semble deviner ce que sa condition exige de lui ; à peine sa langue se délie-t-elle qu'il s'informe, qu'il veut savoir ce que sont chacun de ces divers objets qui le frappent, d'où ils viennent et à quoi ils sont bons. Dès l'enfance la plus tendre, on peut démêler à quoi son goût le portera plus fortement et pour quel objet on doit s'appliquer à le cultiver. Placez-le au milieu d'un cabinet d'études rempli de livres, de desseins, d'estampes et de tous les instruments propres aux différents arts, sa curiosité et son inclination vous laisseront peu de doute sur ce qui lui conviendra le mieux. Ces indications de sa part sont autant de preuves que c'est de la nature qu'il reçoit ses goûts et que c'est elle qui lui a marqué la place qu'il doit tenir dans le monde et les objets auxquels il doit s'appliquer.

L'homme est né bon, dit M. Rousseau, cela est vrai. Mais il est né libre. En avançant en âge, il connaît le bien et le mal, il peut choisir. Les connaissances qu'il acquiert dans les lettres et les arts ne peuvent point le déterminer au mal ; ce qui est bon en soi ne peut point conduire au vice ; c'est l'abus de ces connaissances qui peut seul être nuisible et dangereux. Que nos censeurs se renferment à donner eux-mêmes des leçons et des exemples de sagesse, de modération, de respect pour les lois et pour la religion ; qu'ils n'entreprennent point de réformer le monde par le renversement de tout ce qui est sagement établi pour l'instruction et le bonheur de l'humanité. Et ils auront la douce satisfaction de ne voir éclore parmi nous que les fruits de décence, de paix et d'union, qui sont les plus dignes productions de la vraie vertu.

La source de la corruption des mœurs n'est donc point dans la culture des lettres, des sciences et des arts. Elle n'est que dans l'orgueil, l'ambition, la cupidité et

les autres passions que la raison condamne et dont on se laisse si souvent dominer. Si nous remontons jusqu'aux sources respectables de la Révélation, nous trouverons que l'orgueil fut la cause de la rébellion de ces pures intelligences dont le trône de l'Être Suprême était environné, que le premier meurtre fut dirigé par la cupidité, la jalousie et l'envie, que l'oisiveté fut l'inventrice de toutes les débauches dans tous les temps. Les désordres que le Créateur punit par le déluge n'étaient point les fruits de l'étude des lettres et des arts. Les massacres et toutes les cruautés dont l'histoire ancienne est remplie se trouvent réunies avec les temps de barbarie et d'ignorance.

Rome naissante ne connaissait point les lettres et les arts comme elle les connut depuis. Fut-elle vertueuse alors ? Si ce sont les sentiments de cœurs purs et vertueux qui firent si cruellement déchirer le corps de Romulus, qui firent passer avec tant de barbarie le char de Tullie sur le corps de son père, et qui déshonorèrent Lucrece, ne pouvons-nous pas nous écrier avec justice : Quels sentiments ! Quelles vertus horribles !

Rome eut besoin de lois pour contenir tous les ordres de l'état dans les bornes que la raison pouvait leur prescrire. Elles furent tirées de la sage Grèce qui les tenait de ses philosophes et de ses lettres. Rome, enfin rassasiée de ses conquêtes et jouissant, pour ainsi dire, des dépouilles de tout l'univers, voulut posséder également les lettres et les arts. Elle les aima, elle reçut et accueillit ceux qui les cultivaient et qui pouvaient les faire germer dans son sein. Pouvons-nous reprocher aux lettres et aux arts d'avoir contribué à la décadence de l'Empire romain ? Un Cicéron, un Mécène seront-ils des objets d'exécration, pouvons-nous le penser ? Un Sénèque, un Pline et tant d'autres que nous admirons encore aujourd'hui n'étaient-ils pas dans leurs siècles comme ils le sont pour le nôtre des modèles de vertu et de sagesse ? Cicéron, par son éloquence, sauva sa patrie des fers que lui préparait Catilina. Mécène ramena dans Rome la douceur des mœurs si longtemps bannie de cette capitale par les guerres civiles, il l'y ramena en y rétablissant l'amour des lettres et des arts. Sénèque avait jeté les semences de toutes les vertus dans le cœur de Néron qui ne les étouffa que par la débauche et les cruautés. Pline, l'un des plus savants et des plus vertueux des hommes, donna par ses largesses et par les établissements qu'il forma toute l'extension possible aux progrès des lettres. Il vécut sous un prince vertueux et instruit ; l'Empire était alors au plus haut degré de bonheur et de gloire et il ne tomba qu'avec le goût pour les talents.

Quels exemples frappants ne nous fourniraient pas de même au besoin en faveur des lettres et des arts le vaste empire de la Chine et celui des anciens Perses. Le premier ne se soutient depuis des siècles nombreux que par un amour constant pour les lettres et pour les arts et par le respect de tous les sujets pour les lois anciennes que les lettrés ont données et dont ils sont maintenus les dépositaires. Le second, qui est le fameux empire des Perses, ne fut renversé que par la mollesse et par tous les vices qu'engendrent l'ignorance et l'oisiveté.

Quelle abondance de fruits utiles à l'humanité l'Europe entière n'a-t-elle pas retirés depuis le rétablissement des lettres et des arts par les Médicis en Italie et, en France, par François I^{er} ? De bons citoyens, des hommes sensés pourraient-ils souhaiter que nous retombions dans l'ignorance de ces siècles qui ont précédé ce rétablissement ? Si les connaissances acquises depuis le retour des études ont pu produire quelquefois des fruits dangereux, ce n'est que lorsqu'elles ont été déposées dans des vases empoisonnés et déjà corrompus. L'art de bien écrire et de bien parler dans un homme droit et vertueux ne peut avoir que d'heureux effets, la religion dans ce qui l'intéresse, l'État dans ce qui doit en faire le soutien, la société dans ce qui peut en raffermir les liens et en assurer les avantages, tous les hommes en général, et

chacun d'eux en particulier, ne peuvent qu'y gagner. L'innocence trouvera des défenseurs contre la méchanceté et l'injustice. L'aimable vérité mise au jour avec les grâces, la candeur et la noblesse qui lui sont naturelles foulera au pied le mensonge et la fraude après les avoir démasqués. Encore une fois, les malheurs dont on se plaint à la charge des lettres et des arts ne tirent point leurs sources de l'étude qu'on en fait, mais de l'abus que l'esprit de corruption en a pu faire. Et de quoi ne peut-on pas faire abus ?

Ce sont ces distinctions, Messieurs, que nous ne pouvons trop faire et que nous ne ferons jamais assez. Et qui de nous voudrait être connu pour se livrer à des occupations qui seraient propres à le déshonorer ? Les arrêts des tribunaux contre quelques-uns des ouvrages de ce siècle qui ont été condamnés les ont bien faites, ces distinctions. Jamais ils n'ont prononcé contre les talents des auteurs mais contre l'abus qui les a égarés. Un honnête homme ne mettra jamais au jour que des travaux qu'il pourra avouer sans honte et sans craindre les châtimens que les lois peuvent infliger. Les désaveux de quelques-uns de nos écrivains découvrent leurs torts et prouvent que l'abus seul qu'ils ont fait de leurs lumières les retient et les empêche de s'exposer à l'animadversion des juges qui, d'ailleurs, les admirent.

Mais, Messieurs, si quelques-uns de nos auteurs se sont rendus coupables par des productions criminelles et répréhensibles, combien n'en avons-nous pas eu qui n'ont jamais mérité aucun reproche ? L'Église et l'État ont été servis par un grand nombre de plumes savantes qui en ont relevé l'honneur et la gloire. Combien d'autres se sont livrés à l'utilité publique par des veilles et des recherches curieuses et profondes qui les ont conduits à des découvertes aussi utiles que satisfaisantes pour l'humanité. Les beaux-arts, ainsi que les lettres et les sciences, se sont perfectionnés et c'est en suivant la même route de l'honneur que chacun des vrais sages a concouru au bonheur commun.

Dites-le-nous, grondeur critique, où voulez-vous nous conduire et que prétendez-vous par vos déclamations injurieuses contre les talents ? Nous ne sommes point nés pour être des sauvages et nous n'avons point le bonheur que vous avez désiré d'habiter les montagnes dont vous avez parlé avec tant d'enthousiasme. Nous aimons les sciences et les arts, nous ne changerons point. Nous construisons toujours nos temples avec magnificence et dignes, s'il est possible, de la grandeur de celui qui les habite. Nous continuerons d'enrichir nos tabernacles sacrés de tout ce qu'il y a de plus précieux, parce que notre religion n'est pas comme la religion imaginaire des déistes et que notre christianisme n'est pas un christianisme trompeur, comme celui des sociniens. Nous décorerons la vaste étendue de nos temples par des statues et des tableaux qui nous rappelleront toujours les bontés du Seigneur, seul objet de notre adoration. Les mystères, qui sont la base de la foi, la vie et les exemples de notre législateur divin et de ses généreux imitateurs, c'est une absurdité qui n'est plus de saison de nous dire que nous adorons les images, nous en conserverons l'usage parce que nous ne sommes point iconoclastes.

Nous bâtissons des palais à nos rois et, pour cela, nous ferons la recherche de tout ce que l'art des constructions a de plus noble et de plus élégant. Ce qui doit caractériser le centre du bon goût, de la richesse, de la délicatesse et de la splendeur d'une nation, l'exige et le veut.

Nous élèverons des monuments à la vertu et à la gloire des grands hommes - qu'y a-t-il de plus raisonnable et de plus juste ? - des édifices à l'utilité publique ; par là, on occupe des hommes, on fait circuler l'argent, c'est un bien pour un grand État.

Qu'y a-t-il de blâmable dans la recherche des embellissements et des commodités que l'on peut procurer à des maisons particulières, surtout lorsque c'est des gens de condition et des riches qui les font construire ? Par ce moyen, ils partagent leur superflu entre des gens de différents arts et de différents métiers, soutiennent grand nombre de citoyens et font également honneur à l'humanité et à l'État. Les mœurs reçoivent-elles quelque dommage des ornements dont on décore ces habitations ? Et ne serait-il pas ridicule de croire que la vertu refusa de s'y loger ?

Mais, votre humeur mélancolique ne s'exhale pas seulement contre les lettres et les arts, elle s'étend encore sur les hommes et sur leur façon de penser. Toute la nation française a eu pour vous des égards que vous n'avez jamais eus pour elle. Elle estime vos talents supérieurs, elle y rend justice, elle ne blâme en vous que l'abus volontaire que vous faites de vos rares lumières. On loue votre simplicité et votre modestie extérieure, peut-être serait-on plus content de vous si on vous trouvait assez de complaisance et d'humanité pour vous mettre un peu plus à l'unisson de vos semblables. On vous trouve une partie des vertus de ce philosophe qui méprisait si fort les richesses que le seul meuble qu'il eut peut-être, ne lui paraissant pas même nécessaire, il le brisa (2). Je me plais à croire que vous n'en avez pas les défauts. Vous êtes né bon, cela se peut ; c'est le seul abus de vos sublimes talents qui vous perd ; nous en gémissons sincèrement, personne n'était plus disposé que nous à vous prodiguer des éloges.

Tout ce que je viens de dire, Messieurs, n'a été rappelé que pour servir de preuves ; que ce ne sont point les lettres, les sciences et les arts qui ont fait germer la corruption parmi les hommes et que c'est le seul abus que quelques-uns en ont fait qui a pu nuire aux mœurs. J'aurais souhaité de tout mon cœur pouvoir éviter de toucher en aucune manière l'auteur de qui les lettres ont si fort à se plaindre, soit dans ce qu'il a fait contre elles, soit dans la manière dont il en a abusé. Nous admirerons toujours l'énergie et l'éloquence qui paraissent dans les écrits de M. Rousseau, nous déplorerons ses malheurs, nous le plaindrons dans ses disgrâces, mais nous ne pourrions jamais adopter ses sentiments sur nos goûts, sur notre gouvernement et sur notre religion.

J'ose vous demander encore un moment, Messieurs, pour la justification des beaux-arts, et particulièrement de ceux de la peinture et de la sculpture, ainsi que des artistes qui les cultivent et qui les professent. Premièrement, on ne peut nier l'utilité de ces deux arts qui, l'un et l'autre, ont contribué autant que les lettres à tout ce que l'histoire a conservé de plus intéressant pour notre instruction. La succession des temps et des règnes, démontrée avec certitude par les médailles ; le bon goût des artistes anciens, perpétué par les bronzes et par les marbres ; les images chéries des hommes les plus vertueux, si dignes objets d'élévation pour notre âme, mises en abondance sous nos yeux ; des principes et des règles de beauté dont la plupart des ouvrages anciens portent l'empreinte et qui nous servent de guides dans toutes nos opérations, comme les poésies d'Homère en ont servi à nos plus grands poètes et les harangues de Démosthène à nos plus grands orateurs ; les principes de la peinture sont reconnus nécessaires et d'une utilité presque générale à tous les arts. Ils s'adaptent à tous les genres de représentations, à toutes les formes quelconques et à tous les genres d'expression, parce qu'ils sont pris dans la nature, qu'ils en suivent les mouvements, qu'ils en désignent les impressions et que la raison en a marqué les limites. L'éloquence même a appelé quelquefois la peinture à son secours, elle s'est servie de son pinceau pour s'exprimer plus vivement que par la parole sur des objets où la nature était la plus fortement intéressée.

Chacun de nous, Messieurs, sait par expérience l'impression que peut faire sur notre âme la belle expression, l'expression vraie, vive et juste, quand elle se trouve bien rendue dans un tableau. La représentation d'un sujet tiré de l'histoire sacrée ou de l'histoire profane, en nous touchant vivement, peut nous instruire et nous porter à la vertu. C'est du choix des sujets que dépend la principale décence dans la manière de les traiter. Ce qui était admis dans le paganisme ne l'est point dans le nôtre ; il n'y a que des cœurs déjà corrompus par le vice qui puissent déterminer des artistes à des choix scandaleux qui feront toujours rougir l'honnêteté et la pudeur. C'est ici que je peux affirmer sans crainte que ce n'est pas, à beaucoup près, le plus grand nombre des peintres ni des sculpteurs qui ont donné dans ces égarements, encore moins ont-ils été capables de s'y livrer par bassesse et en se laissant séduire par l'appât d'un gain criminel. L'amour du talent l'emporte sur l'espoir de la fortune et ils savent aussi bien que qui que ce soit qu'un honnête homme, un homme décent, ne doit mettre au jour, en tel genre que ce puisse être, que ce qu'il peut avouer sans honte et sans alarmer la vertu. Je dois ajouter à la gloire de notre siècle qu'un auteur qui s'écarte de ces principes devient aujourd'hui dans le monde un objet de mépris.

Voilà, Messieurs, ce que ma faible voix avait à dire pour la justification des lettres, des sciences et des arts attaqués depuis quelques années avec si peu de justice et si peu de ménagement. Plusieurs de vous, Messieurs, avaient déjà travaillé sur le même objet et sans doute avec le même but (3). Mais je n'ai pas cru qu'on eut encore tout dit, comme je crois que j'en laisse encore beaucoup à dire en faveur d'une cause aussi célèbre et aussi intéressante.

Pour mettre quelque ordre dans mes idées et dans mon travail, j'ai pris d'abord dans la nature et dans les dispositions qu'elle nous partage le principe du goût qui nous porte à l'étude des lettres et des arts. Ce partage nous fait connaître la volonté de notre mère commune, qui nous désigne par son choix la place qu'elle nous destine et l'emploi dont nous devons nous occuper. Et je dis que, non seulement il serait difficile de se refuser à ces premières impressions, mais encore que ce serait une entreprise criminelle que de vouloir s'y refuser, puisque nous ne pouvons rien faire de mieux et qui nous soit plus utile que de remplir avec exactitude la place qui nous est marquée dans l'ordre des choses. Cette observation est ma première preuve que les lettres et les arts n'ont jamais pu, par eux-mêmes, être une cause de la corruption des mœurs.

Les lettres et les arts ont été pour nous une source abondante d'utilité dans tous les genres et, outre leur utilité, la plupart nous occupent agréablement et innocemment, ainsi qu'ils l'ont toujours pu faire. Rien dans le monde n'est reconnu plus dangereux pour les mœurs que l'oisiveté. Tous les vrais sages ont été des savants qui ont honoré l'humanité par leurs travaux. Toutes les nations ont respecté les lois équitables que les lettrés ont données pour notre sûreté et pour notre intérêt commun. Les nations qui se sont soumises à ces lois et qui ont cultivé les lettres et les arts avec la sagesse et les principes qui leur avaient été enseignés ont aussi été les plus heureuses, tant qu'elles se sont conformées à l'esprit de ces enseignements. Seconde preuve que les choses qui sont bonnes en elles-mêmes, prises avec discernement, ne peuvent rien avoir de dangereux dans leurs effets contre les mœurs.

D'où vient donc la corruption des mœurs dont on se plaint ? De la dépravation du cœur humain qui a précédé l'étude des lettres et des arts ; de la liberté de l'homme à faire le bien ou le mal, liberté positive et reconnue sans laquelle les actions de l'homme ne seraient jamais ni louables ni blâmables ; de l'exemple des méchants qui est toujours contagieux ; de l'abus des talents, seul objet de reproche

envers tous les écrivains et les artistes qui se sont prêtés malheureusement à ce désordre. C'est l'orgueil et l'ambition, et non l'étude des lettres et des arts, qui ont renversé les empires et qui ont inondé la terre de presque tous les malheurs dont elle a été couverte. L'histoire en fournit une multitude d'exemples depuis le premier homme ; c'est ma troisième preuve en faveur de la cause que je soutiens.

Une quatrième preuve très puissante contre les attaques qui ont été portées depuis un certain temps aux lettres et aux arts, c'est le peu de succès de ces attaques à renverser la gloire des monuments que les talents ont élevé à la sagesse et aux lumières humaines ; c'est le peu d'impressions que ces attaques calomnieuses ont faites sur les gens d'honneur qui, par état, sont chargés de l'éducation de la jeunesse et qui ne voudraient point en être les premiers corrupteurs, sur les pères qui ont des enfants qui leur sont chers, sur les hommes distingués qui tiennent les rennes de l'État, qui en ont les véritables intérêts à cœur et n'approuvent que ce qui peut lui être utile et glorieux ; c'est, enfin, le peu d'impressions qu'elles ont faites sur les hommes sensés qui, aimant sincèrement la vertu et la vérité, n'ont rien changé et ne changeront rien à l'usage reçu et établi de cultiver avec amour les lettres, les sciences et les arts.

Notes du transcripteur

(1) Les deux autres discours sont : celui intégré à son *Traité de peinture*, auquel nous renvoyons pour l'annotation, et celui du 16 août 1779, le dernier discours édité ici.

(2) Allusion à Diogène jetant son écuelle.

(3) Notamment BORDES Charles, *Discours sur les avantages des sciences et des arts, prononcé dans l'assemblée publique de l'Académie des sciences et belles-lettres de Lyon, le 22 juin 1751*. Barillot & fils Genève, 1752.

Résumé de toutes ses observations (Ms. 193-148)

Dans la mesure où ce discours, lu à l'Académie de Lyon le 17 novembre 1772, reprend les grandes lignes de ceux déjà prononcés par Nonnotte, nous renvoyons à ces derniers pour l'annotation. Le seul élément nouveau développé ici est l'amorce d'une histoire de l'art français, faisant la part belle à l'école lyonnaise, et qui cherche une filiation de la Grèce et la Rome antiques à la France des Lumières, en passant par l'Italie du XVI^e siècle et l'école flamande du XVII^e siècle. Edmé Bouchardon, élève du célèbre sculpteur originaire de Lyon, Guillaume Coustou, modèle pour François Le Moyne et Nonnotte qui en copièrent les dessins, est présenté comme un des plus illustres restaurateurs du bon goût dans les arts français au XVIII^e siècle (1). APK

Messieurs,

Il y a dix-huit ans que j'ai eu l'honneur d'être admis dans votre Compagnie et d'être associé à des hommes qu'on peut regarder comme les flambeaux de la société par leurs lumières, qui en font l'ornement et les délices par la politesse et les qualités les plus précieuses et qui, jouissant de toute son estime, reçoivent par là les justes hommages dus à leurs vertus. Parvenu à une place si digne de mes empressements, j'ai ressenti avec complaisance et avec reconnaissance l'honneur qu'on m'avait fait, j'ai connu mes engagements et mes obligations et tous mes soins se sont tournés à répondre à vos intentions et à vous présenter ce que vous pouviez attendre de moi et ce que vous aviez droit d'en exiger.

L'étude et la pratique de la peinture ayant fait toute ma vie ma principale et presque mon unique occupation, ayant été formé à ce bel art par un des plus grands

maîtres que nous ayons eu en ce siècle, et m'étant encore nourri de la lecture, des recherches et des réflexions de ceux qui en ont écrites, c'est dans la peinture que j'ai presque toujours puisé la matière des tributs académiques que j'ai eu l'honneur de vous présenter. Tout ce qui concerne les principes de ce bel art, tout ce que l'expérience a fait observer aux grands maîtres et qu'ils nous ont donné comme des règles invariables, tout ce que le goût a inspiré aux plus habiles artistes pour arriver à la perfection, voilà ce qui a toujours fait l'objet de mes études, de mes recherches et de mes observations. J'ai regardé tout cela comme étant spécialement de mon ressort. J'ai suivi mon goût ; heureux si en vous communiquant mes pensées, j'ai pu, Messieurs, contenter et flatter le vôtre.

Ce que j'ai eu l'honneur de vous exposer annuellement dans mes discours renferme presque tout ce que j'ai pensé et observé relativement à la peinture. Mais ces intervalles annuels pourraient ne faire regarder toutes ces choses que comme des morceaux détachés. Aujourd'hui, je les rapproche, j'en fais un ensemble afin que d'un coup d'œil vous aperceviez toute la liaison des principes, des règles et de tout ce que le goût a observé pour parvenir à la perfection de cet art et que vous puissiez vous en faire une idée complète.

J'entrai dans la carrière de mes observations et du développement de mes pensées par un discours sur le dessein, parce que le dessein est le premier fondement de la science du peintre, parce que le dessein est à la peinture ce que les éléments sont aux différentes parties des mathématiques et que c'est par des traits justes, placés et marqués à propos que l'artiste doit circonscrire et faire connaître les objets qu'il doit représenter, faire vivre et animer. La force, l'énergie et la vérité dans la peinture dépendent beaucoup de l'exactitude et de la perfection du dessein et les premiers soins d'un maître doivent être d'en bien faire sentir à ses élèves toute l'importance et la nécessité.

Les premières leçons qu'il donnera seront quelques traits légers, variés dans la forme, selon les objets et les caractères qu'ils auront à représenter. Un œil, une bouche, une oreille, voilà le travail qui, réuni avec les autres parties d'une tête, en compose l'ensemble et prépare le jeune élève à quelque chose de plus. On lui donne à copier ensuite toutes les autres parties du corps humain, après quoi il les rassemble comme il a fait celles de la tête et forme un tout pour lequel on l'instruit sur les proportions. Dans ces premiers principes, il y trouve de quoi commencer à raisonner et à se rendre le coup d'œil juste, la main légère et le crayon facile.

Et comme les corps, quoique d'une même espèce en général, ne se ressemblent point, qu'ils varient infiniment dans leurs formes selon les âges, les sexes et les conditions, voilà ce qu'il faut faire observer à un jeune étudiant dont les idées et le jugement commencent à se développer. En effet, quelle différence n'y a-t-il pas dans les formes entre le corps d'un enfant de deux ans, qui est tout arrondi de graisse, et celui d'un jeune homme de quinze ans, dont toutes les parties s'étendent et approchent déjà des proportions auxquelles elles doivent arriver ; de celui-ci à l'homme de trente cinq ans, dont le corps est entièrement formé et qui a toute la vigueur et la force à laquelle il peut atteindre ; quelle différence encore dans les caractères extérieurs et dans l'expression de toutes ses parties. Que l'on compare ensuite cet âge à celui du déclin ou de la vieillesse, quel contraste ! Ici, la nature se dégrade, elle tombe par l'affaïssement de toutes ses parties, elle se dessèche et ne présente plus qu'un corps atténué. Ces différents états, ces différents caractères, voilà ce que les traits du dessein doivent déjà faire connaître et exprimer.

Entre les deux sexes, quelle différence n'y remarque-t-on pas encore ? L'un, plein de feu et de forces, en a tous les caractères ; l'autre, tendre et délicat, a toutes les grâces en partage. Un repos aimable, des occupations douces, une vie tranquille, mise en opposition avec des emplois laborieux, un travail dur et forcé pour le corps, feront reconnaître, par leurs différentes impressions, l'état d'un chacun et les différentes conditions. C'est ce que j'ai essayé d'expliquer par les détails où je suis entré sur cet objet dans le premier discours que j'ai eu l'honneur de présenter à la Compagnie et que j'envoyai ensuite à l'Académie royale de peinture qui l'honora de son approbation. Après ces réflexions sur les premiers pas que doit faire un artiste, j'ai fait part de mes idées sur l'expression générale et sur les caractères dominants et distinctifs qu'elle imprime sur tous les différents objets. C'était une suite nécessaire de ce que j'avais annoncé, que les traits du dessein devaient déjà faire connaître les objets qu'on avait à représenter. Je suis revenu ensuite au corps humain et j'ai donné les marques extérieures qui découvrent et désignent les passions de l'âme et les sentiments du cœur. Sur cet article, j'ai suivi ce qu'en a dit le savant peintre M. Le Brun dans son Traité des passions de l'âme. J'y ai joint les caractères expressifs de quelques passions dont il n'a point parlé et j'ai profité pour les expliquer des observations de plusieurs philosophes sur les impressions sensibles que les différentes dispositions du cœur font sur le corps humain.

Je n'avais présenté jusqu'alors que des détails qui sont absolument nécessaires et que des objets isolés, mais qui demandent la plus grande exactitude. J'ai passé ensuite à ce qui caractérise véritablement le génie et l'intelligence du peintre. J'ai développé les règles générales qui concernent l'ordonnance d'un tableau. J'ai dit mon sentiment sur le choix des sujets, sur la préférence que mérite ce qui est neuf en ce genre ou peu rebattu. J'ai fait voir combien il pourrait être avantageux à un peintre et intéressant pour une nation de puiser dans sa propre histoire les sujets capables de lui plaire, de l'instruire, de l'échauffer et d'élever les sentiments de l'âme. J'ai dit également ce que je pense de la liaison des groupes et de leurs distributions dans le plan général d'une composition, ainsi que tout ce qui doit être observé scrupuleusement sur les lois du costume, comme sur celles des trois unités d'action, de temps et de lieu.

La perspective aérienne donne lieu à une des plus charmantes illusions de la peinture lorsque, sur une surface plate et unie, sans aucun relief et sans aucune profondeur, vous croyez apercevoir des distances immenses, des étendues, des lointains à vous séduire avec un art infini mais toujours agréablement. Cette partie de l'art avait été bien observée par la plupart des grands maîtres, mais elle avait été peu expliquée et peu développée dans leurs observations, leurs examens, leurs dissertations. J'ai donc cru devoir consacrer un discours à ce qui concerne la perspective aérienne et j'ai été, par là, forcé de traiter de la couleur propre des objets, ainsi que de la dégradation de cette couleur proportionnellement aux plans plus ou moins avancés qui sont dans un tableau. La magie du clair-obscur qui donne quelquefois le relief le plus saillant aux objets et qui semble les faire sortir quelquefois du tableau même, les effets de la lumière de réflexion qui, dans la nature même, vous surprennent et paraissent vous tromper, le changement de couleur dans les objets relativement à celle de la lumière qu'ils reçoivent, tout cela a fourni à des observations très importantes et très propres à piquer la curiosité.

Quelques suffisants que paraissent les principes et les règles dont je viens de parler pour former un élève et le conduire à la perfection dans ses ouvrages, cependant, cela ne remplirait pas encore ses vues, il resterait encore quelque chose à désirer. Il faut l'instruire sur la délicatesse et sur la convenance dans le choix des objets

que l'on veut faire entrer sur une scène, sans quoi, il y introduira souvent des choses entièrement étrangères à son sujet et très discordantes d'avec l'unité si nécessaire dans une représentation. On peut voir là-dessus le sentiment de M. l'abbé Du BOS dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Ce sentiment est parfaitement juste, je l'ai cité avec plaisir dans mon discours sur la composition.

Les objets de la peinture étant infinis, il faut dans l'artiste du discernement et du goût pour les choisir, comme nous venons de l'observer, parce que la vérité dans les tableaux ne suffit pas pour plaire, il faut une vérité qui intéresse, ou par les grâces qui l'accompagnent, ou par la grandeur et l'importance du sujet. Le peintre, étant l'imitateur de la nature, ne doit choisir dans la nature que ce qui est dans le beau, que ce qui est capable de toucher, de faire dans l'âme des impressions gracieuses, de l'instruire, de l'élever. C'est ce qui m'a donné occasion de rechercher ce qui peut caractériser le bon goût dans les ouvrages d'un peintre et sur quels principes on doit en juger, ainsi que ce qui peut porter l'empreinte des vrais talents.

Parmi ces objets, le portrait est un de ceux qui nous intéressent davantage. C'est l'amitié, l'amour, l'estime et le respect qui lui ont donné naissance, et il sert à conserver et à exprimer les sentiments du respect, de l'estime, de l'amitié et de l'amour. On se tromperait si l'on croyait que la ressemblance des traits fit tout le mérite d'un portrait. Un long exercice et une longue pratique m'ont fait faire beaucoup d'observations sur ce genre de tableaux, c'est pourquoi j'ai cru devoir donner un discours sur la manière de le traiter.

À toutes ces observations, Messieurs, j'ai joint, comme un tribut de ma reconnaissance envers mon maître, la Vie de M. Le Moyne, Premier peintre du Roi. Il fut mon guide dans les années les plus décisives pour moi relativement à la peinture. Je lui avais donné toute ma confiance et toute mon estime, je reçus de lui toutes les preuves que je ne m'étais point trompé et qu'il la méritait. Je lui dois le bonheur dont je jouis. Ne devais-je pas rendre publiques mes actions de grâces en honorant et respectant sa mémoire ?

Enfin, comme parmi les objets du goût, la peinture tient un des premiers rangs, comme on se fait une gloire d'avoir des collections de tableaux, qu'on en raisonne, qu'on se pique d'être connaisseur, j'ai cru que je pourrais intéresser la Compagnie en recherchant ce qui devait caractériser les connaisseurs en matière de peinture, et les études et les moyens qui étaient nécessaires pour le devenir. C'est ce qui m'a fait proposer dans un discours les réflexions et les observations que plus de quarante ans d'expérience et de pratique m'ont fournis.

Amateur des arts, zélé pour leurs progrès, toujours intéressé pour ceux qui les cultivent, j'ai présenté dans mes derniers discours des observations relatives à tous ces objets et aux sentiments dont je suis pénétré. L'ardeur dans un jeune élève annonce presque toujours les dispositions les plus heureuses, le génie et les talents. Mais il doit écouter ses maîtres avec docilité ; ses premiers succès ne doivent point l'enorgueillir et le bel antique et la nature sont des modèles qu'il doit toujours étudier. L'amour de l'art auquel on se destine et que l'on veut cultiver, les lumières d'un maître qui doit veiller et présider aux études de celui qui lui est confié, l'émulation mutuelle qui règne parmi les élèves dans une école nombreuse et bien composée, et dans laquelle les étudiants, ainsi que des athlètes, cherchent toujours à se surpasser, les récompenses et les distinctions accordées à ceux qui ont réussi et surtout quand elles sont distribuées au nom des princes protecteurs immédiats des arts, voilà les moyens les plus sûrs et les plus efficaces pour avancer et perfectionner les talents. Au contraire, l'indolence dans les études, les préjugés d'école qui n'ont que trop d'empire, l'indocilité opiniâtre dans

un élève et la présomption sont des obstacles qui s'opposent toujours aux progrès, les arrêtent et font périr en l'étouffant le germe qui donnait les plus grandes espérances et qui aurait le mieux produit. C'est à la présomption surtout qu'on est en droit de faire le plus de reproches et c'est d'elle qu'un jeune homme doit le plus se défier. C'est une perfide adroite qui tue en caressant et qui fait d'autant plus de mal aux progrès des études qu'elle perd pour l'ordinaire des sujets nés pour réussir.

On recommande ensuite à la jeunesse l'étude des figures antiques, on a raison. Les Grecs ont porté au plus haut degré leurs pensées et leur jugement sur le beau idéal et l'usage qu'ils en ont fait est ravissant dans leurs productions. Ils sont nos premiers maîtres, c'est auprès d'eux qu'il faut chercher à connaître l'esprit de la règle et des principes, et c'est auprès d'eux qu'on apprendra quels en sont les droits et jusqu'où peut aller l'esprit poétique de la peinture.

L'art et la nature doivent être des guides inséparables dans la pratique, ce n'est qu'avec les lumières de l'un qu'on peut mieux juger du mérite de l'autre. Les Grecs, qui s'étaient fait une idée la plus sublime du beau dans tous les genres, le pensèrent ainsi sans doute relativement à la peinture et à la sculpture. Ils étudiaient scrupuleusement la nature, mais ils étaient toujours dirigés dans leur choix par les principes adoptés du beau idéal, dont ils firent la règle la plus essentielle de l'art. C'est pourquoi, ne pouvant jamais trouver dans un seul corps toute la perfection que réclamaient leurs connaissances et leur goût assuré, ils en rassemblaient plusieurs et prenaient de chacun d'eux ce qui pouvait le plus contribuer à remplir l'objet qu'ils s'étaient proposés. Sans cela, leurs productions auraient manqué des vérités que présente la seule nature, ou elles auraient manqué de ce goût et de cette noblesse, de ce développement et de cette expression, qu'inspirent seules les grandes idées qu'on a du beau véritable (2).

Ainsi en jugea Raphaël, et l'on en trouve toutes les preuves dans ses différents ouvrages. Élève du Pérugin et ne connaissant que son maître et la nature, il était dans ses productions, maigre, sec et pauvre, soit dans le choix des objets, soit dans l'exécution. Sorti de cette première discipline et cherchant d'autres exemples et d'autres ressources, il en trouva dans les ouvrages et dans les conseils de Léonard de Vinci. Il profita de même de l'impression que firent sur lui les ouvrages de Michel-Ange et, ne négligeant rien des avantages qu'il pouvait tirer de l'étude des marbres antiques pour laquelle il avait la plus grande ardeur, son génie prit l'essor et il parvint en peu de temps à la plus grande sublimité. Tel est, Messieurs, le bonheur des hommes d'un génie élevé et délicat. Les aliments trop communs dans les arts ne leur conviennent point, il faut un genre d'assaisonnement qui contente l'imagination et le jugement, l'esprit et le cœur. Raphaël a fourni sur ce sujet le meilleur exemple. Né avec beaucoup de délicatesse d'esprit et un discernement rare, il jugea du mérite des ouvrages grecs comme il devait en juger, il les prit pour règles, non pas pour négliger la nature qu'il consulta toujours, il en connaissait la nécessité, mais pour découvrir en elle, d'une manière plus claire et plus sûre, tous les avantages qu'il pouvait en tirer. Voilà ce qui a produit dans ses excellents ouvrages tant de vérité avec tant de noblesse et toutes les grâces qu'on y trouve répandues.

À l'appui de ce sentiment viennent encore d'autres preuves très convaincantes. Rome est la plus riche ville du monde par les trésors de l'Antiquité, lesquels étant à découvert peuvent être consultés journellement par les artistes. Ces trésors immenses, joints aux exemples abondants et merveilleux qu'y ont laissés les Raphaël, les Michel-Ange et nombre d'autres après avoir formé l'école brillante de cette capitale des arts, lui ont procuré une supériorité dans les principales parties

qu'aucune autre n'a possédée au même degré. Les grâces et une expression vive et forte, qui sont les parties sublimes de la peinture, y furent moins connues et n'y furent jamais portées au même point de vérité qu'elles le furent dans celle de Rome. Mais quelques-unes en furent dédommagées par des articles très séduisants aux yeux des amateurs.

L'école vénitienne l'a emportée sur celle de Rome pour la beauté, la vérité et la finesse de la couleur qui fut au degré le plus parfait. Le Titien connaissait les règles du beau idéal et, sur le point de la couleur, il en a donné les preuves par les exemples les plus brillants et les plus agréables. Ce sont les productions de cette école, et surtout celles du Titien, qui fournirent à Rubens les moyens d'étudier avec le plus de fruit cette partie de la peinture qui était si fort de son goût.

Rubens, plein de génie et d'enthousiasme pour les grandes choses, le plus poétique, peut-être, de tous les peintres, et qui en a donné dans tous ses ouvrages les plus grandes preuves, aima la belle couleur qu'il rechercha toujours, et négligea quelquefois la partie du dessin qu'il connaissait cependant bien. Mais la ville dont il a été dit qu'elle renfermait dans son sein un monde de statues, était loin de lui, et la Flandre sans doute qui lui fournissait des modèles qui l'entretenaient dans son goût pour la belle couleur, ne remplaçait pas ce qui lui manquait. Il en est résulté pour l'école flamande d'avoir conservé longtemps ce goût délicat pour la couleur et que, n'ayant pas eu aussi généralement des ressources pour la finesse et la correction dans le dessin, la force et les grâces dans l'expression, ces objets y ont été moins recherchés et souvent oubliés. C'est probablement une des raisons qui a déterminé le plus grand nombre des peintres flamands des derniers temps à s'occuper et à préférer les ouvrages d'une moindre étendue. La plupart se sont renfermés dans des petits sujets, toujours plus aisés dans l'exécution, mais commodes et flatteurs dans les cabinets. Ces ouvrages, qui sont si recherchés et qui le méritent, quoique souvent incorrects et d'une expression commune et basse, prouvent moins par le haut prix où ils sont arrivés les talents de leurs auteurs que le bonheur de ceux qui en font commerce.

Il était réservé à l'école française, quelque tardive qu'elle ait été à se former, de recueillir avec autant de fruit et à mieux conserver qu'aucune des autres tous les principes des maîtres de l'Antiquité, lesquels nous ont été transmis par les chefs-d'œuvre qu'ils ont laissés et dont l'Italie, Rome surtout, sont les dépositaires. Le goût naturel de la nation française pour les arts ne pouvait la laisser indifférente sur ce qui les concerne. Dès les premiers moments de leur rétablissement, on vit paraître en France des ouvrages du premier mérite, dont la Grèce elle-même se serait fait honneur. On trouve dans les morceaux de Jean Goujon et dans ceux de Germain Pilon, sculpteurs de ce temps-là, toutes les vérités et les grâces de la nature réunies au plus beau choix et à l'expression la plus vive et la plus noble. La réputation de Michel-Ange et celle de Raphaël volaient alors par toute l'Europe. Déjà nos rois avaient fait venir en France de très excellents artistes lorsque les troubles et les guerres intestines la tourmentèrent et replongèrent le royaume presque dans l'oubli des arts. Enfin, ce fut pendant le règne à jamais mémorable de Louis XIV qu'ils reprirent la plus grande faveur et qu'on les vit renaître avec les succès les plus brillants et les mieux récompensés.

Vouet, savant peintre, avait paru dès le règne de Louis XIII. On peut juger de son mérite et de l'excellence de ses principes par les ouvrages immenses qu'il a laissés et par les grands hommes qu'il a formés. Il fut le maître des Mignard, des Le Brun, des Le Sueur, du Bourdon et de nombre d'autres qui ont fait autant d'honneur à l'école de

France que les premiers maîtres de l'art en ont fait à celle d'Italie et à celle de Flandre. Dans le même temps, brillait à Rome le Poussin, qui était de la Normandie, et le Bourguignon, qui était de la Franche-Comté. Ces deux hommes y formèrent des élèves qui, ainsi que leurs maîtres, ont mérité les plus grands éloges. L'un eut pour élève dans le genre de l'histoire Jacques Stella, qui était de Lyon, l'autre le premier des Parrocel, excellent peintre de batailles.

À ces hommes si célèbres ont succédé les La Fosse, les Boullongne, les Jouvenet, les Le Moyne, les de Troy et les Van Loo dans la partie de l'histoire ; les Largillierre, les Rigaud et plusieurs autres dans le genre du portrait, les Desportes et les Baptiste qui ont excellé, le premier dans le genre des animaux, et le second dans celui des fleurs. Les sculpteurs que j'ai nommés furent remplacés par Sarazin, le Puget et Girardon, les Legros, Lepautre, Coysevox et les Coustou, les Le Lorrain (3), les Frémin et les Thierry. Je dois un mot à la gravure, elle fait trop d'honneur à l'école française pour être oubliée ; les Audran et les Drevet, Nanteuil, Mellan et plusieurs autres ont porté cet art à une perfection qu'il sera difficile de surpasser.

Qu'il me soit permis, Messieurs, de donner pour dernière preuve du maintien des arts en France et de la supériorité de son école de peinture et de sculpture sur toutes les autres, cette révolution heureuse que nous avons vu arriver de nos jours dans les arts. Pendant quelques années, les recherches et les études du vrai beau s'étaient ralenties, le goût avait beaucoup perdu de sa délicatesse, les principes les plus essentiels étaient négligés et des préjugés dangereux étaient reçus et accrédités. Rien ne remplaçait les connaissances lumineuses que l'on avait comme perdues. La route qu'on avait ouverte n'avait rien d'assez assurée, elle était remplie d'écueils. Un homme d'un génie ferme et courageux (Edme Bouchardon) paraît dans la sculpture, il est élevé et instruit dans son art au milieu de Paris par Guillaume Coustou, il part pour Rome où il travaille pendant une quinzaine d'années, il revient l'âme échauffée et la tête remplie de toutes les beautés que lui ont présentées les antiquités grecques et romaines. Une étude la plus constante et la mieux soutenue lui avait fait découvrir dans les ouvrages des anciens jusqu'aux pensées les plus sublimes de l'art et dans la nature toutes les vérités et les grâces les plus naïves et les plus touchantes. Cet artiste célèbre ne marcha plus qu'avec le flambeau de ces grands principes.

De retour à Paris, où sa réputation l'avait précédée, il y fut accueilli, caressé et protégé par tout ce qu'il y avait de plus grands et de meilleurs connaisseurs. Ses premiers ouvrages vérifièrent ce que la renommée avait déjà publié de ses talents et de son goût. La suite de ses travaux et les applaudissements qu'ils reçurent ramenèrent tous les artistes aux vrais principes. Une partie des plus habiles et des plus distingués dans la sculpture, dans la peinture et dans l'architecture, ne craignirent pas de le consulter. Il était un juge exquis et bien éclairé dans ces différents arts et il a joui, avant que de mourir, de la gloire que procure un semblable changement.

Cette révolution soudaine ne fait-elle pas, Messieurs, autant d'honneur au goût et au caractère de la nation qu'elle en fait à la fermeté et aux lumières de celui qui en fut l'auteur ? L'amour de la perfection dans les arts en fit naître le projet, le même amour la fait adopter. Les artistes actuels y recueillent la gloire la plus flatteuse et la fortune qu'ils méritent, et la nation y gagne le plaisir de parcourir Paris avec le même contentement que l'on avait autrefois à Athènes.

Lu à l'Académie de Lyon, le 17 novembre 1772.

Notes du transcritteur

(1) Plusieurs éloges et récits biographiques furent consacrés à cet artiste à sa mort, notamment : Comte de CAYLUS : *Vie d'Edme Bouchardon, Sculpteur du Roi*, Paris, 1762 ; DANDRE-BARDON François Michel : *Traité de peinture. Essai sur la sculpture. Anecdotes sur la mort de Bouchardon pour servir d'introduction à une histoire universelle relative à ces beaux-arts*, Desaint Paris, 1765. Voir récemment SCHERF Guilhem : *Edme Bouchardon : une figure du renouveau*. Catalogue exposition *L'Antiquité rêvée. Innovations et résistances au XVIII^e siècle*, Gallimard Paris et musée du Louvre, 2010, p. 114-120.

(2) Nonnotte rejoint ici la pensée de Mengs qui considérait la beauté idéale comme un assemblage des meilleures parties de la nature ; voir MENGES Anton Raphael : *Pensées sur la beauté et sur le goût dans la peinture*, ENSBA Paris, 2000 (1^{re} édition allemande, 1762).

(3) Il s'agit de Robert Le Lorrain (1666-1743) et de son fils, Pierre Robert. Le portrait que Nonnotte réalisa du père est aujourd'hui perdu mais connu par la gravure de Jacques Nicolas Tardieu ; voir MARTIN Sylvie, 1984, vol. 2, cat. n° 19.

Discours sur l'utilité des sciences, belles-lettres et beaux-arts (Ms. 128-101)

Ce discours est le dernier que Nonnotte prononça devant l'Académie de Lyon, le 16 août 1779, peu de temps avant qu'il ne démissionnât de ses fonctions de professeur. Il reprend un thème qu'il a déjà abordé à deux autres reprises (1), en des termes presque identiques, mais plus synthétiques et moins précis. APK

Messieurs,

Si j'ai le bonheur de jouir de quelques avantages et de quelque considération dans la société, il me semble que ce n'est qu'au goût et à l'amour que j'ai toujours eu pour les belles-lettres et pour les beaux-arts que je puis en être redevable. C'est toujours pour moi la plus douce satisfaction de l'annoncer et ce n'est jamais qu'avec le plus vif sentiment de reconnaissance que je puis en parler. Aussi, tous les propos, discours, dissertations par lesquels on a voulu faire suspecter l'étude des belles-lettres et des beaux-arts et l'assigner comme une des causes de l'altération et du dérèglement des mœurs n'ont jamais fait sur moi la moindre impression. Je ne les ai regardés que comme des paradoxes par lesquels on songe plutôt à surprendre par la singularité des pensées qu'à établir solidement quelque vérité, et où l'on s'attache plus à faire briller son esprit qu'à exposer ses vrais sentiments. Les raisonnements pour soutenir le paradoxe, quoiqu'ils aient été présentés par des hommes de beaucoup d'esprit et distingués par leurs lumières et par leurs talents, m'ont toujours paru bien plus spécieux que solides. Serait-ce donc un malheur pour nous d'être sortis de la barbarie et de nous être enrichis des connaissances les plus utiles et les plus gracieuses, et serait-ce pour nous un avantage de revenir à l'état où étaient autrefois les Huns, les Vandales et les Goths ? Pour dissiper tous les nuages que ces raisonnements pourraient laisser et pour faire l'apologie la plus heureuse des belles-lettres et des beaux-arts, je prends aujourd'hui la voie la plus unie et la plus droite, je ne veux que

rappeler les avantages infinis qu'en a toujours retiré et qu'en retire continuellement la société. Mais quels sont ces avantages et quels ont été les hommes qui nous les ont procurés ? Je vais vous en présenter, Messieurs, et en peu de mots, un léger exposé. Vous avez les lumières et le goût en partage ; c'est à vous qu'il appartient de décider.

Que l'on compare, Messieurs, l'état où est aujourd'hui l'Europe avec celui où elle était avant la renaissance des belles-lettres et des beaux-arts. Un coup d'œil jeté sur ce parallèle suffira pour décider la cause. Quel spectacle que celui de nos villes telles qu'elles étaient il y a deux cents ans ? Des masses de bâtiments informes et sans goût, des habitations sans commodités et sans grâce ; dans les temples comme dans les maisons, des peintures, des statues plus dignes d'être placées dans des cavernes de Lapons que sous les yeux de nations capables de lumières, de goût et de sentiments ; des sociétés sans douceur, sans délicatesse et peu différentes de celles que les animaux ont entre eux ; un langage grossier et par lequel on semblait plutôt croasser que parler. Qu'écrivait-on alors et comment écrivait-on ? Nous avons des monuments qui attestent la vérité de tout ce que j'ai l'honneur de vous exposer. Aussi, ne désigne-t-on ces temps-là que par les noms de Siècles d'ignorance, de barbarie et de grossièreté.

Mais depuis les Médicis et les François I^{er}, quels changements dans nos villes et dans nos sociétés ! Quelle douceur et quelle harmonie dans le langage heureusement épuré ! Quelle clarté, quel ordre, quelle grâce dans les écrits en toute sorte de genre ! Quel air de grandeur et de magnificence dans les temples, dans les palais, dans les édifices publics, soit pour la construction, soit pour les décorations ! Et dans les édifices des particuliers, que de ressources auparavant inconnues, quelle décence et quel goût dans les ameublements ? Après cela, comment doit-on regarder toutes ces déclamations si libéralement faites contre ces belles-lettres et ces beaux-arts qui sont pour nous une source de tant de douceurs et de tant d'agrément !

Ce que nous éprouvons depuis plus de deux siècles, c'est ce qu'avaient éprouvé avant nous les Grecs et les Romains. C'est à l'étude des lettres et des arts que la Grèce dut toute sa splendeur et sa gloire. C'est d'après des leçons lumineuses et encourageantes qu'on vit se former dans tous les genres, au sein de la République d'Athènes, des hommes dignes d'être les modèles de tous les siècles et de toute la postérité. Un État qui n'aurait été tout au plus qu'une province du vaste Empire des Perses lui résiste, en triomphe par son savoir dans l'art militaire autant que par son courage et son intrépidité, et défait ces millions d'hommes que Xerxès avait armés pour mettre la Grèce entière dans les fers. La seule ville d'Athènes fourmillait en grands hommes. On trouvait jusque dans le peuple des hommes très éclairés et en état de servir la République avec succès et avec honneur. Les Athéniens portaient au plus haut degré la délicatesse du goût pour les lettres et pour les arts ; ils ne se trompaient point sur ce qui appartient au vrai mérite. Enfin, la Grèce devint comme la maîtresse de toutes les nations éclairées et policées. Les bibliothèques sont encore aujourd'hui remplies des excellents ouvrages qu'elle a laissés et dans Rome, et dans les palais des Rois, on regarde comme les chefs-d'œuvre et comme les monuments les plus précieux ceux des artistes grecs que le temps a épargnés.

Les Romains instruits par les Grecs ne nous fournissent-ils pas les mêmes exemples de goût et de sagacité ? Ne sont-ils pas également nos modèles et nos guides dans tous les genres d'études, et tout ce que nous en apprenons ne vient-il pas encore à l'appui et à la défense des lettres et des arts ? J'ai trouvé Rome bâtie toute de briques, disait Auguste, et je la laisse après moi toute de marbre. C'est sous son Empire, en effet, qu'elle commença à prendre cet air de grandeur et de magnificence qui annonçait véritablement la maîtresse du monde. Les chefs-d'œuvre continuèrent de s'y

multiplier, tandis que l'on continua à cultiver les sciences et les arts. Mais lorsque ces sciences et ces arts furent abandonnés et négligés sous le Bas Empire, alors tout languit, s'affaiblit et tomba.

Mais rentrons dans notre patrie, revenons jusqu'à ces derniers siècles. N'est-ce pas depuis le rétablissement des lettres que la France s'est rendue la plus respectable, qu'elle a fait l'admiration de l'Europe, qu'elle est devenue le modèle et le digne objet de l'émulation de tous les peuples et de toutes les nations ? Quel est le genre de sciences, de connaissances, de beaux-arts, qui n'y ait pas été cultivé avec les plus grands succès ? Avec quels sentiments d'estime et de considération ne prononce-t-on pas dans toute l'Europe les noms des Bossuet, des Bourdaloue, des Fénelon, des Descartes, des Malebranche, des Corneille et des Racine, des Vouet, des Le Brun, des Mignard, des Puget, des Delorme, des Blondel, des Mansart ? La France jouit des chefs-d'œuvre sans nombre que ces grands hommes ont laissés et de la gloire qu'ils ont acquise à notre nation pour leur supériorité.

Que nous faut-il de plus pour nous faire sentir la nécessité et l'utilité de ces études, sans lesquelles on retomberait indubitablement dans l'ignorance, la faiblesse et même la barbarie dont on a eu tant de peine à se tirer ! Garantissons-nous des abus par les précautions qui nous seront suggérées par de sages maîtres ; marchons accompagnés de la décence qu'une conscience pure et qu'un sentiment honnête inspireront toujours ; allons sans crainte en avant et travaillons toujours courageusement à acquérir les connaissances et les lumières et à cultiver les talents qui sont pour nous, comme il a déjà été remarqué, la précieuse source de tant d'avantages et de tant d'agrément.

Sur quoi peut-on se fonder pour rejeter sur les belles-lettres et les beaux-arts l'altération et le dérèglement des mœurs ? Sur quoi ose-t-on les accuser d'avoir banni la vertu des villes, d'avoir rendu l'homme moins bon, moins vrai, moins juste et assigner pour origine des vices qui déshonorent la terre, ce qui donne le glorieux essor à l'esprit humain, ce qui perfectionne les vertus sociales, ce qui fait le principe de nos agréments les plus raisonnables et les plus innocents ? Serons-nous donc autorisés à nous plaindre des dons et des biens dont la nature a enrichi la terre, parce que des hommes sourds à la voix de la raison et de la reconnaissance en auront abusé ? Condamnerons-nous les douceurs de l'harmonie, les grâces du pinceau, les sublimes ou tendres essors de la poésie, parce que ces heureux talents ont été quelquefois profanés et ont malheureusement porté au vice des hommages qui ne devaient être consacrés qu'à la vertu ? Parce qu'il y a des langues indiscrètes, médisantes, parjures, blâmerons-nous le Créateur de nous avoir donné la parole, ce lien si doux et si aimable de la société ? Y a-t-il, Messieurs, quelque chose de si utile, de si gracieux, de si innocent, je dirai même de si saint dont la perversité de l'homme ne puisse abuser, et l'abus criminel d'une chose en fera-t-il jamais un titre de condamnation ?

En adhérant à un paradoxe tel que celui que nous combattons, faudra-t-il donc regarder comme des objets d'exécration un Cicéron, un Mécène, un Sénèque, un Pline, et tant d'autres qui firent l'admiration de leur siècle et qui font encore aujourd'hui la nôtre ? Cicéron, par son éloquence, déroba sa patrie aux fers que lui préparait Catilina. Mécène ramena dans Rome la douceur des mœurs si longtemps bannie par les guerres civiles, il l'y ramena en protégeant les lettres et les arts. Sénèque avait jeté les semences de toutes les vertus dans le cœur de Néron, et Néron ne les étouffa que par son goût violent pour la débauche et pour les cruautés. L'aimable et vertueux Pline donna par ses largesses et par les établissements qu'il forma toute l'étendue possible au progrès des lettres. Il vécut sous un prince qui avait de grandes

qualités et de grandes lumières ; l'Empire était alors au plus haut degré de splendeur et de gloire et il ne tomba qu'avec le goût pour les talents.

Revenons encore dans notre patrie. Dira-t-on que cette multitude innombrable de grands hommes qui ont rendu à jamais mémorable le siècle de Louis XIV auraient introduit la corruption ? Dira-t-on que les Corneille, les Racine, les Boileau, les Fléchier, les Le Brun, les Le Sueur, les Blondel ont nui aux mœurs ? Et si parmi les hommes à talents quelques-uns sont tombés dans des écarts relativement aux mœurs, est-ce à l'étude des belles-lettres et des beaux-arts qu'il faut l'attribuer ? Pour un exemple funeste qu'on pourrait citer, ne pourrions-nous pas en opposer mille qui démontreraient le contraire ? Et d'ailleurs, les ignorants de notre siècle leur cèdent-ils en matière de dérèglement ? Nous manquerait-il d'exemples et de preuves à apporter de ce que nous disons ?

Nous ne nous ferons pas cependant une peine de l'avouer. Nous conviendrons qu'il y a eu malheureusement des hommes qui, ayant reçu de la nature les plus beaux talents, en ont abusé ; et tous les jours nous entendons encore former de justes plaintes contre ceux qui en abusent. Mais ces abus, d'où viennent-ils ? Cette corruption des mœurs dont on accuse les lettres et les arts, d'où vient-elle ? Est-ce des connaissances qu'on acquiert par les soins qu'on donne à les cultiver ? Mais quoi ? Ce qui est bon en lui-même pourrait-il par lui-même conduire l'homme au vice, le déterminer au mal, être la source de la corruption des mœurs ?

Examinons, Messieurs, réfléchissons, raisonnons juste et nous verrons que tous ces dérèglements ne viennent que de la dépravation du cœur humain que l'on n'a pas pris soin d'arrêter, que des passions que la raison condamne et par lesquelles on se laisse cependant entraîner, que de l'exemple des méchants qui est toujours contagieux, surtout lorsqu'il demeure impuni. Nous verrons enfin qu'il ne vient que d'un abus criminel des talents, de la part de quelques écrivains et artistes et qu'il aurait été du plus grand intérêt de la société de réprimer.

Les plus beaux talents peuvent produire des fruits dangereux lorsqu'ils se trouvent dans des sujets déjà corrompus par le vice et ils peuvent aussi produire les plus heureux fruits lorsqu'ils se trouvent dans un homme qui ne se conduit que par les sentiments de l'honneur et de la vertu. Voilà ce qu'on devrait toujours distinguer et ce qu'on ne distingue pas toujours assez.

L'art de bien écrire et de bien parler dans un homme droit et vertueux ne peut avoir que des effets auxquels on applaudira toujours. La religion l'éprouvera dans ce qui l'intéresse, l'État, dans tout ce qui doit en faire, le soutient, la société, dans ce qui peut en resserrer les liens et en assurer les avantages, et tous les hommes en général, et chacun en particulier, ne pourront qu'y gagner. Quel bien ne feront pas la peinture et la sculpture si elles ne consacrent l'une le pinceau et l'autre le ciseau qu'à nous élever l'âme, en mettant sous nos yeux les images des grands hommes, les faits héroïques, les actions vertueuses par lesquelles ils se sont distingués, ou qu'à adoucir toujours plus nos mœurs en nous représentant ce que la nature a de plus gracieux et de plus innocent ? Combien ne serons-nous pas redevables à l'architecture, lorsqu'on s'appliquera à construire des temples magnifiques et dignes, s'il est possible, de la grandeur de celui qui doit les habiter, lorsqu'elle fera la recherche de tout ce [que] l'art a de plus noble et de plus élégant pour bâtir les palais des rois ou pour élever des monuments à la vertu ou à la gloire des héros, lorsqu'elle réunira pour les habitations des citoyens tout ce qu'il y a de plus décent, de plus commode et de plus gracieux ?

Non seulement l'étude des belles-lettres et des beaux-arts ne conduit point au dérèglement dans les mœurs, mais c'est au contraire un moyen très propre à en

garantir, en éloignant les dangers de l'oisiveté. Tous les savants et les artistes qui se sont fait un nom célèbre ont été des hommes extrêmement laborieux et avares de leur temps. Continuellement occupés de la recherche de la perfection de leur art et des connaissances qui y sont relatives, tous leurs moments leur étaient précieux. Un quart d'heure perdu souvent leur aurait coûté une pensée sublime, un trait de beauté qu'ils n'auraient point retrouvé. Ce qui est arrivé aux grands hommes qui nous ont précédés, arrive encore aujourd'hui à ceux qui cherchent à se distinguer. Constants au travail et presque toujours en méditation pour découvrir le vrai beau dans les objets dont ils s'occupent, rarement les voit-on sortir de leurs cabinets d'étude, quelquefois ils s'y oublieraient eux-mêmes si on ne les en retirait pas pour les faire jouir d'une distraction nécessaire.

J'ai vu M. Le Moyne, mon cher et illustre maître, ne pas perdre un moment de son temps ; je l'ai vu pendant six années entières, quoique consommé dans la pratique de son art, travailler depuis la première heure du jour jusqu'à la dernière, sans autre relâche que l'heure du repas et le temps nécessaire à donner au repos. Malgré ses grandes occupations, il veillait encore très attentivement à former par ses conseils, ainsi que par ses exemples, les disciples qui lui étaient confiés. Il marchait à grand pas vers l'immortalité et il donnait avec plaisir la main à ceux qui lui paraissaient capables d'y arriver.

Ce que je viens de dire de M. Le Moyne, c'est ce qui peut également se dire du plus grand nombre des artistes célèbres que j'ai connus et avec lesquels j'ai eu le bonheur de vivre en liaison d'amitié pendant plusieurs années. Assidus au travail, décents dans leur conduite, irréprochables et pleins d'honneur dans la société, bons et tendres envers leurs élèves, ils seront regrettés comme eux-mêmes, pour la plupart, ont regretté leur maître. Et c'est à ce titre que leurs noms seront successivement gravés dans le temple de mémoire. J'ai été témoin de tout ce que j'avance sur les artistes que j'ai connus. Toutes les écoles rendront à leurs maîtres les mêmes témoignages. Pourrions-nous, oserions-nous en imposer ?

Oserai-je encore ajouter une nouvelle preuve à tout ce que j'ai dit ? Cette nouvelle preuve m'intéresse, elle me regarde moi-même ; n'importe ; je la donnerai, non pas par un sentiment de vanité, mais pour encourager les jeunes gens et pour rendre un nouvel hommage à la vérité. Après mes premières études dans ma patrie, je me transportai dans la capitale pour profiter des exemples et des leçons des plus grands maîtres et, toujours appliqué à suivre l'objet que je m'étais proposé, je fus heureux dans toutes mes démarches. Rien ne pouvait me distraire des moments que je devais à l'étude, j'éprouvais ce que peut l'amour du travail sur un jeune cœur pour le détourner des amusements dont cet âge n'est que trop susceptible et qui, souvent, sont très dangereux. Sans cela, j'aurais pu tomber dans des égarements toujours très funestes, ou à la fortune, ou à la santé, ou à ce sentiment d'honneur qui nous fait craindre d'être méprisés. Par là, j'ai éprouvé que l'étude de mon art ne m'a point corrompu le cœur, mais je dois reconnaître au contraire qu'elle m'a garanti de bien des dangers auxquels l'homme n'est que trop exposé.

Mais, dira-t-on, tous les artistes n'ont pas suivi ces exemples de constance au travail et de régularité dans les mœurs. Cela peut être ; je ne prétends par ici les disculper de toutes les faiblesses. Ils ont pu tomber, comme tout autre homme, dans quelques écarts ; mais ce n'est point à l'art qu'on peut justement les attribuer, encore moins à l'étude appliquée qu'ils en ont faite puisque, occupés d'un objet qui ne veut point de partage, l'étude ne leur laissait que très peu de vide. Mais les fautes dont il est question ne sont pour l'ordinaire les fruits que d'une vie molle et de l'oisiveté, et ce

qu'il faut remarquer encore plus, des dérèglements personnels de ceux qui pouvant et qui devant retenir et arrêter ces artistes se font un plaisir de les exciter et de les favoriser.

J'ai suivi, Messieurs, comme je l'avais annoncé la voie la plus unie et la plus droite pour faire l'apologie des sciences, des belles-lettres et des beaux-arts, en faisant voir les avantages qu'ils procurent à la société. Mais, ils ont déjà assez vengés par les vertus et les exemples de ceux qui les cultivent. Nous en trouvons dans cette Académie la preuve la plus forte et les garants les plus sûrs. En se communiquant ici ses pensées, ses sentiments, ses lumières, quelle attention, quelle réserve, quel respect pour tout ce qui appartient à la décence des mœurs et à tous les devoirs de l'homme de société et de l'homme chrétien ? Quels secours pour éclairer l'esprit, pour échauffer l'émulation, pour étendre l'empire des connaissances les plus intéressantes ? Ce sont là les avantages que produisent les académies, les écoles, les sociétés établies dans les principales villes du royaume. Établissements sages, établissements que l'Europe multiplie aujourd'hui de toute part, et pour lesquels nous pouvons nous glorifier d'être l'exemple et le modèle de toutes les autres nations.

Note du transcripateur

(1) Les deux autres discours sont : celui intégré à son *Traité de peinture*, auquel nous renvoyons pour l'annotation, et celui du 16 août 1779, le dernier discours transcrit ici.

**

*

AVIS AUX AUTEURS

La Bibliothèque nationale de France, en partenariat avec l'Association de la Recherche en Linguistique, organise le colloque "Linguistique et Interdisciplinarité" les 10 et 11 mai 2017 à Paris.

Les volumes de la collection "Linguistique et Interdisciplinarité" sont destinés à publier des travaux de recherche en linguistique et en sciences humaines et sociales. Les volumes de la collection "Linguistique et Interdisciplinarité" sont destinés à publier des travaux de recherche en linguistique et en sciences humaines et sociales.

TABLE

Les contributions à ce colloque ont été sélectionnées par un comité de lecture. Les contributions ont été classées par thème et par ordre alphabétique des auteurs. Les contributions ont été classées par thème et par ordre alphabétique des auteurs.

ET

Les contributions à ce colloque ont été sélectionnées par un comité de lecture. Les contributions ont été classées par thème et par ordre alphabétique des auteurs. Les contributions ont été classées par thème et par ordre alphabétique des auteurs.

INDEX

Les contributions à ce colloque ont été sélectionnées par un comité de lecture. Les contributions ont été classées par thème et par ordre alphabétique des auteurs. Les contributions ont été classées par thème et par ordre alphabétique des auteurs.

AVIS AUX AUTEURS

La *Bibliothèque nationale de France*, en partenariat avec l'Académie de Lyon, a souhaité procéder à la numérisation des *Mémoires de l'Académie* sur la période 1937 à 2000.

Les volumes numérisés, en mode image et en mode texte, par la *BnF* seront rendus accessibles de façon libre et gratuite, sur *Gallica*, bibliothèque numérique de la *BnF* (<http://gallica.bnf.fr>).

En conséquence, il avait été demandé aux auteurs ayant collaboré aux *Mémoires*, ou à leurs ayants droit, de bien vouloir remplir un formulaire d'autorisation, ou de refus, et de le renvoyer par l'intermédiaire de l'Académie. L'absence de renvoi équivalait à une autorisation tacite.

À l'issue d'un délai de six mois, ayant pris effet à la date de la première parution de l'encart officiel dans nos *Mémoires*, à savoir juillet 2007, et sauf avis contraire des auteurs ou de leurs ayants droit, la *BnF* a donc eu la possibilité de numériser, puis de mettre en ligne les volumes concernés. Ceci n'a d'ailleurs pas encore été réalisé.

Rappel : cependant, il était bien précisé que, même après cette mise en ligne, un auteur (ou ses ayants droit) pouvait demander le retrait de tout article ou illustration.

conserver

valoriser

développer

...

un patrimoine

un savoir faire

une œuvre

...

créer un prix, une médaille



*

DONS et LEGS

à

*Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts
de Lyon*

Fondée en 1700 – Reconnue en 1724

Reconnue d'utilité publique en 1867

*

**Consulter votre notaire
pour les modalités pratiques**

TABLE DES MATIÈRES

1^{re} partie – LA VIE DE L'ACADÉMIE

I. LES ACADÉMICIENS

- Membres de l'académie décédés en 2010	7
- État de l'académie au 31 décembre 2010	8
- Bureau de l'académie en 2010 et 2011	12
- Présidents de l'académie depuis 1961. Distinctions. Publications	13
- Éloges funèbres :	
René Bouteille dit René Bragard par Charles André	14
Edmond Reboul par Paul Malapert.....	17
Pierre Dardun par Charles André.....	22

II. LES ACTIVITÉS

- Les séances privées.....	24
- Les visites et les réceptions	24
- Les prix de l'académie.....	25
- Les travaux de l'académie : rapport moral 2010.....	28

2^e partie – LES COMMUNICATIONS ET LES CONFÉRENCES

- Selon l'ordre alphabétique des conférenciers (voir index).....	31
--	----

3^e partie – HISTOIRE ET PATRIMOINE DE L'ACADÉMIE

- Éloge de M. le maréchal de Villeroy, un discours inédit de Claude Brossette, par Samy BEN MESSAOUD.....	167
- Discours de Paul Claudel au 250 ^e anniversaire de l'Académie en 1950, par Jean BURDY	175
- La médaille du 250 ^e anniversaire de l'Académie, par Jean-Pol DONNÉ	182
- Edmond Locard et l'Académie de Lyon. Folkmore lyonnais : la psychologie des têtes de bois, par Louis DAVID	185
- Les dames de l'Académie de Lyon aux XVIII ^e et XIX ^e siècles, par Roxane SCHEIBLI	187
- Le Traité de peinture de Donat Nonnotte, ancien élève de François Le Moyne : discours prononcés à l'Académie de Lyon entre 1754 et 1779, par Anne PERRIN-KHÉLISSA	221

Table et index	373
----------------------	-----

INDEX ALPHABÉTIQUE DES AUTEURS des communications et des conférences

ALOGNINOUIWA Théodore – Le Vaudou au Bénin : symbolisme et philosophie. R	32
AUDI Paul – Qu'est-ce qu'un sentiment d'appartenance ? R	33
BANGE Christian – Élèves et disciples de Claude Bernard à Lyon. La physiologie lyonnaise à la fin du XIX ^e siècle. DR	34
BERTHOD Bernard – Armand-Calliat, un orfèvre à Lyon. R	48
BEUTLER Bernhard – Louis Dudek, poète, essayiste et humaniste québécois. R 49	
BICHOT Jacques – Arlès-Dufour (1797-1872). Une saga entrepreneuriale et sociale. R	50
BOUCHET Alain – Le docteur Jean-Paul Marat, médecin et physicien, puis révolutionnaire	51
BRET Patrice – Lavoisier et l'Académie royale des Sciences. R	61
BUET Henri & BUET Marguerite – Guillaume Apollinaire, zélateur ambigü de la modernité	62
BURDY Jean – <i>Gryphe</i> , revue de la bibliothèque de Lyon, 2000-2009. R	69
COLLON Isabelle – L'art de Byzance à Istanbul. R	71
CRÉPEL Pierre & PELAY Nicolas – Les jeux mathématiques du xviii ^e siècle à nos jours. R	72
DAVID Louis – Les Villeroy et leurs deux archevêques. R	73
DONNÉ Jean-Pol – Les Lyonnais et les « médailles ». Une histoire exemplaire, xv ^e -xx ^e siècles. DR	75
DUMAS Christian – 2010 : année de la biodiversité	89
DÜRR Michel – Comment se forge une légende ? Ampère, savant, distrait et excentrique	92
FISCHER Louis-Paul & COSSU-FERRA Fischer Véronique – La licorne à Lyon et dans l'histoire de l'art.....	102
FRACHETTE Christian – Lyon 1200 : son très politique archevêque Renaud de Forez	111
GOUTELLE Alain – Le cubisme : la place de Juan Gris. R	119
JUILLET François – Les propriétés des particules ultrafines. R	121
LAMBERT-FAIVRE Yvonne – Être ou paraître : l'histoire du costume	122
MONGEREAU Noël – Les causes et les conséquences de la rupture du barrage de Malpasset, 2 décembre 1959	137
NEIDHARDT Jean-Pierre H. – « Les Malgré-nous ». R	147
PAJONK Gérard – Une drôle de compagnie : la société des « <i>Lunatics</i> » de Birmingham (1766-1812)	148
SAINTE-PIERRE Dominique – Gertrude Stein, le Bugey, la guerre. R	160
SIBILLE François – La moisson du télescope <i>Hubble</i> . R	162
THÉOBALD Jean-Louis – Le retour de la France en Indochine, 1945-1946. R ...	164

*

AUTEURS DE LA 3^e PARTIE

voir ci-contre, table des matières

*

R résumé ; **DR** discours de réception.

