

Revue
internationale
d'étude du
dix-huitième siècle

RIEDS IRFCS

International
Review for
Eighteenth-Century
Studies

Vol. 3

Lumières et classicisme
Enlightenment and classicism
Aufklärung und Klassizismus



Hermès et le télégraphe

— d'après le frontispice de l'Almanach de la Convention Nationale, Paris, an II

LUMIÈRES ET CLASSICISME

ENLIGHTENMENT AND CLASSICISM

AUFKLÄRUNG UND KLASSIZISMUS

The International Review of Eighteenth-Century Studies (IRECS) is an electronic series published by the International Society for Eighteenth-Century Studies (ISECS) and its member societies. It contains papers presented at various ISECS colloquia, as well as thematic dossiers. The Executive Committee of the ISECS acts as the Editorial Board of the IRECS.

* * *

La Revue internationale d'étude du dix-huitième siècle (RIEDS) est une série électronique publiée par la Société internationale d'étude du dix-huitième siècle (SIEDS) et ses sociétés membres. Elle contient des communications présentées lors de divers colloques de la SIEDS et des dossiers thématiques. Le Comité Exécutif de la SIEDS forme le comité de rédaction de la RIEDS.

Lumières et classicisme

Enlightenment and classicism

Aufklärung und Klassizismus

edited by / sous la direction de

Jean-Christophe Abramovici (Université Paris IV–Sorbonne)

Daniel Fulda (Universität Halle–Wittenberg)

International Review of Eighteenth-Century Studies (IRECS)

Revue internationale d'étude du dix-huitième siècle (RIEDS)

Vol. 3

International Society for Eighteenth Century Studies (ISECS)

Société international d'étude du dix-huitième siècle (SIEDS)

www.isecs.org

2017

© International Society for Eighteenth-Century Studies, and the authors.

This work is protected by copyright. Readers are free to use the ideas expressed in it but may not copy, distribute or publish the work or part of it, in any form, printed, electronic or otherwise, except for brief quoting, clearly indicating the source. Readers are permitted to make copies, electronically or printed, for personal and classroom use. All rights to commercial reproduction of the volume as a whole are reserved. For separate articles only, these rights are owned by the authors.

Graphic design and cover by Francis Turgeon. Layout and electronic edition by Nelson Guilbert. All rights reserved.

© Société internationale d'étude du dix-huitième siècle et les auteurs.

Cette œuvre est protégée par le copyright. Les lecteurs sont libres de faire usage des idées qui y sont exprimées mais ne peuvent copier, distribuer ou publier l'œuvre en intégralité ou en partie sous aucune forme, ni imprimée, ni électronique ou autre, à l'exception de citations brèves indiquant clairement la source. Il est permis aux lecteurs de faire des copies électroniques ou imprimées pour un usage personnel et pédagogique. Tous les droits de reproduction commerciale du volume dans son intégralité sont réservés. Pour des articles isolés uniquement, ces droits sont la propriété des auteurs.

Couverture par Francis Turgeon ; mise en page et édition électronique par Nelson Guilbert. Tous droits réservés.

ISSN 1797-0091

Table des matières

Table of contents

Introduction : Lumières et classicisme <i>Jean-Christophe Abramovici & Daniel Fulda</i>	9
Introduction: Enlightenment and classicism <i>Jean-Christophe Abramovici & Daniel Fulda</i>	15
Einleitung: Aufklärung und Klassizismus <i>Jean-Christophe Abramovici & Daniel Fulda</i>	19
Portrait de l'auteur en classique indifférent : Marivaux au carrefour des âges <i>Robert Fajen (Halle)</i>	25
Classicism and Musical Theatre in Eighteenth-Century France: The <i>tragédies lyriques</i> of Jean-Philippe Rameau <i>Filippo Annunziata (Milano)</i>	43
Winckelmann and the Roman Art Market <i>Suzanne Marchand (Baton Rouge)</i>	55
Mémoires concurrentes autour du séjour de Bougainville à Tahiti <i>Erik Stout (Montréal)</i>	75
Vittorio Alfieri – A Self-Made Classic of the Enlightenment <i>Konstanze Baron (Tübingen)</i>	87
Sade et le fantasme du grand écrivain <i>Jean-Christophe Abramovici (Paris IV-Sorbonne)</i>	107
Le parcours littéraire de Charles de Villers : du libertinage français au classicisme allemand <i>Gilles Schebat (Paris IV-Sorbonne)</i>	115

Tugend, Kraft und die Wonnen des Lebens. Semantischer Klassizismus und Visionen energischer Lebensführung in der Literatur der Spätaufklärung <i>Giuglielmo Gabbiadini (Bergamo)</i>	127
Désir de classicisme. Comment les auteurs des Lumières allemandes ont, par anticipation, créé la <i>Klassik</i> allemande <i>Daniel Fulda (Halle)</i>	153
L'esprit de controverse : comment Goethe et Schiller ont inventé la « Weimarer Klassik » <i>Rainer Godel (Halle)</i>	169
Enlightenment and Classicism: Public Building Politics in Swedish Rural Areas <i>Ella Viitaniemi (Tampere)</i>	185
Existe-t-il une théorie « classique » de l'art ? Essai de réponse à partir de l'exemple des arts visuels <i>Elisabeth Décultot (Halle)</i>	201
La Mettrie vu d'Allemagne. La construction d'un classique paradoxal des Lumières <i>Cécile Lambert (Paris IV-Sorbonne / Humboldt-Universität zu Berlin)</i>	227
Esthétique, épistème et politique : le classicisme et les Lumières dans l'histoire littéraire <i>Heinz Thoma (Halle)</i>	245

Jean-Christophe Abramovici
Daniel Fulda

Introduction

Lumières et classicisme

Le XVIII^e siècle est sans doute le siècle néoclassique par excellence. Dans le domaine de l'architecture, de la littérature et des beaux-arts, l'Antiquité sert à la fois de modèle formel et de référence normative ; elle joue un rôle éminent dans les discours et dans l'iconographie politiques. Même la mode, en particulier à l'époque révolutionnaire, est profondément marquée par le classicisme. S'ajoute à cela la volonté, constamment réaffirmée tout au long du siècle, de produire des œuvres « classiques » ou encore de découvrir, dans l'histoire de sa propre nation, des œuvres, des artistes, des auteurs « classiques », parfois même des périodes entières présentées comme autant de modèles normatifs. En France, ce rôle revint au « siècle de Louis XIV », célébré de façon rétrospective comme l'un des sommets de l'histoire culturelle européenne ; de l'autre côté du Rhin, l'évocation de l'âge classique de la littérature allemande avait une orientation temporelle contraire : le classicisme allemand était encore en germe, pensait-on, et adviendrait dans un futur proche. Il s'agissait de préparer l'avènement d'un nouveau classicisme, résolument moderne – d'un classicisme qui se distinguerait de tous les classicismes pré-existants. Dans le présent volume, cette thématique se trouve au centre de la contribution de Daniel Fulda, consacrée à la volonté des auteurs allemands de se mesurer aux auteurs de l'Antiquité et aux Français, ou encore dans la contribution de Rainer Godel qui analyse la réception de la poétique d'Aristote chez Goethe et Schiller. L'article de Konstanze Baron consacré au célèbre dramaturge et mémorialiste Vittorio Alfieri montre à quel point la

volonté de composer des œuvres classiques est l'une des tendances fondamentales de la littérature européenne du siècle des Lumières. La manière dont un auteur programme l'édition de ses « œuvres complètes » est toujours révélatrice d'un certain mode d'inscription dans une histoire littéraire présente ou à venir – cas de Sade étudié par Jean-Christophe Abramovici.

À l'origine du présent numéro, une journée d'études avait réuni à la Sorbonne, en octobre 2014, des dix-huitiémistes français et allemands autour de la question « Comment devient-on classique ? » Il s'agissait alors de réfléchir au processus complexe par lequel un écrivain est « élu » comme « classique », le plus souvent après sa mort, même si Voltaire et Goethe connurent un tel honneur en partie de leur vivant.¹ Dès cette première rencontre, il était apparu que de telles interrogations débouchaient naturellement sur la question du rapport des écrivains à un « canon », une norme ou un idéal très souvent désigné du terme très polysémique de « classicisme ». On devient « classique » toujours en référence à ou contre des « modèles » reconnus tels, qu'ils se situent dans l'Antiquité, au XVII^e siècle français ou dans l'Allemagne contemporaine. Exemple est à ce titre le parcours de Charles de Villers, étudié par Gilles Schebat, trouvant dans le nouveau « classicisme » d'outre-Rhin un moyen de rompre avec le libertinage français qui l'avait modelé. Autre cas tout aussi surprenant étudié ici par Cécile Lambert : la « stylisation » du penseur matérialiste La Mettrie comme représentant « classique » (un « classicisme » qui n'est pas toujours positivement connoté...) de la philosophie des Lumières, dans ses conséquences les plus radicales – une présentation du mouvement Lumières née non pas dans le pays de l'auteur même, mais dans les critiques des Lumières formulées en Allemagne au XIX^e siècle.

Si le « classicisme » des Lumières n'est pas un phénomène inconnu, il soulève cependant toute une série de questions essen-

¹ Pierre Frantz s'était ainsi intéressé à « L'élection des classiques : la référence aux tragédies de Voltaire dans l'esthétique théâtrale de Diderot et de Rousseau » (communication non reprise dans le présent volume), concernant la canonisation de Goethe comme auteur classique voir la contribution de Daniel Fulda. Michel Delon s'était ainsi penché sur l'entrée de Laclos dans le canon scolaire, Élisabeth Décultot sur l'élaboration éditoriale de l'œuvre de Winckelmann à Weimar. Ces communications ne sont pas reprises dans le présent volume.

tielles qu'il convient d'élucider. Comment concilier par exemple le goût du classique (qu'il s'agisse de la prédilection pour les modèles anciens, de celle pour les prescriptions normatives ou encore de la conjonction de ces deux préférences) et le mouvement qui porte les auteurs des Lumières à se projeter vers un avenir meilleur et à critiquer toute autorité ? Ces deux orientations sont-elles contradictoires, ou faut-il au contraire souligner la complémentarité entre la référence classique et la philosophie des Lumières – une tension dialectique d'autant plus féconde qu'elle permet dans le champ politique comme dans le champ culturel de répondre à des besoins divergents ? Voilà du moins la thèse défendue par Heinz Thoma dans l'article qu'il consacre dans ce volume au rapport mouvant que les auteurs des Lumières entretiennent avec le classicisme et en particulier avec la littérature du siècle de Louis XIV. L'ancrage classique agit-il comme contrepoids nécessaire à l'exigence de liberté et d'émancipation mise en avant par les auteurs du XVIII^e siècle, peut-elle atténuer ou compenser les secousses d'une société qui voit disparaître les repères anciens de la foi et du savoir et plus généralement les cadres traditionnels dans lesquels s'inscrivent toutes les actions humaines ? La question est abordée par l'étude qu'Éric Stout consacre au Supplément au voyage de Bougainville, où Diderot s'écarte des références antiques pour proposer « un modèle littéraire alternatif au classicisme de l'Ancien Régime ». On la retrouve dans l'article de Guglielmo Gabbiadini qui s'intéresse aux sources anciennes (notamment cicéroniennes) d'un des concepts centraux de la pensée des Lumières, à savoir l'idée de vertu. De façon significative, les auteurs germanophones étudiés par Gabbiadini s'appuient sur les auteurs antiques afin de se démarquer de la vision pessimiste de la nature humaine propagée par les moralistes français. Comme le montre la contribution de Robert Fajen, Marivaux en revanche s'inscrit à la suite de « l'anthropologie négative » de Pascal, de La Rochefoucauld et de Racine, tout en prenant ses distances vis-à-vis de la recherche classique de grandeur et d'héroïsme.

Sans doute convient-il aussi de se demander quelle est, *a contrario*, quelle est la part d'originalité contenue dans l'imitation des Anciens ? La canonisation et l'idéalisation des modèles classiques n'est-elle pas elle-même une construction délibérée et, partant, une entreprise originale ? Les paradoxes du rapport entre

les Lumières et les modèles classiques sont illustrés de façon exemplaire dans la fameuse sentence de l'auteur qui est généralement considéré comme le fondateur du mouvement de retour aux sources grecques, Winckelmann : « La seule manière pour nous de devenir grands et même, si cela se peut, inimitables, c'est d'imiter les Anciens ». Si Winckelmann (dont on célèbre cette année le 300^e anniversaire) demande aux Modernes de devenir inimitables, c'est qu'ils doivent sans doute tout à la fois suivre le modèle des Anciens et s'en émanciper. De la même façon, le dix-huitième siècle entretient avec les œuvres du *grand siècle* une relation souvent ambivalente, marquée à la fois par une forme de révérence envers des modèles qu'il convient d'imiter, mais aussi par une mise à distance de ces mêmes modèles, comme le montre de façon exemplaire la contribution que Filippo Annunziata consacre à la *tragédie en musique* ou *tragédie lyrique* de Rameau. Dans cet exemple, l'émancipation par rapport au modèle classique passe par le recours à un nouveau genre artistique – un genre différent quoique relativement proche des genres cultivés au cours du siècle précédent. Même remarque à propos de l'*Histoire de l'Art dans l'Antiquité* (1764) de Winckelmann. Inventeur de l'histoire de l'art, Winckelmann donne à son admiration pour les œuvres d'art anciennes une forme nouvelle. En historisant au lieu d'imiter (ou de *répéter*) les œuvres d'art idéales, Winckelmann choisit un mode de la représentation nouveau ; il procède, là encore, à un changement de genre. De surcroît, en présentant l'objet idéalisé – l'art grec – comme le résultat de circonstances historiques uniques, celui-ci est *de facto* mis à distance, dans une perspective réflexive. La mise en récit historique permet ici de tenir en équilibre les Lumières et les modèles classiques. Ce mouvement est retracé dans la contribution d'Elisabeth Décultot qui met en évidence ce qui, dans l'image winckelmannienne de l'art grec comme dans toute réflexion sur le classicisme, relève de la pensée historicisante. De même, elle s'intéresse à la tension entre normativité et historicité qui depuis le siècle des Lumières jusqu'à nos jours accompagne nécessairement l'idée même de classicisme.

Suzanne Marchand propose dans sa contribution une autre perspective sur Winckelmann, en montrant ce que l'avènement du (néo-)classicisme de la seconde moitié du dix-huitième siècle doit à des facteurs économiques et matériels

précis, notamment à la tradition du Grand Tour, à l'importance, à Rome, du commerce des antiquités et celle des ateliers de restauration. Ces pratiques culturelles bien établies ont favorisé le développement et la propagation du classicisme de Winckelmann, en particulier son dépassement de l'érudition des antiquaires au profit d'un « regard classique » jeté sur les œuvres d'art. Dans son article consacré à la construction et à la transformation des églises de campagne en Finlande, Ella Viitaniemi met en lumière elle aussi certains motifs économiques du classicisme : le gouvernement suédois chercha à imposer des formes architecturales classiques non seulement pour favoriser une impression d'ordre et de rigueur, mais encore parce qu'il pensait pouvoir ainsi faire des économies.

Jean-Christophe Abramovici
Daniel Fulda

Introduction

Enlightenment and classicism

The eighteenth century can be considered as the century of neoclassicism par excellence. In architecture, literature and fine arts, the Ancients were both the formal model and the normative reference. It also played a prominent role in political language and iconography. Even fashion, in particular during the revolutionary era, was profoundly influenced by classicism. To this can be added the willingness, constantly reaffirmed over the course of the century, to become “classic”, that is, to canonise works, artists and authors of one’s own nation—or even an entire period of one’s own history—as normative ideals. In France, this role was attributed to the “century of Louis XIV”, retrospectively championed as the heyday of European cultural history. On the other side of the Rhine, the idea was headed the other way: Both, authors and the public, were convinced that the heyday of German literature was still germinating and would soon arise. What mattered was to prepare the advent of a new classicism, resolutely modern—a classicism that would be distinct from all pre-existing classicisms. In this volume, this theme is at the centre of the contribution of Daniel Fulda, devoted to the willingness of German authors to measure themselves against the authors of the Antiquity and the French, as well as in the contribution of Rainer Godel, who analyses the reception of Aristotle’s poetics by Goethe and Schiller. Konstanze Baron’s article on the Italian playwright and memorialist Vittorio Alfieri shows how the desire to compose classical works is one of the common characteristics of European literature in the age of Enlightenment. Moreover,

the way in which an author plans the edition of his “complete works” is always indicative of a certain mode of inscription in a present or future literary history. This is for example visible in the case of Sade studied by Jean-Christophe Abramovici.

This IRECS issue is based on a workshop organised at the Sorbonne in October 2014, in which French and German scholars dealt with the question “How does one become classical?” The goal of the workshop was to reflect on the complex process by which a writer is “elected” as “classical”, most often after his death, even if writers such as Voltaire and Goethe enjoyed such an honour in part during their lifetime.¹ It appeared very early that such questions naturally gave rise to the issue of the writers’ relationship to a canon, a norm or ideal very often expressed through the very polysemic term “classicism”. One always becomes “classic” in reference or in opposition to models recognized as such, whether they were written in the Antiquity, in 17th-century France or in contemporary Germany. Charles de Villers’ career path, studied by Gilles Schebat, is a typical example, as he found in the new German “classicism” a way of breaking with the French libertinism that had previously shaped his work. Cécile Lambert presents another surprising case: the fact that the materialist La Mettrie was perceived as a “classical”, i.e. typical author of the Enlightenment—not necessarily positively understood—and its radical consequences, a view that did not originate in the author’s own country but in 19th-century Germany, then predominantly critical of the Enlightenment.

If the “classicism” of the Enlightenment is not an unknown phenomenon, it raises a series of central issues which still require further query. How, for example, can we reconcile this taste for classicism (be it in terms of a predilection for the models of classical Antiquity, for its normative prescriptions, or a conjunction of both) and the characteristic tendency among Enlight-

¹ Pierre Frantz examined “The election of the classics: the reference to the tragedies of Voltaire in the theatrical aesthetics of Diderot and Rousseau” (paper not included in this volume). Concerning the canonization of Goethe as a classic author, see Daniel Fulda’s contribution. Michel Delon had for his part studied Laclos’ entry into the school curriculum and Élisabeth Décultot the editorial production of Winckelmann’s work in Weimar. These papers are also not included in this volume.

enment authors to plan for a better future and criticise all authority? Are these trends necessarily contradictory, or should the link between Enlightenment and classicism be seen as complementary, as their dialectical relationship could indeed be truly advantageous in cultural and political terms because it could answer diverging needs? This is the thesis advanced by Heinz Thoma in his article devoted to the shifting relationship of Enlightenment authors with classicism, and in particular with the literature of the age of Louis XIV. Were these classical roots the necessary counterbalance to the demands for freedom and emancipation put forward by eighteenth-century authors? Could they mitigate or compensate for the upheavals of a society that witnessed the disappearance of the old orders of faith and knowledge, and more generally of the traditional frameworks in which all human actions are inscribed? Eric Stout addresses this question in his article devoted to the *Supplément au voyage de Bougainville*, where Diderot departs from traditional references to Antiquity to offer “an alternative literary model to the classicism of the Ancien Régime”. This question is also addressed in Guglielmo Gabbiadini’s article, dedicated to the classical roots (especially Ciceronian) of one of the central concepts of Enlightenment thought, namely the idea of virtue. Significantly, the German-speaking authors studied by Gabbiadini rely on ancient authors in order to differentiate themselves from the pessimistic view of human nature propagated by the French moralists. As the contribution of Robert Fajen shows, Marivaux, on the other hand, follows the “negative anthropology” of Pascal, La Rochefoucauld and Racine while distancing himself from the classical quest for greatness and heroism.

Conversely, the part of originality contained in the imitation of the Ancients must be analysed. Is not the canonization and idealization of classical models itself a deliberate construction and, hence, an original enterprise? The relationship between classicism and Enlightenment was fraught with paradoxes, as the famous quote of Winckelmann, who is generally regarded as the initiator of the return to Greek sources, illustrates: “The only way for us to become great or even, if possible, inimitable is to imitate the Ancients”. According to Winckelmann (whose 300th anniversary is celebrated this year), for the Moderns to become inimitable meant that a successful reliance on the classical models

should imply at once emancipation from them. In the same way, the eighteenth century maintained an often ambivalent relationship with the works of the *grand siècle*, marked both by a form of reverence for these models, which should be imitated, but also by a distancing of these same models, as exemplified in Filippo Annunziata's contribution on Rameau's *tragédie en musique* or *tragédie lyrique*. In this example, the emancipation from the classical model involves the use of a new artistic genre—a different genre although relatively close to the genres favoured in the previous century. This also goes for Winckelmann's *History of the Art of Antiquity* (1764). As the inventor of art history, Winckelmann gives his admiration for ancient works of art a new shape. Instead of mimicking (or *repeating*) ideal works of art, Winckelmann chooses a new, i.e. historicizing mode of representing the classical ideal; here again, he conducts a change of genre. Moreover, by presenting the idealized object—Greek art—as the result of unique historical circumstances, he puts it *de facto* at a distance, in a reflexive perspective. This historicization makes the balancing out of Enlightenment and classical models possible. This movement is outlined in Élisabeth Décultot's contribution, which underlines what, in the Winckelmannian image of Greek art as in any reflection on classicism, pertains to historicizing thought. She is equally interested in the tension between normativity and historicity which, since the Enlightenment to the present day, necessarily accompanies the very idea of classicism.

In her contribution, Suzanne Marchand offers yet another perspective on Winckelmann, showing that the advent of (neo-)classicism in the second half of the eighteenth century is due to specific economic and material factors, especially to the tradition of the Grand Tour and to the importance of the antique trade and of the restoration studios in Rome. These well-established cultural practices have fostered the development and spread of Winckelmann's classicism, in particular the way in which he went beyond antiquarian erudition to offer a “classical outlook” on works of art. In her article on the construction and transformation of country churches in Finland, Ella Viitaniemi also brings to light some of the economic aspects of classicism: the Swedish government sought to impose classical architectural forms not only to foster a sense of order and rigor, but also because it thought it was a way to save money.

Jean-Christophe Abramovici
Daniel Fulda

Einleitung

Aufklärung und Klassizismus

Das 18. Jahrhundert ist wahrscheinlich das klassizistische Jahrhundert *par excellence*: In der Architektur, der Literatur und der Kunst erlebte die formale und normative Vorbildlichkeit der Antike gleich mehrere Hochphasen, ebenso prägte sie Diskurse und Ikonographien der Politik und schlug sich in der Revolutionszeit sogar in der Mode nieder. Hinzu kam ein das Jahrhundert durchziehendes Bestreben, selbst klassisch zu werden bzw. Werke, Künstler und Autoren der eigenen Nation, ja eine ganze Epoche der eigenen Geschichte als normgebende Orientierungspunkte zu kanonisieren. In Frankreich feierte man die Epoche Ludwigs XIV. retrospektiv als höchste Blüte der Kulturgeschichte, auf der anderen Seite des Rheins erwartete man ein klassisches Zeitalter der deutschen Literatur für die nahe Zukunft und setzte sich für eine neue, bewusst moderne Klassik ein, die sich von allen bisherigen Klassizismen unterscheiden sollte. In der vorliegenden Nummer von IRECS/RIEDS zeigen dies die Beiträge von Daniel Fulda über den Wettbewerb mit den Alten sowie den Franzosen, in dem sich die deutschen Schriftsteller der Aufklärung sahen, und von Rainer Godel über die Beschäftigung der Weimarer Klassiker Goethe und Schiller mit der Aristotelischen Poetik. Dass das Streben nach eigener Klassizität zu den Grundzügen der Literatur des 18. Jahrhunderts gehört, führt ebenso Konstanze Baron in ihrem Beitrag über den italienischen Tragödienautor und Autobiographen Vittorio Alfieri vor. Mitunter zeugen bereits die Vorkehrungen, die Autoren für die Veröffentlichung einer Gesamtausgabe ihres Werks treffen, von dem

Wunsch, ihre literaturgeschichtliche Rezeption sowohl bei ihren Zeitgenossen als auch in der Nachwelt selbst zu steuern – am Beispiel des Marquis de Sade untersuchte dies der Beitrag von Jean-Christophe Abramovici.

Den Grundstock des vorliegenden Heftes bilden Beiträge zu einem im Oktober 2014 an der Sorbonne abgehaltenen Workshop, an dem sich Aufklärungsforscher aus Frankreich und Deutschland mit dem Thema *Wie wird man zu einem Klassiker?* auseinandersetzten. Analysiert werden sollte der komplexe Prozess, der dazu führt, dass ein Autor in die Reihe der ‚Klassiker‘ aufgenommen wird – meist nach seinem Tod, auch wenn Voltaire oder Goethe diese Ehre zum Teil schon zu Lebzeiten erleben durften.¹ Bei diesem ersten Treffen wurde offensichtlich, dass der Themenkomplex ganz notwendigerweise auch mit der Frage verbunden werden muss, welche Beziehung die verschiedenen Autoren mit dem Kanon, mit den Normen oder mit dem Ideal pflegen, die meistens mit dem vieldeutigen Begriff des Klassischen assoziiert werden. ‚Klassisch‘ wird man stets durch Übereinstimmung mit oder im Gegensatz zu einem als Modell anerkannten Bezugspunkt, der in der Antike so gut wie im Frankreich des 17. Jahrhunderts oder im zeitgenössischen Deutschland lokalisiert werden kann. Sehr schön kann man dies z.B. an dem von Gilles Schebat untersuchten Fall Charles de Villers’ ablesen, der sich am Anfang des 19. Jahrhunderts auf die neue deutsche ‚Klassik‘ stützt, um mit dem französischen *libertinage*, der Kultur des freigeistigen Lebens und Denkens zu brechen, die ihn geprägt hatte. Einen anderen überraschenden Fall präsentiert Cécile Lambert: die Profilierung des Materialisten La Mettrie zum nicht unbedingt positiv verstandenen ‚klassischen‘ Muster aufklärerischen Denkens in dessen radikalen Konsequenzen – eine Sicht, die nicht im Land des Autors, sondern im vorwiegend aufklärungskritischen Deutschland des 19. Jahrhunderts entstand.

¹ Pierre Frantz hatte sich in einem hier nicht dokumentierten Beitrag (« Die Klassikerwahl. Der Bezug auf Voltaires Tragödien in Diderots und Rousseaus dramentheoretischen Schriften ») dieser Frage gewidmet; zur Kanonisierung Goethes als Klassiker vgl. den Beitrag von Daniel Fulda. Michel Delon hat auf dem Workshop die Aufnahme der Werke Choderlos de Laclos’ in den Schulkanon analysiert, Élisabeth Décultot die Genese der in Weimar Anfang des 19. Jahrhunderts herausgegebenen Werkausgabe Winckelmanns. Ihre Beiträge sind hier nicht enthalten.

Als Phänomen ist die Hochkonjunktur des Klassizismus in der Aufklärung recht gut bekannt, doch wirft sie nach wie vor Deutungsfragen auf, die fundamental sind für unser Verständnis der Epoche: Wie vertrug sich die massive, das Jahrhundert durchaus kennzeichnende Neigung zum Klassischen, sei es das Antike, das Normative oder beides zugleich, mit der Ausrichtung auf eine bessere Zukunft und der Autoritätskritik, die als charakteristisch für die Aufklärung gelten? Bestand hier ein fundamentaler Konflikt, oder ist das Verhältnis von Aufklärung und Klassizismus als komplementäre Ergänzung zu verstehen, die gerade deshalb produktiv wurde, sei es kulturell, sei es politisch, weil sie divergierende Bedürfnisse integrierte? Letztere Lesart legt der Beitrag von Heinz Thoma über die in der Rezeptionsgeschichte wechselnden Verhältnisbestimmungen von Klassizismus (verstanden als die Epoche Ludwigs XIV.) und Aufklärung nahe. Wie viel normativ befestigte Beheimatung im Klassischen brauchten ein sich als aufgeklärt begreifender, freier Geist und eine in Bewegung kommende Gesellschaft, in der die traditionellen Ordnungen des Wissens, Glaubens und Handeln keine selbstverständliche Geltung mehr besaßen? Diese Problematik steht im Zentrum von Eric Stouts Beitrag, der sich mit dem *Nachtrag zu Bougainvilles Reise (Supplément au voyage de Bougainville)* auseinandersetzt, in dem Diderot sich von dem Modell der Antike entfernt, um ein Muster aufzustellen, das eine Alternative zur « Klassik » des Ancien Régime darstellt. Einen ähnlichen Fokus bietet der Artikel Guglielmo Gabbiadinis über die Fundierung des für die Aufklärung zentralen Tugendbegriffs durch antike Konzepte (u.a. Ciceros). Bezeichnenderweise versuchten die von Gabbiadini behandelten deutschen Autoren bei ihrem ‚tugendsemantischen Klassizismus‘, die antiken Klassiker gegen die anthropologisch pessimistische Moralistik des französischen Klassizismus auszuspielen. Marivaux dagegen schloss gerade an die ‚negative Anthropologie‘ von Pascal, La Rochefoucauld und Racine an – wie Robert Fajen in seinem Beitrag zeigt –, während er sich von der klassizistischen Ambition auf Größe absetzte.

Ebenso lässt sich umgekehrt die Frage stellen, wie viel Originelles in die Nachahmung der klassischen Vorbilder eingehen sollte: Wie viel (bewusste) Konstruktion steckt in der idealisierenden Kanonisierung von Klassikern? Dass das Verhältnis der Aufklärung zum Klassizismus kaum ohne Paradoxien aus-

kam, zeigt exemplarisch ein berühmtes Zitat des vor genau 300 Jahren geborenen Johann Joachim Winckelmann, der als Begründer des gräkozentrischen Klassizismus gilt: „Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten“. Winckelmanns Wunsch, die Modernen möchten unnachahmlich werden, kann man so verstehen, dass er sich die gelungene Orientierung an den antiken Vorbildern zugleich als Emanzipation von ihnen denkt. Auch das Verhältnis des 18. Jahrhunderts zu den Werken und Formen des *grand siècle* ist häufig ambivalent, insofern es nicht nur von der Autorität musterhafter Vorbilder, sondern auch von der Absetzung davon gekennzeichnet ist, wie der Beitrag von Filippo Annunziata über die *tragédie en musique* oder *tragédie lyrique* von Rameau darlegt. Die Absetzung von der Autorität des Klassischen gelang hier durch die Wahl einer anderen, wenn auch benachbarten Gattung. Ähnliches gilt für Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums* von 1764; mit der dadurch inaugurierten *Kunstgeschichtsschreibung* fand seine Bewunderung für die Griechen eine Form, die das ästhetische Ideal nicht nachahmt, sondern ebenfalls in eine andere Gattung wechselt. Indem Winckelmann den idealisierten Gegenstand aus einmaligen historischen Umständen erklärte, rückte er ihn überdies in eine gewisse reflexive Distanz: Historisierung als eine Möglichkeit, Aufklärung und Klassizismus auszubalancieren. In diesem Sinne profiliert der Beitrag von Elisabeth Décultot das Historisierungsmoment, das in Winckelmanns Bild von der vorbildlichen Kunst der Antike wie in jedem Klassizismus steckt und verfolgt die Spannung zwischen Historizität und Normativität im Begriff des Klassischen von der Aufklärung bis zur Gegenwart.

Eine andere Perspektive auf Winckelmann offeriert Suzanne Marchand, indem sie die Grand Tour, den Antikenhandel sowie die Restaurierungswerkstätten in Rom als ökonomische und handwerkliche Bedingungsfaktoren des Klassizismus kenntlich macht. Winckelmann trug demnach entscheidend zur europäischen Ausbreitung des (gräkozentrischen) Klassizismus bei, profitierte aber seinerseits wesentlich von bereits etablierten Praktiken, die ihm die Wendung von der Buchgelehrsamkeit zum klassizistischen ‚Sehen‘ erst ermöglichten. Einen weiteren ökonomischen Aspekt des Klassizismus deckt Ella Viitaniemi in ihrem Beitrag über den Neu- und Umbau von Dorfkirchen in

Finnland auf: Die Regierung versuchte klassizistische Stilformen durchzusetzen, zum einen um ihre Ordnungskraft zu demonstrieren, zum anderen aus (vermeintlichen) Kostengründen.

Robert Fajen
(Halle)

Portrait de l'auteur en classique indifférent : Marivaux au carrefour des âges

Marivaux est né en 1688, année qui vit Charles Perrault entreprendre la publication des quatre volumes de son *Parallèle des Anciens et des Modernes*. Racine a alors rédigé la plupart de ses tragédies, Molière est mort depuis quinze ans, Corneille depuis quatre. En d'autres termes, Marivaux ou Pierre Carlet, comme il s'appelle encore, grandit pendant une période qui se révélera décisive pour l'établissement du nouveau canon littéraire en France. Avec la Querelle des Anciens et des Modernes, les points de repère changent : les modèles ne viennent plus d'ailleurs, ils ne sont plus éloignés dans le temps (l'antiquité) et dans l'espace (l'Italie), ni écrits dans des langues étrangères (le latin, le grec, l'italien), mais ils sont proches, ils font partie intégrante de la nation, de la langue, et sont pratiquement contemporains. Vers 1700, il est déjà clair, pour Perrault et bien d'autres, que Corneille compte parmi « les quatre plus grands poètes qui aient jamais paru dans le monde¹ » – les autres étant Homère, Virgile et le Tasse. Dans sa collection de portraits historiques intitulée *Les hommes illustres, qui ont paru en France dans ce siècle*, d'où provient cette citation et qui sont publiés entre 1696 et 1700, Perrault ne mentionne que trois autres dramaturges : Isaac de Benserade, qu'il décrit plutôt comme un poète et qu'il n'a pas pu sauver de l'oubli, Racine, qu'il juge inférieur à Corneille « du côté des sen-

¹ Charles Perrault, *Les Hommes Illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, Tübingen, Narr, 2003 [éd. David J. Culpin], p. 199.

timents héroïques et de la grandeur des caractères qu'il donne à ses personnages », mais supérieur « dans les mouvements de tendresse et dans la pureté du langage² », et, enfin, Molière, qui, toujours selon Perrault, « a égal[é] et peut-être surpass[é] dans le comique [les poètes grecs et latins de l'antiquité]³ ». S'il est vrai qu'au début du siècle le terme « classique » n'est pas encore utilisé pour désigner ces trois auteurs, il est aussi indéniable qu'il aurait déjà été approprié ; en effet, la nouvelle signification de « nos livres classiques⁴ », expression utilisée en 1751 par Voltaire dans son *Siècle de Louis XIV*, était déjà en gestation durant les dernières années du règne du Roi Soleil. Dans ce cas de figure comme dans tant d'autres, les concepts ont eu un peu de retard sur les pratiques sociales. Il suffit de parcourir, avec Henry Carrington Lancaster et Henri Legrave, les listes des représentations données par les Comédiens Français à partir de l'année 1700 pour s'en rendre compte⁵ : *Le Cid*, *Polyeucte* et *Horace*, *Phèdre*, *Iphigénie* et *Andromaque*, *Le Tartuffe*, *Le Misanthrope* et *Le Malade imaginaire* – ces pièces ainsi que de nombreuses autres de Corneille, Racine et Molière constituent au début du siècle le répertoire fixe de la troupe unique du Roi ; elles sont jouées « chaque année, presque chaque mois⁶ », avec, certes, des moments de crise et de courtes pauses, mais, somme toute, sans interruption jusqu'à la Révolution et même au-delà ; elles garantissent aux Comédiens-Français, surtout dans les premières décennies du siècle, une salle plus ou moins comble⁷, de sorte qu'elles sont vues, au cours des saisons, par des milliers de spectateurs. Cette routine théâtrale joue évidemment un rôle essentiel dans la construction des classiques français car elle opère un choix, elle établit une mémoire et crée un public. Corneille, Racine et Molière sont ainsi les premiers à entrer dans ce lieu imaginaire que l'Abbé Dubos appelle en 1719

² *Ibid.*, p. 452.

³ *Ibid.*, p. 205.

⁴ Voltaire, « Le siècle de Louis XIV », dans *Œuvres historiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957 [éd. René Pomeau], p. 603-1274, p. 1008 pour la citation.

⁵ Henry Carrington Lancaster, « The Comédie Française 1701-1774. Plays, Actors, Spectators, Finances », *Transactions of the American Philosophical Society. New Series*, n° 41, 4, décembre 1951, p. 593-849 ; Henri Legrave, *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksieck, 1972.

⁶ Henri Legrave, *Le théâtre et le public*, *op. cit.*, p. 320.

⁷ *Cf. ibid.*, p. 327-331.

« *la bibliothèque du genre humain*⁸ », qui se trouve être par la même occasion la nouvelle bibliothèque de la nation française. Mais ce choix d'auteurs implique aussi un choix de genres : avec l'apothéose de Corneille, Racine et Molière, la tragédie et la comédie en vers deviennent, de plus en plus clairement, de véritables marqueurs de « classicité » (pour utiliser un néologisme peu élégant, mais nécessaire dans ce contexte). L'appellation « d'ouvrage consacré » (la formule est aussi de l'Abbé Dubos⁹) indique un certain style, une certaine sonorité, une certaine configuration de personnages, d'images et d'actions : une forme littéraire qui se fige et qui transgresse simultanément l'ordre temporel, puisqu'elle semble s'éterniser. Ce n'est pas qu'aujourd'hui que les vers de Molière, de Racine et de Corneille sont les plus déclamés à la Comédie-Française, ils l'étaient déjà dans la salle des Fossés-Saint-Germain dès les premières décennies du XVIII^e siècle.

Telle est donc, résumée en quelques mots, la situation, lorsque, vers 1710, Pierre Carlet rentre à Paris, après avoir fait à Riom ses études au collège des Oratoriens. Cette situation aura des conséquences évidentes sur sa carrière : celui qui sera connu sous son nom de plume, Marivaux, sera et restera toujours un auteur apparu postérieurement, un écrivain nécessairement tardif, faisant partie d'une autre génération, d'un autre âge et en même temps confronté, comme nombreux de ses contemporains, au pouvoir, à la fois tyrannique et stimulant, du discours canonique qui vient de se former.

En effet, pour les auteurs des premières décennies du XVIII^e siècle, la supposée grandeur d'un petit groupe d'auteurs du siècle précédent constitue un défi perpétuel. Face à leur présence continue, leur actualisation permanente, leurs réponses appa-

⁸ Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, Paris, Pierre-Jean Mariette, 1719, t. 2, p. 402. Pour l'histoire du mot « classique » voir aussi l'excellent article de Martin Fontius, « "Classique" im 18. Jahrhundert », dans Werner Bahner (dir.), *Beiträge zur französischen Aufklärung und zur spanischen Literatur. Festgabe für Werner Krauss zum 70. Geburtstag*, Berlin, Akademie-Verlag 1971, p. 97-120.

⁹ Dubos utilise cette expression au pluriel (« ouvrages consacrez », Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques*, *op. cit.*, t. 2, p. 50).

remment toujours valables et qui font leur autorité, les écrivains de la génération suivante peuvent assumer des positions très différentes : affirmation ou contestation, imitation ou émulation, conservatisme ou progressisme – ce sont, grosso modo, les options qui s’offrent aux jeunes écrivains prêts à conquérir dans les années dix et vingt une place dans le champ littéraire français. Marivaux choisira une voie bien à lui : celle de l’indifférence, ce qui fera de lui l’un des auteurs les plus indépendants et originaux de son siècle.

Ce terme d’indifférence requiert quelques explications. Je l’utilise tel qu’il est présenté dans un célèbre tableau de Watteau, peint vers de 1717, qui porte ce nom à la fois énigmatique et emblématique : *L’Indifférent* (illustration 1). Dans ce petit tableau à l’huile sur bois, Watteau, qui par de multiples aspects semble avoir été une sorte de jumeau esthétique de Marivaux¹⁰, dépeint un jeune homme dans un costume indéfinissable, prenant une pose équivoque et occupant un espace difficile à catégoriser : un « gandin mélancolique » comme l’a caractérisé Pierre Fresnault-Deruelle. *L’ekphrasis* ne peut se faire qu’en oscillant ; mais c’est précisément cette ambivalence, cette incertitude, cette étrange suspension du sens qui fait tout l’intérêt du tableau. Nous ne savons pas si nous avons affaire à un acteur ou à un « jeune aristocrate travesti pour quelque fête galante¹¹ », nous ne savons pas si ce jeune homme légèrement efféminé s’avance sur une scène de théâtre ou s’il se promène dans un jardin, nous ne savons pas s’il se dirige vers nous ou s’apprête à nous tourner le dos. Voici ce qu’écrit Pierre Fresnault-Deruelle sur la posture de cet étrange personnage :

Épinglé au centre du subjectile, alors qu’ailes déployées dans ses plus beaux atours il vaguait, l’homme a cessé soudain de papillonner. Balançant entre côté cour et côté jardin où, si l’on

¹⁰ Les critiques associent souvent les deux artistes en raison de leurs ressemblances stylistiques et thématiques. Voir par exemple Robert Tomlinson, *La fête galante : Watteau et Marivaux*, Genève, Droz, 1981, et Juan Ibeas, « Marivaux et Watteau, genèse d’un style. La collection sentimentale, littéraire et artistique », *Revue des sciences humaines*, n° 291, juillet-septembre 2008, p. 111-122.

¹¹ Pierre Fresnault-Deruelle, *Petite iconologie des images peintes. La récitation du tableau*, Paris, L’Harmattan, 2000, p. 63.

préfère, entre engagement et désengagement, l'*Indifférent* fait profession de ne se piquer de rien. Cette non-affectation du regard, le rétablissement du corps, par la diagonale incurvée des bras, suite à une pirouette effectuée sur les talons, signent l'attitude de qui s'est mis en tête de traverser son époque en équilibriste. De fait, l'*Indifférent* n'est que la somme nulle de tensions contraires. Tirillée entre le désir (sa féminité apparente est démentie par la bosse boursouflant la culotte de soie) et la nostalgie (chez Watteau la lumière est crépusculaire), cette figure, un rien lunaire (et qui annonce d'autres Pierrots), cherche à tirer son épingle du jeu¹².

« Traverser son époque en équilibriste » : cette belle formule semble avoir été forgée expressément pour décrire l'attitude de Marivaux à l'égard de la littérature du siècle classique et de sa propre époque, non seulement dans les années dix, quand il entre dans le champ littéraire, mais aussi tout au long de sa carrière d'écrivain, jusqu'à sa mort en 1763. Cette observation exige pourtant un commentaire plus nuancé, car Marivaux oscille entre différents points de repère, il se meut entre des horizons très divers, il se tient en équilibre entre des profondeurs qu'il faut distinguer.

Premièrement, son attitude d'indifférence à l'égard des auteurs consacrés du siècle précédent ne signifie pas pour autant que Marivaux se moque d'eux ou qu'il les ignore. Bien au contraire, il se réfère fondamentalement à eux, comme on le verra. Mais il le fait de manière discrète, indirecte, en quelque sorte oblique. Il se tient à distance, ou mieux, il les tient à distance. C'est ainsi qu'il développe au cours des années une position d'autonomie qui fera exception dans le champ littéraire de l'époque.

¹² *Ibid.*, p. 64.



Jean-Antoine Watteau, *L'Indifférent* (vers 1717), huile sur panneau de bois, 25 x 19 cm, Paris, Musée du Louvre. Image libre de droit : https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Indiff%C3%A9rent%23/media/File:Jean-Antoine_Watteau_-_L%27indiff%C3%A9rent.jpg

En second lieu, il manifeste une certaine indifférence face à l'Antiquité : à première vue, dans la Querelle, Marivaux est notoirement partisan des modernes. Il participe à la deuxième phase de la Querelle, la bataille d'Homère, en publiant en 1716 *L'Homère travesti*, texte pour lequel il sera beaucoup critiqué. Cependant, cette défense des modernes est, elle aussi, caractérisée

par une attitude d'extrême indépendance. *L'Homère travesti* en est un exemple frappant. Car si le jeune auteur parodie dans ce texte l'un des monstres sacrés des Anciens, il ne le fait pas sur base de l'œuvre originale (qu'il ne pouvait pas avoir lue, puisqu'il ne connaissait pas le grec), mais sur la version modernisée de son protecteur Antoine Houdar de La Motte, pour lequel il prend fait et cause. On a donc affaire à une parodie au carré, qui se distancie également, certes de manière infime, ironique et bénigne, de l'ami « moderne ». On pourrait même dire que Marivaux prône, avec ce texte ainsi qu'avec d'autres, une modernité au-delà de la modernité, une modernité étonnamment radicale pour une personne dont le caractère, si l'on en croit les témoignages, était très doux et courtois¹³. À sa manière – c'est-à-dire avec son raffinement et sa délicatesse proverbiaux –, Marivaux montre dès ses débuts qu'il est « absolument moderne » : « un auteur *d'avant-garde*¹⁴ », comme l'écrit Henri Lagrave, libre, autant que possible, dans le choix des formes, libre, aussi, dans l'expérimentation avec des sujets très particuliers. Mais tout cela sans adopter la posture du génie créateur et innovant qui est en train de s'établir, attitude qui sera, par-dessus tout, le privilège de Voltaire et qui exaspérera tant d'autres auteurs. Marivaux ne veut pas se mettre en scène en tant qu'auteur créatif : « cela me passe », écrit-il en 1721, tout au début du *Spectateur français*, « je ne sais point créer, je sais seulement surprendre en moi les pensées que le hasard me fait, et je serais fâché d'y mettre rien du mien¹⁵ ».

Enfin, Marivaux fait montre d'indifférence à l'égard du jugement des autres. L'auteur fut âprement critiqué tout au long de sa carrière¹⁶. La plupart de ses confrères – l'Abbé Desfontaines, bien sûr, mais aussi Voltaire, l'Abbé Raynal ou Grimm – n'hésitent pas à le dénigrer. On lui reproche (non seulement dans la première moitié du siècle, mais également après sa mort en 1763) d'être ennuyeux, d'écrire dans un style entortillé, incom-

¹³ Cf. Henri Lagrave, *Marivaux et sa fortune littéraire*, Bordeaux, 1970, p. 60.

¹⁴ *Ibid.*, p. 52.

¹⁵ Marivaux, « Le Spectateur français », Première feuille (29 mai 1721), dans Marivaux, *Journaux et Œuvres diverses*, Paris, Garnier, 1988 [éd. Frédéric Deloffre et Michel Gilot], p. 114.

¹⁶ Cf. Henri Lagrave, *Marivaux et sa fortune littéraire*, *op. cit.*, p. 33-54.

préhensible et ridicule ; on l'accuse de grossir des futilités et de se dédier exclusivement à ce qu'on appelle avec mépris la « métaphysique du cœur¹⁷ » ; on prétend qu'il est précieux, parce qu'il utilise des métaphores hardies et qu'il joue avec la langue, mais on affirme aussi qu'il est vulgaire, parce qu'il exalte les femmes bourgeoises et qu'il accorde trop d'importance au menu peuple. On convient souvent qu'il a beaucoup d'esprit, mais on voit précisément dans cette faculté sa plus grande faiblesse, car il semble que cet esprit écrase tout ; il n'y a, aux yeux des détracteurs de Marivaux, rien qui puisse le contrebalancer – c'est pour eux un écrivain sans goût, sans raison, sans nature (trois termes toujours commodes dans ce type de jugement)¹⁸. Mais Marivaux ne réagit guère à ce type de critiques ; il essaie, certes, d'exposer dans son article sur *La clarté du discours* qu'il publie en 1719 dans le *Mercur* sa propre manière d'exprimer ses pensées en esquissant « une stylistique de la suggestion¹⁹ » (la formule est de Frédéric Deloffre), mais ce texte peu clair et plutôt embrouillé n'est pas du tout apologétique. Cela ne signifie pourtant pas que Marivaux soit tout simplement modeste. De fait, celui qui s'y connaît en matière d'amour-propre n'a aucun mal à avouer ses propres faiblesses, puisqu'il sait, avec le duc de La Rochefoucauld, qu'« [i]l y a de certains défauts qui, bien mis en œuvre, brillent plus que la vertu même²⁰ ». Pour comprendre le singulier mélange de retenue et de conscience de sa propre valeur qui caractérise l'image de soi de Marivaux, il suffit de lire la préface de *L'île de la raison*, publiée immédiatement après l'échec total de cette pièce en 1727. L'auteur écrit ici qu'il a « eu tort de donner cette comédie au théâtre », puisqu'elle n'a « [p]oint d'intrigue ; peu d'action ; peu d'intérêt²¹ » ; mais il se montre aussi convaincu qu'elle trouvera

¹⁷ L'expression réapparaît à plusieurs endroits, elle est utilisée par exemple dans le *Mercur de France* en 1723 par François-Antoine Chevrier, dans sa préface du *Quart d'heure d'une jolie femme* en 1753 et par Charles Collé dans son *Journal* (cf. *ibid.*, p. 20, 41 et 164).

¹⁸ Cf. *ibid.*, p. 12-55.

¹⁹ Frédéric Deloffre, *Une préciosité nouvelle. Marivaux et le marivaudage*, Paris, Colin, 1971 [2^e éd. revue et mise à jour], p. 147.

²⁰ La Rochefoucauld, *Réflexions ou Sentences et Maximes morales*, Paris, Honoré Champion, 2005 [éd. Laurence Plazenet], Maxime 354 de la cinquième édition, p. 178.

²¹ Marivaux, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993-1994 [éd. Henri Coulet et Michel Gilot], t. 1 [1993], p. 515.

des lecteurs qui apprécieront ses qualités²². Cette confiance désinvolte, inébranlable, que Marivaux a dans son œuvre se reflète aussi dans les stratégies de publication qu'il adopte. Je limite mes observations au théâtre puisqu'il constituera, dès les débuts, la pierre angulaire de la construction d'un Marivaux « classique ». Le dramaturge publie presque toutes ses comédies peu de temps après leur première représentation, indépendamment de leur succès²³, car il semble convaincu que son théâtre s'épanouit, pour ainsi dire, avec le temps. Voici ce qu'il écrit, dans une autre de ses rares préfaces, sur la première représentation des *Serments indiscrets* : « [...] [C]'est la pièce même qui ne plut pas ce jour-là. Presque aucune des miennes n'a bien pris d'abord ; leur succès n'est venu que dans la suite, et je l'aime bien autant, venu de cette manière-là²⁴ ». En ce qui concerne sa réception, Marivaux est donc un auteur aussi patient que courageux.

Mais d'où tire-t-il cet aplomb ? On remarque rapidement à la lecture des critiques contemporaines que ce qui bouleverse, ce qui agace, ce qui fait vraiment peur, c'est la singularité de Marivaux. Il a un style, un ton, une gamme de couleurs, de formes et de sujets qui le rendent tout de suite reconnaissable. Ce n'est certainement pas un hasard que les mots *marivaudage* et *marivauder* aient été déjà forgés de son vivant – des mots qui, dès le début de leur usage, ne désignent ni une école, « ni une doctrine, ni une mode²⁵ », mais tout simplement un style, une manière de dire. « [U]n style si particulier », comme l'écrivit à la fin du siècle Jean de la Harpe dans son *Cours de littérature*, « qu'il a eu l'honneur de lui donner son nom²⁶ ». Peu importe que La Harpe, toujours prêt à verser son venin, définisse le marivaudage comme « le mélange le plus bizarre de métaphysique subtile et de locutions triviales, de sentiments alambiqués et de dictions popu-

²² Cf. *ibid.*

²³ Les différents recueils de ses œuvres théâtrales qui paraissent dans les années quarante et cinquante ne semblent pourtant pas avoir été préparés sous son contrôle.

²⁴ Marivaux, *Théâtre complet, op. cit.*, t. 1, p. 663.

²⁵ Frédéric Deloffre, *Une préciosité nouvelle, op. cit.*, p. 5. Pour le terme, voir aussi Catherine Gallouët et Yolande Schutter (dir.), *Marivaudage : théories et pratiques d'un discours*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « SVEC », 2014.

²⁶ Cité d'après Frédéric Deloffre, *Une préciosité nouvelle, op. cit.*, p. 6.

lares²⁷ » : ce qui compte c'est cette originalité grâce à laquelle Marivaux se distingue, cet individualisme harmonieux et radical qui le rend unique, à ses propres yeux ainsi qu'aux yeux des autres. L'explication antithétique de *La Harpe* est d'ailleurs bien révélatrice, car ce sont justement l'ambivalence et l'équivoque qui fascinent encore aujourd'hui lorsqu'on se penche sur l'œuvre de Marivaux.

Cette cohérence dure une vie entière : Marivaux est un auteur sans ruptures, en plein accord avec lui-même. Il poursuit sa propre voie, une voie qui est exclusivement la sienne et qui, en dépit de tous les détracteurs malintentionnés, paraît en vérité évidente : une trajectoire oblique qui traverse le champ littéraire de son époque, qui commence dans une zone périphérique, qui s'impose petit à petit mais inexorablement, et qui ne fait qu'effleurer le centre, occupé par Voltaire et autour duquel gravitent philosophes et antiphilosophes.

Il ne faut pas oublier, dans ce contexte, que Marivaux est très apprécié du public. C'est un auteur qui a du succès, autant avec ses journaux qu'avec ses comédies et ses romans. On le lit assidûment et on aime aller le regarder au théâtre. Dans la première moitié du siècle, il attire avec ses pièces presque autant de spectateurs que Voltaire (plus de 268.000 personnes)²⁸. Dès le début de sa carrière il trouve des admirateurs et des admiratrices qui remarquent son génie et le soutiennent (notamment Fontenelle, La Motte, Crébillon père et Mme de Tencin), et grâce à cet appui il atteint, dans la deuxième moitié de sa vie, une forme de consécration qui semble avoir surpris ses confrères et probablement lui-même. En 1732, le bruit commence à courir pour la première fois que Marivaux pourrait être élu à l'Académie Française. Une candidature vouée à l'échec, car il devrait d'abord abjurer « son diabolique de style ²⁹ », écrit l'abbé d'Olivet. L'histoire se répète trois ans plus tard, mais à la fin de l'année 1742, Marivaux est finalement élu. Lors de sa réception en février 1743, il subit un discours hostile et embarrassant de la part de

²⁷ *Ibid.*, p. 6-7.

²⁸ Cf. Henri Lagrave, *Marivaux et sa fortune littéraire*, *op. cit.*, p. 43.

²⁹ Cité d'après la *Chronologie* d'Henri Coulet et Michel Gilot, dans Marivaux, *Théâtre complet*, *op. cit.*, t. 1, p. CXXV.

l'archevêque de Sens, Jean-Joseph Languet de Gergy³⁰. Il devient néanmoins par la suite l'un des membres les plus assidus et énergiques de cette institution et il a probablement contribué de manière décisive à la rédaction de la quatrième édition du *Dictionnaire de l'Académie Française* présentée en 1762 au roi à Versailles³¹. On s'est souvent étonné de cet enthousiasme de Marivaux pour le travail académique qui a sensiblement réduit ses activités proprement littéraires ; on en a parlé parfois d'un ton moqueur. Mais mis à part son âge et son état de santé plutôt fragile, deux facteurs qui seraient en soi des raisons suffisantes pour ne plus vouloir travailler pour le théâtre, je crois qu'il prenait tout simplement la mission de cette institution véritablement au sérieux. Et là encore, il était en quelque sorte unique.

Quoi qu'il en soit, cette élection à l'Académie Française n'a certainement pas été décisive pour l'ascension de Marivaux au statut d'auteur classique. Pour mieux comprendre les raisons de cette ascension – qui peut sembler jusqu'ici quelque peu paradoxale étant donné son indifférence, mais qui, en vérité, en dépend essentiellement –, il faut considérer de plus près ses débuts théâtraux. J'ai déjà mentionné le fait que ce sont les comédies de Marivaux qui constituent, à partir des années vingt, le facteur décisif qui conduira à sa future consécration. Cela n'implique nullement que ses romans soient inférieurs à son théâtre ; mais à la différence de *La vie de Marianne* ou *Du paysan parvenu*, les comédies ont bénéficié, dès le début, d'un statut plus stable dans la mémoire culturelle française – au moins pour ce qui concerne un certain nombre d'entre elles. De fait, au moins cinq pièces théâ-

³⁰ Languet de Gergy prétendait ne pas connaître l'œuvre du nouvel académicien, puisque ce type de lecture « ne convenoit pas à l'austère Dignité » dont il était revêtu. Se basant sur l'opinion des autres, l'homme d'église critiqua sévèrement le style de Marivaux et le rappela à l'ordre, « dans la crainte que ceux qui, sous nos auspices, aspirent à la perfection, ne s'autorisent de votre exemple & de son suffrage, pour copier d'après vous quelques expressions & quelques métaphores, que votre génie fertile vous a fait risquer ». Ce texte a été imprimé, avec le discours de Marivaux, peu avant la mort de celui-ci, dans une édition de *L'épreuve*, Paris, N. B. Duchesne, 1760, 73-94, p. 90-91 pour la citation.

³¹ Cf. la *Chronologie* d'Henri Coulet et Michel Gilot, *op. cit.*, p. CXXLI-CXXLII. La participation régulière de Marivaux aux séances de l'Académie est documentée dans Frédéric Deloffre, *Une préciosité nouvelle*, *op. cit.*, p. 569-572.

trales – *La seconde Surprise de l'amour*, *Le jeu de l'amour et du hasard*, *Les Legs*, *L'Épreuve* et *Les fausses confidences* – entrent déjà du vivant de l'auteur ou peu après sa mort dans le répertoire des théâtres parisiens et n'en sortiront plus jusqu'à nos jours (naturellement, cette liste deviendra de plus en plus longue au cours du XX^e siècle). Les romans ne sont, par contre, guère lus tout au long du XIX^e siècle et on en parle encore assez peu au début du XX^e siècle³². Cette prédilection est également due au fait qu'à cette époque, la voie royale jusqu'au statut d'« auteur consacré » passait encore principalement par le théâtre, comme le montrent de manière spectaculaire l'apothéose de Corneille, Racine et Molière au début du XVIII^e siècle. C'est également le cas pour d'autres auteurs. Le plus ambitieux d'entre eux, le plus obsédé par cette nouvelle question de la consécration des auteurs modernes, François-Marie Arouet, prépare avec beaucoup de soin son entrée en scène en tant que jeune auteur ayant un brillant avenir. En 1718, à l'âge de vingt-trois ans, il prend, comme l'immortel Poquelin, un nom de plume. La même année, celui qui s'appelle maintenant Voltaire fait jouer une tragédie ambitieuse sur un sujet lui aussi ambitieux, *Œdipe*, qui cherche visiblement à surpasser les tragédies de Racine par son macabre, sa profondeur, et sa capacité à bouleverser. C'est un coup parfaitement calculé ; *Œdipe* connaît un succès éclatant et entre tout de suite dans le répertoire des Comédiens-Français aux côtés de *Phèdre*, *Iphigénie* et du *Cid*. Voltaire s'efforce également de donner enfin à la littérature française la grande épopée qui lui manque : *La Henriade*, qu'il publiera à plusieurs reprises dans les années suivantes. Et là encore, il triomphe. Voltaire devient ainsi l'auteur contemporain des genres consacrés, le premier auteur de la littérature française à être un classique de son vivant. En 1749, il est, selon l'abbé de La Porte, « le grand homme de notre siècle, le chantre d'Henri IV, l'historien de Charles XII, l'auteur d'*Œdipe* & de *Zaïre*³³ » ; quelques années plus tard, en 1753, *La Henriade* devient lecture obligatoire au Collège de Navarre. « Me voilà donc devenu auteur

³² Cf. Henri Lagrave, *Marivaux et sa fortune littéraire*, *op. cit.*, p. 89-106.

³³ Joseph de La Porte, *Observations sur la littérature moderne*, La Haye, s.n., 1749, p. 7.

classique³⁴ », écrit Voltaire en jouant avec beaucoup de fierté et un peu d'autodérision sur les différentes connotations de ce mot.

Et Pierre Carlet ? Il publie à l'âge de vingt-quatre ans une petite comédie en un acte et en vers, *Le père prudent et équitable*, qui passe complètement inaperçue ; il écrit des romans qui ont un certain succès, mais qui ne font pas grand bruit ; il agace la République des lettres avec sa parodie d'un texte presque sacré, *L'Iliade*. C'est justement avec *L'Homère travesti*, en 1716, qu'il choisit, comme Voltaire le fera deux ans plus tard, un nom de plume à la Molière, inspiré peut-être par la toponymie parisienne. Mais à la différence d'Arout, Carlet continue sous son nouveau nom de bataille de cultiver des genres réputés mineurs : dans les années suivantes, le journalisme devient son domaine de prédilection et il publie une série d'articles d'empreinte moraliste dans le *Nouveau Mercure* qui suscitent quelque intérêt. Ce n'est qu'en 1720, à l'âge de trente-deux ans, qu'il fait ses débuts en tant qu'auteur dramatique. Ici encore, l'auteur semble vouloir se mettre lui-même à l'épreuve. En mars, la Comédie-Italienne, qui n'est à cette époque certainement pas le théâtre des classiques, que ce soit du passé ou même de l'avenir, monte une deuxième comédie, *L'Amour et la Vérité*, qui est un fiasco et dont il ne nous reste que le prologue. En octobre les Italiens jouent une autre de ses comédies, *Arlequin poli par l'amour*, qui fera recette. Mais durant toute l'année, Marivaux s'évertue à faire représenter par les Comédiens-Français une tragédie, *La mort d'Annibal*, dont il leur avait déjà proposé le texte au mois d'août de l'année précédente. Un an plus tard, les doutes de l'auteur et des comédiens sur cette pièce sont si grands qu'ils sont documentés dans un journal de l'époque, *Les Nouvelles littéraires* : « M. de Marivaux », y lit-on, « est incertain s'il fera représenter sa nouvelle tragédie de la Mort d'Hannibal³⁵ ». La première a enfin lieu au mois de décembre ; mais ce n'est pas un succès, et après deux représentations, la seule tragédie achevée de Marivaux disparaît des affiches. Les Comé-

³⁴ Lettre à Marie-Louise Denis du 9 septembre 1753, dans Voltaire, *Correspondance*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1977-1993 [éd. Théodore Besterman], t. 3 [1975], p. 1042.

³⁵ Cité d'après Frédéric Deloffre, *Une préciosité nouvelle*, *op. cit.*, p. 515.

diens-Français la reprennent en 1747, avec un peu plus de succès, mais elle n'entrera jamais dans leur répertoire³⁶.

Cette *Mort d'Annibal* est en effet une très étrange tragédie³⁷. Formellement, tout semble en ordre : cinq actes, alexandrins assez élégants, style sublime et pathétique, mais pas trop, règle des trois unités plus ou moins bien observée, héros et héroïnes de l'antiquité – on retrouve donc tous les ingrédients de base d'une tragédie correspondant parfaitement aux normes de la doctrine classique. L'héroïsme ne fonctionne cependant plus chez Marivaux. Le grand ennemi des Romains est un homme âgé, mélancolique et fatigué ; son hôte, le roi de la Bithynie, Prusias, apparaît comme un lâche qui se parjure facilement. L'adversaire d'Annibal, l'ambassadeur romain Flaminius, parle d'amour, mais est en vérité obsédé par sa carrière ; le devoir avant tout, c'est sa devise. On comprend très bien pourquoi la fille du roi, Laodice, qui au début est encore amoureuse de lui, le regarde à la fin avec dégoût. Les personnages masculins de la *Mort d'Annibal* sont, comme l'écrivent Henri Coulet et Michel Gilot dans leur notice de l'édition de la Pléiade, « des personnages cornéliens privés de ce qui est essentiel chez Corneille³⁸ », dans la mesure où ils ne s'enflamment pas pour les décisions qu'ils doivent prendre. D'ici à la parodie, il n'y a qu'un pas. Car le vrai « barbare » de cette tragédie, n'est pas le carthaginois Annibal, mais le romain Flaminius avec sa manie du devoir – une version froide, obtuse et assez médiocre de cet autre barbare de la littérature classique, le fraticide Horace. Le seul personnage positif de *La mort d'Annibal*, le seul personnage qui ait des profondeurs sublimes, est la jeune princesse Laodice, qui, par sa clairvoyance, sa sincérité et sa délicatesse est un véritable personnage marivaudien. Dans Laodice se profilent déjà les qualités des héroïnes qui rendront célèbre le futur auteur de comédies.

³⁶ Cf. Henry Carrington Lancaster, « The Comédie Française 1701-1774 », *op. cit.*, p. 667.

³⁷ Pour une lecture approfondie de *La mort d'Annibal*, je renvoie à l'étude de Patricia Oster, *Marivaux und das Ende der Tragödie*, Munich, Wilhelm Fink, 1992, p. 64-95. Le rôle de la tragédie dans la poétique de Marivaux est analysé par Jean Dagen, « Marivaux et la tragédie », *Littératures classiques*, n° 52, 2004, p. 115-226.

³⁸ Marivaux, *Théâtre complet*, *op. cit.*, t. 1, p. 747.

La mort d'Annibal est une tragédie ratée – et cet échec s'explique avant tout par l'attitude d'indifférence de Marivaux à l'égard du classicisme. Il choisit comme modèle le drame cornélien, mais refuse de s'identifier aux idées de grandeur, de fougue et de liberté caractérisant ce modèle. Il ne tente pas non plus d'entrer en concurrence avec l'auteur classique ; il construit tout simplement un texte qui déconstruit et décompose le genre auquel il prétend appartenir, de manière très intéressante pour les historiens de la littérature et peut-être aussi pour lui, mais sans proposer une alternative novatrice. La solution n'est pourtant pas loin ; elle se trouve sur la rive droite de la Seine, à l'Hôtel de Bourgogne, chez les Comédiens-Italiens. Leur théâtre – un théâtre malléable, souple, impudent, et surtout libre du poids des auteurs classiques et de leur perfection³⁹ – offre les conditions idéales pour « l'écrivain le plus anticonformiste, le plus “anarchiste” de son temps⁴⁰ ». L'indifférence des Comédiens-Italiens concorde en vérité parfaitement avec l'indifférence de Marivaux. Avec eux, il peut développer une comédie complètement détachée du troisième grand classique du théâtre français, Molière. De fait, il est notable que Marivaux ne mentionne pratiquement jamais le nom du père de la comédie moderne⁴¹. Grâce aux Italiens, ce modèle ne semble plus exister pour lui.

Dans *Arlequin poli par l'amour* on trouve déjà les éléments les plus importants qui constitueront plus tard, dans ses comédies devenues « classiques », la singularité de Marivaux : un dispositif

³⁹ Pour ce « choix raisonné » de Marivaux, voir aussi François Moureau, « Marivaux et le jeu italien », dans Pierre Frantz (dir.), *Marivaux : jeu et surprises de l'amour*, Oxford et Paris, Voltaire Foundation et Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2009, p. 15-32, p. 17 pour la citation.

⁴⁰ Henri Lagrave, *Marivaux et sa fortune littéraire*, *op. cit.*, p. 53.

⁴¹ Dans son *Éloge de Marivaux*, rédigé en 1785 pour l'Académie Française, d'Alembert regrettait que l'académicien défunt « avait le malheur de ne pas estimer beaucoup Molière, et le malheur plus grand de ne pas s'en cacher. Il ne craignait pas même, quand on le mettait à son aise sur cet article, d'avouer naïvement qu'il ne se croyait pas inférieur à ce grand peintre de la nature ». Jean le Rond d'Alembert, « Éloge de Marivaux », dans Marivaux, *Théâtre complet*, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1989-1992 [éd. Frédéric Deloffre et Françoise Rubellin], t. 2, p. 979-1024, p. 991-992 pour la citation.

expérimental qui permet de mettre en scène des questions essentielles concernant la nature sociale de l'homme ; un langage simple et en même temps rythmé et musical ; des dialogues en arabesque renvoyant à des vérités sous-jacentes, presque imperceptibles ; une structure géométrique de symétries qui se complexifie et qui perd à un certain point toute sa transparence en générant des zones d'ambiguïté indissolubles. Mais aussi : observation des autres et réflexion de soi-même ; plaisir de la joute orale et satisfaction du triomphe sur les autres ; cruauté de la manipulation et mélancolie du désillusionnement ; perte de contrôle et sentiment d'impuissance ; beauté de l'intuition, de l'improvisation et de la spontanéité ; finalement, et toujours, surprise face aux abîmes qu'on découvre un peu partout, mais spécialement dans son propre cœur...

Comment Marivaux est-il donc devenu classique ? En restant, certes, indifférent à l'égard des œuvres des auteurs du siècle classique, mais non pas en les ignorant. Car il a fait sien la question la plus importante, la plus moderne qu'ils aient posée : le défi de ce que le romaniste allemand Karlheinz Stierle a appelé, par analogie à la théologie négative, « l'anthropologie négative des classiques français⁴² ». La question, donc, de la nature insondable de l'homme (ou, pour être plus précis, des hommes et des femmes, car c'est la différence entre les sexes qui est essentielle pour Marivaux et qui le hantera jusqu'à la fin de sa vie) ; le mystère des mille replis du cœur, de ses pièges et de ses trappes ; le prodige des transformations continues et fabuleuses de l'amour-propre et du désir d'autrui. Les comédies et les romans de Marivaux poussent ces questions à l'extrême. Au lieu de continuer l'exploration des caractères monomanes de Molière, il transforme, pour ainsi dire, les énigmes de Pascal, La Rochefoucauld, Racine et Mme de La Fayette en comédies ou bien en roman expérimentaux. C'est la raison pour laquelle ses textes fascinent toujours aujourd'hui et c'est pourquoi ils inspirent encore de nos jours de nouvelles œuvres d'art (il ne faut que voir les films d'Abdellatif Kechiche pour s'en rendre compte). Le

⁴² Karlheinz Stierle, « Die Modernität der französischen Klassik. Negative Anthropologie und funktionaler Stil », dans Fritz Nies et Karlheinz Stierle (dir.), *Französische Klassik. Theorie – Literatur – Malerei*, Munich, Wilhelm Fink, 1985, p. 81-133.

grand indifférent du XVIII^e siècle reste actuel, parce qu'il a su laisser en suspens la grande question de la nature humaine. Parmi les auteurs du siècle des Lumières, Marivaux est peut-être celui qui nous est le plus proche, le plus abordable, en dépit de ses difficultés et de ses exigences. Il est encore et toujours classique, parce qu'il n'a pas voulu donner de réponses simples aux problèmes soulevés par ses prédécesseurs. Son intérêt pour la « métaphysique du cœur » qui naît de son indifférence à l'égard des modes et des courants de son époque est resté actuel. C'est sa contribution au projet inachevable des Lumières. Ou comme l'écrit Italo Calvino : « "Ton" classique, c'est celui qui ne peut pas t'être indifférent et qui te sert à te définir toi-même par rapport à lui, ou éventuellement en opposition à lui⁴³ ».

⁴³ Italo Calvino, « Perché leggere i classici [1981] », dans Italo Calvino, *Perché leggere i classici*, Milan, Mondadori, 1995, p. 5-13, p. 10 pour la citation (ma traduction). – À Catherine Ballériaux mes plus vifs remerciements pour son soutien linguistique et stylistique. Il va de soi que toutes les imperfections qui subsistent sont de ma propre responsabilité.

Filippo Annunziata
(Milano)

**Classicism and Musical Theatre
in Eighteenth-Century France:
The *tragédies lyriques* of
Jean-Philippe Rameau**

1. The reasons for a choice

The evolution of the genre of *tragédie en musique* or *tragédie lyrique* can offer a good vantage point on the relationship, during the eighteenth century, between Enlightenment and classicism. The very foundations of that genre, in fact, are rooted in classicism, in so far as they can be found in the classical theater of the French *Grand Siècle*, of which the *tragédie lyrique* is the antithesis but, at the same time, the mirror projection. The link between *tragédie lyrique* and classicism is a genetic link, albeit controversial.

When it was first conceived, *tragédie lyrique* was seen as a genre in contrast to the classical tragedy, since it uses a different means of expression (the singing of free verse, instead of the declamation of alexandrians), it does not comply with the rules of the classical tragedy, and it introduces elements supposedly “subversive” of the aesthetics of *vraisemblance* (especially, the *merveilleux* and the fantastic). The *querelles* accompanying the emergence of the *tragédie lyrique* between the seventeenth and the eighteenth centuries testify to a complex and controversial relationship between the two forms of the tragic repertoire,

which has often led to misunderstandings, and to interpretive approaches spoiled by a kind of myopia.¹

At least until the establishment of new aesthetic models in the 1760s, the *tragédie lyrique* – in representing the “noble” genre par excellence of musical theater in France – continued to treat topics taken almost exclusively from the classical tradition.²

For much of that time Jean-Philippe Rameau (Dijon, 1683 - Paris, 1764) was the most prominent exponent of the genre: he had the task of keeping alive and, at the same time, evolving *tragédie lyrique*, which after the death of its creator, Jean-Baptiste Lully (1687), remained the peak of the “noblest” production of the *Académie royale de musique* in Paris. In the eighteenth century, Rameau, then, took the place of Lully, and was followed by Gluck, who arrived in Paris in 1774, ten years after the death of Rameau.³

In the first half of the eighteenth century, the style developed by Lully and Quinault – which had already experienced significant developments in the early years of the century, after the opening of the *Régence* – changed in order to adapt to the evolution of taste and aesthetic models of the Enlightenment. The genre of *tragédie lyrique*, born in the age of Louis XIV, needed to evolve and to get in line with the new

¹ In recent years, the relationship between drama and musical theater in seventeenth- and eighteenth-century France has been better framed and understood, and it has been shown how tragedy in music constitutes a kind of avatar of the French classical tradition in prose. This achievement is due to Catherine Kintzler, especially in *Théâtre à l'âge classique et opéra: une étrange familiarité*, Paris, 2004; *Poétique de l'opéra français: de Corneille à Rousseau*, 2nd ed., Paris, 2005.

² The fascination that the French musical theater showed for classicism was not limited, however, to the eighteenth century, but continued for a long time, into the twentieth century, as exemplified by Berlioz' *Les Troyens* (1858, first performed 1863). Not only Berlioz but also Gounod, Hervé, Saint-Saëns, Massenet and Milhaud paid tribute to classicism, in some cases several times, composing works of musical theater inspired by mythological themes or taken from the classics.

³ Classicism in France also influenced other kinds of musical theater, different from *tragédie lyrique* and even far beyond the eighteenth century: see the comic operas of Offenbach (*La Belle Hélène*, *Orphée aux Enfers*), or Poluenc, who in *Les Mamelles de Tirésias* (1947) deals with mythological themes in order to address contemporary issues.

aesthetics of the Enlightenment. Beginning in the 1730s, history entrusted that task to Jean-Philippe Rameau.

2. The tragic production of Rameau

In the genre of *tragédie lyrique*, the theatrical output of Rameau is not very large, especially in comparison with the prolificacy of other authors of the operatic tradition of the eighteenth century.⁴ However, on closer examination, almost all his works underwent various amendments and went through different versions, some of them so extensive that the results could be considered independent works. Since 1733 – the year of the composer's début on the stage of the *Académie royale* – until the death of Rameau in 1764, five complete works have survived:⁵ *Hippolyte et Aricie* (1733);⁶ *Castor et Pollux* (1737); *Dardanus* (1739); *Zoroastre* (1749); *Abaris ou Les Boréades* (1763, unstaged during the life of the composer). The resonance of these works, and – with the exception of *Les Boréades* – their uninterrupted presence and prominence on the stage of the *Académie royale de musique*, even after the composer's death, place them in the center, so to speak, of the most noble genre of the great tradition of French opera in the age of Enlightenment.

⁴ Two other theatrical works by Rameau belong instead to the non-tragic repertoire: *Platée* (1745) and *Les Paladins* (1760). In *Platée* (formally a *ballet bouffon*) the story is taken from classical mythology, but with an unexpected comic verve. *Les Paladins*, by contrast, draws its sources from the tradition of chivalric epics. Even in the genre of *opéras-ballets* or *ballets-héroïques* classical themes occur regularly in Rameau, such as in *Pygmalion* (1748), and *Anacréon* (1757).

⁵ To the five surviving works must be added *Samson* (1732-1736), with a libretto by Voltaire, and *Linus* (1751-1752), with a libretto by La Bruère. Both works have complex compositional histories. The music of *Linus* is lost; parts of that of *Samson* were incorporated into other works: see Sylvie Bouissou, *Rameau*, Paris, 2014, Chapter X.

⁶ *Hippolyte et Aricie* was the subject of almost continuous alteration and adaptation, so as to render difficult the exact reconstruction of the various versions over time. The main stages can be summarized as follows: 1733 first performance, *Académie Royale de Musique*; 1742, second Paris edition; 1757, third Paris edition. The fate of *Hippolyte et Aricie* is also traceable by way of parodies: in particular, a first parody dates back to November 30, 1733 (Boissy – Théâtre Français); the 1742 version was the object of a second parody, this time by Favart and Parmentier, subsequently revised in 1757.

Rameau's operas are of interest not only for the dialogue that the author maintained, throughout his career, with the classics, but also for the relationship that, during his life, the composer maintained with the great *philosophes*: a relationship made of brotherhoods and quarrels, but that saw Rameau placed at the center of the intellectual and philosophical debates of the time, in which he actively participated. During his life he collaborated and collided with almost all the most emblematic figures of the French Enlightenment: Diderot, D'Alembert, Voltaire, Rousseau. This makes the composer an almost unique case, at least in the eighteenth century, of a true intellectual-musician. The body of theoretical writings of Rameau is of the utmost importance and relevance in the field of music, not only in the eighteenth century.

Jean-Philippe Rameau's choices were not, however, only influenced by classicism and enlightenment: Another component that strongly affects his aesthetics is represented by freemasonry, to which the composer was very close, as is clearly demonstrated by, amongst other works, *Zoroastre* (1749) and *Les Boréades* (1763). The *tragédie lyrique* of Rameau keeps therefore a dialogue with classicism based on several items: the typical tradition of the genre; the currents of the Enlightenment to which he participates; freemasonry. Often criticized, and not only during the composer's life, for the alleged poor quality of the librettos, but always admired for their musical texture and structure, the five surviving *tragédies lyriques* of Rameau are therefore based on a relationship with the classical articulated in different ways. *Tragédie lyrique* in the age of Enlightenment, and in the hands of Rameau, becomes a complex, multi-faceted cultural product.

3. Rameau and the aesthetics of the *tragédie lyrique*

The dialogue with the features characterizing the genre, such as those consolidated in the "code" established by Lully and Quinault is based, in the musical theater of Rameau, upon elements of continuity and discontinuity (starting with those more distinctly related to the development of the musical structure). With specific regard to the relationship with classicism, the *tragédie lyrique* was originally conceived out of a "rib" of the

classical tragedy borne by the *Grand Siècle*, to which were added schemes coming from different genres (among others, the *pastoral* and the *pastoral héroïque*). The themes of seventeenth-century French tragedy are, above all, classical themes, and so – not surprisingly – they are also treated by the works of Lully and Quinault, where mythological and Ovidian sources both occupy considerable space.⁷ As the French classical tragedy was intended for an aristocratic and refined public, in the same way *tragédie lyrique* embodies the noblest genre of the newborn tradition of musical theater in France at the end of the seventeenth century.

The *tragédie lyrique* of Rameau was faithful, at least until 1749, to the schemes of that genre, and consequently, also drew its stories from the classical tradition. The sources of the works of Rameau, were always – until *Zoroastre* (1749) – of classical derivation, mostly dominated by mythological components, or directly derived from the tradition of classical tragedy, albeit filtered (see *Hippolyte et Aricie*) by the universe of Racine (*Phèdre*). Until 1749 – when Rameau suppressed the prologue in *Zoroastre* – the structure of Rameau's *tragédies lyriques* also maintained the typical narrative format: the ending is, therefore, happy, as it was in Lully.

Notwithstanding the foregoing, in Rameau the relationship with the classics evolved in order to better meet the unique aesthetic demands of the late phase of the evolution of the genre. The style of the tragedies of Rameau is characterized by an aesthetic-musical canon that is differently articulated from that of Lully and its immediate successors, because it is characterized by a harmonic texture far more articulate and less bound to the text. Also, Rameau sought greater coherence in the use of various elements of the performance (dance, choir, solo parts), in order to seek a firmer dramatic unity. It appears, however, quite clear that, in Rameau, tribute to classicism is, on the one hand, adherence to an indispensable aesthetic form, and on the other hand, an opportunity to develop and expand specific modules, including, above all, that of the *merveilleux*.

⁷ The partnership between Quinault and Lully produced a total of thirteen works, all taken from classical sources.

In the *tragédies lyriques* of Rameau, the classical tradition – above all, that of mythological derivation – is *specifically* chosen and developed as a fertile ground to unfold and unravel the whole seduction that comes from the *merveilleux*; a seduction developed through the deployment of all the typical ingredients of that essential component of the genre: gods, magicians, monsters, cataclysmic scenes, spells, incantations, the imaginary settings, where the *merveilleux* can expand and lead to exceptional scenic-musical effects intended to strike the imagination of the audience and accentuate the fantastic dimension of the story.

In *Hippolyte et Aricie* (1733) – the first *tragédie lyrique* of Rameau – the centrality of the *merveilleux* is clearly stated in the preface of the librettist, Simon-Joseph Pellegrin, who – referring, of course, to the most direct source of the text, represented by Racine’s *Phèdre* – states that “*le merveilleux dont toute cette fable est remplie, semble déclarer hautement lequel des deux spectacles lui est plus propre*”, thus making it clear that the theme, classically inspired, is chosen in order to meet the aesthetic needs of musical tragedy.⁸ In *Hippolyte et Aricie* the fantastic component pervades the entire work but emerges, with particular impetus, in the second act, where there follows, in strict succession, a scene of torture (naturally, in the Underworld), an infernal ballet, and a great cataclysmic scene (also set in the Underworld).

In *Castor et Pollux* (1737) the *merveilleux* again plays a central role, even in the Prologue, and reaches an apotheosis in the very long and elaborate final scene (Act V.7), which sees the ascension of the two brothers in the celestial sphere.⁹

⁸ We can, then, rightly speak of “interiorization” of the supernatural and of fatality in *Phèdre*, whereby those elements are used in order to stage the *merveilleux* and the supernatural in *Hippolyte et Aricie*. Boris Donné, *Phèdre éclipsée: Pellegrin librettiste in L’Avant-Scène Opéra*, n. 264, Paris, 2014, p. 63; and, in the same volume, Catherine Kintzler, *Comment la raison vient à l’opéra*, p. 66.

⁹ The judgments of contemporaries referring to *Castor et Pollux* – performed for the first time at the *Académie royale of musique* on 24 October 1737 – agreed in emphasizing the sublime quality of the work, its stylistic consistency and balance between the dramatic components, the music, and the text of the libretto. The work, after the first performance, was extremely successful. In 1754 – i.e. at the height of the *Querelle des Bouffons* – Rameau created a second version that differs significantly, both at the dramaturgical level and at the musical level, from the original version, and that had long-term success. In 1764, the opera underwent further fine-tuning by Rameau.

Dardanus (1739) is literally immersed in the *merveilleux*, to such an extent that the prevalence of fantastic elements in the narration caused a kind of overdose reaction – of whose risk, moreover, the librettist Charles-Antoine de La Bruère seemed to be perfectly aware – that induced Rameau to a radical reworking of the opera in 1754.¹⁰ Again, what is relevant here is that the very choice of the topic is based on its inherent capacity to better develop the theme of the *merveilleux*.¹¹ *Dardanus* confirms, that – in the various remakes of his own texts – Rameau made continuous efforts to seek a sustainable balance between storytelling and *merveilleux*.

That the relationship between classicism and *merveilleux* is, in the *tragédie lyrique* of Rameau, very strict is confirmed by the fact that, beginning immediately after the composer's death (1764), a new aesthetic began to develop, such that classical and mythological themes were sometimes abandoned in favor of historical ones. In the works composed in that period, the *merveilleux* often disappeared.¹² In *Ernelinde* (1767) by François-André Philidor Danican the narrative is set in “human” northern kingdoms (Denmark and Norway), and the story does not include any fantastic theme.

¹⁰ *Dardanus* was presented for the first time at the *Académie Royale* on November 19, 1739. The work, despite twenty-six performances, did not immediately receive critical acclaim: It was criticized for the excessive presence of the *merveilleux*, for the semi-mythological topic, unpopular with the philosophers, for the incredibility of the scene of the “dream” of Dardanus in the fourth act, and, finally for the (usual) poverty of the libretto, and for the music, considered to be too elaborate and complex. Rameau and the librettist eventually revised: the edition of 1744 is called “*Nouvelle tragédie mise en musique par M. Rameau et représentée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique the 17 avril 1744*”. The revised work was again altered and staged again on April 15, 1760, and achieved wide popularity with as many as thirty-six shows. It was staged for the last time in the century at the Tuileries on January 23, 1770.

¹¹ In the preface to the libretto, in fact, La Bruyère writes that “*Dardauns, fils de Jupiter et d'Électre, vient s'établir en Phrygie, et y bâtir la ville de Troye, de concert avec Teucer, dont il épousa la fille. On a supposé, pour donner plus d'étendue à l'action, qu'il fût obligé, pour fonder sa colonie, de faire la guerre à Teucer, établi avant lui dans le pays; et la naissance de ce prince, qui était fils de Jupiter, a donné lieu au merveilleux qui forme l'intrigue de ce poème, et qui, peut être, n'y est que trop prodigué*”.

¹² For an articulate overview see David Charlton, *Opera in the Age of Rousseau*, Cambridge, 2012.

4. Rameau and the Enlightenment

The history of the relationship between Rameau and the philosophes is complex, and is dotted with a succession of friendships, crisis, new ruptures. Diderot, D'Alembert, Voltaire, and the great enemy of Rameau, Jean-Jacques Rousseau, had relationships with the composer that were not casual. Rameau's dialogues with them were sometimes violent, but always fruitful. Theory was a part of Rameau's intellectual life that cannot be understood apart from his composing. As a theorist, Rameau did not limit himself to structuring the theoretical elements of musical discourse (particularly those related to harmony), but rather also ventured into other domains, including the attempt to construct an entire philosophy of nature based on those elements. If it is on this plane – that of general theory – that Rameau clashed most violently with the *philosophes*, the composer also spent the entirety of his long, Parisian life in conversation with the *Lumières*, weaving a dialogue characterized by inevitable contradictions between Cartesian philosophy and aesthetic (of which Rameau may be considered the farthest point of expression in the middle of the eighteenth century) and the Enlightenment. Of the foregoing, the theory of the *corps sonore*, destined to central to the author's reflections on nature (which helped cause his sharp break with the *philosophes*) constitutes a very significant example.

Elements of that dialogue characterize not only the theoretical writings of Rameau, but also his musical and theatrical corpus. If, for many years, the theoretical Rameau was considered and studied separately from the composer, the most recent analyses, also stimulated by the celebration of the 250th anniversary of the composer's death in 2014, show what, in fact, could already be intuited in the past, namely that the two aspects are closely linked.¹³ This point, however, deserves further researches.

¹³ Raphaëlle Legrand: "La théorie de Rameau: un outil d'analyse?", in Sylvie Bouissou, Graham Sadler, Solveig Serre, eds., *Rameau, entre art et science*, Paris, École des chartes, 2016, p. 447-464; Cynthis Verba, *Aesthetics and Rational Design in Rameau's Hippolyte et Aricie: Implications for Performance and Production*, in *ibid.*, p. 181-198.

5. Tragédie lyrique and Freemasonry

Even though it has never been proved that Rameau was part of the French Masonic circles, there are many clues that clearly hint at that.¹⁴ The *tragédie lyrique* of Rameau is a good example of the broader relationship that, in the eighteenth century, unfolds between Enlightenment and Freemasonry. Masonic-inspired themes clearly emerge in works of the composer that do not belong to the genre of *tragédie lyrique*; as to the latter, the accent falls on *Zoroastre*¹⁵ (1749) and *Les Boréades* (1763).¹⁶ Masonic themes are immediately clear in the choice of the topics of the two librettos: the struggle between good and evil; the symbolic contrast between light and darkness, or – in *Les Boréades* – between the warmth of spring and the cold of winter; the fundamental role assigned, in both works, to talismans; the initiatory journey of the protagonist; the contrast between destruction and reconstruction, also understood symbolically as the rise of mankind and the victory of light over darkness; the theme of equality and equanimity; the character of the just and enlightened ruler.

It may be interesting to note that, due to the influence of masonic themes, the classicism of Rameau evolves in new directions: classicism and masonic themes are, until a certain stage of the composer's production, distinct, and then, in the last of the composer's work, merge together. Whereas from *Hippolyte*

¹⁴ Sylvie Bouissou, *Rameau*, Chapter XVIII.

¹⁵ The first version of *Zoroastre* (*Académie royale*, December 5, 1749), achieved – according to the reports of the *Mercure de France* – “*tout le succès qu'on avoit lieu d'en espérer*”. However, the welcome by contemporaries was not especially enthusiastic tones: Charles Collé referred to judgments not entirely positive, coming up in his entourage, while Pierre Clément expressed a sharply negative assessment (“*musique ténébreuse*”). The criticism did not spare the author of the libretto, likened by Raynal (in the negative sense, of course) to the Abbé Pellegrin. Despite these judgements, the first version of *Zoroastre* was performed as many as twenty-five times, and brought in a remarkable sum (more than 60,000 livres), which suggests that at least some of the criticisms were insincere, or the result of a cabal against the composer.

¹⁶ *Les Boréades* was not staged during the life of Rameau. Its first complete stagings actually took place during the second half of the twentieth-century.

et Aricie (1733) to *Dardanus* (1737) themes are classical and entirely of mythological origin, *Zoroastre* (1749) represents a clean break. Giving rise to the fruitful collaboration with Louis de Cahusac,¹⁷ the work treats a subject that, breaking with tradition, is not taken from the classical tradition.¹⁸ In *Les Boréades*, classicism and masonic resonances finally merge: the story of *Abaris ou Les Boréades* mixes different elements.¹⁹

The two main classical sources of the libretto of *Les Boréades* seem to be Diodorus, Apollonius Rhodius and Ovid. The source of Diodorus is relevant for the genesis of the libretto of *Les Boréades*, in particular for the character of Abaris itself. The *Argonautica* by Apollonius Rhodius and Ovid's *Metamorphoses* seem to be the sources for the story of the kidnapping of Oritia by Borea (Book VI, 683), which had already been elaborated by Rameau in his early Cantata *Aquilon et Oritie* (1715–1720). The kidnapping – in addition to being remembered during a pantomime ballet – is actually an integral part of the plot. One last classical source that inspired the libretto is represented by the myth of Apollo and Creusa, the younger sister of Oritia. The figure of Abaris comes, by contrast, from a long tradition in which reality and legend are intertwined. The origin of the myth of Abaris seems to be Scythian. The myth demonstrates the interplay between the Greek tradition and shamanism, comparable in some respects to the myth of Aristeeus of Preconneso. The legend of Abaris is narrated by several authors: Herodotus, Plato, Lycurgus, Heraclides of Pontus, Iamblichus, referring that Abaris vanquished the plague in many cities, including Sparta and Knossos (VP 92-93). The reason for the

¹⁷ That Louis de Cahusac was a Freemason is now clear: see Graham Sadler, *Rameau and the rituals of French freemasonry: curious parallels between Zoroastre and a contemporary masonic "exposure"*, in Bouissou, Sadler, Serre, eds., *Rameau entre art et science*, p. 117-132.

¹⁸ Even in *Zoroastre*, however, there are spurious elements deriving from classical sources: for example, the Furies, who do not belong to the Persian tradition that inspired the libretto. See Sadler, *Rameau and the rituals of French freemasonry*, p. 127 who points out that these elements may have been drawn from certain masonic sources known to Cahusac.

¹⁹ The topical affinity between *Zoroastre* and *Les Boréades* has allowed to identify in Louis de Cahusac the librettist of *Les Boréades*. The long-standing controversy over this attribution was put to rest by Sylvie Bouissou in *Jean-Philippe Rameau. Les Boréades ou la tragédie oubliée*, Paris 1992, and this conclusion is now peacefully accepted.

choice of Abaris by Cahusac was probably due to the fact that Abaris was linked both to Apollo, as well as to the myth of the Hyperboreans, although Cahusac introduced many new elements, mixing different traditions and legends, and, lastly, moving the setting of the tragedy in Bactria, which is the same place where he had set *Zoroastre*.

6. Résumé

Rameau's output in the genre of *tragédie lyrique* offers a vantage point on the complex relationship between classicism and Enlightenment in the eighteenth century. As the interpreter of the tradition embodied in *tragédie lyrique*, Rameau kept alive the profound dialogue that, even in the age of Enlightenment, "noble" musical theatre maintained with classicism. Rameau's theoretical output, and more generally his dialogue with the world of the *philosophes*, placed him at the center of the intellectual debates of his time: Rameau partook in that debate directly, with his great treatises and theoretical writings, and interacted along the entire span of its existence with the main protagonists of the French Enlightenment. No other composer of the eighteenth century can compare, in this regard, with the experience of Rameau.²⁰ Finally, the classicism of the *tragédie lyrique* accommodates, with Rameau, clear masonic influences, thus reflecting the broader eighteenth-century dialogue between Enlightenment and freemasonry. In the later works of Rameau – beginning with his successful partnership with Louis De Cahusac – one sees clear phenomena of hybridization, prior to the subsequent transformation of the genre in the era of Christoph Willibald Gluck.

²⁰ Jean-Jacques Rousseau is no exception. Although Rousseau was also active in the field of music, and, in particular, in the musical theater (*Le devin du village*, 1752), his impact on the latter cannot be compared even remotely to that of Rameau.

Suzanne Marchand
(Baton Rouge)

Winckelmann and the Roman Art Market

Several years ago, in writing an essay on the great Archäolog Adolf Furtwängler – a man renowned for his ability to spot a forgery at 100 paces – I chanced upon an enormously telling bit of information. As director – and thereby acquisitions head – for the Antiquarium at the Prussian Royal Museums in Berlin, Furtwängler had spent innumerable days and hours attending art auctions, and studying there, presumably attended by the auction-house’s experts, hundreds and hundreds of the ancient gems he would later catalog.¹ I had a similar epiphany in studying the career of Europe’s first non-western art historian, Josef Strzygowski, whose publications range from studies of Armenian book illustrations to those of Swedish wooden architecture: his (often polemical and increasingly racist) advocacy of folk art had been prepared by his first career in the manufacturing of ‘orientalizing’ textiles, and his immersion in a world of recently revived folk crafts. Moreover, as a cataloger (of Coptic art) in Egypt and a buyer for, again, the Prussian Royal Museums, Strzygowski too spent a very large proportion of his time immersed in a mass of objects, and haggling with antiquities dealers – many of them also, or formerly, artists, restorers, forgers, or grave robbers. Some of them, at least, knew a great deal about iconography, style, and technical matters such as Greek conven-

¹ Adolf Furtwängler, *Beschreibung der geschnittenen Steine in Antiquarium*, Berlin, W. Spemann, 1896; Suzanne Marchand, “From Antiquarian to Archaeologist? Adolf Furtwängler and the Problem of ‘Modern Classical Archaeology,’” in Peter N. Miller, ed., *Momigliano and Antiquarianism: Foundations of the Modern Cultural Sciences*, Toronto, University of Toronto Press, 2007, p.248-285.

tions in the treatment of hair, or the attributes commonly associated with Hermes.² We now know, too, that Schliemann almost certainly purchased much of his Troy treasure from local dealers or scavengers,³ and museum curators everywhere recognize that large numbers of their antiquities holdings were not excavated, but purchased from dealers. Before the mid-twentieth century, that is to say, the ancient art historian's visual universe was very likely to be heavily shaped by the surrounding art market and those who engaged in it, whether as buyers or sellers.

It seems something of a paradox, then, that art history's founding father, J. J. Winckelmann, remained largely outside of this marketplace – or so he portrayed himself. There is so much else to know about Winckelmann, and the sources for his *History of the Art of Antiquity* (1763) and other works, and the linkages to the art market are so difficult to trace, that it is no wonder that most of the wonderful recent scholarship tends to focus on his reading and rhetoric.⁴ But, as other histories of science and scholarship are showing us, and as my findings above suggest, it might be profitable to look for some of the 'missing persons' or 'hidden hands' – and especially those with on-the-ground craft skills or monetary interests – who helped Winckelmann perfect his visual knowledge. That so much of his visual education occurred not in the German states, but in a mid-eighteenth-century Rome being transformed by the Grand Tour and the explosion of aristocratic luxury markets, too, makes it vital that we think, here, about the entanglement of commerce and Enlightenment. For the art market, as I hope to show below, also played a major

² Suzanne Marchand, "Appreciating the Art of Others: Joseph Strzygowski and the Austrian Origins of Non-Western Art History," in Magdalena Dglosz and Pieter O. Scholz, eds., *Von Biala nach Wien: Josef Strzygowski und die Kulturwissenschaften*, Vienna, 2015, p.256-285.

³ See David A. Traill, *Schliemann of Troy: Treasure and Deceit*, New York, St. Martin's Press, 1995.

⁴ Katherine Harloe, *Winckelmann and the Invention of Antiquity: History and Aesthetics in the Age of Altertumwissenschaft*, Oxford, Oxford University Press, 2013; Alex Potts, *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven, Yale University Press, 1994; Élisabeth Décultot, *Johann Joachim Winckelmann: Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000; Damian Valdez, *German Philhellenism: The Pathos of the Historical Imagination from Winckelmann to Goethe*, New York, Palgrave, 2014, p.5-55.

role in spreading of secular knowledge, criticism, and tastes that we call the Enlightenment.

If we are to look for the ‘hidden hands’ and market operations which enabled Winckelmann to articulate a detailed and compelling history of ancient art, we will need to look for these principally in Rome, where the Grand Tour and the art market were booming at the time of his arrival in 1755, and engaging the activities of artists (especially restorers), dealers, and cicerone, all of whom knew at least a little about classical artifacts. The more they knew, in fact, the more they tended to succeed, as higher-quality knowledge and technique generally entailed higher prices. We do know that Winckelmann consorted with some of the most successful – such as the dealer Thomas Jenkins and the restorer Bartholomeo Cavaceppi, as well as the artist Anton Raphael Mengs. He also spent a great deal of time with knowledgeable private collectors such as the Cardinals Passionei, Archinto, and Albani, all of whom, too, knew the art market well. All of these people respected Winckelmann’s deep scholarly knowledge, but none of them needed him to make their fame or fortunes. We have perhaps undervalued what *he* learned through these connections, which certainly included the training of his eye to the more exacting standards that have been celebrated by recent commentators.⁵ Perhaps, too, by viewing Winckelmann against the backdrop of the aristocratic art and luxury markets of his day, we can come to a clearer understanding of the refinement of his eye in the context of the same dynamic marketplace that was also reshaping the eyes of individuals such as Robert Adam, Josiah Wedgwood, and the members of the Society of Dilettanti, all of whose relationships to the marketplace are much more obvious, and, arguably, were equally important in the making of European philhellenism.

The Art Market and Antiquarianism before Winckelmann

Long before the Renaissance era, northern pilgrims and tourists purchased souvenirs of their visits to Rome and carried

⁵ For e.g., Harloe, *Winckelmann*, p.77-94.

them back to their homes.⁶ As Renaissance Rome expanded and excavations yielded new artifacts, for a time, the great aristocratic and clerical families of Florence and Rome monopolized the market in larger works, placing them in private (or papal) palaces and gardens. With the spreading of Renaissance tastes, however, foreign princes began to import Italian architects and artists, or to attempt to extract masterpieces from the South. The papacy attempted to immobilize the most revered pieces, blocking sales even to Philip IV and Louis XIV, atrying to purchasing items that came onto the market for their own collections. The Vatican actually issued a series of export prohibitions in 1646, 1686, 1701, 1704, 1717, and 1726⁷ – though of course in an era of fluid boundaries and inconsistent officials much private trade got through anyway. In an effort to protect their own artists, many states tried to tax or prohibit the importation of foreign art (it was technically illegal to do so in England before 1688⁸), but collectors such as the English Earl of Arundel managed to get around both Papal and local prohibitions by sending agents to Ottoman-held Greece in search of sculptures. Despite the restrictions, Northern Europe was certainly not without classical forms; there were sculptures scattered through princely Kunstkammer, and even where original sculptures were lacking, there were lively markets in prints, in bronze and other copies, and in easily-portable coins and gemstones. But with the opening of the eighteenth century, market restrictions collapsed and trade and travel accelerated. States (and churches) sent ambassadors and missionaries to the Ottoman Empire, and these quasi-official actors began to collect their own monuments.⁹ Artists flocked to

⁶ For the early history of English visits to Italy, see Edward Chaney, *The Evolution of the Grand Tour: Anglo-Italian Relations since the Renaissance*, New York, Routledge, 1998. We will soon have available a wonderful database and digital maps of the Grand Tour, created by Giovanna Ceserani, at Stanford University. The site address is: <https://grandtour.stanford.edu/>. Ceserani's essay in the *American Historical Review* (2017) describes the project in detail.

⁷ Francis Haskell and Nicholas Penny, *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, New Haven, Yale University Press, 1982, p.32-38.

⁸ John Brewer, *The Pleasures of the Imagination: English Culture in the Eighteenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1997, p.204.

⁹ George Tolias, "An Inconsiderate Love of the Arts': The Spoils of Greek Antiquities, 1780-1820," in Zainab Bahrani, et al., eds., *Scramble for the Past: A Story of Archaeology in the Ottoman Empire, 1753-1914*, Istanbul, SALT, 2011, p.74.

Italy to copy masterworks, or to sell to visiting dignitaries. Cicero such as Francesco Ficoroni – active already in the century’s first decade – conspired in the smuggling of artifacts out of Italy for his well-heeled English customers.¹⁰ By the 1720s, at least, large profits could be made by buying art (either newly fashioned or purchased from bankrupt aristocratic families) in Italy, and selling it at auction in London.¹¹ Already in 1728, exports were so extensive that the director of the French Academy in Rome sighed: “So it is that, bit by bit, this unfortunate country is being stripped.”¹²

As the Grand Tour took off in earnest, English and French aristocrats took to purchasing their own antiquities from a growing number of Italian dealers, some of them ex-patriots, such as the English painter and long-time dealer Thomas Jenkins, whom we will encounter later in this essay.¹³ Founded in 1734, and succeeding several other related antiquarian societies with strong ties to the art market,¹⁴ the Society of the Dilettanti united some of these wealthy Grand Tourists, and gave them common purposes, including the projected founding of an Academy, the patronage of proto-archaeological expeditions, and the sharing of antiquarian knowledge. Jenkins himself was elected a member of the Society of Antiquaries in 1757 (years before Winckelmann received this distinction), putting the Society in touch with this entrepreneurial dealer, and giving Jenkins at least some scholarly cachet. The Society also patronized a considerable number of artists, and included some amongst its ranks, and famously, indulged its members’ aristocratic taste for drink and rakish sexual behavior, notoriously easiest to indulge in Italy. For our purposes, what is important is that this growing group of connoisseurs had begun to study and to purchase sculptures, casts, and copies in large numbers long before Winckelmann stepped

¹⁰ Jason M. Kelly, *The Society of Dilettanti: Archaeology and Identity in the British Enlightenment*, New Haven, Yale University Press, 2009, p.16-17.

¹¹ See Brewer, *Pleasures of the Imagination*, p.202-205.

¹² Francis Haskell and Nicholas Penny, *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, New Haven, Yale University Press, 1982, p.62.

¹³ On the expansion of British taste (and expenditure!) for neoclassical objects and books, see Vicky Coltman, *Fabricating the Antique: Neoclassicism in Britain, 1760-1800*, Chicago, University of Chicago Press, 2006.

¹⁴ See Bruce Redford, *Dilettanti: The Antic and the Antique in Eighteenth-Century England*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2008, p.3, 8.

onto Italian soil. Like him, they operated in a world that linked art, tourism, libertine attitudes, connoisseurship, and learning, and, over time they became more and more serious about their scholarship. Their ‘eyes’ do not seem to have been less sharp than those of their Germanic contemporary. It was not Jenkins – nor their supposed amateurishness but rather Winckelmann’s overly exuberant Graecophilia (and early dating of Hellenistic forms) that persuaded Richard Payne Knight to declare the Elgin Marbles second-rate, and Roman, from the time of Hadrian.¹⁵

The careful inspection and measurement of antiquities also predates Winckelmann, and owes much to the hiring of craftsmen, rather than scholars, to produce ‘truthful’ representations of ancient works. Close study of monuments, of course, was of special value to those whose job it was to make other monuments, especially at a time in which craft knowledge did not circulate in handbooks. We could take as one example the architect Antoine Desgodetz, sent to Rome by the mastermind of mercantilism, Jean-Baptiste Colbert, in 1675-1677 to bring back usable Italian designs to improve French architecture. Degodetz’s architectural manuel, *Les Edifices antiques de Rome, dessinés et mesurés très exactement* (1682), inspired countless craftsmen, including, a half-century later, James Stuart and Nicholas Revett, whose *Antiquities of Athens*, too, was the work of an artist and an architect.¹⁶ The precision of these works was not the result of deep classical learning but of the careful measuring and drawing techniques mastered by these men as craftsmen. To give another example: the centuries-old study of gemstones went hand in hand with their copying, forging, and sale – apparently at a weekly market in the Piazza Navona, among other places – to collectors; a great advance was made both by Baron Stosch’s collection and comparison of the material, and by the “remarkably accurate engravings” for his 1724 catalog made by the French artist Bernard Picart, more famous as the illustrator of *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde* (1723-1743).¹⁷ Stosch also

¹⁵ Kelly, *Society of Dilettanti*, p.257-266; esp. p.262-263.

¹⁶ Redford, *Dilettanti*, p.46-48.

¹⁷ Ulf. R. Hansson, “‘Ma passion...ma folie dominante’: Stosch, Winckelmann, and the Allure of the Engraved Gems of the Ancients,” *MDCCC 1800* 3 (July 2014), p. 19. On this extremely influential earlier work, see Lynn Hunt, Margaret C. Jacob, and W. W. Mijnhardt, *The Book that Changed*

employed the gem-engraver Lorenz Natter, whose ability to make faithful copies was widely appreciated, and whose how-to treatise (1754) was of great use to other copyists, and to forgers, the line between the two being quite blurry at the time.¹⁸ Josiah Wedgwood, who found inspiration – and models – in William Hamilton’s vase catalog, and then made a huge fortune in more or less accurate reproductions of ancient cameos, vases, and reliefs, was only the most spectacular of those craftsmen who partook of, and in turn encouraged, the collection and careful study of antiquities.¹⁹ Antiquarianism, that is to say, was never divorced from the market or the craft traditions practiced by artists whose dedication to quality was in turn linked to pleasing wealthy patrons.

One of the lucrative activities undertaken by Italian artists in the seventeenth and eighteenth centuries was that of the restoration of sculptures. This was an enterprise that had occupied artists since at least the later fifteenth century, and had become remunerative enough that G. L. Bernini himself was active here. But so too did countless unnamed sculptors and craftsmen ply this trade, creating the souvenirs foisted off on English tourists by their cicerone, despite being, as one English wit described, nothing but “a patchwork head of *Trajan* set upon a modern pair of shoulders, and made up with *Caracalla*’s nose and *Nero*’s ears...”.²⁰ It should be remembered that almost no one, in the eighteenth century, wanted an unrestored statue, and few cared to discriminate carefully between copies and originals.²¹ The prices for copies, too, did not differ much, either, from prices for originals (except for masterworks), as what was especially costly was the shipping of hefty pieces.²² Still, in order to create the sort

Europe: Picart & Bernard’s Religious Ceremonies of the World, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2010.

¹⁸ Hansson, “Ma passion,” p.22.

¹⁹ Brian Dolan, *Wedgwood: The First Tycoon*, New York, Viking, 2004, p.142-192.

²⁰ Quoted in Brewer, *Pleasures of the Imagination*, p.207.

²¹ *Fake? The Art of Deception*, ed. Mark Jones, London, British Museum, 1990, p.138-142.

²² Axel Rügler and Max Kunze, “Antikenhandel und Antikenrestaurierung in Rom,” in Kunze, ed., *Römische Antikensammlungen im 18. Jahrhundert. “Außer Rom ist fast nichts schönes in der Welt”*, Mainz, Philipp von Zabern, 1998, p.102-103.

of harmonious appearance buyers desired, restorers and copyists had to have a good understanding of the rudiments of what we now call style history. Like numismatists and gem-collectors, they learned the conventions of ancient depictions in order to identify the gods and goddess: Hermes would have winged feet, for example, and Hercules a lion's skin. Sometimes they added things in order to concretize their identifications, as did the most successful of Roman restorers, Bartholomeo Cavaceppi, in adding a tree and a flute to male statue he restored under the name of the "Red Faun."²³ Many worked closely with those digging up new sites and purchased fragments from which later patchwork forms could be made; many studios owned their own copies of antiquarian works such as Montfaucon's *L'antiquité expliquée et représentée en figures* (1716), or collections of drawings of famous sculptures to facilitate their studies of style. The French Academy, founded in 1666, had its own cast collection, which was opened to the public in 1725, and attracted flocks of British, French, Spanish, German, and Flemish artists eager to study and copy its works as well as its live models.²⁴ Here the artistic world possessed a deep well of visual knowledge long in advance of the advent of scholarly art histories.

By the 1730s, then, the Roman art market was already busily catering to tourists and collectors from England, France, the Netherlands, and other parts of Italy; the beginning of excavations at Hadrian's villa and at Herculaneum also date from this decade, and spurred the market further. Central Europeans had not played a major role in this market; the avid – and sometimes unscrupulous Baron Stosch was an exception, but only because he lived mostly in Italy, enjoyed the friendship of the Dutch diplomat François Fagel and numerous French, Italian, and English scholars, and profited from his employment as an English spy. The young Augustus II (before he became elector of Saxony, and later king of Poland as well) was the first German

²³ Sandra M. Barr, "Making Something out of Next to Nothing: Bartolomeo Cavaceppi and the Major Restorations of Myron's Discobolus," PHD Dissertation, University of Arizona, 2009, p.78-79.

²⁴ In Tomas Macsotay, "Plaster Casts and Memory Technique: Nicholas Vleughels' Display of Cast Collections after the Antique in the French Academy in Rome (1725-1793)," in *Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, ed. Rune Frederiksen and Eckart Marchand, Berlin, Walter de Gruyter, 2010, p.182.

prince to undertake the Grand Tour, in 1687-9, and many seventeenth-century German nobles were too poor, or too Protestant, to risk venturing to the eternal city. But over the course of the eighteenth century, as German princes grew richer, and poured new money into the building of new castles or the refurbishing of older ones, the designing of gardens and the enlarging of royal collections, they and their courtiers also grew more worldly, and began to look to England, France, and Italy for models to emulate.

In Saxony, Augustus the Strong and Augustus III in the eighteenth century built northern Europe's richest collections of books, antiquities, *Kleinkunst* (including porcelains), and paintings. By the 1720s, at the latest, the Saxon court was taking advice from Italian art dealers, and even sending their own experts to Rome and Venice to initiate art deals, including the purchase of some 194 antiquities (of which at least 3 were major sculptural works) from the Chigi and Albani collections in 1728.²⁵ In 1736, the Saxons had purchased the three monumental *Herkulanerinnen* – the only original sculptures Winckelmann would admit to having seen in his “Imitation” essay, though he probably did not study them with any care either, in part because they, like the rest of the Saxon *Antikensammlung*, was poorly housed and displayed.²⁶ He had he been suitably introduced (or motivated), Winckelmann might have visited the Duke of Braunschweig's version of Versailles, *Salzdahlum*, which by the early 18th century featured numerous copies of classical sculptures. By 1753, Carl I could boast a collection of 1,200 gems and 320 sculptures of bronze and stone (mostly small), plus 14 inscription plates 140 works of glass and clay and over 16,500 coins by 1753.²⁷ And of course Frederick the Great, having ascended to the throne in

²⁵ Konrad Zimmermann, “Vorgeschichte und Anfänge der Dresdener Skulpturensammlung,” in Konrad Zimmermann, ed., *Die Dresdener Antiken und Winckelmann*, Berlin, Akademie Verlag, 1977, p.11, 17.

²⁶ Heiner Protzmann, “Die *Herkulanerinnen* und Winckelmann,” in Zimmermann, ed., *Dresdener Antiken*, p.38.

²⁷ Gisela Bungarten, Peter Seiler, Alfred Walz, “Einleitung: Reiz der Antike: Die Braunschweiger Herzöge und die Schönheiten des Altertums im 18. Jahrhundert,” in Gisela Bungarten and Jochen Luckhardt, eds., *Reiz der Antike: Die Braunschweiger Herzöge und die Schönheiten des Altertums im 18. Jahrhundert*, (Exhib 2008, Braunschweig), Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2008, p.11.

1740, also began to invest in foreign works of art, including the bronze “Praying Boy” which stood outside his study, and a great deal of what struck visitors (and family members) at the time as classicizing homosocial art.²⁸

The bookishness and abstraction of eighteenth-century German antiquarian scholarship was surely related to the fact that the numbers of German travelers to the South was not yet large, nor were collections of original antiquities and copies extensive, or easily accessed. Of course there are many other factors here, including the strong philological traditions of Christian humanism and philosophical rationalism. But as the paragraphs above suggest, as richer and more ‘liberal’ princes took the throne in Saxony, Braunschweig, and after 1740, in Prussia, Gotha, and Saxe-Weimar, art collections and connoisseurship grew rapidly. Holdings of antiquities – especially casts and copies – would multiply extravagantly after the 1770s. Anton Mengs’ cast collection alone – begun by the artist in Rome in 1753, purchased by the Saxon state in 1783, and on exhibit from 1786 – included over 800 casts; Göttingen’s s cast collection was founded in 1767, Weimar’s in 1776.²⁹ That Winckelmann came to aesthetics and art through literature and philosophy, and with so little exposure to actual antiquities, is partly a result of his humble station and the location and timing of his birth. Moreover, it is fairly clear that Winckelmann’s great interest in art specifically – as against his interest in Greek antiquity more generally – really dates to the period of his exposure to courtly collections and craft knowledge in Dresden and then in Rome. It was not in the Germanies that Winckelman trained his eye.

Winckelmann before Rome

In his early years, Winkelmann’s access to Greek art and images was certainly limited. Ravaged by the ‘Thirty Years’ War,

²⁸ Tim Blanning, *Frederick the Great: King of Prussia*, New York, Random House, 2016, p.149-194.

²⁹ Katharina Krügel, “‘Ich freue mich auf die Pariser Abgüsse’: Ein Beitrag zur Sammlung antiker Abgüsse in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek, in *Europa in Weimar: Visionen eines Kontinents*, ed. Hellmut Th. Seemann, Göttingen: Wallstein Verlag, 2008, p.177-178.

the Prussian towns he inhabited remained relatively poor, and with little connection to the art trade now booming in England, the Netherlands, parts of France, and the Italy city-states. As a student in the Altmark, Winckelmann struggled merely to find books in classical Greek,³⁰ and antiquarian treatises – not to mention actual coins or cameos – were far beyond his means. Without much opportunity to see works of art, naturally his interests ran rather to literature and history. In 1738, at the University of Halle, he participated in a colloquium with J. H. Schulze, who taught classical mythography by drawing his collection of more than 2000 Roman and Greek coins; he learned aesthetics (without any apparent relationship to ‘real’ art) from Alexander Gottlieb Baumgarten also at Halle in 1740, at a time he was also fascinated by Toland, Bayle, and other radical thinkers.³¹ He had already devoted himself especially to the Greeks – and cherished their culture of male friendships as an antidote to the feudal hierarchies that vexed and oppressed him – but there is no evidence from this period that he cared much about their plastic arts.

After leaving Prussia for Saxony in the summer of 1748, Winckelmann’s opportunities for seeing art – both in person and in illustrated books – increased immeasurably. Although expected to work with Graf Büнау on his Imperial history, as librarian at Nötnitz Winckelmann now had 42,000 volumes at his fingertips, and this is surely the time at which he began to acquaint himself with antiquarian treatises such as those of Bellori or Montfaucon, and Grand Tour guidebooks like that of Jonathan Richardson. He did visit Sanssouci in 1752, and was impressed by the “astonishing works “he saw there, though his letter on the subject did not detail the holdings of “the divine monarch.”³²

During the months in which he was living in Dresden, Winckelmann lodged with and took drawing lessons from the painter A. F. Oeser, who taught students to admire the crafts-

³⁰ Carl Justi, *Winckelmann: Sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen* 1, 2 pt. 1, 2 pt. 2, Leipzig, F. C. W. Vogel, 1866, 1872, 1872, 1, p.22-24.

³¹ Justi, *Winckelmann* I: p.55, 61-62, 75-76, 109-114.

³² Winckelmann to Berends, 27 March 1752, in Richard Meszlényi, ed., *Aus Joh. Jac. Winckelmanns Briefen*, 1, Berlin, B. Behr’s Verlag, 1913, p.43.

manship of classical cameos.³³ He does not mention having visited Dresden's Antikensammlung until 1754, shortly before his departure for Italy. But he did have access to the painting gallery – full of Renaissance masterpieces, thanks to Augustus II (the first Saxon prince to do a Grand Tour) and III – and seems to have been inspired by that. He took knew a great deal about Greek culture, and enough about Greek art to portray it, in the *Reflections* (1755) as an ideal counter-model to the Baroque forms ubiquitous in Dresden, replicating in his call to imitation of the Greeks as the means to develop northern greatness a mercantilist language directed at perfecting the nation's luxury goods. Yet, on departing for Rome, he had not yet committed himself exclusively to the study of art rather than literature; the *Reflections* notwithstanding, he was still a very bookish, German scholar.³⁴ His first steps into the Eternal City cast him into a new realm, not only of visual possibilities, but also of aristocratic consumption, one that had been developing – in different ways – in Rome, Paris, Florence, Venice, London, and Amsterdam for some time, but which would only really reach his homelands after his death.

Winckelmann and the Roman Art Market

It is instructive to note just how much time Winckelmann spent among artists in his first years in Rome, and how much access that gave him not only to monuments, but to new forms of knowledge. Having little Italian – and less money – on arriving in Rome he ensconced himself in the artists' quarter, near to the Spanish Steps, and the home of the successful Saxon court painter, A. R. Mengs. "I am never happier," he wrote a friend, "as in his house. And I am free," he added, "and determined to remain so. I keep my old character and live as an artist, and am able to visit places where young artists get permission to study, such as the Campidoglio. Here is Rome's treasure trove of antiquities, statues, sarcophagi, busts, inscriptions, etc, and here one can stay

³³ Wolfgang Leppmann, *Winckelmann*, New York, Alfred Knopf, 1970, p.106.

³⁴ As Leppmann says, he was supposed to inform the Saxon court about the excavations at Herculaneum, but it was also expected that he would work as a librarian. Leppmann, *Winckelmann*, p.152.

freely from morning to night.”³⁵ Sharing a house with two Englishmen, two Frenchmen, one unspecified German, and a court painter from Bayreuth, he was happy and, uncharacteristically, slept well. He studied monuments (and Italian physiognomies) in plein air, wandered in public gardens, ate and drank with his fellow artists, and visited public coffee houses. So busy was he in experiencing and absorbing this world of visual and bodily stimuli that at the end of his first two weeks, he realized with a jolt, he had not visited a single library.³⁶ By May 1756 he had come to recognize “that one cannot write about antiquities without having been in Rome, and without having no other occupation.”³⁷ He concluded – quite rightly – that of real classical art he had essentially seen nothing, and, less generously, that the works of Richardson, de Piles, and Bellori were worthless.³⁸ Living as an artist – without actually having to produce any art – offered Winckelmann the wider and more immediate visual education that would make him a new man, and a connoisseur and historian of art.

Other than Mengs, in whose home and studio (where, we recall, the artist already had a collection of plaster casts), Winckelmann spent countless hours, his best friend in this early period was the Danish sculptor Hans Wiedewelt, with whom Winckelmann shared rooms after moving out of his artists’ boarding house. Before he met Winckelmann, Wiedewelt – who worked as a restorer – had already committed himself to seeing all of Rome’s classical monuments, and, like Mengs, collected plaster casts in order to better study the style of the ancients.³⁹ Winckelmann felt he had found a kindred spirit, and spent so much time with him, Justi argued, “that he made the entire marble-working technique of the studio at the time his own.”⁴⁰ Although the younger man, Mengs was certainly better connected than Winckelmann upon his arrival, and introduced him to many other

³⁵ Winckelmann to Franke, 7 Dec. 1755, in *Winckelmanns Briefe* 1, p.147.

³⁶ *Ibid.*, 1, p.147; Winckelmann to Franke 29 January 1756, in *Winckelmanns Briefe* 1, p.150.

³⁷ Winckelmann to Franke, 5 May 1756, *Winckelmanns Briefe* 1, p.153.

³⁸ Justi, *Winckelmann* 1, p.301.

³⁹ On Mengs’ collection, see Moritz Kiderlen and Hans-Peter Kult, *Die Sammlung der Gipsabgüsse von Anton Raphael Mengs in Dresden*, Munich, Biering & Brinkmann, 2006.

⁴⁰ Justi, *Winckelmann* 2, pt. 1, p.79.

artists – some of whom were also art dealers, and scholars of various sorts. It may have been he who introduced Winckelmann to Bartholomeo Cavaceppi, the most successful Roman restorer of the day; though Cavaceppi was also already an intimate friend of Cardinal Albani, for whom he had been restoring works since 1733.⁴¹ By 1755, Cavaceppi's enormous workshop near the Piazza Spagna employed more than 50 craftsmen, and operated on the principle of the division of labor long before industrialization came to Italy. So full of newly-excavated fragments, half-completed sculptures, copies, and casts was this workshop that Winckelmann referred to it as the 'Museo Cavaceppi.' It was certainly a 'museum' in which he learned a great deal.

It was surely to Mengs, Wiedewelt, Cavaceppi, and the other artists of the district around the Spanish Steps that Winckelmann also owed the inspiration to write the first major essay of his Roman period: a discourse on restoration. He claimed, in a letter to Berends, that this was a subject "on which no one had written."⁴² Technically, this might have been true, as Orfeo Boselli's 1650 treatise existed only in manuscript.⁴³ But Donatello, already, had practiced restoration, and Winckelmann could have asked virtually any of his artist-neighbors – craftsmen who spent most waking hours restoring statues – for advice on the subject. Having been so long a practitioner, Cavaceppi eventually did write his own two-volume treatise, *Raccolta d'antiche statue, busti, bassirilievi ed altre sculture*, in 1768-72.⁴⁴ Winckelmann does not give us a full account of what he learned about restoration from Wiedewelt or at 'the Museo Cavaceppi,' but one can imagine that he learned a very great deal here about how to add noses and arms, how to match marbles and smooth surfaces, how ancient hairstyles should look. He certainly would have had

⁴¹ Barr, "Making Something out of Next to Nothing," p.75.

⁴² Winckelmann to Berends, July 1756, in *Winckelmanns Briefen* 1, p.100.

⁴³ *Observazioni sulla scultura antica* (1650). On Boselli, see Phoebe Dent Weil, "Contributions toward a History of Sculpture Techniques 1: Orfeo Boselli on the Restoration of Antique Sculpture," *Studies in Conservation* 12, no. 3 (Aug. 1967), p.81-101.

⁴⁴ Cavaceppi, *Raccolta d'antiche statue, busti, bassirilievi ed altre sculture, restaurate da B. Cavaceppi*, Rome, 1768-1772. On Cavaceppi, see Seymour Howard, *Bartholomeo Cavaceppi: Eighteenth-Century Restorer*, New York, Garland Publications, 1982.

discussions with his friends about ‘good’ and ‘bad’ restorations, the ‘bad’ ones being those that did were inconsistent with the ‘Manier’ of the original pieces.⁴⁵ They would not have been shocked by his criticisms of inept or Baroque restorations, which by this time were quite out of fashion, and would have been cheered that he did not reject restoration as a whole, and actually thought good ones necessary for delivering a proper image of ancient art.⁴⁶ There is some evidence, if we are to trust Leppmann, that even late in his career Winckelmann deferred to Cavaceppi’s judgment as to the authenticity of various pieces. In advising Cardinal Albani on which possible acquisitions might be forgeries or fanciful restorations, Winckelmann, Leppmann argues, “came to rely increasingly in all of these problems on his friend Bartholomeo Cavaceppi.”⁴⁷ It might well be that few of these friends *wrote* learned treatises about restoration, but they certainly knew the techniques of how it was done, and it is possible Winckelmann refrained from publishing this essay because so many – at least in Rome – already knew as much as he did about the subject.

Once his Italian had improved and he received invitations to Cardinals’ palaces, Winckelmann had less need to depend on artists as companions, but there is considerable evidence that he continued to frequent these circles. His close relationship with Mengs continued, at least until Mengs conspired with the engraver Giovanni Battista Casanova to fool him with a forged fresco of Zeus and Ganymede.⁴⁸ And he could scarcely have held himself aloof from the antiquities trade, so deeply linked to the new excavations on the one hand, and the expansion of the Grand Tour on the other, and so much a part of the world of all of his friends and patrons. Winckelmann did, of course, spend untold hours in private collections that were not for sale, including the Vatican’s holdings. But part of the story that remains understudied is how much he frequented sales- and showrooms

⁴⁵ Huberta Heres, “Von Bartholomeo Cavaceppi zu Christian Daniel Rach: Die Restaurierung der Statuen im. 18. und 19. Jahrhundert,” in *Schinkels Pantheon: Die Statuen der Rotunde im Alten Museum*, eds. Wolf-Dieter Heilmeyer et al., Mainz: Philipp von Zabern, 2004, p.33.

⁴⁶ Kunze, “Wiederherstellung,” p.104-109.

⁴⁷ Leppmann, *Winckelmann*, p.217.

⁴⁸ Axel Rügler, “Anton Raphael Mengs, Zeus und Ganymed,” in Kunze, ed. *Römische Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, p.116-117.

of those who were catering to this expanding market, and what he might have learned from those for whom art was not a philosophical ideal, but a trade.

As noted above, Winckelmann's friend Cavaceppi had already been working in Albani's employ since 1733, but by the mid-century at least, he had begun to work with English dealers who catered to Grand Tourists. "Cavaceppi followed the money," as Sandra Barr has written, and so he did; contracting with English dealers such as Thomas Jenkins and Gavin Hamilton made him richer than ever before.⁴⁹ Jenkins and Hamilton, sometimes working together, sometimes separately sold sculptures that would go to the great collections of Charles Townley, Robert Walpole, Duke of Oxford and Thomas Coke, Earl of Leicester. By 1754, Jenkins's exports had already attracted the attention and envy of the government of Rome, and was strengthening his connections with the Dilettanti and setting himself up as a banker as well as a dealer. Albani, of course, also knew Jenkins; having engaged heavily in antiquities dealing himself, perhaps in imitation of Jenkins' salesrooms, designed his new Villa Albani (built 1746-63) partly as a showroom for guests who might also like to make purchases.⁵⁰ All of these men – wealthier and more powerful than Winckelmann, and all close friends and/or patrons – were by no means above the market, and indeed, their connoisseur skills were deeply entangled with their bottom lines.

Their entanglement in the market does not vitiate the fact that these individuals, too, amassed a great deal of knowledge about the technical aspects of art history, such as the development of techniques, iconography, and style. Thanks to a recent publication by Ilaria Bignamini and Clare Hornsby, we can now consult a collection of letters written between these dealers and some of their greatest patrons which offers us remarkable insight into the kinds of art historical knowledge dealers possessed, and the ways in which they educated (or duped) their clients. Jenkins

⁴⁹Barr, "Making Something," p.88. In 1771, to give just one example, the second Earl of Shelburne, later the Marquess of Lansdowne, ordered 16 ancient statues, 12 busts, 12 reliefs, and 15 paintings from the dealer Hamilton who regularly contracted with Cavaceppi to complete all the necessary restorations. Coltman, *Fabricating the Antique*, 175; *Fake?*, p.143.

⁵⁰ Barr, "Making Something," p.82-83.

regularly informed his buyers about objects just coming to the market – whether from excavations or from private collectors’ sales – and related to those who could not see the artifacts details about the attributes of the pieces. This entailed the identifying of the piece – as a Mercury or an Athena – and often a discussion of which parts were restored. Since they worked closely with the restorers and/or excavators, this was knowledge easy to obtain – and as many buyers did not flinch at the mention of modern additions, it was knowledge they often shared. Some assessment of quality was always implied in the estimation of prices, which would have involved a great deal of connoisseurship and comparison on the ground, the details of which are lost to us. Often the wealthiest dealers simply bought items essentially on speculation for their best clients, assuring them, as did Hamilton in a letter to Lonsdowne about a fine Diomede, purchased for the large sum of L200: “the subject is first-rate... The legs and arms are modern, but restored in perfect harmony with the rest ... Your lordship will excuse the liberty I have taken, as my principle motive is to increase your collection with something entirely new and uncommon.”⁵¹ Jenkins’ showroom in particular must have been a treasure trove, and Winckelmann clearly visited it often, as he mentions in numerous places that he has seen an artifact in Jenkins’ collection.⁵² More generally, when we hear Winckelmann, in *The History of Art*, discoursing on what is modern and what is ancient in various pieces of sculpture, or on the properties of various kinds of marble,⁵³ we might well hear strong echoes of conversations he had in Cavaceppi’s ‘Museo’ or Jenkins’ salesroom.

Once made papal antiquary in 1763, Winckelmann had to deal directly with the Roman art market. He had complained

⁵¹ Gavin Hamilton to Lord Shelburne [William Petty-Fitzmaurice, 1st Marquess of Lansdowne, 2nd Earl of Shelburne], 25 March 1776, in Ilaria Bignamini and Clare Hornsby, *Digging and Dealing in Eighteenth-Century Rome*, New Haven, Yale University Press, 2010, vol. 2, p.84.

⁵² For e.g. in the *Monumenti*: Stanley Appelbaum, ed., *Winckelmann’s Images from the Ancient World: Greek, Roman, Etruscan, and Egyptian*, Mineola, NY, Dover, 2010; see citations numbered: 58 (p. xvi), 152 (p. xxiii), 191 (p. xxvi).

⁵³ For example, Johann Joachim Winckelmann, *History of the Art of Antiquity*, trans. Harry Francis Mallgrave, Los Angeles, Getty Publications, 2006, p.74-75, 163, 243 (on dating from hairstyles), 244-251 (on the working of marble and other materials).

the stupidity of the cicerone: now he was to supervise them all, and to take on the guiding of the most important travelers. He had lamented the popes' insufficient interest in antiquities – evidently wishing more excavations would be mounted – and about the English 'barbarians' buying up all the cut gemstones.⁵⁴ Now he – together with only two assistants – was supposed to watch over all of Rome's collections, extending them if possible, and preventing rogue excavations and the smuggling of artifacts to foreign climes. Wanting to proceed with his scholarly projects, he did not initiate any major new excavations, or impose new 'scientific' methods on private digs. His predecessor had enriched himself by serving as an elite cicerone, and then enabling 'gifts' or sales, for a price.⁵⁵ Winckelmann does not seem to have enriched himself in this way, but as Axel R ger has suggested, he seems not to have tried very hard to stand in the way of the exports, in part because when he tried to do so, the Cabinet of Cardinals simply ignored his advice afterwards.⁵⁶ The two instances R ger cites in which Winckelmann tried to prevent a foreign sale both involved a sale to be made by Jenkins, whom Winckelmann retained a friendship; presumably Jenkins wouldn't have minded selling to the Papal States, had the price been right. In any event, after Winckelmann's death, the new Pope, Clement XIV positively encouraged sales and new excavations, perhaps, R ger suggests, to collect cash to fund the Spanish and Austrian wars of Succession.⁵⁷ In one instance we know of, Clement even employed Jenkins to buy for him, to "prevent a few things from being sent away," though the dealer assured his best buyer, Charles Townley, that this would not interfere in his acquiring other high-quality objects for export to England.⁵⁸ We do not know if Winckelmann encouraged the many German princelings he took on tours of the city to buy artifacts, but it does not seem that he discouraged this trade.

The Roman art market, to conclude, helped to form Winckelmann's eye, and to educate him about styles, forms, and

⁵⁴ Winckelmann to Franke, March 1757, 1 Jan 1759, in *Winckelmanns Briefe* 1, p.159, 164.

⁵⁵ Leppmann, *Winckelmann*, p.221.

⁵⁶ R ger and Kunze, "Antikenhandel," p.97.

⁵⁷ R ger and Kunze, "Antikenhandel," p.98.

⁵⁸ Jenkins to Townley, 2 May 1770, in *Digging and Dealing* 2, p.16.

artistic techniques. Many of the practices of careful discernment for which he became famous were also possessed by restorers, cast-makers, cicerone, copyists, dealers, and collectors. This should not take anything away from his achievements, for none of his friends and accomplices had the deep learning – or, it seems, the passionate devotion to Greek beauty – to compose a full history of art, one that married their skills with a synthetic and persuasive Greek cultural history. But it should remind us that the spreading of neoclassical ideals, of classical and classicizing artifacts, and of antiquarian techniques throughout Europe after 1760 had begun before Winckelmann became a Graecophile art historian, and that he ought not to be given too much credit for the continuation of these trends afterwards – even in the Germanies. It is extremely likely that many more German consumers visited a cast collection, or purchased a ‘Parian’ white porcelain bust or a Wedgewood teapot than opened the pages of *The History of the Art of Antiquity*. And it is likely, too, that Winckelmann’s eye owed much to his wheeling and dealing friends. For the market, too, is a school.

Éric Stout
(Montréal)

Mémoires concurrentes autour du séjour de Bougainville à Tahiti

En 1766, Louis-Antoine de Bougainville entreprend un voyage autour du monde pour le compte du roi de France. Il rédige à cette occasion un journal visant à présenter les découvertes de l'expédition, dans l'optique d'une amélioration des connaissances scientifiques relatives aux territoires qu'il vient d'explorer. Il prétend notamment y livrer un récit impartial de son entreprise, à des fins savantes, politiques et commerciales. Or ces visées sont brouillées par une série de médiations complexes autour des souvenirs du navigateur. Par exemple, plusieurs décalages s'opèrent entre le moment où Bougainville témoigne d'un fait, celui où il en inscrit la trace dans son journal, et celui où il modifie cette première version pour en constituer un ouvrage destiné au public. Les relations de voyageurs qui l'ont précédé et celles de ses compagnons de bord, les critiques de l'ouvrage parues dans la presse, les interventions des éditeurs, sont d'autres éléments qui viennent compléter – et parfois contredire – le tableau dressé par l'auteur de ses pérégrinations. En bref, un réseau de mémoires concurrentes se déploie autour de la matière première que constituent ses expériences. Le présent article part du conflit entre deux de ces mémoires – écriture néoclassique puisant dans les sources de la mythologie grecque, et programme de vérité aspirant à l'objectivité scientifique – pour montrer que Bougainville se situe à un point clef de mutation du discours de la connaissance, lorsque les références antiques perdent de leur valeur documentaire pour entrer dans une sphère plus littéraire.

Pour comprendre la tension qui se trouve dans l'écriture de Bougainville entre les codes de la culture classique et l'émergence d'un positivisme scientifique et discursif, je commencerai par montrer en quoi sa relation répond à des directives administratives aux visées savantes. J'indiquerai ensuite comment il saborde lui-même ce programme de vérité par une description néoclassique de l'île de Tahiti et de ses habitants. Je procéderai enfin à un examen de certaines conséquences de cette fusion sur la réception et la postérité de son œuvre, en m'intéressant au *Supplément au voyage de Bougainville* de Denis Diderot. Cet opuscule reprend l'épisode tahitien, mais en évacuant ses références antiques, ce qui a pour effet de remédier à l'exclusion de la perspective des Tahitiens.

L'écriture du souvenir chez Bougainville, dans son journal comme dans le *Voyage autour du monde*, obéit à des modalités reflétant d'importants changements survenus vers la fin de l'Ancien Régime. Le navigateur écrit en effet à une époque où les voyages sont des entreprises de plus en plus spécialisées, aux buts scientifiques et politiques affirmés. Le fait qu'il ait rédigé un journal de bord, par exemple, n'est pas le fruit du hasard ni même de sa volonté. En effet, depuis les années 1680 en France, les principaux membres d'une expédition sont dans l'obligation de remettre un journal à la Marine royale, une fois le voyage terminé¹. Le format employé par Bougainville relève donc d'une décision administrative, qui contraint le voyageur à suivre des règles précises au moment de consigner ses impressions quotidiennes. L'objectif, du point de vue des autorités, est d'obtenir plusieurs journaux, rédigés de préférence dans un style impersonnel, et pouvant être comparés les uns aux autres pour pallier d'éventuelles erreurs². La Marine s'instaure de ce fait en véritable juge de la mémoire, capable de déterminer la valeur des contributions individuelles, une fois le voyage terminé. Pour ce faire, elle dispose de critères qui reflètent l'infiltration du discours de l'observation scientifique dans divers domaines du savoir au XVIII^e siècle.

¹ Philippe Despoix, *Le Monde mesuré : dispositifs de l'exploration à l'âge des lumières*, Genève, Droz, 2005, p. 76.

² *Ibid.*, p. 77.

Restreint par ces règles et procédures, le journal de Bougainville est celui d'un employé gouvernemental, plutôt que d'un aventurier aux récits fantastiques ou d'un érudit cherchant à compléter sa formation par la découverte du monde, comme cela avait pu être le cas les siècles précédents. Même la réécriture de la mémoire dans le *Voyage autour du monde* semble adhérer à l'esprit de l'observation scientifique désintéressée préconisée par les instances maritimes. Bougainville écrit en effet dans son « Discours préliminaire » :

Avant que de le commencer, qu'il me soit permis de prévenir qu'on ne doit pas en regarder la relation comme un ouvrage d'amusement : c'est surtout pour les Marins qu'elle est faite [...] Encore si l'habitude d'écrite avoit pû m'apprendre à sauver par la forme une partie de la sécheresse du fonds³ !

Une telle rhétorique est bien entendu l'un des lieux communs du genre du récit de voyage, et Bougainville s'inscrit certainement dans une tradition ancienne à cet égard⁴. Cependant, la reprise de ce cliché peut également servir à la construction d'une figure nouvelle, celle d'un voyageur mu par l'ambition d'apporter sa modeste contribution à l'édifice scientifique. De ce point de vue, Bougainville a tout intérêt à conserver la formule du journal de bord, qui lui permet de transmettre l'impression de sérieux et d'objectivité censée convaincre le lecteur de véracité de son récit.

Il faut dire qu'un tel programme de vérité est attrayant à une époque où les récits de voyageurs font l'objet de tous les soupçons. En effet, il existe sous l'Ancien Régime une tendance marquée à mettre en doute la mémoire de ceux qui prétendent avoir vu des choses extraordinaires dans des contrées que le lecteur n'a pu visiter. Un dicton célèbre à l'époque l'affirme : « A

³ Louis-Antoine de Bougainville, *Voyage autour du monde par la frégate du roi la Boudense, et la flûte l'Étoile; en 1766, 1767, 1768 & 1769*, Paris, Chez Saillant & Nyon, 1772, vol. 1, p. xxxvii-xxxviii.

⁴ Voir à ce sujet Jacques Chupeau, « Les récits de voyage aux lisières du roman », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 3-4, 1977, p. 536-553, p. 540. L'auteur note que le premier devoir du voyageur est de faire preuve de sa bonne foi, en écrivant mal, et en rédigeant une épître au roi – l'appel à l'autorité compensant quelque peu les réserves à l'égard du voyageur. Bougainville respecte cette double convention.

beau mentir qui est allé loin⁵ ». Les voyageurs sont effectivement accusés, entre autres choses, de relayer des inventions et des légendes, telles que celle des Patagons géants, ou plus simplement de faire preuve de préjugés qui obscurcissent leur jugement⁶.

En bref, le langage souvent froid et bureaucratique de Bougainville, qu'on trouve aussi bien dans son journal que dans l'ouvrage qu'il destine au public, constitue une manière assez nouvelle de contrer une méfiance ancienne. Or le principal obstacle aux prétentions scientifiques du navigateur se trouve dans les passages qu'il a lui-même retravaillés afin d'en faire des objets esthétiques. Le séjour à Tahiti, en particulier, ne respecte pas les avertissements du « Discours préliminaire », qui promettait une lecture exempte d'amusement. Il provoque au contraire un plaisir d'ordre artistique par la convocation de sources antiques aisément reconnaissables par le lectorat.

Que Bougainville ait souhaité laisser à la postérité un ouvrage allant au-delà du format dépersonnalisé préconisé par les autorités marines, on s'en convaincra du simple fait qu'il a retravaillé ses notes⁷. Il aurait bien pu après tout ne publier que ses journaux, comme le faisaient souvent les marins britanniques de son époque. Pourquoi s'être donné la peine de retravailler le texte original ? Je me propose de répondre par une analyse de la réécriture poétique du journal de bord dans le passage sur Tahiti, qui ouvre le second volume du *Voyage autour du monde*.

Si l'écriture du souvenir tahitien a tant plu aux lecteurs de la génération de Bougainville, c'est en large partie en raison de sa référence au canon classique alors en vigueur. *L'Énéide* et *l'Odyssée*

⁵ Le *Dictionnaire de l'Académie française, dédié au roy*, Paris, J.B. Coignard, 1694 fait mention de cette expression à l'entrée MENTIR dans l'édition de 1694.

⁶ Cette méfiance se poursuivra chez les écrivains du XIX^e siècle. Voir à ce sujet Sonia Faessel, « Entre récit de voyage et littérature : le cas de Tahiti », dans *Miroirs de textes : récits de voyage et intertextualité*, Nice, Publications de la faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice, 1998, p. 307. Voir aussi la critique de Rousseau dans le livre V de *l'Émile* (Jean-Jacques Rousseau, *Émile, ou De l'éducation* [1762], Paris, Garnier Flammarion, 1987).

⁷ Le Journal de Bougainville est intégralement reproduit dans Étienne Taillemite, *Bougainville et ses compagnons autour du monde : 1766-1769*, Paris, Imprimerie nationale, 1977, vol. 1, p. 141-448. On y constate d'innombrables différences avec le *Voyage autour du monde*.

sont en effet les modèles de base de tout auteur de récit de voyage sous l'Ancien Régime. Un tel héritage est cependant ambigu, dans la mesure où il s'agit moins d'être fidèle à l'esprit de ces textes qu'à se réapproprier certains motifs et personnages clefs afin de servir des fins nouvelles. Virgile et d'Homère fournissent en effet à Bougainville et à ses prédécesseurs un vaste corpus littéraire, qu'ils peuvent détourner au besoin, consciemment ou non. Dans *L'Art de voyager*, Normand Doiron note à propos des auteurs humanistes : « Sur tous les plans, sous couvert d'imiter les Anciens, ils inventaient un monde nouveau⁸. » Au niveau des récits de voyage, cela signifie que les rencontres avec des populations inconnues sont narrées dans les bornes d'une tradition reconnue par l'ensemble du lectorat. Deux siècles de tradition humaniste ont en effet fait de la mythologie gréco-latine un outil prisé pour appréhender les réalités insolites qui surviennent au fil des grandes découvertes géographiques.

Une telle configuration pose plusieurs problèmes. Au moment de la rencontre elle-même, Bougainville voit-il des Tahitiens ou des héros de l'âge d'or ? Est-ce plutôt au moment d'écrire qu'il embellit une réalité surprenante en la ramenant à ce qu'il connaît le mieux ? En bref, à quel moment intervient la « lecture » de l'autre selon les critères antiques ? Il peut être utile de consulter à ce sujet l'article de Jean Marie Goulemot, « L'effet Virgile dans les Mémoires de Jameray Duval », qui souligne à quel point l'auteur de *l'Énéide* et des *Bucoliques* est omniprésent dans le paysage intellectuel du XVIII^e siècle. Goulemot note en effet : « Dans le monde cultivé de l'Âge classique, la connaissance de Virgile est un donné, un acquis dont on n'a pas à faire l'histoire, à donner la source⁹. » Il conclut que l'autodidacte Jameray Duval a tellement intégré Virgile qu'il est incapable de penser la valeur du travail paysan en dehors de cette référence culturelle, alors même qu'il est lui-même issu de la classe paysanne. À plus forte raison, un noble tel que Bougainville, nourri à la lecture de Virgile et de

⁸ Normand Doiron, *L'Art de voyager : Le déplacement à l'époque classique*, Sainte-Foy/Paris, Presses de l'Université Laval/Klincksieck, 1995, p. 1.

⁹ Jean Marie Goulemot, « L'effet Virgile dans les Mémoires de Jameray Duval », dans Raymond Chevallier (dir.), *Présences de Virgile*, Paris, Les Belles Lettres, 1978, p. 385. Pour utiliser la terminologie de Pierre Bourdieu, Virgile fait alors partie du « capital culturel » de tout écrivain, est convoqué de manière quasiment automatique pour illustrer les situations ou arguments les plus variés.

Fénelon, n'a pu échapper à ses *a priori* culturels au moment de découvrir un peuple si différent. Témoin la manière dont il écrit l'un de ses premiers contacts avec les indigènes lorsqu'il arrive dans cette île qu'il nomme Nouvelle-Cythère : « la jeune fille laissa tomber négligemment un pagne qui la couvrait, & parut aux yeux de tous telle que Vénus se fit voir au berger Phrygien : elle en avait la forme céleste¹⁰. » Cette description et bien d'autres sont absentes de son journal, lequel consacre d'ailleurs à peine un paragraphe à l'amarrage à Tahiti¹¹ ; Bougainville avait pourtant promis en rédigeant le *Voyage autour du monde* de retrancher l'inutile, d'éviter certaines longueurs, ou encore d'éliminer les marques du « moi »¹².

Comment expliquer l'allongement du souvenir dans ce passage ? On peut supposer que c'est en méditant, peut-être à partir de notes personnelles, que Bougainville associe souvenirs et références littéraires. Peut-être ne revoit-il même pas le visage de la jeune femme qui s'est dénudée face à lui. En lui apposant l'image de Vénus, cependant, il la fait entrer dans des catégories connues et perpétue une longue tradition européenne. Un tel procédé exclut la perspective tahitienne – nous y reviendrons avec la critique de Diderot. Mais ce qui gêne surtout certains contemporains est le soupçon que de telles références font peser sur l'authenticité des Mémoires dans leur ensemble. Citer de manière aussi explicite les Latins, c'était s'écarter d'un discours scientifique qui devrait être exempt de plaisir esthétique. Comme l'écrit Jacques Chupeau : « en étant source de plaisir, la relation risque de se trouver du côté de la fiction¹³ ». Bref, la référence aux Anciens, si elle pouvait plaire aux lecteurs décrédibilisait un discours aux ambitions savantes¹⁴.

¹⁰ Louis-Antoine de Bougainville, *Voyage autour du monde*, *op. cit.*, vol. 2, p. 31.

¹¹ Voir le journal dans Étienne Taillemite, *Bougainville et ses compagnons autour du monde*, *op. cit.*, vol. 1, p. 316.

¹² Jean-Étienne Martin-Allanic, *Bougainville navigateur et les découvertes de son temps*, Paris, PUF, 1964, t. 2, p. 973.

¹³ Jacques Chupeau, « Les récits de voyage aux lisières du roman », *op. cit.*, p. 541.

¹⁴ Voir Yasmine Marcil, « The Ambiguous Reception of Bougainville's *Voyage Around the World* in the French Periodical Press », dans Philippe Despoix et Justus Fetscher (dir.), *Cross-Cultural Encounters and Constructions of Knowledge in the 18th and 19th Century: Non-European and European Travel of Exploration in Comparative Perspective*, Kassel, Kassel University Press, 2004, p. 207 et

Nous avons vu jusqu'ici que l'écriture de la mémoire de Bougainville se trouve prise entre deux pôles contradictoires, celui des consignes gouvernementales qui le contraignent à tenir un journal, et celui de ses influences littéraires dont il ne peut se départir. Il en résulte un régime de la mémoire particulier, touchant à la fiction et au document véridique sans toutefois entrer de plain-pied dans l'un ou dans l'autre. Il semble bien que la postérité du *Voyage autour du monde*, en revanche, penche résolument du côté littéraire¹⁵. À défaut de mentionner tous les prolongements fictionnels de Bougainville, je reviendrai sur le premier et le plus célèbre – le *Supplément au voyage de Bougainville* – qui écarte les références antiques du texte-source, pour proposer un modèle littéraire alternatif au classicisme de l'Ancien Régime.

Le *Supplément* s'ouvre sur un dialogue entre deux personnages, A et B. L'un d'entre eux prétend avoir connaissance de fragments secrets que le navigateur n'aurait pas inclus dans sa relation¹⁶. Parmi ces passages prétendument retrouvés, nous nous intéresserons aux seuls « Adieux du vieillard », monologue placé dans la bouche d'un vieux Tahitien. Évidemment inventé par Diderot, ce discours constitue pourtant un supplément valide à la mémoire lacunaire de Bougainville, puisque le navigateur français a dans un certain sens oublié quelque chose dans son ouvrage. Sa relation promeut en effet un discours colonialiste et laisse dans l'ombre à la perspective des Tahitiens, dont les territoires sont considérés comme libres d'être annexés. Ce n'est pas le contenu des arguments de Diderot qui retiendra ici notre attention, mais les questions et les possibilités que la construction du texte laisse entrevoir concernant une hypothétique mémoire collective¹⁷.

218. L'auteure explique que les navigateurs anglais comme J. Cook n'ont pas retravaillé leur journal de bord, renforçant ainsi leur crédibilité scientifique.

¹⁵ Il s'agit notamment d'un texte fondateur pour les récits de voyage sur Tahiti. Voir à ce sujet Sonia Faessel, « Entre récit de voyage et littérature : le cas de Tahiti », *op. cit.*, p. 309.

¹⁶ Cette mise en scène est conforme aux conventions de l'époque, qui affectionne les avertissements faisant mention de fragments perdus, négligés ou oubliés, puis retrouvés par hasard. La radicalité de Diderot est ailleurs.

¹⁷ La suite du *Supplément* complexifie les enjeux soulevés dans « Les Adieux du vieillard » et va jusqu'à retourner certains arguments et idées qui y sont soulevés. Cependant, la position de ce fragment en début de dialogue et la radicalité des arguments déployés justifie que nous l'analysions ici de manière séparée.

Notons d'abord la stratégie employée par l'auteur pour reconstituer une perspective absente. Il part d'une des seules archives dont il dispose concernant les Tahitiens, à savoir le *Voyage autour du monde*. De ce texte, il puise le souvenir d'un vieillard aperçu par Bougainville – qui est peut-être un condensé de plusieurs Tahitiens –, pour inventer un nouveau récit chargé de combler les silences du premier. Bougainville écrit dans son récit qu'il a été frappé par l'air vénérable et la vigueur apparente d'un vieil autochtone qui s'est refusé à lui adresser la parole¹⁸. À partir de ces détails physiques, Diderot peut développer une psychologie vraisemblable, et faire tenir des propos au vieillard qui paraîtront crédibles aux lecteurs ayant lu l'ouvrage : « je labouré la terre ; je grimpe la montagne ; je perce la forêt ; je parcours une lieue de la plaine en moins d'une heure. Tes jeunes compagnons ont eu peine à me suivre, et j'ai quatre-vingt-dix ans passés¹⁹. »

Cette mémoire à la première personne part donc d'un point d'ancrage réaliste pour faire passer un message politique sur les méfaits de l'appropriation des terres autochtones par les Européens : « Lorsqu'on t'a enlevé une des méprisables bagatelles dont ton bâtiment est rempli, tu t'es récréé, tu t'es vengé ; et dans le même instant tu as projeté au fond de ton cœur le vol de toute une contrée²⁰ ! » En conservant ainsi la structure du témoignage individuel, Diderot peut fournir un aspect plus personnel à ses arguments, et en augmenter la force rhétorique. Il ne cherche pas cependant à maintenir l'illusion du témoignage réel, interrogeant au sein même du texte les limites de la construction d'une mémoire radicalement autre. Ainsi fait-il dire au vieillard : « Pourquoi les ai-je apaisés ? Pourquoi les ai-je contenus ? Pourquoi les contiens-je encore dans ce moment ? Je l'ignore²¹. » Il semble indiquer là comme une limite que même la fable philosophique ne peut franchir sans perdre sa crédibilité, en rappelant au lecteur

¹⁸ Louis-Antoine de Bougainville, *Voyage autour du monde*, *op. cit.*, vol. 2, p. 33-34.

¹⁹ Denis Diderot, *Supplément au voyage de Bougainville*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Garnier Frères, 1875 [éd. Jules Assézat], t. 2, p. 215.

²⁰ *Ibid.*, p. 214.

²¹ *Ibid.*, p. 217.

à quel point il peut être difficile d'accéder vraiment à une mémoire qui n'est pas la sienne.

Comparons la structure de la mémoire du navigateur dans le *Voyage*, et celle du vieillard dans le *Supplément*. Chez Bougainville, les souvenirs individuels sont influencés par une mémoire littéraire latine, ainsi que par des préjugés nationaux. En ce sens, l'auteur du *Voyage autour du monde* incarne une tradition européenne, regroupant un certain nombre de valeurs et souvenirs communs aux élites de l'âge des Lumières. Pour Diderot, le procédé est inversé. Ce n'est pas une mémoire individuelle ou même européenne qui l'intéresse. Ce vieillard – par ses arguments, son éloquence et son pathétisme –, incarne avec force une mémoire collective plus large. Lorsqu'il s'écrie : « Pleurez malheureux Tahitiens! Un jour ils reviendront vous enchaîner, vous égorger, vous assujettir à leurs extravagances et leurs vices²² », il ne parle pas pour lui-même, mais pour toute son île, et potentiellement pour le genre humain.

Diderot se sert donc du prétexte d'un souvenir compétent, mais limité de Bougainville, pour créer un souvenir présenté d'abord comme individuel, mais qui au fil du texte va faire appel à des sentiments qui concernent l'humanité entière. Pour ce faire, il présente notamment la mémoire du vieillard sur le mode de la prophétie²³ : « Malheur à cette île ! malheur aux Taïtiens présents, et à tous les Taïtiens à venir, du jour où tu nous as visités²⁴ ! », s'exclame-t-il, comme pour indiquer qu'il conçoit la présence européenne comme une malédiction. Effaçant les distinctions entre présent, passé et futur, il est celui qui, d'un coup d'œil, comprend la correspondance entre l'arrivée des Européens et la destruction de son peuple. Au-delà de l'évidente violence physique de la pré-colonisation, il semble anticiper la violence que celle-ci peut infliger à la mémoire d'une population. Ceci peut expliquer en partie la présence d'un champ lexical de la contamination et de l'infection :

²² *Ibid.*, p. 213.

²³ Bien entendu, le vieillard de Diderot ressemble plus à un prophète Grec ou Latin que Tahitien. En ce sens, Diderot pourrait encore être considéré comme un « classique ». Il n'est cependant pas dupe de son propre procédé. La référence aux Anciens est assurément plus consciente et réfléchie chez lui que chez Bougainville.

²⁴ *Ibid.*, p. 215.

Nous ne connaissons qu'une maladie, celle à laquelle l'homme, l'animal et la plante ont été condamnés, la vieillesse, et tu nous en as apporté une autre ; tu as infecté notre sang. Il nous faudra peut-être exterminer de nos propres mains nos filles, nos femmes, nos enfants ; ceux qui ont approché tes femmes ; celles qui ont approché tes hommes. Nos champs seront trempés du sang impur qui a passé de tes veines dans les nôtres²⁵.

Sans prêter à Diderot les qualités prophétiques de son vieillard, le lecteur contemporain peut tout de même être frappé par l'emploi d'un tel vocabulaire. La maladie dont il est ici question n'est-elle pas la colonisation elle-même, représentée comme contamination d'une mémoire par une autre ? Il va de soi en effet pour le discours idéologique du colonialisme – encore en gestation à l'époque – que la culture, et donc la mémoire culturelle européenne, sont supérieures. Il s'ensuit que la mémoire autochtone est perfectible par le contact de la civilisation européenne. Face à une telle conception, le texte de Diderot constitue un redoutable contre-discours.

Mentionnons un dernier écart du philosophe par rapport à une écriture tournée vers un passé antique. Si les récits de voyage à Tahiti ont eu tant de succès dans l'Europe de la fin du XVIII^e siècle, c'est notamment parce que de nombreux penseurs ont cru y voir une voie d'accès à la mémoire du monde. Ces Tahitiens leur paraissaient en effet de véritables « ancêtres vivants », proches de l'état de nature et représentant donc le passé européen²⁶. Or le texte de Diderot, une fois de plus, semble faire un pari inverse, axé davantage vers l'avenir : les Tahitiens sont des êtres humains égaux, avec des droits et des désirs semblables. Le fait que leur société ait évolué différemment n'en fait pas des inférieurs, bien au contraire, puisque Diderot s'efforce tout au

²⁵ *Ibid.*, p. 215.

²⁶ Sur cette question des « ancêtres vivants », voir Vanessa Agnew, *Enlightenment Orpheus: The Power of Music in Other Worlds*, New York, Oxford University Press, 2008, p. 81-82. L'auteure note que les sociétés indigènes nouvellement découvertes étaient vues comme un potentiel terrain d'expériences permettant de mieux comprendre les origines de l'humanité. Voir aussi Michèle Polak, « Les fictions littéraires autour de Tahiti », *Revue française d'histoire du livre*, n° 94-95, 1997, p. 203, où l'auteure confirme que la découverte de Tahiti était censée favoriser la quête européenne des origines de l'homme et de la société naturelle.

long du dialogue de souligner la valeur de leur culture et de leurs traditions. Il ne perd jamais cependant sa lucidité consistant à reconnaître la difficulté à réellement se mettre dans la peau de l'autre. Il sait en effet qu'il n'a d'autre choix que de simuler une mémoire tahitienne. À la fin du discours, A dit ainsi à B : « Ce discours me paraît véhément ; mais à travers je ne sais quoi d'abrupt et de sauvage, il me semble y retrouver des idées et des tournures européennes²⁷. » Par cette remarque, l'auteur semble encore une fois reconnaître et assumer les limites de son propre procédé, aussi justifié soit-il. Il reste lui-même un Européen et sa critique sera donc européenne, ce qui n'exclut pas pour autant de voir les Tahitiens comme appartenant à une même humanité²⁸.

En bref, le texte de Diderot réalise la promesse du titre d'une manière qu'il n'avait sans doute pas lui-même anticipée. L'expérience tahitienne du *Voyage autour du monde* reposait en effet sur l'usage d'une mémoire littéraire empruntant aux Anciens, et amorçant parallèlement une violence mémorielle à l'égard d'une population qui n'allait trouver que tardivement sa voix dans l'espace culturel et littéraire européen. En accordant une voix aux Tahitiens oubliés, fut-ce au moyen de la fiction, Diderot offre un supplément essentiel au voyage de Bougainville. La question se pose cependant de savoir qui, de Bougainville ou de Diderot, a été le plus influent par la suite. Force est de constater que le XIX^e siècle n'a pas connu une baisse de l'eurocentrisme, et que les références antiques de Bougainville ont contribué à forger un imaginaire résolument européen concernant Tahiti. En revanche, Diderot a ouvert avec son *Supplément* une brèche déterminante, amplement exploitée au XX^e siècle par des écrivains souhaitant dépasser la seule perspective européenne. En définitive, ces deux auteurs représentent deux faces de l'héritage des Lumières – référence classique aux Anciens, en même temps que défense d'une humanité à la définition élargie.

En conclusion, je rappellerai les principaux acquis de cette réflexion. Nous avons constaté que les souvenirs de Bou-

²⁷ Denis Diderot, *Supplément au voyage de Bougainville*, *op. cit.*, p. 218.

²⁸ On peut voir dans ce texte un modèle politique de cohabitation de plusieurs mémoires au sein d'un même espace social : reconnaissance de ce qui nous réunit tous en tant qu'humains, jointe à une conscience des spécificités de chacun.

gainville sont médiatisés par des supports littéraires classiques, mais aussi par une institutionnalisation du discours de l'observation scientifique caractéristique du XVIII^e siècle. Or les contemporains comme les successeurs de Bougainville n'ont pas retenu ses qualités de savant, moins semble-t-il en raison de ses divers préjugés que des qualités esthétiques de son récit. Quant à l'influence littéraire du *Voyage autour du monde*, elle tient en large partie à la force des descriptions néoclassiques du séjour tahitien. Parmi les dérivés de cet épisode, nous avons choisi d'analyser le *Supplément au voyage de Bougainville* comme exemple d'une mémoire concurrente qui s'écarte de la référence aux Anciens. Partant du souvenir inventé mais crédible d'un vieux Tahitien, Diderot esquisse la promesse d'une mémoire collective pouvant être conçue en dehors canon européen. Plutôt que de remplir des silhouettes polynésiennes de réminiscences antiques qui ne les concernent pas, il emploie la figure du vieillard comme support d'un discours permettant à la voix de l'autre de se faire entendre dans sa différence. Ce faisant, il pose le paradigme d'une mémoire qui ne se veut plus européo-centriste, mais ouverte aux voix de populations du monde entier.

Konstanze Baron
(Tübingen)

Vittorio Alfieri – A Self-Made Classic of the Enlightenment

In this paper, I would like to explore the classicism of Vittorio Alfieri (1749-1803). Alfieri was an aristocrat from Piedmont whose writings helped to inspire the Italian *Risorgimento*, the movement leading to national unification in the 19th century.¹ His oeuvre consists mainly of plays (both comedies and tragedies, though mainly the latter), yet he also engaged in political essay writing, satire, autobiographical prose and poetry. Alfieri is still an isolated and somewhat polarizing figure of the Italian canon, but he *is* an uncontested part of that canon – and has served as a central point of reference for Italian intellectuals ever since the French Revolution.²

Two aspects are noteworthy about Alfieri's classicism. The first one is fairly conventional; it concerns the purpose of his classicism. When Sainte Beuve wrote his famous 1850 essay *Qu'est-ce qu'un classique*, he stated: "Modern Italy had its classics."³ In his eyes, Italy seemed to be all set, while France was still searching. Curiously, however, the situation was exactly the reverse in the eyes of an Italian writer in the late 18th century. For

¹ Gaudence Megaro, *Vittorio Alfieri. Forerunner of Italian Nationalism*, London, New York 1930; Hans Kohn, *The Idea of Nationalism. A Study in its Origins and Background*, New York 1951, p.505.

² Giovanni Gentile: "L'Eredità di Vittorio Alfieri," *La Critica*, vol. XIX (1921), p.12ff.

³ "L'Italie moderne avait ses classiques". C.-A. Sainte Beuve, "Qu'est-ce qu'un classique," in *Causeries du lundi*, Paris, Garnier, [s.t.], 3^e édition, t. III, p.40. All translations of this text are my own.

even if Italy proudly looked to its *tre corone*, Dante, Boccaccio, and Petrarch, no such stellar figure appeared in the realm of theatre. In other words, there was no Italian playwright who could rightly lay claim to the title of being a ‘modern Italian classic’. Alfieri, once he had awoken to literary consciousness, felt this lack very keenly, and he set out to become that missing classic.⁴ In his autobiography, he describes how he explicitly formed the project of becoming a famous writer⁵ – famous meaning of course ‘authoritative’ in the field of tragedy. He made a contract both with his public (his future public, to be exact) and with himself that he would undertake the task of becoming Italy’s leading playwright.⁶ Alfieri is then, if anything, a very determined, a self-determined classic. To return once more to Sainte Beuve, he goes a long way to challenging the latter’s notion that “there is no recipe for the making of a classic.”⁷ For Alfieri formed the project of becoming a classic writer when he was a mere scribbler, a dilettante in the field of literature; he devised a rigorous training program that would allow him to achieve that goal, and he accomplished it. This voluntarism is the second, the more intriguing aspect of

⁴ The term ‘classic’ is used here, in accordance with OED, to designate “a writer [...] of the first rank and of acknowledged excellence”. The use of the singular noun is much more common in Italian than in English.

⁵ His exact words are: “I burned to bear off one day meritoriously the palm of the stage” / “[...] di conseguire un giorno meritamente una vera palma teatrale”; Vittorio Alfieri, *Vita. Scritta da esso*. Edizione critica della stesura definitiva, a cura di Luigi Fassò (= *Opere di Vittorio Alfieri da Asti*, vol. 1). Asti, Casa d’Alfieri, 1951, p.152. English translations are from the following edition: *The Autobiography of Vittorio Alfieri the Tragic Poet*, ed. and transl. by Charles Edwards Lester, second edition, New York, 1845. Present quote on p.138.

⁶ “[...] entrando nel duro impegno e col pubblico e con me stesso, di farmi autor tragico.” Alfieri, *Vita*, p.177. In a passage on p.145, he is even more explicit in his choice of words: “Formato in me tal proponimento, per legarmivi *contraendo* con una qualche persona *un obbligo di vergogna*” [emphasis added]. As Gisela Schlüter quite rightly points out in her commentary to the German edition of the *Vita* (Vittorio Alfieri, *Vita. Mein Leben*. Übersetzt, mit Anmerkungen, einem Nachwort und einer Bibliographie versehen von Gisela Schlüter, Mainz, 2010, p.477f. and 538ff.), the idea of a contract is typical of the Enlightenment. One normally finds it used – as for example by Jean-Jacques Rousseau, whom Alfieri admired – in political contexts; for the literary domain, Philippe Lejeune’s “pacte autobiographique” from 1975 comes to mind, but even this is nowhere as explicitly ethical as is the moral obligation that Alfieri imposes on himself.

⁷ “Il n’y a pas de recette pour faire des classiques.” Sainte Beuve, “Qu’est-ce qu’un classique,” p.49.

Alfieri's classicism, and the one that deserves a closer investigation from the point of view of the connection between the Enlightenment and classicism.

Writing against Authority: Alfieri's Cultural Politics

Yet before I turn to that investigation, let me say a few more things about the first, i.e. the more 'classical' aspect of Alfieri's classicism. Alfieri's classicism in the field of literature comes with a clear-cut political agenda. As so often the case when the notion of the 'classic' is involved, 'culture' and 'politics' are intimately linked, and the bridge between the two is the concept of the nation. The same holds true for Alfieri, who might be regarded as an early proponent of Italian national *Kulturpolitik* – long before there even was such a thing as an Italian nation. Yet Alfieri did envision that nation, as a unity, and he vigorously championed the project of national self-emancipation. Given the current state of affairs on the peninsula, this could only mean: freeing Italy from foreign rule, both cultural and political. Against this backdrop, Alfieri did not hesitate to endorse Machiavelli's rallying cry to "oust the barbarians" from Italy⁸ – the 'barbarians' being, ironically, the very harbingers of high culture in the (Northern) provinces of Italy. His impassioned call for a national classic, a truly 'Italian' classic that is, has to be seen in this very light. It is clearly and aggressively directed against the hegemony of the French language and literary models in Northern Italy (and beyond). However, freeing Italy from the barbarians was only the negative side of an even greater political project, the positive expression of which was the desire for political and indeed, personal, self-rule.

⁸ Chap. III.11 is called "Esortazione a liberar la Italia dai barbari", and Alfieri explains in a footnote: "Così intitolò il divino Machiavelli il suo ultimo capitolo del PRINCIPE; e non per altro si è ripetuto, se non per mostrare che in diversi modi si può ottenere lo stesso effetto." Vittorio Alfieri, *Del Principe e delle lettere*. In: *Scritti politici e morali*, vol. 1 (= *Opere di Vittorio Alfieri da Asti*, vol. 3). A cura di Pietro Cazzani. Asti, Casa d'Alfieri, 1951, p.249. For a more detailed analysis of Alfieri's relationship to Machiavelli, see Arnaldo di Benedetto: "Il Nostro Gran Machiavelli: Alfieri e Machiavelli," *Critica letteraria* 106 (2000), p.71-84.

Self-rule as such is a modern concept, associated with the (Kantian) notion of the subject. Yet it has important precedents in classical antiquity. The stoics for example insisted that a man who wanted to govern others must first of all be fit to govern himself. Prior to any notion of the subject in the modern sense of the term, these ancient thinkers strongly insisted on the link between a given political regime, i.e. the form and nature of government, and the ethos of its citizens. Their reflections centering on ‘civic virtue’ had been revived in the Italian Renaissance by authors like Niccolò Machiavelli, Francesco Guicciardini, and other prominent republicans. So when he searched for possible models of Italian self-rule, Alfieri not very surprisingly turned to the Roman republic, i.e. to classical antiquity, for inspiration. As it stands, Roman civic virtue is one of the key concepts in Alfieri’s political thought,⁹ and it is also what motivated his choice of tragedy as a genre. For tragedy, he believed, would help instill those civic virtues – badly needed as they were – in the Italian people and thereby lay the grounds for the project of national emancipation. In a letter responding to Ranieri de’ Calzibigi, Alfieri describes the political mission of theatre in the following terms:

I firmly believe that men must learn in the theatre to be free, brave, generous, enamored of virtue and intolerant of every form of violence, to love their country, to be aware of their rights and to be ardent, upright and magnanimous in their passions. [...] I write with only this hope: that perhaps on the rebirth of the Italians these dramas of mine will some day be presented. [...] To have a theatre in modern nations as in the old presupposes the existence of a true nation, not ten divided peoples who, though united, would be found to have nothing in common; then it presupposes education, private and public, culture, armies, commerce, navies, war, enthusiasm, fine arts. [...] The best protection of the theatre as of every lofty art and virtue would be a free people.¹⁰

⁹ Piero Gobetti, *La filosofia politica di Vittorio Alfieri*, Ripatransone 1995, p.69.

¹⁰ “Io credo fermamente, che gli uomini debbano imparare in teatro ad esser liberi, forti, generosi, trasportati per la vera virtù, insofferenti d’ogni violenza, amanti della patria, veri conoscitori dei proprj diritti, e in tutte le passioni loro ardenti, retti, e magnanimi. [...] Io scrivo con la sola lusinga, che forse, rinascendo degli Italiani, si reciteranno un giorno queste mie tragedie. [...] L’aver teatro nelle nazioni moderne, come nelle antiche, suppone da

Alfieri, not quite unlike Friedrich Schiller in Germany, looked to tragedy as an essentially political medium¹¹ – hoping that it would help spread among his contemporaries the desire for unity and freedom that would empower them to rid themselves of foreign domination.

So these are, very quickly, the basic ingredients of Alfieri's classicism. It is proudly anti-French¹² and just as passionately pro-self-rule. With the classics, Alfieri does not simply share his love of freedom; he also takes away from them a very strong sense of the connection between the personal (ethos), and the political (regime). Yet if it is true that, as Sainte Beuve also writes, the idea of a classic always implies a coherent legacy, something which is part of a bigger tradition and which persists over time,¹³ Alfieri's own self-proclaimed identity as a classic encounters problems of a peculiar nature, due to his violent rejection of two important principles, i.e. authority and genealogy. As one can easily detect from his political writings,¹⁴ Alfieri strictly resisted every kind of authority, not just that of the unbeloved foreigners. Unlike Machiavelli, whom he nonetheless emulated in more than one respect, Alfieri was not willing to compromise with despotic rule in the Italian territories. In his treatise *Del Principe e delle Lettere*, written between 1778 and 1786, he advised the local despots to protect

prima l'esser veramente nazione, e non dieci popoletti divisi, che messi insieme non si troverebbero simili in nessuna cosa: poi suppone educazione private e pubblica, costumi, coltura, eserciti, commercio, armate, guerra, fermento, belle arti, vita. [...] Ma il miglior protettore del teatro, come d'ogni nobile arte e virtù, sarebbe pur sempre un popolo libero." Vittorio Alfieri, "Risposta al Calzabigi," in *Opere di Vittorio Alfieri da Asti*, vol. 35. A cura di Morena Pagliani. Asti, Casa d'Alfieri, 1978, p.227f. Engl. transl. by G. Megaro (*op.cit.*), p.42f.

¹¹ Cf. Daniel Winkler, "Per non tradire, quantò è in me, la maestà e maschia sublimità della tragedia." *Körper, Revolution und Nation bei Vittorio Alfieri und im alfierianischen Theater der Sattelzeit*, Paderborn, 2016.

¹² Alfieri was also the author of an anti-French satire called *Il Misogallo*, which he set out to write under the impression of the French Revolution. On Alfieri's complex relationship with France and the French, see Jürgen von Stackelberg: "Gallophilie, Gallomanie, Gallophobie," *Romanische Forschungen* 105 (1993), p.384-391.

¹³ "L'idée de classique implique en soi quelque chose qui a suite et consistance, qui fait ensemble et tradition, qui se compose, se transmet et qui dure." Sainte Beuve: "Qu'est-ce qu'un classique," p.40.

¹⁴ Most importantly from the treatise *Della Tirannide*, which Alfieri composed in 1777.

the *lettere* – and the *letterati* not to accept any form of patronage that would impact their writerly freedom.¹⁵ Only a free literature / culture, according to Alfieri, is a good literature / culture.¹⁶ And although the empirical part of the treatise, in which he attempts to underpin his argument with examples from literary history, may be debatable in some respects, its dogmatic part could not be any clearer: A writer must not accept princely patronage except to allow himself to be corrupted by an authority other than his own.¹⁷ His personal *virtù* would suffer from such patronage, and with it he would lose his most important literary asset, his moral integrity.¹⁸

So Alfieri was acutely aware of the connection between politics and the personal ethos of the individual citizen or, to put it in more modern terms, between the type of government and the political culture of the nation (to be). Though his reflections on the topic are to be seen in the context of similar endeavors of the time (in France, Montesquieu, Madame de Staël, and Benjamin Constant had been or were also pondering the link between what we may very generally call ‘culture’ and politics),¹⁹ the situa-

¹⁵ According to Alfieri, the interests of the despot, who is more than anything eager to secure his own power, and those of the *letterati*, who stand in the service of truth and are committed to the general welfare of humankind, are structurally incompatible. He even calls them “naturali nemici,” natural enemies. Alfieri, *Del principe*, p.33. The motto of the whole treatise reads, in reference to Lucan: “*Virtus et summa potestas non coeunt.*”

¹⁶ Alfieri is here obviously trying to counter a notorious form of history-writing such as the one to be found in Voltaire’s *Le Siècle de Louis XIV*, which identifies three classical ages of literature, all of which are directly connected to the figure of a ruler or of a ruling family, like Augustus, the Medici and Louis XIV.

¹⁷ “[L]a protezione principesca può forse giovare, o almeno non nuocere, alla perfezione delle lettere quanto alla lingua, e all’eleganza dei modi; ma [...] alla perfezione vera di esse, la quale nella sublimità del pensare, e nella libertà del dire si dee principalmente riporre, non solamente non giova, ma espressamente nuoce ogni qualunque dipendenza; cioè ogni protezione.” Alfieri, *Del principe*, p.149.

¹⁸ For Alfieri, it seems to go without saying that the most important qualities for a writer are ethical in nature: “[...] chiarissima cosa è, che alto animo, libere circostanze, forte sentire, ed acuto ingegno, sono i quattro ingredienti che compongono il sublime scrittore.” Alfieri, *Del principe*, p.202.

¹⁹ While Montesquieu in his *De l’esprit des lois* (1748) initially paved the way for this type of investigation, he did not himself treat the domain of literature as such. Madame de Staël’s *De la littérature* (1800) and Benjamin

tion proved particularly challenging to Alfieri. This is not only due to the fact that no Italian nation existed at the time of his writing. The Italian nation was still awaiting its creation; and Alfieri's uncompromising stance forbade him to place his hopes for the accomplishment of this important task on the despots in charge. Yet more importantly: If it is true that free political institutions require virtuous political mores and vice versa, there is a – potentially vicious – circle that has implications both logical and existential. Take the example of theatre: Theatre, especially of the tragic kind, is able to turn its spectators into free and proud citizens; not subjects but sovereigns in their own right.²⁰ To call for this kind of transformation was exactly the intent of Alfieri's letter to Calzibigi. Yet theatre, as an institution, already requires and thus presupposes the existence of free political institutions, a political climate which allows it to flourish and to accomplish its mission. In the absence of such an institutional environment – what is there to be done?

Being, as he was, far removed from political influence and utterly averse to political office, Alfieri made a personal choice of his own. 'Culture' would have to lead the way, even in the absence of political institutions that helped to create the desire for freedom and autonomy. In the eternal cycle of greatness and decline that accounted for much of the history of Western Europe (for Alfieri adhered to a rather traditional concept of history), change at this critical moment in time would have to come from the *letterati*, or, more precisely, from a very few of them who were strong and self-confident enough to stand on their own two feet, and who held moral convictions so unshakeable as to maintain their personal integrity even in the face of adversity. In his *Del Principe e delle lettere*, Alfieri had implicitly and explicitly laid down the characteristics of what he considered to be the ideal *letterati*: These individuals would be born with the most brilliant natural inclinations; they would be deeply steeped in a classical

Constant's "Fragmens d'un essai sur la littérature dans ses rapports avec la littérature dans ses rapports avec la liberté" (1817-1829) make explicit the link between political institutions and literature, especially freedom and literature, though they are not nearly as concerned with the problem of patronage as Alfieri is.

²⁰ Cf. f.ex. the crucial passage Alfieri, *Del principe*, p.120. On p.146 of the same work, Alfieri calls the *lettere* "a most efficient stimulant for freedom and virtue" ("efficacissima cagione di libertà e di virtù").

culture that nurtured in them the love of freedom and that allowed them to withstand the pressure as well as the lure of authority. They would be altogether independent enough, both financially and morally, to scorn princely patronage. They would, in other words, be entirely self-reliant people who owed nothing to others; they owed everything they were, everything they did, to themselves and only to themselves.²¹

The Making of a Classic: Alfieri's Self-Authorization in the *Vita*

This is – admittedly – quite a demanding job description, and nowhere in his treatise did Alfieri give any indications of how he thought this project might be realized. Yet he did set out, in 1790, to write his autobiography, and I would argue that the ensuing *Vita* plays an important part in the context of the political considerations outlined above. It is, as I will try to show in the remainder of this article, both a cornerstone of his political oeuvre, and the very foundation of his position as an Italian classic. For in the *Vita*, Alfieri draws his own moral portrait, and, more importantly, he describes his career as a writer. In a sum total of four *epoche*, he gives a detailed account of how in the most unfavorable of circumstances (from a political point of view) he rose to become an acclaimed playwright and Italy's leading tragedian – by choice, that is, thanks to a moral determination of his own. Nothing, no-one supported his career; many circumstances, of both an internal and external nature, were in fact against him; and yet, he managed to free himself from conditions that he felt to be both corrupting and degrading and to achieve moral purity as a precondition for literary success.

To show in somewhat greater detail how the *Vita* interacts with Alfieri's political writings, let me just rehearse a few important steps of the argument:

²¹ Alfieri puts this idea in a nutshell by saying that these authors would have to be “their own sons”: “I moderni scrittori adunque, che vorranno essere padri di verità, di virtù, di alto diletto, e fondatori di un nuovo secolo letterario, essere dovranno pria d'ogni cosa, *figli di sè medesim?*” [emphasis added]. Alfieri, *Del Principe*, p.242.

– *Birth*: Alfieri was, as already mentioned, born into a noble family of Piedmont. He is, then, an aristocrat by birth and, as he is careful to point out, also by temperament. He finds himself endowed with a certain fierceness of character, which goes along with an unusually high degree of sensitivity. As a result, he is both shy and obstinate, socially awkward and resentful of any kind of authority, yet loving and deeply affectionate with whom-ever deserves such affection.²² From the beginning of his life, Alfieri tells us, he displayed “a natural tendency to justice, to equality, and to generosity of soul, which,” as he immediately adds “constitute the elements of a being free or at least worthy of being so.”²³ His noble birth made him financially independent²⁴ all the while placing him among the great persons of the realm; yet more than mere circumstance, freedom to him seemed to be an inner necessity. If we were to sum up his self-characterization, we might say that Alfieri, as he describes himself, was *born* for freedom although he was in fact subject to Vittorio Amedeo III, King of Piedmont. With hindsight, one might also say that he was born to be a poet although he was not aware of it for a long time: The first chapters of the *Vita* describe him as a melancholy youth, highly susceptible to the influence of music yet prone to musing and dark spirits. He tried to kill himself when he was barely eight years old but luckily survived the attempted suicide.

– *Education*: From an educational point of view, the circumstances of Alfieri’s childhood and youth were dire indeed. In his close family, there was no-one who might have introduced him to the benefits of culture, let alone to books, although he grew up with an uncle²⁵ who was an architect and thus not totally averse to the arts. At least, his relatives took him to the opera once or twice where he had an opportunity to listen to music and

²² For a poignant summary of his temperament and its inherent contradictions, see the beginning of chapter I.4.

²³ “[...] una certa naturale pendenza alla giustizia, all’egualianza, ed alla generosità d’animo, che mi pajono gli elementi d’un ente libero, o degno di esserlo.” Alfieri, *Vita*, p.58. Engl. transl. p.60.

²⁴ “Il nascere agiato, mi fece e libero e puro; nè mi lasciò servire ad altri che al vero.” Alfieri, *Vita*, p.9.

²⁵ Count Benedetto Alfieri. Alfieri describes him as an admirer of ancient beauty and of Michelangelo, though in his own works he often compromised his lofty ideals to accommodate the taste of his contemporaries.

feel his sensitivity awaken.²⁶ At school, the situation was even worse: Bad teachers, completely outdated curricula, not a thinking soul around. Alfieri spends the entire second and third books of his *Vita* bemoaning the effects of his poor education. Not only did he not learn anything; he also had to cram his head full of useless information, rehearsed mechanically, without the slightest notion of context or practical application. As a result, at age ten, he was – in his own words – “an ass among asses, and under an ass for a teacher.”²⁷ His trajectory appears to be the exact opposite of that of a *Bildungsroman*: Instead of flourishing in his education, Alfieri was actually regressing; he kept going from bad to worse. The verdict he passes on the academic institutions of his time is simply damning; other educational conventions, like the *grand tour* he accomplished like any young gentleman of the time, do not fare any better. It is true that Alfieri did travel a lot, but he travelled in a completely senseless way. His travels took him to distant countries yet failed to teach him anything about himself. And even when he was travelling in his native Italy, he moved around in a mentally distracted fashion, passing by monuments (like the tomb of Petrarch) the cultural significance of which completely eluded him. All of this, according to the mature Alfieri, was a supreme waste of time.²⁸

– *Love, both true and false*: Young Alfieri’s love relationships were like mirror images of his travels: transient and completely devoid of intellectual or moral import. Being the passionate young man he described, Alfieri was naturally responsive to the charms of physical beauty, yet his various mistresses did not match him from the point of view of character and intellect. Quite the contrary, in love, just as in his studies, he seemed to be

²⁶ In a noteworthy passage in II.5 (Alfieri, *Vita*, p.42), Alfieri relates the stimulating effect of music on his “ears and imagination,” and he goes on to add: “A wild ebullition of whimsical ideas followed, and I should have written the most vivid lines had I not been unknown to myself and to those who pretended to teach me.” (Engl. transl. p.46). It is one of many instances in which he describes the arousal of his sensitivity as a kind of premonition of his poetic talent, which however goes undiscovered for want of “nourishment and excitement.”

²⁷ “[...] asino, fra asini, e sotto un asino.” Alfieri, *Vita*, p.30. Engl. transl. p.36.

²⁸ “Ed ecco in qual modo si viene a tradire senza rimedio la gioventù.” Alfieri, *Vita*, p.31.

engaged in a steady downward path eventually finding himself attached to a particularly unworthy lady.²⁹ Alfieri himself vividly resented this bond to which his noble mind could not give its consent; it was like slavery to him, and he repeatedly tried to restrict the empire of his mistress. Failing, as he did, to extricate himself from this “filthy labyrinth,”³⁰ he experienced the most vivid shame.³¹ A bottom had obviously been reached: “the chain galled me to the bone, but I could not break it.”³² And yet it was precisely at this moment of highest moral dejection that he also started to feel the pangs of conscience reminding him that there was another more worthy way of life.³³ Consequently enough, then, though still somewhat paradoxically, it was at the sickbed of this same, despicable mistress that Alfieri had his first literary inspiration. He drafted what would become his first tragedy³⁴ while keeping her company when she was taken ill; and, being himself still too weak at this time (morally speaking) to follow through with his noble resolution, discarded the manuscript for the time being. Yet that fatal evening things took a new turn, never to be the same again; he had, as it were, initiated a new relationship. After several failed attempts, Alfieri had encountered what he would henceforth call his ‘true love’ (*amore vero*), the love of study and of writing, the love of letters.

²⁹ Elena Margherita Gabriella Falletti di Villafalletto. Though of distinguished birth, this lady was “of none too good a name even in the gay world” (“di non troppo buon nome nel mondo galante”). Alfieri, *Vita*, p.138. Engl. transl. p.126. She was married and quite a bit older than Vittorio. Their relationship lasted from mid-1773 to February 1775.

³⁰ “[...] quel sozzo laberinto.” Alfieri, *Vita*, p.140. Engl. transl. p.128.

³¹ The notion of shame (*vergogna*) is reiterated throughout the chapters of *epoca terza*. It testifies to Alfieri’s great moral sensitivity, which makes it impossible for him to suffer the discrepancy between ‘is’ and ‘ought’ any longer.

³² “[...] libero avrei voluto trovarmi, ma liberarmi non sapea, nè potea.” Alfieri, *Vita*, p.144. Engl. transl. p.131. At one point Alfieri, in his distress, caused his trusted manservant Elia to tie him to his chair, and so keep him a prisoner in his own house. This passage, which ironically echoes the famous episode of Ulysses resisting the sirens, conveys a deeper insight into the nature of autonomy: The “vili cattene” of the unworthy love have to be fought with another kind of chains before it becomes possible to shed them.

³³ In the logic of the narrative, Alfieri’s love-sickness functions as a kind of crisis, the resolution of which takes his life onto a new stage.

³⁴ The *Cleopatra* – a kind of tragic dialogue written in Italian blank verse.

The first three books of the *Vita* describe the trials and tribulations of a young man who does not live the life that corresponds to his mind and character, though it may have been, by the standards of the time, suited to a man of his age and social station. Alfieri's autobiography is based on the structural difference between the author/narrator, writing/telling his story at a mature age, and the protagonist, young Vittorio. This discrepancy accounts for many of the ironies of the narrative some of which are truly amusing; yet all this irony and self-mockery cannot entirely camouflage the bitterness that Alfieri feels with respect to his own misguided life. He sees himself as a very gifted young man endowed by nature with the finest of talents and, what is even more important, with the most noble of characters. Due to social circumstances, due also to his own weakness of will and the dissipations afforded by his station in life, these talents go completely wasted. Yet with the moral crisis described above a turning point is reached in the narrative, and book IV opens with the solemn contract in which Alfieri pledges to become a great writer. The rest of the book is devoted to the new project, which is not just the story of an intellectual vocation finally found but that of an all-encompassing project of self-reform. Again, I can only survey the important episodes in the most cursory fashion:

– *Reform of life*. When Alfieri decides to become a writer, he is fully aware that he is not simply opting for a particular career but for an entire way of life. As a consequence, the so-called *conversione letteraria* is followed by a radical reform of his personal situation and conduct.³⁵ First of all, Alfieri starts by renouncing his family fortune which tied him to the kingdom of Piedmont. He gives up his estates at Asti to his sister Giulia, reserving for himself only a modest monthly pension. The motivation behind this rather daring and unusual decision³⁶ was for him to become a free man not just in the moral, but also in the political sense of the term. While he was the owner of his title and estate, he was also a servant to the King, one of those petty

³⁵ There is a striking parallel with Rousseau, who describes a similar 'reform' of his way of life in book VIII of the *Confessions* (first published in 1782).

³⁶ Unusual only in this context. Alfieri's act of self-divestment actually resembles the arrangements members of the aristocracy would make before taking vows.

Italian despots who did not think it beneath himself to interfere with the private lives of their subjects. Getting rid of his properties was therefore part of a general endeavor on Alfieri's behalf to thoroughly 'de-vassalize'³⁷ himself. It was his conviction that as a writer he needed to be free, free to move and to travel whenever he saw fit, and, more importantly, free to follow the dictates of his own writerly conscience without any political concerns or reservations.

– *Marriage*: Yet Alfieri's self-chosen freedom, radical as it may seem, is not of the errant type. After ending his unfortunate love affairs, he encounters and eventually marries Luise Stolberg, the Countess of Albany, a lady not just of noble birth but of actual personal worth whom he praises in the most exalted terms. Although she is – unhappily – married to an abusive husband, the two of them become engaged and set up a household in Tuscany, which is later formalized by matrimony. Though once again this relationship is not an easy one, due to the personal circumstances of the lady, Alfieri in this case has no mental reservations at all.³⁸ The Countess is entirely deserving, being herself a person of great moral and intellectual qualities; as such, she is not a rival to his 'true love', the love of letters, but on the contrary, she fuels and supports it. Thanks to his relationship with her, Alfieri is finally able to channel his energies into the literary project in a productive fashion. Instead of arbitrary freedom, this is freedom bound in the most useful of ways.

– *Education, once again*: Ironically, however, Alfieri is totally unfit for the great task he has set out for himself.³⁹ Due to the time misspent during his youth, he is still a full-fledged barbarian with respect to literary culture. This unfitness starts at the most basic level, the level of language: Alfieri masters the local dialect

³⁷ "disvassallarmi" – one of many neologisms. Alfieri, *Vita*, p.212.

³⁸ The *Vita* remains silent on what must have been the difficulties of the relationship, which nonetheless appears to have been a reasonably happy one. Towards the end of Alfieri's life, the Countess began a relationship with the painter François-Xavier-Pascal Fabre, with whom she spent the remainder of her years.

³⁹ In a lengthy passage at the very beginning of the fourth period, Alfieri takes stock of his qualifications as a tragic playwright thus laying bare in an ironic fashion the painful discrepancy between his ambition and the means available to him.

and (some of) the French language in which he was educated at school. But he is completely unfamiliar with the canon of Italian literature and even incapable of reading it. What is therefore needed – and Alfieri does not shy away from the consequences, humiliating as they may be – is a project of thorough (self-)education; it must start from zero – or worse, since before he can begin to build, he first of all has to *undo* the nefarious education he received in his youth.⁴⁰ Alfieri describes how, as an adult, he has to become a humble student again in order to make himself familiar with the literature to which he has decided to devote his life. He hires instructors who teach him first Italian and, a little later, Latin, and who introduce him to the classics⁴¹ – some of which he had perused superficially before but which he now reads again with a new interest and much keener understanding. His readings⁴² are accompanied by extensive annotations, which soon give way to his first literary essays. In the beginning, Alfieri composes his pieces in French and translates himself back into Italian; he experiments with verse, trying to adapt a genuinely Italian meter (the so-called *versi sciolti*) to his own tragic needs.⁴³ He frequently consults with friends; in the spirit of complete honesty and reciprocity, he submits his writings to the verdict of a few intimates.⁴⁴ As his career progresses, he resumes his travels

⁴⁰ The ‘undoing’ aspect concerns most of all his relation to the French language. Alfieri at first categorically avoids every kind of French reading and banishes from his life whomever would be likely to speak to him in that idiom (Alfieri, *Vita*, p.180); when he starts to realize that this will not be quite enough to ‘un-frenchify’ himself, he decides to move to Tuscany to be more thoroughly exposed to standard Italian (p.190).

⁴¹ For example, Alfieri studied Horace with the help of Carlo Denina, a historian from Turin. In chapter 2 of the *quarta epoca*, Alfieri describes how the two of them meticulously translated, analyzed and discussed first all of the Horatian *Odes* and then the *Ars poetica*. Other Latin readings include Virgil, Seneca, Livy, and Sallust.

⁴² “[...] mi posi all’impresa di leggere e studiare verso a verso per ordine d’anzianità tutti i nostri Poeti primari” (Alfieri, *Vita*, p.186). The Italian authors Alfieri repeatedly references throughout the *Vita* and whom he calls his “four great Luminaries” (“quattro gran luminari”) are Dante and Petrarch as well as Tasso and Ariosto.

⁴³ Cf. p.193f. For a genetic critique of Alfieri’s poetic style, see Vittore Branca, *Alfieri e la ricerca dello stile. Con cinque nuovi studi*, Bologna, 1981, esp. p.1-20.

⁴⁴ At p.186, Alfieri acknowledges his debt to Father Paciaudi and Count Tana for their support and upright criticism. The notion of friendship – itself a classical notion – is very important in the *Vita*. Alfieri celebrated his

(to Rome, for example), though unlike before, he now travels with a clear-cut purpose. In his quest for a personal style of expression, he even agrees to meet with professional linguists at the university of Pisa. Yet with respect to these alleged authorities, whom he refers to as *barbarossi* (a mix of the terms for ‘barbarian’ and ‘professors’), Alfieri’s attitude is more than just ambivalent:

We were not agreed. What I called feeble and trivial, they called flowing and musical; as for the blunders, being pure matters of fact, and not of taste, there could be no dispute. Neither in matters of taste did we dispute; for a marvel, I maintained my part as a learner as they did theirs as teachers. But I was firmly resolved to be satisfied myself. Those gentlemen taught me negatively what *I must not* do. Time, exercise, perseverance, and study, I flattered myself, would finally teach me what *I must* do.⁴⁵

The academics can only teach him the mere rules of grammar; that is, they can offer him advice on what mistakes he ought to avoid. But they cannot teach him how to write good literature; this is something, Alfieri knows, will have to come from his own heart, from the very marrow of his own poetic nature. Being a tragic poet is not something that is taught in the academies; it cannot be, given that it is so very intimately connected with the writer’s personality and ethos.

Summing up, we may say that Alfieri’s education is a self-education in the twofold sense of the term: He has to educate himself, to refine his own person and style, while he is also the one who is doing the educating. Although he does seek counsel and advice, whenever such advice is needed, Alfieri remains wary

long-time friend Francesco Gori in *La virtù sconosciuta*, a dialogue first published in 1788.

⁴⁵ “Non c’intendevamo. Io chiamava languido e triviale ciò ch’essi diceano fluido e sonante; quanto poi alle scorrezioni, essendo cosa di fatto e non di gusto, ni ci cadea contrasto. Me neppure su le cose di gusto cadeva contrasto fra noi, perchè io a maraviglia tenea la mia parte di discente, come essi la loro di docenti: era però ben fermo di volere prima d’ogni cosa piacere a me stesso. Da quei signori dunque io mi contentava d’imparare negativamente, ciò che non va fatto; dal tempo, dall’esercizio, dall’ostinazione, e da me, io mi lusingava poi d’imparare quel che va fatto.” Alfieri, *Vita*, p.193. Engl. transl. p.150.

of any kind of authority. The only authorities he accepts are the classics, both Italian and Latin. But even with respect to these, he is full of circumspection. For on the one hand, he allows them to kindle his enthusiasm and to inflame him with a love of glory and greatness; he deliberately steep himself in classical reading with a view to absorbing these authors' mode of feeling and thinking into his own being.⁴⁶ On the other hand, however, he is extremely jealous to develop his own style of writing. Whenever he embarks on a new work the topic of which he knows has been dealt with before, he discards the earlier writer for fear of being unduly influenced.⁴⁷ His then is a careful balancing act: All the while seeking education and inspiration, he almost aggressively rejects whatever might become an unacknowledged debt and a falsification of his own way of feeling, reasoning, and writing.

Coming Full Circle: Alfieri's Classicism in Perspective

It is my understanding that the *Vita* as a literary work completes our picture of Alfieri's classicism in two significant ways. In one sense, it confirms what we already know about the purpose of this classicism. The recourse to authors from classical antiquity provides Alfieri with a motif of freedom and political greatness, which as such belongs to a past long gone but which he now seeks to revive for the Italy of his own time, or more precisely, for an Italy of the future. Classicism as an ideal, as an identity, may be anachronistic, but it is anachronistic in a good way, holding, as it does for Alfieri, a promise for the future, which the present generation of writers needs to live up to. Within this greater scheme of things, the *Vita*, as the description of his own writerly life and career, has an important function. It provides compelling proof that it is possible to be the – truly exceptional – person required by Alfieri's political theory. It shows that the demands of being an autonomous, entirely self-

⁴⁶ Alfieri is after all not averse to learning poetry by heart, as the passage on p.196 shows, where he is literally trying to infuse himself with Italian poetry (“per invasarmi di forme poetiche”).

⁴⁷ Thus, Alfieri states about Shakespeare: “Ma quanto più mi andava a sangue quell'autore, [...] tanto più me ne volli astenere.” Alfieri, *Vita*, p.195. Literary critic Harold Bloom has coined the term “anxiety of influence” (1973) for this kind of attitude.

reliant intellectual can be met even when circumstances are not very favorable. Hence, no-one should blame the poor state of the educational system when Alfieri's own experience so aptly demonstrates that it all depends on the moral courage of the individual, that self-reform is an option at all times – provided that the ethical (and, one should add, the financial) foundations are there from the start.⁴⁸ In this sense, the *Vita* acts as an analeptic supplement⁴⁹ to the political works: It testifies to the personal ethos that is implied and even presupposed by the treatises.

Furthermore, and this is my second point, the *Vita* also fulfills a proleptic function with respect to Alfieri's future position as a classic-to-be of Italian literature. The narrative itself reflects this by means of a rather cheeky twist: The final section concludes with Alfieri deciding that after all his pains and troubles, after 28 years of relentless studies, he finally deserves a reward. He therefore invents a knightly order, which he significantly calls *l'ordine d'Omero* (the Order of Homer) and solemnly awards himself knighthood (or the 'palm', which he initially set out to win). The medal is designed – how could it be otherwise – by Alfieri himself; it features the names of twenty-three poets of antiquity and modernity and a Greek inscription also devised by the author (Who hastens to tell the reader that he had the Greek proofread by a learned friend, to make sure he did not commit any blunders). Of course, this final award ceremony, which mimics Petrarch's coronation as poet laureate, is profoundly ironic. Or is it?⁵⁰ For Alfieri's self-coronation, mocking as its tone may

⁴⁸ In cases where these foundations are lacking, the Alfieri of *Del Principe* kindly but firmly advises the aspiring author to go look for another type of occupation. In the *Vita*, Alfieri relates how he subjects himself to a thorough self-scrutiny in order to better understand the nature of his own poetic talent and – more importantly – its limitations (p.191f.). The 'know thyself' is thus a very important element of Alfieri's self-education; the study of himself complements, and indeed sustains, the study of others.

⁴⁹ Gaudence Megaro (*op.cit.*, p.71) calls the *Vita* an 'appendix' to the political works; this, however, in my view grossly understates the complexity of the issue at hand.

⁵⁰ The secondary literature on the *Vita* features a broad variety of interpretations from the "agiografia del vate" (M. Martrinelli) to overridingly satirical readings. Doerte Winter in her monograph ('*Come farsi eroe letterario*'. *Die 'Vita' Vittorio Alfieris als intertextuelles Bezugssystem*, Frankfurt a. M. 2000) draws an instructive parallel between the Alfieri of the *Vita* and his conception

be, seems rather in line with the voluntarism he displays throughout the book. So, we might wonder, is Alfieri not merely pushing a familiar theme to its extreme consequence, demonstrating that he does not really need a public to endorse him, that he is enough of a jury to himself?

I believe that what we are detecting here is a strange ambivalence in Alfieri's work and maybe his (only) weak spot. For no one, no matter how determined he is, may become a classic of his own devising. A classic always needs an audience, and one that – as Sainte Beuve reminds us – persists over a long period of time. No matter then how strong an author's control over the production of his work might be, there is always another side, namely that of its reception, and which extends beyond his immediate resonance among his contemporaries to a time when he will no longer be around. This may be a good thing or a bad thing, but it definitely is something that escapes control. The future is open and so is the writer's position in it. Alfieri himself lived long enough to experience this first hand, when the outbreak of the French Revolution completely altered the way in which his political writings were received, and in a sense that was not always agreeable to him.⁵¹ With this in mind, the irony of the final passage may, after all, be just a way of immunizing himself against the vagaries of reception.

But then again, maybe this is not the right question to ask. Perhaps the real import of the *Vita* is an altogether different one. My suggestion is the following: Faced with the potentially vicious circle of royal authority and moral decline, Alfieri devised a circle of his own, a literary circle, or 'ring'.⁵² In this circle, the

of the tragic hero; however, her emphasis on the author as his own protagonist misses the crucial point, which is Alfieri's self-authorization as a writer.

⁵¹ In 1801, an unauthorized version of his early works (including the political treatises) was published in Paris. By that time, Alfieri had long turned against the French and their Revolution, and he very much resented the idea that his own writings should be appropriated by that nation and in that context.

⁵² In doing so, he may well have been inspired by Dante, whose works cover a similarly broad (or even broader) range of topics and genres from the treatise *De Monarchia* to the autobiographical *Vita Nuova*, which, written at an early stage of his career, abounds with very interesting strategies of self-authorization, as Albert Ascoli has shown (*cf.* Albert Russell Ascoli,

political and the personal writings complement each other in such a way as to provide an almost auto-poetic foundation to the tragedies, which represent the literary core of his work and that part of it which he is still acclaimed for to this very day. These tragedies illustrate the valiant – though always lonely – hero's fight against despotism; they represent a sublime enterprise, for sure, but one which would be entirely futile were it not to accomplish its political mission of inspiring generations of young people with lofty ideas and with the courage to take up the fight on their own.⁵³ And this is exactly the moment, conceptually speaking, where the political treatise and the *Vita* come to bear. The treatises – both *Del principe e delle lettere* and the earlier *Della tirannide* – provide a critical analysis of the current historical situation while also proposing a political agenda, an agenda that centrally rests on the figure of the self-reliant intellectual.⁵⁴ The *Vita* in turn shows Alfieri to *be* that very intellectual presupposed by the treatises; and it endows him with a genealogy that traces all his merits back to his noble birth and subsequent self-education. As a public figure, this carefully construed circle (literary, personal and political) provides him with enormous credentials – in fact just the kind of credentials that were necessary for him to be able to act as an authority for the nation to be.

For Alfieri, then, classicism was more than just a useful tool; it was an atmosphere he breathed and an identity that he deliberately chose for himself. This identity, which affects both the literary and the ethical part of his persona, might easily have seemed out of date even at the time of his writing. But it obviously did not, which arguably has to do with the fact that he also modernized it in quite a significant way. Whereas for 'classical'

Dante and the Making of a Modern Author, Cambridge, 2008). However, Alfieri differs from Dante in that the latter tries to situate his own authority as a poet with respect to previously established, uncontested authorities such as God or the Emperor whereas Alfieri's authority, as this section argues, is almost entirely self-referential.

⁵³ Cf. the passage in Alfieri, *Del principe*, p.233: "vorrei che tanta e tal guerra, e sotto così diversi aspetti, movessero alla assoluta ingiusta e mortifera potestà, che dalla loro divina fiamma venissero essi poi, quando che fosse, ad incendere le intere nazione."

⁵⁴ The ideal of the self-reliant intellectual was subsequently celebrated in the 19th century by the American poet Ralph Waldo Emerson in his essay on "Self-Reliance" (1841).

classicism, authority and genealogy are two indispensable components, these were exactly the features that Alfieri struggled with; or should we say: that he rejected, given that they were incompatible with his unqualified love for freedom. Alfieri surely wanted to be an authority of his own, but he did not want to heed any other authorities. What he did therefore, was to prepare the grounds, by means of the above-mentioned circle, for becoming a truly self-supported literary authority. His authority does not rest on genealogy; neither does it rest on the imitation of some external standard of excellence. It simply rests on him being true to himself, with his political oeuvre reflecting back the personal and vice versa, and both of them supporting and supplementing the literary. So instead of paying tribute to inveterate authority, like all classics before him, he preferred to discard authority altogether and to replace it with what was to become another key quality of modernity, i.e. authenticity.

Jean-Christophe Abramovici
(Paris IV-Sorbonne)

Sade et le fantasme du grand écrivain

Si elle ne saurait être comparée aux fastes bruyants de la célébration du tricentenaire de la naissance de Jean-Jacques, l'année 2014 qui salua les 200 ans de la mort du marquis de Sade fut assez riche : deux congrès internationaux, une dizaine de colloques et journées d'études, deux grandes expositions, à Paris et Genève¹, sans compter l'héroï-comique feuilleton à rebondissements du « retour » en France du manuscrit des *120 Journées de Sodome*². Que Sade ait rejoint le cercle étroit et envié des écrivains « à commémoration », célébrés à date fixe à défaut d'être lus, est sans doute la meilleure preuve que Sade est devenu un *classique*. Les étapes de la « dédiablement » qui fit migrer ses livres de l'ombre des seconds rayons des bibliothèques bourgeoises aux devantures et aux hunes sont bien connues : commencée au début du XX^e siècle par les infidèles célébrations surréalistes, elle s'est poursuivie après guerre avec l'élection de Sade comme référence presque obligée de la pensée française, s'est accélérée dans les années 1970 avec la levée de

¹ *Sade. Attaquer le soleil*, commissariat : Annie Le Brun, Paris, Musée d'Orsay (oct. 2014 - janvier 2015) ; *Sade, un athée en amour*, commissariat : Michel Delon, Coligny, Fondation Martin Bodmer (déc. 2014 - avril 2015).

² Pour une bonne synthèse des tribulations du manuscrit, voir Nathaniel Herzberg, « Caché, volé, racheté... l'histoire folle du manuscrit de Sade », *Le Monde*, 29 sept. 2012, p. 18-19 et, fidèle au principe sadien de surenchère, Vincent Noce, « Caché, disparu, volé, racheté, le manuscrit mythique de Sade revient en France », *Le Temps*, 3 avril 2014. Trois ans plus tard, à l'heure où nous écrivons ces lignes, victime collatérale des poursuites judiciaires engagées contre Gérard Lhéritier et sa société Aristophil, le rouleau des 120 Journées a retrouvé sa mythique invisibilité.

la censure qui empêchait ou gênait la publication de ses œuvres, avant que ses dernières n'entrent dans la « Bibliothèque de la Pléiade » sous la responsabilité de Michel Delon et que se développe parallèlement une recherche philologique et universitaire sur Sade, prenant tout autant l'écrivain « au sérieux » que les penseurs des décennies précédentes³.

Mais Sade lui-même s'est-il rêvé en grand écrivain, en classique, en homme de lettres honorable ? On a pu à juste titre chercher à amender, ces dernières années, le caractère duel de son œuvre, l'opposition proposée naguère par Michel Delon entre textes exotériques et textes ésotériques en ce qu'elle conduit, selon un réflexe un peu mécanique, à (dé-)considérer les premiers comme inférieurs aux seconds. *Habitus* culturel nourri aux sources du mythe romantique du génie : précisément parce qu'elles peuvent rapporter plus, les productions grand public sont supposées valoir moins que les œuvres secrètes, écrites conjointement pour une élite de *happy few* et les foules rêvées de lecteurs posthumes⁴. Au-delà des questions délicates de valeur esthétique, le seul fait que Sade ait cherché à faire paraître sous son nom des œuvres littéraires participe de la construction d'une image d'écrivain qu'il convient d'interroger. Fut-elle un simple écran de fumée, une façade d'honorabilité visant à corriger dans l'opinion publique les effets désastreux des « affaires » qui en 1763 (Jeanne Testard), 1768 (Rose Keller) et 1772 (prostituées marseillaises) avaient défrayé la chronique et sali son nom ? Répondit-elle à une véritable ambition du marquis ? Rien ne permet d'affirmer à coup sûr que Sade serait devenu écrivain s'il n'avait pas été enfermé pendant la plus grande partie de sa vie d'adulte. C'est en dilettante, en aristocrate lettré, qu'il compose avant ces périodes de détention quelques récits de voyage et pièces de théâtre. Sans doute, homme libre et libertin prudent – comme la plupart des hommes de sa caste –, il aurait continué de nourrir sa passion des planches, cherché à se faire jouer. Mais l'aristocrate privilégié qu'il serait demeuré aurait-il eu à cœur d'acquérir une autre forme d'honorabilité ? Seule certitude, l'écrivain « honorable » qu'il aurait été n'aurait pas eu besoin de convertir une rage

³ Voir Éric Marty, *Pourquoi le XX^e siècle a-t-il pris Sade au sérieux ?*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2011.

⁴ Voir le classique ouvrage de Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* [1992], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points / essais », 1998.

d'exclu en cette écriture clandestine et violente qui reste sa « marque » et lui vaut d'être aujourd'hui encore lu.

À défaut d'être parvenu à composer d'honnêtes *Œuvres complètes*, Sade n'eut de cesse de les rêver. Il en rédigea en particulier différents « Seuils », façades en trompe-l'œil qui sont tout autant des dispositifs de manipulation que des espaces de projection d'images de soi fantasmatiques. Y sont mêlés des textes écrits ou en gestation qui tous témoignent du désir du marquis de « faire œuvre ».

En 1788, il rédige à la Bastille un « Projet d'avertissement » pour un *Portefeuille d'un homme de lettres* que mentionnent tous ses bilans littéraires ultérieurs. Sade est déjà alors l'auteur de textes clandestins – *Dialogue entre un prêtre et un moribond*, *Les Cent Vingt Journées de Sodome* –, mais aussi d'œuvres honorables, théâtrales et narratives (en particulier la plupart des contes qui composeront *Les Crimes de l'amour*). Mais aucuns ne se trouvent compris dans son *Portefeuille* imaginaire :

Le portefeuille qu'on offre au lecteur, et qui d'après ce titre doit contenir un peu de tout, est composé d'un tenson, d'une dissertation sur la peine de mort, suivie d'un projet de l'emploi à faire des criminels pour les conserver utilement à l'État, d'une lettre sur le luxe, d'une lettre sur l'éducation, de 44 questions de morale, de 62 pensées formant chacune de petits morceaux de morale, de 29 analyses de comédies de Molière formant le total de pièces de théâtre de ce grand homme, d'une lettre sur le roman suivie d'un parallèle de ceux de Marivaux et de La Fayette, d'une dissertation sur l'Amérique, d'un plan de comédie, d'une lettre sur l'art de la comédie suivie de 50 préceptes dramatiques dans lesquels on trouve tout ce qui peut être le plus utile aux personnes qui suivent cette carrière, réunis en forme de conseils abrégés les plus clairs et les plus concis, de 90 traits d'histoire terminés par un morceau assez curieux sur les massacres de Mérindol et de Cabrières, de 100 reparties plaisantes ou paroles remarquables, de 5 historiettes qui suivent une anecdote curieuse sur la guerre des Cévennes au commencement de ce siècle, et de plusieurs lettres de fond⁵.

⁵ Sade, *Œuvres complètes*, Paris, Cercle du Livre Précieux, 1966-1967 [éd. Gilbert Lely ; rééd. Éd. Tête de feuilles, 1972-1973], t. 15, p. 27-28.

Sade assume ici une esthétique de la *satura* et du mélange poussée à l'extrême. Les références à Molière, Marivaux et La Fayette, comme les arts poétiques annoncés touchant aux genres dramatiques et romanesques⁶ pourraient témoigner d'un désir de filiation, d'une volonté d'être associé à ces « classiques » dont il assure être familier, si ces références n'étaient noyées dans un inventaire hétéroclite et suspect. Tout porte à croire que Sade se moque ici de ces écrivailleurs de la fin du XVIII^e siècle qui proposaient leurs services aux journaux et s'efforçaient de compenser la médiocrité de leur talent par le nombre de leurs productions. S'il se rêve peut-être dans ces lignes comme « classique », c'est par antiphrase, par rejet d'un monde des lettres en voie de (relative) démocratisation, comme d'une société marquée par une course puérile à la reconnaissance.

Une quinzaine d'années plus tard, peu de temps après son installation à l'asile de Charenton, Sade adresse sans doute à un éditeur la liste des « volumes qui me restent à faire imprimer » pour disposer de l'ensemble de ses *Œuvres complètes*. Comme dans le cas précédent, l'ensemble est en grande partie imaginaire, mais à tout le moins plus vraisemblable puisque comprenant des œuvres effectivement écrites et pour certaines déjà parues (*Les Crimes de l'amour*) ou rendues publiques (certaines des pièces qui auraient composé *Mon théâtre*) :

Les Crimes de l'amour, deux volumes de plus, composés des entrelacements⁷..... 2
Le Boccace français, composé de 12 nouvelles..... 2
 Mon Théâtre..... 2
 Le Portefeuille d'un homme de lettres..... 2
 Conrad ou le Jaloux en délire..... 4
 Marcel ou le Cordelier..... 4
 Total..... 16.

La conclusion que Sade tire de cet honorable ensemble fait cependant apparaître qu'on a moins affaire ici à un rêve mégalomane que

⁶ La « lettre sur le roman » est d'ailleurs le seul texte pouvant être rapproché d'un écrit réel de Sade, l'« Idée sur les romans » précédant *Les Crimes de l'amour* en 1804.

⁷ L'idée d'« entrelacements » renvoie peut-être au projet qu'avait eu Sade de faire s'alterner dans ses recueils de contes, pièces « gaies » et « sombres », « courtes » et « longues ».

qu'à un cynique calcul d'épicier espérant tirer de l'œuvre à venir quelques avances sur droits : « Qui, à 30 fr. le volume tiré à 2.000, donnent un fond de deux mille louis ou 48.000 fr., sur lequel il m'est bien permis d'en demander 20.000 pour l'emplette d'une maison de campagne⁸. »

Adressée sans doute à un autre éditeur autour de 1800, une seconde version de son « catalogue général » présente l'intérêt d'entremêler davantage la vérité et la fiction, l'ensemble des œuvres honnêtes effectivement rédigées alors par Sade et celles destinées à impressionner son destinataire en dessinant les contours de l'œuvre d'un grand écrivain en attente de reconnaissance :

Tel sera alors mon catalogue général :
 Aline et Valcour..... 6 vol.
 Les Crimes de l'amour..... 6 vol.
 Le Boccace français..... 2 vol.
 Le Portefeuille d'un homme de lettres... 3 vol.
 Conrad..... 4
 Marcel..... 4
 Mes Confessions..... 2
 Mon théâtre..... 2
 Réfutation de Fénelon..... 1
 Total... 30 vol.

Il faut faire exécuter tout cela sous un même format in-12, avec une seule gravure en tête de chaque volume et mon portrait aux *Confessions*. – Le portrait de Fénelon en tête de sa réfutation⁹.

La présentation « en tête de gondole » d'*Aline et Valcour* est intéressante en ce que ce roman, rédigé en 1786-1788 mais publié en 1795, constitue sûrement la tentative la plus aboutie de Sade de proposer une fiction qui respectait les normes esthétiques du temps tout en restant fidèle à ses thèmes et son personnel romanesques¹⁰. Sade s'ingénia d'autant plus à réécrire le « catalogue général » et imaginaire de ses œuvres qu'il lui était impossible de présenter et revendiquer l'entièreté d'un travail schizé par des normes morales et esthétiques qu'il vomissait. Témoin, le contre-feu qu'à

⁸ Sade, *Notes littéraires*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 15, p. 33.

⁹ *Ibid.*, p. 33-34.

¹⁰ Voir le chapitre consacré à *Aline et Valcour* ou le roman philosophique dans Jean-Christophe Abramovici, *Encre de sang. Sade écrivain*, Paris, Classiques Garnier, coll. « L'Europe des Lumières », 2012, p. 31-43.

la même période il tente d'allumer pour repousser l'attribution infamante (mais partout reprise) de *Justine* : se plaignant que « circule dans Paris un ouvrage infâme ayant pour titre *Justine ou les malheurs de la vertu* », il s'efforce d'expliquer pourquoi son nom y a été associé :

plus de deux ans auparavant, j'avais fait paraître un roman de moi intitulé : *Aline et Valcour ou le Roman philosophique* ; malheureusement pour moi, il a plu à l'exécrable auteur de *Justine* de me voler une situation, mais qu'il a obscénisée, luxuriorisée, de la plus dégoûtante manière¹¹.

Peu importe que la chronologie soit ici quelque peu malmenée : la mise en miroir de *l'ouvrage infâme* et du *roman de moi* s'efforce de dire sous la prétérition l'unité de l'œuvre, la cohérence d'un travail esthétique.

Le tableau des œuvres complètes du marquis au « format in-12 » témoigne par ailleurs de sa fine compréhension des nouveaux mécanismes de notoriété dans la République des Lettres de son temps : si la *Réfutation de Fénelon* jamais même ébauchée traduit une inscription patrimoniale assez traditionnelle, « ses » *Confessions* illustrées de « son » portrait exploitent, au-delà de la vogue rousseauiste, l'interpénétration nouvelle de l'œuvre et de la vie du grand écrivain : sera désormais reconnu tel l'homme de lettres qui se racontera ou conservera de son vivant les matériaux propres à dévoiler à la postérité son intimité, son identité cachée (journal, lettres privées, etc.).

Mis de côté les « catalogues généraux » de ses œuvres imaginaires, Sade caressa-t-il le rêve d'être, de son vivant ou à titre posthume, reconnu pour ses textes *à lui*, attentatoires aux bonnes mœurs de tout temps ; ces textes qui s'ils ne sont aujourd'hui plus interdits ou censurés, continuent d'agresser, de déstabiliser tout lecteur ? Rien ne nous semble permettre de l'affirmer positivement. Sade avait parfaitement conscience de la dimension « anti-sociale » de ses textes secrets : érigées en lois, les valeurs philosophiques et morales qu'y défendent ses héros ne visent rien moins

¹¹ Sade, *Lettres inédites et documents*, Paris, Éd. Ramsay / Jean-Jacques Pauvert, 1990 [éd. Jean-Louis Debaue, préf. Annie Le Brun], p. 467-478.

qu'à l'auto-destruction de la société et de la race humaine. La perspective est sereinement envisagée par Dolmancé dans *La Philosophie dans le boudoir*¹² et traverse le pamphlet « Français, encore un effort pour être Républicains ». Un groupe social saurait-il distinguer qui appelle à sa dissolution ? Mesurée est la « déférence » que la Société des Amis du crime de l'*Histoire de Juliette* veut bien accorder aux « gens de lettres » : pour toute pension, une petite remise sur leur cotisation annuelle¹³...

A contrario, la « grandeur » d'un écrivain se mesurant pour Sade à l'intensité des émotions qu'il produit chez son lecteur – c'est la principale leçon de son « Idée sur les romans » –, il pouvait légitimement caresser l'idée que ses écrits lui survivraient pour le pire, et donc pour lui le meilleur. Une réflexion d'une des compagnes de Justine à Sainte-Marie-des-bois l'explicite, à propos du devoir leur incombant de rester les gardiennes vigilantes du sommeil du père Clément :

– Oh, ciel ! dis-je, eh quoi ! même en dormant, ce scélérat veut que ce qui l'environne soit dans un état de souffrance ?
 – Oui, me répondit ma compagne, c'est la barbarie de cette idée qui lui procure ce réveil furieux que tu vas lui voir ; il est sur cela comme ces écrivains pervers, dont la corruption est si dangereuse, si active, qu'ils n'ont pour but, en imprimant leurs affreux systèmes, que d'étendre au-delà de leur vie la somme de leurs crimes ; ils n'en peuvent plus faire, mais leurs maudits écrits en feront commettre, et cette douce idée qu'ils emportent au tombeau les console de l'obligation où les met la mort de renoncer au mal¹⁴.

¹² « MME DE SAINT-ANGE : Savez-vous, Dolmancé, qu'au moyen de ce système vous allez jusqu'à prouver que l'extinction totale de la race humaine ne serait qu'un service rendu à la nature. / DOLMANCÉ : Qui en doute, madame ? » (Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2006 [éd. Jean-Christophe Abramovici], p. 56).

¹³ « Vingt artistes ou gens de lettres seront reçus au prix modique de mille livres par an. La Société, protectrice des arts, veut leur décerner cette déférence ; elle est fâchée que ses moyens ne lui permettent pas d'admettre à ce médiocre prix un beaucoup plus grand nombre d'hommes dont elle fera toujours tant d'estime » (Sade, *Histoire de Juliette ou les Prospérités du vice*, dans *Œuvres*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1998 [éd. Michel Delon], p. 553).

¹⁴ Justine, ou les malheurs de la vertu (*Œuvres, op. cit.*, t. II, p. 272) et *La Nouvelle Justine* (*Ibid.*, t. II, p. 684).

À défaut d'être très rigoureuse, l'analogie avec le caprice tyrannique du libertin donne corps au rêve moins de survie que de *re-vie* de l'écrivain, de *réveil* dans l'imagination et le corps de lecteurs à venir, au travers des émotions que continuerait de procurer la plongée dans ses livres. Pour autant, si Sade peut-être « emport[a] au tombeau » un tel rêve, on sait qu'il voulut qu'il ne reste de ce dernier aucune trace matérielle.

La fosse une fois recouverte il sera semé dessus des glands, afin que par la suite le terrain de la dite fosse se trouvant regarni, et le taillis se retrouvant fourré comme il était auparavant, les traces de ma tombe disparaissent de dessus la surface de la terre comme je me flatte que ma mémoire s'effacera de l'esprit des hommes¹⁵.

Paradoxalement, ce vœu d'oubli complète le rêve corrompé des « écrivains pervers ». Matérialiste conséquent, Sade ne pouvait caresser, tel un Diderot, l'espoir d'une reconnaissance posthume, fantasme médiocre et bourgeois. Aux célébrations, plaques, panthéons, risibles fétiches mortuaires, il préfère l'idée de cette force vitale qui, quittant son corps, ira nourrir l'écorce d'un chêne ou l'épiderme d'un lecteur. L'étude de ses manuscrits corroborerait d'ailleurs une telle hypothèse. Y préside une dynamique de l'amplification qui pousse toujours l'écrivain à enrichir le texte premier, à déborder le cadre trop contraignant du plan primitif¹⁶. Ce travail illimité de l'écriture qui pousse Sade moins à faire qu'à défaire et refaire, ce mouvement de création/destruction est à la fois la signature de sa modernité et du refus auquel il demeura fidèle de ne jamais envisager son œuvre comme *finie*, prête à rejoindre le confort mortifère des bibliothèques et du patrimoine.

¹⁵ Testament de Sade, dans *Notes littéraires, Couplets et Pièces de circonstances*, dans *Œuvres complètes*, t. XI, Paris, Pauvert, 1986 [éd. Annie Le Brun, Jean-Jacques Pauvert], p. 159.

¹⁶ Voir Jean-Christophe Abramovici, « La règle et l'élan. Remarques sur les manuscrits de Sade », *Genesis* 43, Presses Universitaires de Paris-Sobonne, 2016, p. 197-208.

Gilles Schebat
(Paris IV-Sorbonne)

Le parcours littéraire de Charles de Villers : du libertinage français au classicisme allemand

Dans une lettre à Mme de Staël datée du 20 septembre 1805, Chateaubriand écrit : « Je suis las de la France... Nous autres, Français, pourquoi serions-nous si attachés à notre sol paternel ? On m'y a pris tout ce que j'avais. On m'aurait arraché la vie comme à tant d'autres, si on m'avait trouvé à une certaine époque. Quel espoir ai-je d'y avoir jamais le repos et l'aisance¹ ? »

C'est ce même sentiment d'amertume vis-à-vis de son pays natal que Charles de Villers a ressenti en choisissant l'exil en Allemagne une décennie avant la rédaction de cette lettre. Charles de Villers (1765-1815) est un personnage hautement ambigu : il s'est efforcé tout au long de sa vie de convaincre ses compatriotes de la valeur de la littérature et de la culture allemande à une époque où cette culture est ignorée, voire méprisée en France. Il a ainsi essayé à travers ses œuvres de la diffuser, notamment en consacrant un long ouvrage à la philosophie de Kant. Ses rencontres et ses voyages fréquents puis son installation définitive à Göttingen ont peu à peu fait germer en lui l'idée d'une supériorité de la littérature et plus largement de la culture et du mode de vie allemands. Sa conversion radicale au germanisme est une démarche originale en son temps², singulière, qui a suscité colère,

¹ Cité dans Paul Gautier, « Chateaubriand et Mme de Staël, d'après les lettres inédites de Chateaubriand », *Revue des deux mondes*, 1^{er} oct. 1903, p. 670.

² Rappelons que Mme de Staël ne publie son *De l'Allemagne* qu'en 1813.

moquerie et indignation chez ses contemporains français. En effet, Villers s'est peu à peu radicalisé dans ses positions germanophiles, en faisant l'éloge systématique de la culture allemande, marquée par l'idéalisme et la pureté, et en brocardant une littérature française qui se vautrerait dans la luxure et la bassesse. Au XIX^e siècle et au XX^e siècle, en France, l'œuvre de Villers est peu à peu tombée dans l'oubli, et le peu d'ouvrages qui lui étaient consacrés étaient souvent condescendants, ironiques et parfois acerbes : Villers était perçu comme le « mauvais Français », comme un anti-patriote. Ce n'est que dans la deuxième moitié du XX^e siècle (avec notamment la thèse L. Wittmer) que l'on a redécouvert l'originalité de l'œuvre de Villers qui a tenté tout au long de sa vie de rapprocher la France et l'Allemagne : l'œuvre d'un écrivain nourri de littérature et de culture françaises classiques qui a tenté, certes sans succès, d'être un médiateur entre la culture allemande et la culture française au-delà de prises de positions parfois très caricaturales. Il reste ainsi un précurseur qui a tenté de diffuser la littérature allemande en France, les œuvres aussi bien du *Sturm und Drang* que de la *Weimarer Klassik* de Goethe, Schiller, ou Klopstock que Villers admirait particulièrement. Son parcours littéraire est aussi emblématique d'une fin de siècle qui rejette la légèreté, le libertinage dans l'art (cette mollesse décadente tant décriée par Villers) au profit d'un nouveau classicisme tourné vers l'idéalisme, la spiritualité et la grandeur. Cette idée d'un art pur, harmonieux que Villers découvre chez les auteurs allemands de la fin du XVIII^e siècle est au cœur du classicisme de Weimar. La conversion de Villers peut sembler irrationnelle, quasi mystique, voire religieuse après une jeunesse française marquée par la frivolité et la fréquentation des salons mondains ; elle est celle d'un personnage double à bien des égards, à la fois français et allemand, libertin dans sa jeunesse et classique dans sa conversion germanophile.

Quelques éléments biographiques

Louis Wittmer dans sa thèse consacrée à Charles de Villers³ a longuement évoqué sa biographie, on en retiendra ici les

³ Louis Wittmer, *Charles de Villers, 1765-1815, un intermédiaire entre la France et l'Allemagne et un précurseur de Mme de Staël*, Genève/Paris, Georg/Hachette, 1908.

éléments principaux propres à éclairer le parcours littéraire de Villers.

Villers est né en Lorraine en 1765, un an avant que la Lorraine ne redevienne française. Wittmer souligne l'importance de son origine provinciale dans son œuvre marquée par la nostalgie de la douceur d'une vie rustique. Il évoque d'ailleurs le sentiment d'horreur éprouvé par Villers lorsque celui-ci découvre Paris, un peu à l'image de Rousseau⁴. Villers assimile ainsi la frivolité des salons parisiens à un certain esprit français qu'il dénigre tout au long de son œuvre. Pourtant lui-même connaît une jeunesse mondaine et frivole et est imprégné de culture et de littérature françaises. Il apprend l'allemand assez tardivement au gré de ses voyages puis de son installation en Allemagne. Il est certes né en Lorraine, mais ne possède pas de double culture, ni n'est bilingue. Il fréquente les salons du marquis de Lezay-Marnésia, aristocrate mondain, qui compose des poèmes bucoliques et légers⁵. Le jeune Villers se passionne alors pour le théâtre, prend même des cours de diction et devient un acteur de théâtre de société ; il s'éprend de sa partenaire habituelle Mme Anthoine, et jouer la comédie devient son passe-temps favori. Parallèlement, il compose des chansons et des madrigaux. Il connaît ainsi une jeunesse insouciante, puis part pour Strasbourg en 1783 et rejoint le régiment de Metz. C'est à cette époque qu'il se passionne pour le magnétisme animal et l'œuvre de Mesmer. Il en tire un roman paru en 1787, *Le Magnétiseur amoureux*, où l'intrigue romanesque n'est qu'un prétexte pour développer les thèses de Mesmer. On voit déjà dans cet ouvrage se dessiner la préférence de Villers pour une philosophie idéaliste (celle de Kant) plutôt qu'une philosophie matérialiste (celle de Condillac). Villers ne retient que quelques idées directrices du magnétisme : la séparation de l'âme et de la matière, l'imperfection d'une perception uniquement sensorielle, insuffisante pour connaître le monde, une conception de l'homme comme un mélange de matière et d'esprit. Toutes ces idées développées par Villers vont à l'encontre de l'esprit sensualiste de l'époque qui règne en France. Le livre, aussitôt paru, est mis au

⁴ Voir Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2011, livre IV, p. 196-197.

⁵ Il est aussi l'auteur de l'article MANSTURPATION de l'*Encyclopédie*.

pilon pour des motifs peu clairs⁶. Cette œuvre, au-delà de son caractère fantaisiste et anecdotique, est un condensé des idées que Villers développera par la suite, imprégnée d'une religiosité centrale dans les conceptions philosophiques de Villers⁷.

Celui-ci, dans un premier temps, salue la Révolution Française, notamment dans ses *Lettres Westphaliennes*. Il souligne alors le contraste choquant entre « extrême opulence » et « extrême misère », avant d'en condamner les excès. En 1791, il publie *De la Liberté : son tableau et sa définition ; ce qu'elle est dans la société ; moyens de l'y conserver* : il développe l'idée que la loi est le pilier de la société, que celle-ci permet de maintenir l'ordre et de contenir les passions, défend l'éducation, la vie de famille, l'instruction de la jeunesse et fait l'éloge de la vertu, thématique récurrente dans son œuvre. Villers n'est pas un royaliste orthodoxe mais se situe à contre-courant de la pensée révolutionnaire. Victime de persécutions, il fuit et rejoint l'armée de Condé en 1792, participe à la défaite royaliste de Trèves, retourne dans sa ville natale, Boulay-Moselle, mais est dénoncé et fuit de nouveau à Aix-la-Chapelle. Réfugié en Allemagne, il y passe les vingt dernières années de sa vie.

Pour lui la France est le pays des dangers, des vicissitudes alors que l'Allemagne, sa patrie d'adoption, apparaît comme un lieu calme, reposant, propice à l'étude. Il mène une vie errante en Westphalie, puis à trente-et-un ans s'inscrit à l'Université de Göttingen et y rencontre plusieurs professeurs : le philologue Heyne, mais surtout les historiens Heeren et Schlözer. À cette époque, il découvre Luther et Kant, les œuvres de Goethe, Schiller, Klopstock et Jean Paul. Il mène une vie calme, quasi monacale, loin des mondanités et des salons. Il se lie avec la famille Schlözer. En 1797, il publie les *Lettres Westphaliennes* dans lesquelles il commence à résumer la philosophie de Kant. Cette année-là il quitte Göttingen pour Lübeck. Il fonde une revue *Le Spectateur du Nord*, et y publie toute une série d'articles sur Kant. Il voyage ensuite en France en 1801 pour défendre auprès de l'Institut son ouvrage *Philosophie de Kant, ou Principes fondamentaux de la philosophie transcendante*, critiqué de manière virulente par Condillac. En

⁶ Voir François Azouvi, « La polémique du magnétisme animal », dans *Le Magnétiseur amoureux*, Paris, Vrin, 2006.

⁷ Dans son *Essai sur l'esprit et l'influence de la réformation de Luther* (1804), Villers défendra la foi protestante contre l'église catholique romaine.

1802, il publie son *Essai sur l'esprit et l'influence de la réformation de Luther* qui connaît un certain succès et entame une correspondance avec Mme de Staël. S'il partagea avec elle le désir de diffuser la culture allemande, Villers fut pour ainsi dire un précurseur qui échoua là où Mme de Staël réussit quelques années plus tard. Les deux écrivains s'échangent ainsi une volumineuse correspondance⁸. Wittmer note que Mme de Staël semble très éprise de Villers, lui-même entretenant une relation pour le moins ambiguë avec Dorothea von Rodde, la fille de Schlözer. En 1806, Villers publie son « Érotique comparée⁹ » ou *Sur la manière essentiellement différente dont les poètes français et allemands traitent l'Amour*. Il est à Lübeck lorsque les troupes françaises assiègent la ville, et, de ces événements tire un ouvrage intitulé le *Combat de Lübeck* où il dénonce les exactions de l'armée française. Napoléon le traite à cette époque d'« idéologue allemand¹⁰ ». À la mort de son ami Schlözer en 1809, Villers est renvoyé de l'université de Göttingen et meurt deux ans après la chute du royaume de Westphalie. Il lègue tous ses papiers à Dorothea qui en fit don à la *Staatsbibliothek* de Hambourg, qui les possède encore.

La conversion du « cas » Villers

L'exil allemand marque clairement une cassure dans la vie de Villers. La France est alors reléguée pour lui dans un passé mondain et léger qu'il renie. À l'inverse, l'Allemagne pour Villers, représente alors l'avenir : ce qui est vrai pour son expérience personnelle lui semble l'être aussi dans les arts et la littérature. Il perçoit la France comme un pays du passé aux modèles littéraires vieillis, éculés. Dans toute son œuvre, et surtout dans son « Érotique comparée », il dépeint une opposition, voire un gouffre

⁸ Voir Madame de Staël, Charles de Villers, Benjamin Constant, *Correspondance*, Francfort-sur-le-Main/Berlin, Peter Lang, 1993 [éd. Kurt Kloocke].

⁹ L'expression a été forgée par l'éditeur du texte, Edmond Egli : voir *L'Érotique comparée de Charles de Villers*, Paris, librairie universitaire J. Gamber, 1927.

¹⁰ À ce sujet, voir Paul Gautier, « Un idéologue sous le Consulat et le Premier Empire », *Revue des deux mondes*, t. 32, 1906 : Gautier cite *Madame de Rodde et Madame de Staël*, un ouvrage de E.-A. Bégin (Metz, 1839) où se trouvent relatés les propos de Napoléon.

entre la littérature allemande et française¹¹. Il donne des explications historiques, remonte à l'Antiquité, prend à témoin Tacite et sa *Germania*, César et *La Guerre des Gaules* pour expliquer la supériorité de la culture allemande par rapport à la culture française. L'argumentation de Villers a un côté outré, caricatural. Celui-ci élargit ses propos à toute la littérature et même au mode de vie des Allemands et des Français. Ce petit traité a souvent été décrit comme le premier essai de littérature comparée : du *Roman de la Rose*¹² qu'il juge « fort peu décent », Villers passe à La Fontaine, Crébillon et Louvet qu'il oppose à Klopstock, Goethe, Gleims et Jean Paul. Si Rousseau seul semble trouver grâce à ses yeux, Villers s'empresse de souligner que l'auteur des *Confessions* n'est « pas français¹³ ». Il construit ainsi l'image d'une littérature française qui se vautre dans la luxure, dans « la boue¹⁴ » et d'une littérature allemande animée de spiritualité, marquée par l'élévation, l'harmonie et la lumière. Même les classiques français sont dénigrés par Villers qui préfère « à toutes les grâces souvent maniérées de la muse érotique française [...] l'idéalité naïve de la muse allemande¹⁵ ». La découverte de la littérature allemande constitue pour lui une épiphanie, une révélation mystique alors que Villers se décrit lui-même comme un pur produit de la culture littéraire française. La première version de cet essai est augmentée par la publication de fragments supplémentaires dans lesquels il compose un tableau comparatif de la littérature allemande et de la littérature française¹⁶. La disposition des éléments du tableau sur la page montre bien l'élévation de la première et l'abaissement de la seconde.

La réalité semble plus complexe que ce tableau schématique : le modèle littéraire du libertinage français s'est largement diffusé en Allemagne dans la deuxième moitié du XVIII^e

¹¹ Voir la première édition de l'essai de Charles de Villers, *Sur la manière essentiellement différente dont les poètes français et allemands traitent l'Amour*, dans Karl Reinhard (dir.), *Polyanthea, Ein Taschenbuch für das Jahr 1807*, Münster, 1806, p. 42-43.

¹² *Ibid.*, p. 53.

¹³ *Ibid.*, p. 59-60.

¹⁴ *Ibid.*, p. 55.

¹⁵ *Ibid.*, p. 70.

¹⁶ Reproduit et commenté dans Jean-Christophe Abramovici, *Le Livre interdit*, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot / Classique », 1996.

siècle comme l'a montré Emmanuelle Buis dans sa thèse qui se propose d'analyser ainsi ce phénomène d'inspiration et d'influence littéraires :

Le succès de diffusion outre-Rhin de quatre romans de séduction emblématiques du genre (*Clarisse Harlowe*, *Les Égaréments du cœur et de l'esprit*, *Le Paysan perversi* et *Les Liaisons dangereuses*), traduits et longuement disséqués par la critique contemporaine, a légitimé la recherche d'échos au sein de la production romanesque allemande de la fin du siècle ; le recensement de preuves scientifiques d'influence – aveux d'innutrition, commentaires critiques ou intertextualité explicite –, a permis de distinguer six écrivains germaniques, six lecteurs enthousiastes dont l'œuvre est entrée en résonance avec la tradition du libertinage galant : Christoph Martin Wieland, Sophie von La Roche, Wilhelm Heinse, Ludwig Tieck, Clemens Brentano et Jean Paul. Des jeux d'« imitation viciée », une reprise des principaux motifs du libertinage galant – typologie des personnages, stratégies de conquête et épisodes-clés des intrigues – mais un usage parodique de certains procédés narratifs traditionnels témoigne d'une prise de distance dans laquelle s'affirment à la fois l'originalité des héritiers et la sensibilité germanique d'une littérature en plein essor¹⁷.

Pour Emmanuelle Buis, les dernières œuvres allemandes infléchirent la doctrine libertine initiale. Elle critique ainsi une certaine vision statique de la littérature européenne qui rejoindrait la conception quasi-ethnique que se faisait Villers de l'art et de la culture. Cette vision de la littérature ne reflète pas la réalité du XVIII^e siècle littéraire et culturel en Europe qui a été une période d'échanges intenses, de jeux d'imitation et d'influences réciproques¹⁸.

Villers est un personnage double et ambigu : à la fois pétri de culture française et converti à la culture allemande. Goethe l'appelait « *Janus bifrons* », « *der vogesiche Bifrons* », le *bifrons* vosgien,

¹⁷ Emmanuelle Buis, *Circulations libertines dans le roman européen (1736-1803) : étude des influences anglaises et françaises sur la littérature allemande*, Paris, Champion, 2011, Résumé de la thèse.

¹⁸ Voir les liens bien connus entre l'œuvre de Diderot et celle de Richardson, le roman anglais dont Crébillon dit s'inspirer pour *Les Heureux Orphelins*.

toujours prompt à critiquer avec véhémence les écrivains de sa patrie natale et à exalter les qualités des auteurs du *Sturm und Drang* :

Vraiment, le beau nom emprunté au domaine du temps et appliqué à celui de l'espace, me convient assez bien et me fait beaucoup d'honneur. Il me faut pourtant ajouter que le bifrons vog sien, lorsqu'il regarde les vastes étendues du pays teuton, montre un visage juvénile et respectueux, comme il convient à un disciple dont le visage exprime le recueillement, la vénération et la soif de savoir ; tandis que son autre visage, tourné vers l'ouest, est un visage renfrogné, un visage de pédant, plein de rides et de dégoût, et qui aimerait bien se détruire lui-même, un vrai visage de suicidaire. Sa bouche est fermée du côté de la Teutonie. Ses yeux et ses oreilles sont d'autant plus largement ouverts ; du côté de la Gaule, par contre, la vieille bouche est en activité perpétuelle, occupée à cracher les injures et les railleries, et bien plus à la façon du tonnerre de la colère que du ton d'un avertissement fraternel. Toutefois le Pythien peut s'imaginer combien le pauvre cerveau placé entre les deux visages et sans cesse occupé à capter, assimiler, méditer, émettre, est tiraillé et contracté dans l'exercice rythmique de sa double fonction¹⁹.

La France, comme on l'a souligné, représente le passé de Villers, un passé qu'il voudrait détruire, abolir mais aussi, selon lui, le passé dans l'histoire culturelle de l'Europe. Au-delà de prises de positions caricaturales, Villers semble avoir eu la volonté de réunir

¹⁹ Texte original : « Wahrlich, ist der schöne Nahme, aus Zeitigen Verhältnissen entlehnt, und auf Raumverhältnisse angewandt, nicht ganz unpassend, und sehr ehrenvoll ! - Doch muß ich noch hinzumerken, daß der Vogesische Bifrons, indem er nach teutoburgischen Gefilden hinsieht, ein jugendlich-frommes Gesicht zeigt, wie es sich einem Lehrlinge ziemt, dessen Ausdruck Andacht, Ehrfurcht und Wißgier ist ; - da sein anderes, nach Westen gekehrtes, ein grämlich, altkluges Gesicht ist, voll Runzeln und Ekel, und das sich selbst gern vernichten wollte, - ein wahres Selbstmörder Gesicht ! - Sein Mund ist verschlossen gegen Teutoburgien hin ; Augen und Ohren desto weiter aufgesperrt ; gegen Gallien hingegen ist das alte Maul in kontinuierlicher Bewegung und mit Schimpf und Spott beschäftigt, so mehr dem Donner des Zornes ähnlich, als einem brüderlichen Mahnen. Unterdeß mag sich denn der Pythier denken, wie das arme, zwischen beyden Gesichtern einfach liegendes Gehirn, das mit Empfangen, verdauen, brüten, emittiren unaufhörlich beschäftigt ist, bey der rythmisch-schlagenden Vorrichtung seiner doppelten Funktion oft gezerrt und contrahirt wird » (*Goethes Jahrbuch*, 1899, p. 115-116) ; cité dans Monique Bernard, *Charles de Villers et l'Allemagne. Contribution à l'étude du préromantisme européen*, Paris, Université Paul Valéry / Montpellier III, 1976, p. 198 et suiv.

les deux pays dans une trajectoire qui suit celle du tournant des Lumières : celle du rejet de la légèreté, de la frivolité dans l'art, en littérature comme en peinture avec l'émergence d'un mouvement « néo-classique » dont David en peinture, Chénier et Delille pour la poésie, sont les figures majeures. Toutes les qualités que Villers prête à l'art allemand (la pureté, l'élévation, l'harmonie) furent celles revendiquées par les néoclassiques en France et par Goethe et Schiller en Allemagne.

Charles de Villers, le rejet du libertinage et l'aspiration au classicisme

Villers condamne ainsi avec force la littérature libertine. On a évoqué plus haut son jugement sur les œuvres de Crébillon ou de Louvet. Il est évidemment très sévère avec Sade, dont il critique violemment le *Roman intitulé Justine*, « un des fruits les plus odieux de la période révolutionnaire²⁰ » dans lequel Sade met en scène « ce qu'une cruauté raffinée a de plus atroce ». « Écrit avec du sang », le roman justifie le rapprochement de Sade et de Robespierre, et Villers de reprendre l'anecdote selon laquelle lorsque les révolutionnaires « étaient fatigués de meurtres et de condamnations », ils étanchaient leur soif de sang en lisant *Justine*. Il retient ainsi trois principes dans l'œuvre de Sade : la réversibilité du vice et de la vertu, les associations entre vertu et infortune, crime et vraie sagesse et, enfin l'idée que la compassion est l'apanage des âmes faibles et que le vrai plaisir réside dans la souffrance qu'on inflige à autrui. Villers analyse ici assez lucidement l'œuvre de Sade et poursuit sa lettre avec un résumé de l'intrigue du roman, « le plus dégoûtant et le plus mauvais de tous les livres²¹ », destiné aux seuls Robespierre et Couthon. Après avoir appelé explicitement à brûler le livre – « J'en vais acheter trois qui sont encore chez mon libraire, et les jeter au feu » –, Villers refuse de citer jusqu'au nom même de Sade, simplement évoqué dans le *post-scriptum* de la lettre : « Vous lirez peut-être, Madame, dans les *Fragments sur Paris*, de M. le docteur Meyer, que l'auteur de *Justine* est M. de Laclos, connu surtout pour son roman *Les Liaisons dangereuses*. Il n'en est rien. Je craindrais de faire rougir les mânes de

²⁰ Charles de Villers, *Lettre sur le roman intitulé Justine*, Paris, 1877 [éd. J. Baur], p. 14.

²¹ *Ibid.*, p. 24.

la belle Laure. Que ceci reste une énigme entre vous et moi. » L'allusion à Laure de Noves, muse de Pétrarque, dite aussi Laure de Sade et aïeule du Marquis, est évidente.

À cette France de la fin du XVIII^e où le libertinage crébillonnien traditionnel se transforme en un libertinage outré qui représente explicitement le désir sexuel au lieu de le suggérer, Villers oppose l'idéalisme de la philosophie de Kant et de la littérature du classicisme de Weimar, Goethe et son *Torquato Tasso*, Klopstock et ses *Odes* ou encore Jean Paul.

Dans « l'Érotique comparée », Villers salue Rousseau comme le premier à avoir écrit dans la même langue que les poètes allemands²², cite le *Paradis* de Milton, n'oublie pas la période du *Sturm und Drang* avec *Werther*, et fait allusion à quelques drames de Shakespeare qui constituent pour lui les premières étincelles du classicisme de Weimar. Les qualités essentielles de la poésie allemande sont, selon lui, l'harmonie et la solennité du sentiment. En d'autres termes, le cœur même du projet de Goethe et de l'auteur du *Carlos*, « l'immortel Schiller²³ » : concilier la sentimentalité du *Sturm und Drang* tout en réactualisant des mythes antiques, arriver à une certaine harmonie entre ces deux pôles et parvenir à une imitation des Anciens qui ne serait pas servile tout en ménageant un certain épanchement lyrique des sentiments.

Par son parcours biographique et littéraire, Charles de Villers est emblématique du tournant des Lumières en Europe, d'un moment où le modèle libertin semble rejeté dans le passé au profit d'un nouvel art classique, mais n'en reste pas moins vivant malgré les inflexions qu'il subit, que ce soit dans les outrances de Nerciat et Sade ou dans le roman gothique, chez Lewis par exemple²⁴. Par sa double culture franco-allemande, par sa jeunesse libertine et par sa conversion au classicisme allemande, Villers incarne l'ambiguïté littéraire et esthétique de la fin du XVIII^e siècle. S'il se voulut précurseur, Villers semble être né à une mauvaise époque, mort avant l'avènement du romantisme français. Français

²² Charles de Villers, *Sur la manière essentiellement différente dont les poètes français et allemands traitent l'Amour*, dans Karl Reinhard (dir.), *Polyanthea*, op. cit., p. 58.

²³ *Ibid.*, p. 65.

²⁴ Voir à ce sujet, la préface de Sade aux *Crimes de l'amour*.

de naissance, allemand par choix idéologique et esthétique profond, Villers fut un idéaliste, un homme plein de contradictions, aux prises de positions esthétiques extrêmes, mais aussi une figure de médiateur, d'intermédiaire entre la France et l'Allemagne.

Guiglielmo Gabbiadini
(Bergamo)

**Tugend, Kraft und die Wonnen des Lebens
Semantischer Klassizismus und Visionen
energischer Lebensführung
in der Literatur der Spätaufklärung***

Virtue, energy and the delights of life. Semantic classicism and visions of vigorous lifestyle in late Enlightenment literature

The paper sets out to analyse occurrences of semantic classicism within the moral and literary debates concerning ‘virtue’, chiefly in German late Enlightenment. It offers snapshots of how ancient visions of virtue gained new cognitive shape in a range of modern texts and media: notably a series of moral weeklies circulated in Leipzig and Halle around 1750, but also treatises devoted to anthropology and aesthetics published by Friedrich Schiller, Gottlob Benedict von Schirach and Friedrich Hugo von Dalberg around 1780-1790, as well as political essays and fragments written by Wilhelm von Humboldt and Friedrich Schlegel in the 1790s. Specific topoi borrowed from Greek and Roman traditions – such as the ‘sparkle of virtue’ and its ‘energy’ – are shown to structure enlightened visions of virtuous ways of living at the end of the 18th century. Close readings of selected passages will help uncover intertextual allusions to ancient sources – mainly Horace, Lucretius and Cicero – and single out the fleeting junctures in which the semantic negotiations of virtue crossed, at once, the cautionary tales of civic philosophy and the silent expectations affecting individual lifestyles.

Exposition

Das Nachdenken über Grundfragen vernunftgemäßer Lebensführung zählt bekanntlich zu den Hauptanliegen der Aufklärung.¹ Unmittelbar damit verbunden sind einschlägige Reflexionen über Bedeutung und soziale Funktion der Tugend.² Naturrecht, Moralphilosophie und Pädagogik stellen die Domänen dar, in denen die Arbeit an der Tugend-Semantik am auffälligsten vonstattengeht.³ Bei solchen Verhandlungen spielt die Anverwandlung der „klassischen Tradition“⁴ der Antike eine zentrale Rolle. Aus der literarischen Beschäftigung mit antiken Text- und Bildüberlieferungen verspricht man sich Impulse zur Berichtigung und Erneuerung der Tugendbegrifflichkeit. Gesucht wird insbesondere nach ursprünglichen Bedeutungsschichten aber auch nach *exempla*, die in Zeiten zunehmenden Lichtes der Nacheiferung würdig scheinen. Bevorzugt werden daher Schriftquellen und Fundstücke, denen das Prädikat der Klassizität zusteht, versteht man doch gemeinhin unter „classisch“ etwas, das „die möglichste Vollkommenheit“⁵ erreicht hat und „in seiner

* Diese Schrift ist ein Nebenzweig von Forschungsarbeiten, die im Rahmen eines Stipendiums der Alexander von Humboldt-Stiftung ermöglicht wurden. Der Alexander von Humboldt-Stiftung möchte ich für die Unterstützung herzlich danken. Für wichtige Hinweise und Ratschläge danke ich Herrn Prof. Dr. Daniel Fulda, meinem Gastgeber am Interdisziplinären Zentrum für die Erforschung der Europäischen Aufklärung der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, und Frau Prof. Dr. Elena Agazzi (Bergamo).

¹ Wolfram Mauser: *Konzepte aufgeklärter Lebensführung. Literarische Kultur im frühmodernen Deutschland*, Würzburg 2000, S. 7-16.

² Wilhelm Kühlmann: „Moralische Aufklärung im 18. Jahrhundert. Ziele, Medien, Aporien“. In: *Periodische Erziehung des Menschengeschlechts. Moralische Wochenschriften im deutschsprachigen Raum*. Hg. v. M. S. Doms u. B. Walcher, Bern u.a. 2012, S. 15-46, bes. S. 20-29.

³ Friedrich Vollhardt: *Selbstliebe und Geselligkeit. Untersuchungen zum Verhältnis von naturrechtlichem Denken und moralpädagogischer Literatur im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 2001, S. 215-229.

⁴ Gilbert Highet: *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford 1953, S. 355-367.

⁵ [Johann Christoph Adelung]: *Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuchs der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der oberdeutschen*, Erster Theil, Brünn 1773, Sp. 1208.

Art vortrefflich ist“, so „daß es andern zum Muster und zur Richtschur dienen kann“.⁶

Der Zusammenhang von Tugend, Kraft und Vortrefflichkeit wird in der Auseinandersetzung mit dem Erbe der Antike mehrfach hervorgehoben. „Eine veraltete Bedeutung, welche indessen doch die erste und ursprüngliche ist“, so heißt es bspw. bei Johann Christoph Adelung, setzt die Tugend mit dem Zustand von „körperliche[r] Stärke“ und „Kraft“ gleich; Tugend sei „ehedem auch häufig für Tapferkeit gebraucht“, denn sie bezeichne die spezifische Kraft oder Fähigkeit, „gewisse Veränderungen, besonders heilsame Veränderungen hervorzubringen“.⁷ Genealogische Vergleiche mit antiken Lexemen sollen diese Ansicht befestigen:

Fast in allen Sprachen ist der engere moralische Begriff der Tugend eine Figur der Leibesstärke, Virtus, von Vis, Vires, Kraft, Gewalt, ἀρετή, von ἀρεσ, stark; nicht weil die Tugend moralische Kraft gegen einen Widerstand, gegen sinnliche Kraft ist, sondern, weil in dem rohen Jugendalter der Welt und der Nationen Leibeskräfte und darin gegründete Tapferkeit die einige bürgerliche Tugend, wenigstens der einige [sic] bürgerliche Vorzug, war.⁸

⁶ Johann Christoph Adelung: *Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders der Oberdeutschen*, Erster Theil, Leipzig 1793, Sp. 1338.

⁷ [Adelung]: *Versuch*, Vierter Theil, Leipzig 1780, Sp. 1099-1101, hier Sp. 1099. Prominente Interpreten unserer Gegenwart haben ebenfalls auf den Zusammenhang von Tugend, Kraft und Vortrefflichkeit wiederholt hingewiesen. „Zu Beginn der Begriffsgeschichte“, schreibt Otfried Höffe, „zeichnet die Tugend all das aus, was in seiner Art nicht übertroffen werden kann“, sie bedeute eine „generelle Bestheit oder Vortrefflichkeit“. Entgegen der *mainstream* Auffassung von Tugend als Kompromiss zwischen Affekten oder Leidenschaften oder gar als Synonym von Keuschheit sollte man eher „das Mittlere im Sinne einer Höchstform menschlicher Lebensführung“ verstehen und den „goldenen Mittelweg“ als eine „neue und zugleich vortreffliche Qualität, eine Souveränität“ auffassen. O. Höffe: *Lebenskunst und Moral, oder: Macht Tugend glücklich?*, München 2007, S. 128-135.

⁸ [Adelung]: *Versuch*, Vierter Theil, Sp. 1100. Adelungs Einsicht kehrt in Eberhards *Synonymik* sowie in Campes *Wörterbuch* wieder. Vgl. Johann August Eberhard: *Versuch einer allgemeinen deutschen Synonymik in einem kritisch-philosophischen Wörterbuche der sinnverwandten Wörter der hochdeutschen Mundart*, Fünfter Theil, Halle u.a. 1800, S. 161-164 bzw. *Wörterbuch der deutschen Sprache*, veranstaltet u. hg. v. J. H. Campe, Vierter Theil, Braunschweig 1810, S. 907f. Zur Semantik: Wolfgang Beutin: *Das Weiterleben alter Wortbedeutungen in der*

Die Semantik moderner Tugend wird am Leitbild von ἀρετή- und *virtus*-Vorstellungen kritisch gemessen. Die Aneignung griechischer oder römischer Vorbilder – ein Grundzug jedes Klassizismus⁹ – versteht sich dabei weder als etymologisches Zierrat noch als Hommage an altmodische Gelehrsamkeit. Die klassischen Quellen sorgen vielmehr für Orientierung und Berichtigung in der Gegenwart. Die Lexik antiker Tugendvorstellungen wird in die moralische Semantik der Spätaufklärung strukturell so weit integriert, dass man – in Anlehnung an ähnliche Phänomene aus dem Bereich der Kunst- und Geschmacksgegeschichte – von einem *semantischen Klassizismus* sprechen könnte. Attribute stilistischer Vortrefflichkeit und glanzvoller Wirkung, die als Signum überzeitlicher Klassizität gelten, werden auf den Bereich der Moral übertragen. Daraus resultieren Konzepte der Lebensführung, die nicht selten in polemischer Absicht gegen Tendenzen der Gegenwart – vor allem das Gefühl von leibseelischer Zerrissenheit und epochalem Weltschmerz – ausgespielt werden. Friedrich Gedike, Kenner und Übersetzer frühgriechischer Kultur, bringt es lakonisch auf den Punkt: „Die ἀρετή Pindars sowol als Homers ist noch lange nicht der abgezogne, entsinnlichte Begriff, der sie nachher bey den spekulirenden Philosophen ward“; er bezeichne „bloß körperliche Stärke mit Kraft und Muth der Seele vereint, [...] wo Stärke und kühner Muth das höchste Ziel der Menschheit waren.“¹⁰

Die semantische Allianz von Tugend und Kraft ist zwar nicht dominant in den Moraldiskursen der deutschsprachigen Spätaufklärung, sie markiert jedoch einen ebenso bedeutenden wie randständig gebliebenen Entwicklungsstrang ihrer Geschichte. Spezifisch aufklärerisch ist dabei der Versuch, die Erinnerung an historisch ferne Bedeutungsbestände von Tugend wachzurufen, die der landläufige Sprachgebrauch in die Versenkung verfrachtet hatte. Im *paragone* mit antiken Tugend-Begriffen stellen

neueren deutschen Literatur bis gegen 1800, 2., überarb. u. erw. Aufl., mit einem Beitrag v. U. Knoop u. M. Mühlentort, Frankfurt a.M. 2013.

⁹ Wilhelm Voßkamp: „Klassisch/Klassik/Klassizismus“. In: *Ästhetische Grundbegriffe*. Hg. v. K. Barck u.a., Bd. 3, Stuttgart u.a. 2001, S. 289-305.

¹⁰ *Pindars Olympische Sieghymnen*. Verdeutsch von Friedrich Gedike, Berlin u.a. 1777, S. 10.

sich bestimmte Lebensformen der eigenen Gegenwart als unzulänglich heraus und alternative Modelle werden vorgeschlagen. In einer Epoche, in der Vorstellungen von Tatkraft bzw. Energie zu wichtigen Denkfiguren des Gelehrten Diskurses avancieren,¹¹ erblickt man in der Paarung von Tugend und Energie geradezu eine Triebfeder der Aufklärung. Man denke – um nur ein prominentes Beispiel zu nennen – an Friedrich Schiller, der im 10. Brief seiner *Ästhetischen Erziehung* die „Energie des Charakters“ zur „wirksamste[n] Feder alles Großen und Trefflichen im Menschen“ erklärt.¹² „Kraft und Energie des Entschlusses“, so Schiller weiter, „gehört also dazu, die Hindernisse zu besiegen, welche teils die natürliche Trägheit des Geistes teils die Feigheit des Herzens der Aufnahme der Wahrheit entgegen setzen“.¹³ Erst im Zeichen tapferer „Mannhaftigkeit“¹⁴ feiere das „sapere aude“ der Aufklärung den Eintritt in die Sphäre emanzipativer Kultur: „[I]n so fern also Energie des Entschlusses nötig ist, um aus dem Zustand verworrener Begriffe zu deutlichsten Erkenntnissen überzugehen, muß der Weg zu der theoretischen Kultur durch die praktische geöffnet werden“.¹⁵ Nur so könne eine „große Allgemeinheit ästhetischer Kultur bei einem Volke mit politischer Freiheit, und bürgerlicher Tugend“ Hand in Hand gehen.¹⁶

¹¹ Michel Delon: *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris 1988, bes. S. 55-57 u. 114-119. Ferner: Bénédicte Abraham: *Au commencement était l'action. Les idées de force et d'énergie en Allemagne autour de 1800*, Villeneuve d'Ascq 2016, bes. S. 45-80. Zur Synonymie von ‚Kraft‘ bzw. ‚Tatkraft‘ und ‚Energie‘ um 1800: *Deutsche Wortgeschichte*. Hg. v. F. Maurer u. F. Stroh, 2., neubearb. Aufl., Bd. 2, Berlin 1959, S. 313f. Zum philosophischen Hintergrund: Christoph Menke: *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Berlin 2017, S. 108-127.

¹² Friedrich Schiller: „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen“. In: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 8, hg. v. R.-P. Janz, Frankfurt a.M. 1992, S. 591.

¹³ Schiller, „Briefe an den Herzog Friedrich Christian von Augustenburg“. In: Ebd., S. 512. Zu Schiller und dem Energiebegriff: Wolfgang Bethge: *Das energische Princip. Ein Schlüsselbegriff im Denken Friedrich Schillers*, Heidelberg 1995, bes. S. 481-505.

¹⁴ Entsprechend dem ἀνδρεία- bzw. fortitudo-Ideal. Hierzu Josef Pieper: *Das Viereck. Klugheit, Gerechtigkeit, Tapferkeit, Maß*, München 1964, S. 163-198.

¹⁵ Schiller, „Briefe an den Herzog Friedrich Christian von Augustenburg“, S. 514.

¹⁶ Schiller, „Über die ästhetische Erziehung“, S. 590. Zu Schiller und der Aufklärungskultur: Dieter Borchmeyer: „Aufklärung und praktische Kultur. Schillers Idee der ästhetischen Erziehung“. In: *Naturplan und*

Die Verbindung von Kraft und Tugend verweist dabei nicht weiter auf den Begriff der Gewalt, den man bspw. mit Sparta zu assoziieren pflegte, wo es, so Schiller, „nichts als Bürger, nichts als bürgerliche Tugend“ gab.¹⁷ In den Vordergrund tritt vielmehr eine dynamisch-erhabene Auffassung von Tugend, verstanden als energisches Prinzip, das individuelle Entscheidungsfähigkeit und gesellschaftliche Distinktion fördert. Exemplarischen Erscheinungsformen dieser Sachlage spürt vorliegender Beitrag nach. Untersucht werden zunächst Moralische Wochenschriften (wenige Beispiele müssen genügen), in denen die Rezeption antiker Ansichten über Fragen der Lebensführung in Form von aufgeklärten Tugend-Visionen¹⁸ sich artikuliert. Vorstellungen von Tugend und Ganzheit des Menschen, die im anthropologischen Laboratorium der Spätaufklärung entwickelt werden,¹⁹ finden in den Wochenschriften einflussreiche Vorläufer.²⁰ Sichtbar werden dabei – so unser zweiter Schritt – Knotenpunkte eines problemgeschichtlichen Gefüges, das für das Verständnis einer besonderen Richtung des spätaufklärerischen Tugenddiskurses von kaum zu unterschätzender Bedeutung ist. Ein Ausblick wirft abschließend Schlaglichter auf definitorische Versuche um 1800, bei denen sich die Zusammengehörigkeit von Tugend und Energie als Wesensmerkmal des ‚ganzen Menschen‘ herausstellt.

Verfallskritik. Hg. v. H. Brackert u. F. Wefelmeyer, Frankfurt a.M. 1984, S. 122-147; Giovanna Pinna: *Introduzione a Schiller*, Roma-Bari 2012, S. 59-89; Maria Carolina Foi: *La giurisdizione delle scene. I drammi politici di Schiller*, Macerata 2013, S. 57-64; Wolfgang Riedel: „Philosophie des Schönen als politische Anthropologie“. In: *L'éducation esthétique selon Schiller*. Dir. de O. Agard et F. Lartillot, Paris 2013, S. 67-125.

¹⁷ Zit. nach Hans-Jürgen Schings: *Revolutionsetüden. Schiller, Goethe, Kleist*, Würzburg 2012, S. 21.

¹⁸ Entsprechend der klassischen rhetorischen Überlieferung versteht sich das Wort „Visionen“ (*visiones*) als eine Evidenz-Erfahrung, die komplexe Sachverhalte ins Licht rückt und durch die „abwesende Dinge so im Geiste vergegenwärtigt werden, daß wir sie scheinbar vor Augen sehen und sie wie leibhaftig vor uns haben“. Vgl. Marcus F. Quintilianus: *Institutionis Oratoriae Libri XII – Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*. Hg. u. übers. v. H. Rahn, Erster Teil: *Buch I-VI*, 3. Aufl., Darmstadt 1995, S. 708f. (VI 2, 29).

¹⁹ Daniel Fulda: „Du classicisme comme apogée des Lumières: l'exemple du tragique chez Schiller“, *Dix-Huitième Siècle* 46 (2014), S. 579-602.

²⁰ Wolfgang Martens: *Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften*, Stuttgart 1968, S. 246.

Leipzig oder Tusculum? Zuschauer der Tugend und ihre antiken Gewährsmänner

Die erste Vision führt uns in die Welt der *visiones* schlechthin, das Theater. Der Siebenjährige Krieg ist ausgebrochen und seine Folgen lassen auch im Bereich der schönen Künste nicht lange auf sich warten: 1759 wird in Leipzig die „Kochische Schaubühne“, eine der „vorzüglichsten in Deutschland“,²¹ geschlossen. Das vermeldet, unter den „itzigen Kriegsunruhen“, *Der Leipziger Zuschauer*, ein bisher kaum beachtetes Wochenblatt,²² im ersten Stück seiner zweiten Folge (4. Januar 1759).²³ Nach dem „Verlust“ der wirklichen Schaubühne avanciert das Stadtleben zum Gegenstand der Beobachtung. Ein Panoptikum Leipziger Lebensführung entfaltet sich da vor den Augen der Leser. Das Alltagsleben wird einer anatomischen Mikroskopie unterzogen, die darauf abzielt, „das menschliche Herz in seinen verborgenen Falten kennen zu lernen, und die Triebfedern ieder Handlung zu entdecken“ (I, 6).

Das Bild erinnert direkt an die „Maximen“ La Rochefoucaulds (V, 35), die als Anatomie „de tous les replis du cœur“ konzipiert und rezipiert wurden.²⁴ Der *Leipziger Zuschauer* versteht sich selbst jedoch weder als geißelnder Moralist noch als mürrischer Sittenrichter. Vermutlich mit Voltaire im Hinterkopf

²¹ So Friedrich Nicolai in „Ehrengedächtniß des Herrn Professors Engel“. In: *Sammlung der deutschen Abhandlungen, welche in der königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin vorgelesen worden in dem Jahre 1803*, Berlin 1806, S. 5.

²² Martens: *Die Botschaft*, S. 231.

²³ *Der Leipziger Zuschauer. Eine Wochenschrift auf das Jahr 1759*, St. I-LII, hier: St. I, Leipzig 1759, S. 6. Die erste Folge: *Der Leipziger Zuschauer*, St. I-XXVIII, Leipzig 1751. Fortan wird der Text der zweiten Folge im fortlaufenden Text (mit Stück und Seitenzahl) zitiert.

²⁴ Brief La Rochefoucaulds an den Père Thomas Esprit, 6. Februar 1644, zit. nach Louis van Delft: *Les spectateurs de la vie. Généalogie du regard moraliste*, Paris 2013, S. 114. Siehe Giulia Cantarutti: „Die Rezeption der *Maximes* von La Rochefoucaulds im ‚langen 18. Jahrhundert‘“. In: *Gallotropismus im Spannungsfeld von Attraction und Abweisung. / Gallotropisme entre attraction et rejet*. Hg. v. W. Adam, Y.-G. Mix u. J. Mondot, Heidelberg 2016, S. 73-112. Cantaruttis Beobachtungen lassen sich auch auf den Fall des *Leipziger Zuschauer* übertragen.

(„Qu'est-ce que vertu? Bienfaisance envers le prochain“²⁵) stellt er sich vielmehr als wohlwollender Aufklärer vor, der Facetten des Menschseins beleuchten möchte. Ein „Vergrößerungsglas, welches uns die Gegenstände größer vorstellt, als sie in der Natur sind“, sei ebenso so unangemessen wie ein „neidisches Fernglas, welches iede That unsers Nebenmenschen verkleinert“ (I, 6).²⁶ Damit gemeint sind Misanthropen aller Zeiten, welche die Ergebnisse ihrer moralischen ‚Sezierungen‘ zuungunsten des Menschen auszudeuten pflegen. Die „Würde der menschlichen Natur zu erhöhen, und in ihrem gehörigen Lichte zu zeigen“ – darin bestehe das Ziel des Wochenblatts (I, 7). Nach welchen Vorbildern? Mit den Hauptströmungen antiker Moralphilosophie ausreichend vertraut, inszeniert der *Leipziger Zuschauer* eine kleine klassizistische *querelle* zwischen „Schriftsteller[n] des Alterthums“ und den „meisten neuern Philosophen und so genannten witzigen Köpfen“ (V, 33). Der Einsatz ist nicht zuletzt die Bedeutung von ‚Tugend. „Rochefoucault“ und „Bellegarde“ werden angeprangert: „Was die größten und vortrefflichsten Genies unermüdet zu bauen gesucht haben, sucht ihr zerstörender Eigensinn wieder nieder zu reißen, und zu zernichten“; stilistisch glänzend und gesellschaftlich verheerend: „Die Tugend selbst wird unter ihrer verwandelnden Macht zum heimlichen Laster“ (V, 35). Ganz anders verhält es sich mit den antiken Gewährsmännern, die herangezogen werden:

Die besten Schriftsteller des Alterthums, die Schüler des *Sokrates*, *Plato* und *Xenophon*, zeichnen uns den Menschen auf der schönen Seite. Sie wenden allen ihren Scharfsinn an, der natürlichen Hoheit unsers Geistes aufzuhelfen, und in ihm eine erhabne Ehrbegierde zu erwecken; sie feuern ihn mit der Hoffnung einer immer zunehmenden Vollkommenheit, und unendlicher Belohnungen nach diesem Leben an, tugendhaft, groß, und der Unsterblichkeit werth zu seyn (V, 35).

²⁵ Art. „Vertu“. In: Voltaire: *Dictionnaire philosophique*. Dir. de C. Mervaud, Oxford 1994, S. 581.

²⁶ Zur Bedeutung von Sehgeräten: „*Der Augen Blüdigkeit*“. *Sinnestäuschungen, Trugwahrnehmung und visuelle Epistemologie im 18. Jahrhundert*. Hg. v. E. Dueck u. N. Vuillemin, Heidelberg 2016; *Archaeologies of Visual Culture: Gazes, Optical Devices and Images from 17th to 20th Century Literature*. Hg. v. V. Cammarata, M. Cometa u. R. Coglitore, Göttingen 2016.

Die, sokratische Linie²⁷ sorgt für die Hebung der menschlichen Natur in die Höhe der „Hoffnung einer immer zunehmenden Vollkommenheit“. Den Verheißungen der Tugend bringen die Moralisten hingegen beißende Skepsis entgegen und denunzieren ihre Verlogenheit. Beiden liegt die Vorstellung einer stufenmäßigen Strukturierung des moralischen Lebens zugrunde. Einige spornen zum Aufstieg an. Andere hingegen zum Fall und zur Demütigung. Der Rückgriff auf antike Tugendlehren erfüllt dabei die Funktion einer gegenläufigen Vision, die in den Gemütern der Gegenwart wachgerufen werden soll. Trotz aller Mängel sei die „heidnische Sittenlehre“ in der Lage, den „Menschen zu einer wahren Tugend zu leiten“ und dies durch Nacheiferung und Bewunderung jedes „vortrefflichen Mann[es]“, der seiner „Republik große Dienste geleistet hatte“ (V, 34).

Der *Zuschauer* geht in Spuren des Sokrates: wie dieser unsystematische und wahrheitsliebende Weltweise soll auch der Popularphilosoph „sich bemühen, die menschliche Natur in ihrer Würde zu zeigen, den Menschen ihre erhabne Bestimmung einzuschärfen, ihren Muth anzufeuern, die ebenen Wege der Tugend zu gehen“ (V, 34). Zu diesem Zweck sei die Ablösung von Tugendvorstellungen im Zeichen streng ausgelegten Stoizismus oder christlicher Dogmatik unentbehrlich. Die neuen sokratisch inspirierten Philosophen „sollten, wenn sie Herolde und Freunde der Tugend seyn wollen, ihre Freundinn in ihrer eignen Gestalt, wie sie wirklich ist, schön, glücklich, überwindend; nicht mürrisch, nicht menschenfeindlich, nicht unglücklich und traurig, nicht unter einer beständigen Verfolgung zeigen“ (V, 34) – so die Anweisung.

Im Lichte der sokratischen Weisheit finde der Mensch zur „wahren Tugend“ zurück. Wie Cicero in seinen *Tusculanae disputationes* teilt auch der *Leipziger Zuschauer* die Ansicht, „philosophia“ sei „virtutis indagatrix“ schlechthin, Forscherin und Entdeckerin der Tugend²⁸. Cicero, klassischer Autor schlechthin

²⁷ Wilhelm Schmidt-Biggemann: „Sokrates im Dickicht der deutschen Aufklärung“. In: *Der fragende Sokrates*. Hg. v. K. Pestalozzi, Stuttgart u.a. 1999, S. 132-151.

²⁸ Marcus Tullius Cicero: *Gespräche in Tusculum*, Lateinisch-deutsch, mit ausführlichen Anmerkungen neu hg. v. O. Gigon, München u.a. 1992, S. 318 (V, 5).

in moralibus, bildet in diesem Sinne die verschwiegene Vorlage des Stückes, d.h. die Folie, auf der es gelesen werden sollte. In den Leipziger Beschreibungen des *Zuschauers* ist das hallende Echo von hochgesinnten Gesprächen aus Tusculum vernehmbar. In beiden Texten wird nämlich auf Sokrates, aber auch auf Pythagoras als Vorbilder philosophisch erleuchteter Lebensführung hingewiesen. Sokrates habe, so Cicero, „als erster die Philosophie vom Himmel herunter gerufen, sie in den Städten angesiedelt, sie sogar in die Häuser hineingeführt, und sie gezwungen, nach dem Leben, den Sitten und dem Guten und Schlechten zu forschen“.²⁹ Pythagoras habe ebenfalls die Neigung zum Beobachten zum Wesensmerkmal des Philosophen erklärt. Philosophen seien eine „besondere Gruppe“, die auf dem großen „Markt“ des Lebens „um des Schauens willen [*visendi causa*] gekommen sei und aufmerksam betrachte, was geschehe und wie“.³⁰ Philosophie bedeutet in erster Linie Beobachtung, genaues Zuschauen. Die Bezeichnung „Zuschauer“, die dem Leipziger Wochenblatt den Namen verleiht, ist daher nicht nur als Hommage an seinen englischen Vorläufer, den *Spectator*, oder allgemein an die Theaterkultur zu verstehen, sondern als eine direkte Bezugnahme auf eine Polyphonie philosophischer Stimmen der klassischen Tradition. Die Allegorie des Marktes, die Cicero seinem Pythagoras anvertraut, findet in der Beschreibung des Leipziger Alltags eine direkte Entsprechung (V, 38f.). Da meldet sich Pythagoras ebenfalls zu Wort und seine „vortreffliche Regel“ lautet: „Gewöhne dich, über die Herrschaft des Bauchs, der Trägheit, der Wollust und des Jachzorns erhaben zu seyn. Begehe niemals etwas Schändliches, weder mit einem andern, noch mit dir selbst; und vor allen Dingen habe Ehrerbietung vor dir selbst“ (V, 39). Und Ehrerbietung verdiene in erster Linie der Mensch, der sich im Gewand, d.h. im *habitus* (ἔξῃς) der Tugend einhüllt.

Das Menschenbild, das sich im Dialog mit klassischen Schriftquellen abzeichnet, wurzelt nicht im Bereich des Utopischen oder schwärmerisch Optimistischen. Der *Leipziger Zuschauer* bietet eine literarische Anthropologie, die Tatsachen bevorzugt. Berühmten Versen Albrecht von Hallers kommt die Aufgabe zu, den Menschen im Helldunkel seiner gemischten Natur zu präsentieren und deren Potenzial hervorzuheben:

²⁹ Ebd., S. 325 (V, 10).

³⁰ Cicero: *Gespräche in Tusculum*, S. 323 (V, 9).

Fern unter ihnen hat das sterbliche Geschlecht,
 Im Himmel, und im Nichts, sein doppelt Bürgerrecht.
 Aus ungleich festem Stoff hat Gott es auserlesen,
 Halb zu der Ewigkeit, halb aber zum Verwesens:
 Zweydeutig Mittelding von Engeln und Vieh;
 Es überlebt sich selbst, es stirbt, und stirbet nie (V, 33).³¹

In Bezug auf diese Verse hat man zumeist (und zurecht) die *conditio* des „Mitteldinges“ in den Vordergrund der Exegese gerückt und damit die Horizonte der *commercium mentis et corporis*-Debatte evoziert. Weniger Aufmerksamkeit ist hingegen dem Prädikat der ‚Zweideutigkeit‘ geschenkt worden, die das Spezifikum dieses Mittelwesens zwischen „Engeln und Vieh“ ausmacht. Diese Eigenschaft soll nicht *per se* den Menschen ins Zwielicht geraten lassen, sondern sie besagt in erster Linie, dass die Natur des Menschen immer wieder der Interpretation bedarf. Solche Interpretation kann zwar destruktiv nach unten weisen, wie dies bei den „unbilligen und grausamen Richter[n]“ der Fall ist (V, 36). Sie kann aber auch konstruktiv den Weg nach oben zeigen. Und hierin erblickt der *Leipziger Zuschauer* seine erste Aufgabe, denn „durch die angeborne allgemeine Verderbniß bricht doch noch überall die natürliche Hoheit seiner Seele mit einzelnen Stralen hindurch“ (V, 38).

Die Tugend weist den Weg zur „Hoheit der Seele“; ihr kommt die Aufgabe zu, den hohen Wert der menschlichen Natur und ihrer Rechte wiederherzustellen, und dies kann nur im Bündnis mit der „Weisheit“ der Alten und ihrer neueren Erben geschehen. Es geht dabei um eine wortwörtlich *archäologische* Operation: „Tugend und Weisheit müssen beständig angewendet werden, den unordentlichen Schutt wegzuräumen, die vortrefflichen Reste, die darunter verdeckt liegen, hervor zu suchen, und sie, so viel möglich, wieder zu ihrer vorigen Pracht und Schönheit herzustellen“ (V, 39). Aufklärung versteht sich hier in erster Linie als metaphorische Ausgrabung antiker Schätze der Moral, die zur Wiederbelebung einer vergessenen Lebensweise anregen. Die Tugend verleiht dem Menschen die Kraft zum Aufstieg auf der

³¹ Zu Haller: Wolfgang Proß: „Haller und die Aufklärung“. In: *Albrecht von Haller. Leben – Werk – Epoche*. Hg. v. H. Steinke, U. Boschung u. W. Proß, Göttingen 2008, S. 415-458.

Leiter der Vollkommenheit. Das Licht der Tugend – eine spezifische Lichtquelle, wenn man so will, im großen Lichtgeschäft der Aufklärung³² – soll in Fragen der alltäglichen Lebensführung den Weg weisen, d.h. den Menschen zur Selbsttätigkeit anspornen. Anders als die ephemeren Irrlichter materieller „Scheingüter“ könne dieses Licht nicht erlöschen. „Wahre Tugend“ strahlt aus sich selbst heraus. Ihr Glanz ist eine nachhaltige Eigenleistung, er kommt nicht von außen, sondern verbreitet sich nach außen.

Anhaltender Glanz war bereits in der Antike ein Kennzeichen der Tugend. Man denke an Plotins „göttliche[n] Glanz der Tugend [ἀρετῆς ἢ θεοειδῆς ἀγλαία]“,³³ der als Topos u.a. bei Ambrosius wiederkehrt („der Adel der Seele aber wird erklärt durch den Glanz der Tugend [*splendore virtutis*]“³⁴). Im *Zuschauer* ist jedoch vor allem ein Bezug auf Horaz naheliegend. Die Wortwahl im fünften Stück legt in dieser Hinsicht die Spur. Es geht dabei um das Licht des Tugendhaften, „das Licht, das um seine Seele glänzt, wo er mitten unter einem, ihn verachtenden Haufen wandelt“ (V, 34). Das Licht des Menschen, der die Tugend ausübt, zeichnet ihn aus und bereitet den Boden für sein *Honos*, seine „erhabne Ehrbegierde“ (V, 35). Vor allem unterscheidet sie ihn vom „verachtenden Haufen“, vom „coetus vulgaris“, von dem Horaz in *Carm.* III 2, V. 21–24 spricht: „Virtus recludens inmeritis mori | caelum negata temptat iter via | coetusque vulgaris et udam | spernit humum fugiente pinna.“

Eine Übersetzung dieser Ode konnte man bspw. im siebten Stück (1751) der in Halle unter der Leitung von Georg Friedrich Meier herausgegebenen Wochenschrift *Der Mensch* finden:

Die Tugend, welche den unsterblichen Männern
Den Himmel öffnet, sucht verwehrete Wege,
Und eilt verächtlich vom gemeinen Haufe

³² Daniel Fulda: „Die Geschichte trägt der Aufklärung die Fackel vor“. *Eine deutsch-französische Bild-Geschichte*, Halle 2017, bes. S. 9-19.

³³ Plotins *Schriften*, übers. v. R. Harder, Bd. I, Hamburg 1956, S. 23.

³⁴ *Sancti Ambrosii Opera*, recensvit C. Schenkl, Prag u.a. 1897, S. 420 (4, 10). Spuren davon auch in der Lyrik des Barock (z.B. in Logaus *Sinn-Getichen*) und der Romantik (z.B. Brentanos *An †††. Vor einem Madonnenbilde*).

Und niedern Sumpf auf schnellen Schwingen.³⁵

Genealogische Betrachtungen über den Nexus von Tugend und Kraft erläutern das Kernstück der Ode: „Die erste Tugend war die, die zur Erhaltung der Völker dienete, und diese bestund [...] in der Tapferkeit“; „Nachher, da durch die Tapferkeit Friede und Ruhe den Völkern Gelegenheit gab, zu sich selbst zu kommen, und sich zu erholen, kam nach und nach das Heer der geselligen Tugenden, nebst der Gerechtigkeit“.³⁶ Friedliche Tugend zeichnete die Besten aus: „diejenigen Menschen, welchen die Länder diese Tugenden zu danken hatten, waren in solcher Hochachtung, daß man sie endlich vergötterte: und so entstand der heidnische Gottesdienst“.³⁷ Als Beleg wird Horazens *Carm.* III 2 angeführt:

Die Tugend kennet nicht die schimpfliche Weigerung,
 Sie glänzt in unbefleckten Ehren, und nimt nicht
 Und leget auch nicht nach des Pöbels Willkühr
 Die hohen Ehrenzeichen nieder.³⁸

In der Übersetzung der Wochenschrift erscheint *Virtus* als personifizierte Göttin, die den verdienstvollen Menschen den Zugang zum Himmel eröffnet. Grundzüge stoischer Ethik klingen an: Der tugendhafte Mann ist der *miles cautus*, der nichts von demütigenden politischen Rückschlägen weiß. Seine Tugend kennt keine „schimpfliche Weigerung“, weil das Gemüt den Unwägbarkeiten des Glücks überlegen ist.³⁹ Das auffälligste Prädikat der Tugend im Gedicht ist allerdings ihr Glanz: „virtus [...] fulget“. Er sorgt für Rüstung, ja allgemeine Immunität gegen Angriffe und Anfechtungen. In Anlehnung an Bilder soldatischer Tapferkeit entfaltet der Tugenddiskurs dabei eine allgemein-

³⁵ *Der Mensch. Eine moralische Wochenschrift*, Erster Theil, St. VII, Halle 1751, S. 51.

³⁶ Ebd., S. 53.

³⁷ Ebd., S. 52.

³⁸ Ebd., S. 53.

³⁹ Giorgio Pasquali: „Gli elementi romani della lirica di Orazio“. In: Ders., *Orazio lirico. Studi*, Firenze 1920, S. 649-710, hier bes. S. 671-691. Zur *Virtus*: Werner Eisenhut: *Virtus romana. Ihre Stellung im römischen Wertsystem*, München 1973, bes. S. 14-22 u. 91-98. Zu Horaz in Leipzig: Reimar Lindauer-Huber: „Rezeption und Interpretation des Horaz an der Universität Leipzig 1670–1730 zwischen Philologie, Philosophie und Poetik“. In: *Die Universität Leipzig und ihr gelehrtes Umfeld 1680–1780*. Hg. v. H.-P. Marti u. D. Döring, Basel 2004, S. 379-408.

soziale Valenz und wird zugleich als Wesensmerkmal tüchtiger Menschlichkeit anerkannt. Verse aus *Carm.* III 3 erläutern diesen Sachverhalt näher:

Ein grosser Mann, der voll Gerechtigkeit
 Nie von dem weisen Vorsatz wanket,
 Wird durch des Pöbels Wuth, der tobend Laster heischt,
 Und durch den rasenden Tyrannen
 Ergrimten Blitz und Anblick nimmermehr
 In seinem festen Sinn erschüttert.⁴⁰

Auf die *auctoritas* des Horaz stützt sich ferner die Schlussfolgerung des *Menschen*, Tugend sei für den Menschen etwas „natürliches“ und mache sein Spezifikum aus: „Wir müssen also tugendhaft seyn, wenn wir wollen Menschen seyn. Je mehr jemand tugendhaft ist, je mehr ist er ein Mensch“.⁴¹

Die Tugend, klassisch besungener Höhepunkt gesellschaftlicher Auszeichnung, wird somit zur Voraussetzung für eine vornehme Stilisierung des eigenen Lebens erklärt. Nicht mehr Vorrecht der höheren Stände – die energisch-heroische Tugend der Antike erscheint nun in abgewandelter Form als Option der Vortrefflichkeit auch für den Menschen, der „aus dem mittlern Stande her stammt“ und sie „auf eine prächtigere und reizendere Art ausüben“ mag.⁴² Die Horaz-Bezüge werden in ihrem Kompetenzbereich gleichsam ausgedehnt und auf die städtische Kultur, mithin die „mittler[e] wohlgesittet[e] Welt“⁴³ der Frühmoderne übertragen.

Die Energie der Sinnlichkeit. Klassizität, Tugend und die Wollust des ‚ganzen Menschen‘

Mannheim ist der Ort der nächsten Vision; ein reisender Däne aus der Feder Schillers unser Gewährsmann. „T - - - ee“, so sein nicht näher präzisierter Name, hat den „Saal der Antiken zu Mannheim“ gerade besucht und bringt seine Eindrücke in

⁴⁰ *Der Mensch*, St. VII, S. 52.

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd.

⁴³ Georg Friedrich Meier, *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, (Halle 1748), S. 146.

einem Brief zum Ausdruck, der 1785 im ersten Heft der *Rheinischen Thalia* erscheint.⁴⁴ Der Antikensaal ist für ihn der „Tempel der Kunst“, ein Hort des Klassizismus nördlich der Alpen: „[Z]wei Jahrtausende versinken vor deinem Fußtritt, du stehst auf einmal mitten im schönen lachenden Griechenland, wandelst unter Helden und Grazien“ (B 202f.). Der Herkules Farnese, der Borghesische Fechter, die Zwillinge Kastor und Pollux, die Venus Medici gehören zu den „Antiken“, die er beschreibt. Eine Vorzugsstellung wird dem „vaticanische[n] Apoll“ eingeräumt.⁴⁵ Die „reizendste Jünglingsfigur, die sich eben jetzt in den Mann verliert“, sei „die vollkommenste“ in der Galerie: „Schenkel und Füße“ sind ein „Muster der edelsten Schönheit“. Die Statue wird vor allem als Inbegriff ethisch-ästhetischen Gleichgewichts beschrieben: „Leichtigkeit, Freiheit, Rundung, und die reinste Harmonie aller Teile“ fügen sich zu einem „unnachahmlichen Ganzen“. Zum Vorschein kommt dabei ein Ideal anthropologischer Vollkommenheit, dem das Prädikat des Göttlichen zusteht. Die Harmonie des Unsterblichen sei nichts Erstarretes, keine statische Ruhe, sondern die „himmlische Mischung“ widerstrebender Kräfte und Eigenschaften, die rätselhafte Paarung von „Freundlichkeit und Strenge, von Liebenswürdigkeit und Ernst, Majestät und Milde“ (B 204).

Unschwer lassen sich in dieser Beschreibung – das griechische Gewand darf nicht täuschen – die Züge wiedererkennen, die das Ideal des vollendeten Edelmanns⁴⁶ charakterisieren, wie ihn die europäische Tradition ab dem 16. Jahrhundert porträtiert hatte. Das Muster der *perfection*, das der Däne im Apoll erblickt,

⁴⁴ Schiller, „Brief eines reisenden Dänen (Der Antikensaal zu Mannheim.)“ in *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 8, S. 201-207 (fortan aus dieser Ausgabe im Text zitiert mit der Sigle „B“ und der Seitenzahl). Dazu: Wolfgang Riedel: „Schriften zum Theater, zur bildenden Kunst und zur Philosophie vor 1790“. In: *Schiller-Handbuch*. Hg. v. H. Koopmann, Stuttgart 1998, bes. S. 566f. Zum Antikensaal: „Ein Wald von Statuen“. *Kolloquium zum 20-jährigen Bestehen der Antikensaal-Galerie in Mannheim [...]*. Hg. v. J.Franz, R. Günther u. R. Stupperich, Wiesbaden 2015).

⁴⁵ Ebd., S. 204. Zur Kunstbeschreibung: Elisabeth Décultot: „Le spectateur comme Pygmalion“. In: J. J. Winckelmann: *De la description*. Hg. v. ders., Paris 2006, S. 5-42. Über Schiller und die Antike: Werner Frick: „Schiller und die Antike“. In: *Schiller-Handbuch*, op. cit., S. 91-116.

⁴⁶ Heinz Otto Burger: „Europäisches Adelsideal und Deutsche Klassik“. In: Ders.: *Dasein heißt eine Rolle spielen: Studien zur deutschen Literaturgeschichte*, München 1963, S. 210-232.

gilt seinem Zuschauer als Leitstern auf dem steilen Weg seiner eigenen *perfectibilité*. Der Apoll wie der Torso vom Belvedere übernimmt dabei die Funktion eines Mentors, der im Glanz leibseelischer Schönheit seinen Bewunderern auf der Treppe ästhetisch-moralischer Vollkommenheit führend vorangeht: „Die Statue schwebt – alle Muskeln wirken aufwärts, und scheinen sie sichtbar empor zu tragen“ (ebd.).

Die Schönheit des Ideals, die sich in den klassizistischen Kopien kundtut, lädt in erster Linie zur praktischen Umsetzung eines Modells aktiver Lebensgestaltung ein. Das ästhetische Ideal wirkt als Instanz lebenspraktischer Mobilisierung: „Der Mensch brachte hier etwas zu Stande, das mehr ist, als er selbst war, das an etwas größeres erinnert, als seine Gattung“. Markiert wird damit der fundamentale Unterschied zwischen Sein und Sein-Sollen, d.h. die Quelle jeder Tugendgesinnung. „Wenn der Mensch *nur* Mensch bleiben sollte – bleiben könnte, wie hätte es jemals Götter, und Schöpfer dieser Götter gegeben?“ – so fragt der Däne (B 206). Wie in der sokratischen Lehre vom Eros erscheint der Weg zur sittlichen Vollkommenheit als ein stufenmäßiger Aufstieg auf der „Leiter“, die den Menschen „nach Verlauf von vielen Jahrtausenden zur Selbstherrschaft führen wird“. ⁴⁷ Moralität und Sinnlichkeit gehören dabei zusammen, zumal „Tugend und Schönheit nur Schwestern der nemlichen Mutter sind“ (ebd.). Diese Mannheimer Variante des klassischen *Kalokagathie*-Ideals verkündigt ein anthropologisches Programm, dem Schiller den Namen der „Veredlung“ verleiht (ebd.). Die Schönheit des Ideals erwächst aus der wohltemperierten Energie des Körpers, aus der ausgeglichenen Kraft der Sinnlichkeit. Die harmonische Ganzheit der Kräfte bildet das nie vollends erreichbare Ziel der Arbeit des Menschen an sich selbst und damit den Preis seiner aufgeklärten Lebensführung, die Freude.

Dass der Schönheit das *officium* zuwächst, die Tugend in ihrem angenehmen Charakter erscheinen zu lassen, war in der

⁴⁷ Schiller: „Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der Mosaischen Urkunde“ (1790). In: NA 17, S. 400. Zur Tugendleiter: Josef Pieper: „Tugendlehre als Aussage über den Menschen“. In: Ders., *Tradition als Herausforderung. Aufsätze und Reden*, München 1963, S. 152. Zu Schillers Bezügen auf diese Tradition: Hans-Jürgen Schings: *Klassik in Zeiten der Revolution*, Würzburg 2017, S. 81f.

Publizistik der Spätaufklärung eine weit verbreitete Meinung. Die „Tugend als Schönheit vorzustellen“, so liest man beispielsweise in Gottlob Benedict von Schirachs *Ueber die moralische Schönheit und Philosophie des Lebens*, sei „die erste [Methode] in der Welt gewesen, wodurch man Tugend lehrte. Sokrates rief, wie man sagte, die Weisheit vom Himmel [...] [u]nd die Methode dieses ersten Moralisten in der Welt war eben die, welche man für neu ausgiebt“.⁴⁸ Mit stillschweigendem Hinweis auf Ciceros Diktum (*Tusc.* V, 10) avanciert Sokrates auch hier zum Prototyp des forschenden Geistes, hat er doch „durch die Empfindung des Herzens den Verstand richtig und schön zu denken“ gelehrt.⁴⁹ Nicht Zwang, Furcht oder „schuldiges Gehorsam gegen die Gebote des Schöpfers“ hätten ihn zur Tugend bewogen, sondern Sinnlichkeit („die verführerische Lockung der Leidenschaften“) sowie die Liebe für das Schöne und die Vollkommenheit. Die Energie schöner Gegenstände ruft „Bewunderung“ hervor, und diese setzt den ganzen Menschen in Bewegung, um schließlich durch die „Bewegung des Willens (*inductio animi*)“ der „Tugend [...] Ausübung zu verschaffen“.⁵⁰ „Der Geschmack“, so wird Schiller schreiben, „stimmt [...] unsere Sinnlichkeit zum Vorteil der Pflicht und macht also auch ein geringes Maß moralischer Willenskraft der Ausübung der Tugend gewachsen“.⁵¹ Fazit Schirachs: „Ja, ich will der Tugend, nicht bloß aus Pflicht, sondern aus Liebe, aus warmer Liebe, mein Leben opfern. Ich will sie nicht bloß als notwendig, sondern als liebenswürdig betrachten, [...] als Wonne des Lebens und Wollust des Geistes verehren“.⁵² Fazit Schillers: „Ein Mensch soll alle die Tugenden besitzen, deren Vereinigung den *schönen Charakter* ausmacht. Er soll in der Ausübung der Gerechtigkeit, Wohltätigkeit, Mäßigkeit, Standhaftigkeit und Treue seine Wollust finden“.⁵³

⁴⁸ [Gottlob Benedict von Schirach]: *Ueber die moralische Schönheit und Philosophie des Lebens. Reden und Versuche*, Altenburg 1772, S. 15f. Vgl. Alexander Košenina: „Spiel mit kleinen Formen: Beiträge zur Philosophie des Lebens“. In: Ders.: *Karl Philipp Moritz: Literarische Experimente auf dem Weg zum psychologischen Roman*, Göttingen 2006, S. 15-17.

⁴⁹ [von Schirach]: *Ueber die moralische Schönheit*, S. 6f.

⁵⁰ Ebd., S. 17-45.

⁵¹ Schiller: „Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten“. In: *Werke und Briefe*, op. cit., Bd. 8, S. 818.

⁵² [von Schirach]: *Ueber die moralische Schönheit*, S. 47.

⁵³ Schiller: „Über das Erhabene“. In: *Werke und Briefe*, op. cit., Bd. 8, S. 828.

Gegen eine repressive Tugendauffassung, wie sie bspw. in *Don Karlos* von Königin Elisabeth verkündet wird („O Karl! Wie groß wird unsre Tugend, | wenn unser Herz bey ihrer Uebung bricht“, I.5), wird nun eine Tugendauffassung konturiert, die auf die Allianz mit der Wollust des Herzens setzt. Dabei könnte man an Edward Youngs Wollust-Phantasien denken⁵⁴ oder an eine 1787 in Mannheim erschienene Schrift Friedrich Hugo von Dalbergs, in der die Maxime der Lebensführung lautet: „*Suche Vergnügen*; und: *in der vollkommensten Uebereinstimmung der Theile zum Ganzen wirst du sie finden*. Sokrates, Platon, Epicur schrieben der Seele diesen sittlichen Rhythmus [!] vor.“⁵⁵ Man sollte jedoch Montaigne nicht vergessen. Schirach hatte als Motto seiner *Philosophie des Lebens* programmatisch eine Maxime Montaignes gewählt: „C'est l'office des gens de bien de peindre la vertu la plus belle que se puisse“ (I, 38).⁵⁶ Montaigne plädiert nämlich explizit für die Allianz von Tugend und Wollust (*volupté*) und zeigt sich dabei des Widerstands menschenfeindlicher Philosophen bewusst:

Quoy qu'ils dient, en la Vertu mesme, le dernier but de notre visée, c'est la volupté. Il me plaist de battre leurs oreilles de ce mot, qui leur est si fort à contrecœur: Et s'il signifie quelque supresme plaisir, & excessif contentement, il est mieux deu à l'assistance de la Vertu, qu'à nulle autre assistance.⁵⁷

„Höchste Lust“ (*supresme plaisir*) sei dem „Beistand der Tugend“ (*assistance de la Vertu*) zu verdanken – was sich da abzeichnet, ist eine ideengeschichtliche Linie, die wie ein untergründiger Strom den Tugenddiskurs der Spätaufklärung durchzieht. Wollust versteht sich hier als Fülle der Kraft, als Höhepunkt gelungener Lebensgestaltung. Sie entspricht dem Zustand, in dem der Mensch die Ganzheit seiner leibseelischen Kräfte fühlt und

⁵⁴ Björn Spiekermann: „Fromme Wollust? Johann Arnold Ebert und das Problem der Sinnlichkeit zwischen Anakreontik, Reformprotestantismus und Edward Young“. In: *Johann Arnold Ebert. Dichtung, Übersetzung und Kulturtransfer im Zeitalter der Aufklärung*. Hg. v. C.-F. Berghahn, G. Biegel u. T. Kinzel, Heidelberg 2016, S. 191-220.

⁵⁵ [von Schirach]: *Ueber die moralische Schönheit*, S. 47.

⁵⁶ *Essais de Montaigne*, avec les Notes de M. Coste, nouvelle édition, tome I, London 1769, S. 245.

⁵⁷ Ebd., S. 136.

bereitet den Boden für jene „Freude“, die dem Menschen seine höchste Auszeichnung verleiht.

Die Tugend *sub specie voluptatis* – eine Minoritätserscheinung, grauerregend für „Rigoristen“ aller Zeiten – bezieht ihre Energie aus den Ressourcen der Sinnlichkeit und fällt mit der Aufgabe des Menschen zusammen, „eine innige Übereinstimmung zwischen seinen beiden Naturen zu stiften, immer ein harmonierendes Ganze zu sein, und mit seiner vollstimmigen ganzen Menschheit zu handeln“.⁵⁸ Übereinstimmung, Harmonie, Ganzheit – erst durch die handelnde Instanz der Tugend kann das Ideal des ganzen Menschen,⁵⁹ die Chiffre der spätaufklärerischen Anthropologie, die Sphäre der *idealìa* verlassen und in die Welt der *realìa* eintreten. Man muss die Zusammengehörigkeit von Tugend und anthropologischem Ganzheitsideal erkennen, um einen der wichtigsten Dreh- und Angelpunkte von Schillers ethisch-ästhetischer Theoriebildung adäquat zu verstehen. Ist die *conditio* der Ganzheit für die Götter eine unausweichliche Tatsache („Venus steigt schon ganz vollendet aus dem Schaume des Meers empor: vollendet, denn sie ist ein beschlossenes, streng abgewogenes Werk der Notwendigkeit, und solches, keiner Varietät, keiner Erweiterung fähig“⁶⁰), so bleibt die Ganzheit für den Menschen eine unausweichliche Aufgabe („Charakterschönheit, die reifste Frucht seiner Humanität, ist bloß eine Idee, welcher gemäß zu werden, er mit anhaltender Wachsamkeit streben, aber die er bei aller Anstrengung nie ganz erreichen kann“⁶¹).

Die „Dichtkunst“ leistet in diesem Rahmen einen wichtigen Beitrag, ist sie doch die einzige, „welche die getrennten Kräfte der Seele wieder in Vereinigung bringt, welche Kopf und

⁵⁸ Ebd., S. 373.

⁵⁹ Elena Agazzi: „Alcune riflessioni sul concetto di ‚ganzer Mensch‘ nel tardo Illuminismo tedesco“, *Cultura tedesca* 50 (2016), S. 75-99. Spezifisch zu Schiller: Carsten Zelle: „Notstandsgesetzgebung im ästhetischen Staat. Anthropologischen Aporien in Schillers philosophischen Schriften“. In: *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*. Hg. v. H.-J. Schings, Stuttgart u.a. 1994, S. 440-468; Jörg Robert: *Vor der Klassik. Die Ästhetik Schillers zwischen Karlsschule und Kant-Rezeption*, Berlin u.a. 2011, S. 406f.; Jörn Garber: „Anthropologie“. In: *Handbuch Europäische Aufklärung. Begriffe – Konzepte – Wirkung*. Hg. v. H. Thoma, Stuttgart u.a. 2015, bes. S. 26-30.

⁶⁰ Schiller: „Über Anmut und Würde“, op. cit., S. 335.

⁶¹ Ebd., S. 373.

Herz, Scharfsinn und Witz, Vernunft und Einbildungskraft in harmonischem Bunde beschäftigt, welche gleichsam den *ganzen Menschen* in uns wieder herstellt“.⁶² Erst wenn der Künstler in der Lage ist, „sich mit immer gleicher ästhetischer und sittlicher Grazie, mit männlicher Würde, mit Gedankengehalt, mit hoher und stiller Größe zu gatten“, darf er auf die „höchste Krone der Klassizität“ Anspruch erheben.⁶³ Ganzheitsideal, harmonische Komposition der Kräfte und Klassizität fallen hier ins gleiche Wort- und Bildfeld und bezeichnen ein Maximum der Lebensführung. Von Freiheit gelenkt, bildet die auf Ganzheit ausgerichtete Tugend das „Siegel der vollendeten Menschheit“⁶⁴, denn der „Mensch allein hat als Person unter allen bekannten Wesen das Vorrecht, in den Ring der Notwendigkeit [...] durch seinen Willen zu greifen, und eine ganze frische Reihe von Erscheinungen in sich selbst anzufangen“.⁶⁵ Praktische Tugend ist der Name dieses Vorrechts und sie schlägt sich in Taten nieder: „Der Akt, durch den er [der Mensch] dieses wirkt, heißt vorzugsweise eine Handlung, und diejenigen seiner Verrichtungen, die aus einer solchen Handlung herfließen, ausschließungsweise, seine Taten“. Schlussfolgerung: „Er kann also, daß er eine Person ist, bloß durch seine Taten beweisen.“⁶⁶

Die traditionelle Quadriga der Haupt-Tugenden⁶⁷ vereinigt sich dabei in einem zugleich ein- und ganzheitlichen Bild. Das macht Schiller, vermutlich in Erinnerung an Lessing,⁶⁸ besonders deutlich: „Nicht *Tugenden* sondern *die Tugend* ist seine [des Menschen] Vorschrift“.⁶⁹ Tugendtaten sollen außerdem im Dienst des Spiels und der Menschenfreundlichkeit stehen: „[A]lle

⁶² Schiller: „Über Bürgers Gedichte“. In: *Werke und Briefe*, op. cit., Bd. 8, S. 972f.

⁶³ Ebd., S. 988. Vgl. Ernst Osterkamp: „Zum Verständnis des Klassischen in der Weimarer Klassik“. In: *Heikle Balancen. Die Weimarer Klassik im Prozess der Moderne*. Hg. v. T. Valk, Göttingen 2014, S. 161-178.

⁶⁴ Ebd., S. 370.

⁶⁵ Ebd., S. 354.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Josef Pieper: *Das Viergespann*, op. cit., und Sibylle Mähl: *Quadriga virtutum*, Köln u.a. 1969.

⁶⁸ Nach Karl Eibl erscheint Tugend bei Lessing als Disposition: „Nicht einzelne Tugenden machen den ‚besten Menschen‘ aus, sondern die ‚Aufgelegtheit‘ zu allen Tugenden“. Karl Eibl: *Die Entstehung der Poesie*, München 1995, S. 72.

⁶⁹ Schiller: „Über Anmut und Würde“, op. cit., S. 366

Pflichten, deren Befolgung ihm die Umstände nahe legen, sollen ihm zum leichten Spiele werden, und das Glück soll ihm keine Handlung schwer machen, wozu nur immer sein menschenfreundliches Herz ihn auffordern mag⁷⁰. In dieser Hinsicht steht die Tugend sogar höher als Religion und Geschmack und ist auf sie nicht mehr angewiesen, weil „Religion und Geschmack“ nur das „Verdienst gemein“ haben, „zu einem Surrogat der wahren Tugend zu dienen, und die Legalität da zu sichern, wo die Moralität nicht zu hoffen ist“⁷¹. Das autonome Sein-Sollen des Menschen erweist sich schließlich nicht als zensierende Instanz der Repression, sondern es erscheint als Vision einer Lebensführung im Zeichen kraftvoller Vortrefflichkeit: „Die Vortrefflichkeit des Menschen beruht ganz und gar nicht auf der größern *Summe einzelner rigoristisch-moralischer* Handlungen, sondern auf der größern Kongruenz der ganzen Natur-Anlage mit dem moralischen Gesetz“⁷².

Die Energie der Venus: Definitionen der Tugend um 1800. Ein Ausblick

Die Auffassung von Tugend als Energie gewinnt gegen Ende des 18. Jahrhunderts an definitorischer Schärfe. „Meiner Idee nach“, schreibt Wilhelm von Humboldt im Jahr 1792, „ist Energie die erste und einzige Tugend des Menschen“, „mit der Energie aber schwindet jede andre Tugend hin“⁷³. Als Möglichkeit progressiver Daseinssteigerung lasse sich diese Tugend im Zeichen der Energie weder auf einen Katalog von Geboten und Verboten noch auf ein System von Pflichten und Verbindlichkeiten religiöser Herkunft reduzieren: „[W]ahre Tugend“, so heißt es in einem Fragment von 1789, „ist unabhängig von aller und unverträglich mit befohlener Religion“ (*GS* I, 70) – damit wird eine lange Tradition abgelöst und eine besondere Facette des

⁷⁰ Schiller: „Über das Erhabene“. In: *Werke und Briefe*, op. cit., Bd. 8, S. 828.

⁷¹ Schiller: „Über den moralischen Nutzen“, op. cit, S. 820.

⁷² Ebd., S. 818.

⁷³ Wilhelm von Humboldt: „Ideen zu einem Versuch die Grenzen der Wirksamkeit des Staates zu bestimmen“ (1792). In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Abt. I, Bd. 1. Hg. v. A. Leitzmann, Berlin 1903, S. 97-254, hier S. 166 bzw. 81 (Fortan werden Humboldts Schriften nach dieser Ausgabe mit der Sigle „GS“, gefolgt von Band- und Seitenzahl, im Text zitiert).

Moralitätsbegriffs isoliert, bei der das Wortfeld der Kraft die Oberhand behält. Tugend als allgemeine Disposition, so heißt es in einem Fragment von 1796/97 sei nämlich das „hohe und schöne Gefühl“, das „die Thätigkeit unsrer Kräfte in ihrer vollen und natürlichen Energie immer begleitet“ (*GS* II, 96).

Zum näheren Verständnis dieses Sachverhaltes gelte es, so Humboldt, auf klassisch-antike Tugendbegriffe zurückzugreifen. Einschlägige Verse aus der Tugend-Hymne, die Aristoteles zugeschrieben wird, wird Humboldt wie folgt übersetzen und eine Korrektur – „Kraft“ statt „Macht“ – lässt dabei sein begriffliches Anliegen deutlich erscheinen:

Schönste der Jungfrau, für Dich zu
Sterben nennet Hellas die grösste Wonne
[...]
Wars nicht für Dich dass an Arbeit so viel
Häraklās bestand und die Söhne der
Leda? Stralte nicht deine Kraft aus ihnen? (*GS* VIII, 235)

Interpretiert als Synonym von „Geist“, bezeichne bereits „ἀρετή“ die „volle, ächte, und eigenthümliche Kraft“, die der „innern, als äussern Bildung“ voransteht (*GS* II, 334). Pindars Chorlieder über die Siege der Athleten, die Humboldt bestens kannte (*GS* VIII, 1-116), sowie die „Fechterkörper“ in den klassizistischen Galerien Europas seien die beste Veranschaulichung von diesem besonderen Tugendverständnis: „Arbeit und Kraftübung leuchten aus ihnen hervor“ (*GS* I, 345). Dieser Auffassung zugrunde liegt einerseits das Leitbild harmonischer Ganzheit des „vollendeten Menschen“, das den Schlussstein von Humboldts anthropologischer Reflexion darstellt: „So beruhte Tugend auf dem richtigen Gleichgewichte aller Seelenfähigkeiten“, d.h. „Lebhaftigkeit der Sinnlichkeit, Feuer der Einbildungskraft, Wärme des moralischen Gefühls, Stärke des Willens, alle geleitet und beherrscht durch die Kraft der prüfenden Vernunft“ (*GS* I, 61). Andererseits ermöglicht der Rückgriff auf die griechischen Quellen die Loslösung von sämtlichen präskriptiven Auffassungen der Tugend, mit denen dieser Begriff behaftet war. Man erlaube dem Menschen als Mensch zu wirken, dann wird auch seine „wahre Tugend“ vollends zutage treten. Denn die „Tugend stimmt so sehr mit den ursprünglichen Neigungen des Menschen überein, [...] dass es weit weniger nothwendig ist neue Triebfe-

dern zu tugendhaften Handlungen hervorzusuchen, als nur denen, welche schon von selbst in der Seele liegen, freiere und ungehindere Wirksamkeit zu verschaffen“ (GS I, 73). Man gewähre der Energie des Menschen freien Lauf: „Ohne sie wird der Mensch Maschine. Man bewundert, was er thut; man verachtet, was er ist“ (GS I, 81).

Am Leitfaden der Tugend lässt sich die Bedeutung von Humboldts aufgeklärtem Neuhumanismus⁷⁴ aus ungewohnter Perspektive und in seiner ganzen Tragweite bestens einschätzen. Die Tugend wohne nicht nur jedem Bildungsprozess inne; in ihr erblickt Humboldt geradezu ein Wesensmerkmal des „Lebendigen“ schlechthin, das „in sich und durch sich beweglich“ ist, „wechselnd und vorschreitend“ (GS II, 2). Das Leben, d.h. „Daseyn, von Energie beseelt“ (GS I, 333), könne nämlich „nur aus der Kraft begriffen werden“ und erst aus ihr könne die „weiche Biegsamkeit, der fließende Glanz, das duftende Ansehn der gründenden Pflanze, des lebenden Thiers“ entstehen (GS II, 2f.). In Humboldts Wortwahl lässt sich zwar die typische Metaphorik wiedererkennen, die den Organismuskurs um 1800 kennzeichnet. In seinen Worten schimmert jedoch auch eine klassische Reminiszenz durch. Denn bereits bei Ovid ist das üppige Leben der Natur ein Inbegriff der *virtus*, verstanden als belebender Kraft. In den *Metamorphosen* (XV, 205) ist von frühlingshafter „*virtus in frondibus*“ die Rede und damit gemeint ist nichts anderes als die „kräftige Festigkeit in den Blättern“ der wachsenden Pflanze. Diese Bedeutungsschicht von *virtus* – ein Phänomen semantischen Klassizismus, der bei Humboldt metaphorisch verwendet wird – hat bei genauem Hinsehen auch in nhd. „Tugend“ Spuren hinterlassen, die dem Sprachgefühl eines Adels nicht entgangen sind. Sowohl ‚Tucht‘ (als Tüchtigkeit) als auch ‚Tugend‘, so schreibt er, „stammen von taugen her, so fern es ehemals ursprünglich stark seyn bedeutete, und zu dem veralteten degen, groß, stark, tapfer, gehörete“; „Tucht“ sei ein „Intensivum“ von „digen, dihen, deihen“, d.h. Gedeihen. „Ausdehnung“, „Fortgang“, das Zunehmen „an äußerem Wohlstande“, aber auch das „Bleiben und fortdauern“⁷⁵ gehen damit einher und kennzeichnen das Bild vom fließenden Glanz des lebenden

⁷⁴ Thomas Berger: *Der Humanitätsgedanke in der Literatur der deutschen Spätaufklärung*, Heidelberg 2008, S. 379-402.

⁷⁵ [Adelung]: *Versuch*, op. cit., Vierter Theil, Sp. 458.

Organismus, das Humboldt vorschwebt. Bilder organischen Wachstums dienen dabei der Veranschaulichung einer anthropologischen Überzeugung: Durch die Energie der Tugend eröffnet sich dem Menschen ein Pfad durch die dynamische Welt der *Natura naturans*. Eine kreative Landschaft zeichnet sich da ab, die im Werden begriffen ist und zur aktiven Partizipation einlädt.⁷⁶

Das Prinzip kosmischer Liebe durchwaltet diese Landschaft. Humboldt beruft sich dabei auf Bilder der antiken Venus. In einem Beitrag für Schillers Zeitschrift *Die Horen*, der 1795 unter dem Titel *Ueber die männliche und weibliche Form* erscheint, beschreibt er eine reell-ideelle Galerie von Statuen und Bildern, unter denen Venus eine zentrale Stellung einnimmt (*GS* I, 335-369). In diesem Kabinett, das aus Beschreibungen teils existierender „Antiken“ teils imaginierter Fundstücke besteht und nach klassizistischem Geschmack eingerichtet ist,⁷⁷ wird Venus, „Dionens Tochter“, nicht nur „als Göttin der Schönheit“ beschrieben, sondern als „die alles hervorbringende, und alles Lebendige durchströmende Kraft“ (*GS* I, 337). Damit schließt sich Humboldt offensichtlich einer griechisch-römischen Tradition an, welche die personifizierte Kraft der Liebe zum Prinzip des Universums erklärt.⁷⁸ In seinen Worten hallt nämlich die grandiose Hymne an die „alma Venus“, die „Nährerin“, die Lukrez unter den Auspizien Epikurs im Prolog des *De rerum natura* anstimmt.⁷⁹ Lexikalische Reprisen aus Lukrezens Hexametern sind kaum von der Hand zu weisen: „per te [...] genus omne animantum | concipitur“ (V. 4f.) – durch dich die Geschlechter der Lebenden werden empfangen; „rerum naturam sola gubernas“ (V. 21) – allwaltend allein die Natur du der Dinge beherrschest; „tua vi |

⁷⁶ Zum Naturbild: Vincenzo Ferrone: *Die Aufklärung – Philosophischer Anspruch und kulturgeschichtliche Wirkung*, Göttingen 2013, bes. S. 221-238. Johannes F. Lehmann: „Energie, Gesetz und Leben um 1800“. In: *Sexualität – Recht – Leben*. Hg. v. M. Bergengruen, Paderborn 2005, S. 41-66.

⁷⁷ Einen Antikensaal im klassizistischen Stil mit Gipskopien und Reliefs verschiedener Herkunft wird Humboldt selbst für seine Residenz auf Schloss Tegel gestalten, die ab 1824 von Karl Friedrich Schinkel umgebaut und eingerichtet wurde. Dazu Christine und Ulrich von Heinz: *Wilhelm von Humboldt in Tegel. Ein Bildprogramm als Bildungsprogramm*, München u.a. 2001, S. 41-48.

⁷⁸ Dazu Stephen Greenblatt: *The Swerve. How the World Became Modern*, New York u.a. 2011.

⁷⁹ Die Übersetzungen aus dem Prolog sind von Humboldt, der sie 1816/19 anfertigte (*GS* VIII, S. 267-269).

[...] *efficis ut cupide generatim saecula propagent*“ (V. 13 und 20) – durch deine Kraft machest du, dass sie begierig die Zeit fort-pflanzen geschlechtweis.

Sowohl bei Lukrez als auch bei Humboldt ist Venus ein „Sinnbild“ der Wonne (*GS I*, 337), „*hominum divumque voluptas*“, der Sterblichen Lust und der Götter (V. 1). Als hätte er ein Gemälde von Fragonard vor Augen gehabt, imaginiert Humboldt den Höhepunkt dieser Wonne der Venus im Moment, „wo das erste, noch unbestimmte Verlangen den Busen schwellt“ (ebd.). Auf Symmetrie bedacht, bietet seine klassizistische Galerie von 1795 aber auch eine männliche Variante desselben Prinzips. Es ist „Bacchus“. „Wie Venus bezeichnet er eine Naturkraft, und ist überhaupt, eben so wie diese, näher als die höheren Gottheit, mit der Natur verwandt“ (*GS I*, 343). Der epikureischen Doktrin des Genusses, die nach Lukrez die Grundlage der ethischen Lehren der neuen herrschenden Klasse bilden sollte, verleiht Humboldt damit eine bildliche Konsistenz, bei der die Kraft von „Liebe und Genuss“, „Lieblichkeit und Anmut“ zum Inbegriff erleuchteter Lebensführung werden: Venus „verwandelt die aus der Gestalt hervorleuchtende Kraft in reizende Fülle, und verbindet alle einzelne Züge in ungezwungener Leichtigkeit zu einem harmonischen Ganzen“ (*GS I*, 342).

Wie bei Montaigne, den Humboldt gelesen und kommentiert hat (*GS XIV*, 636), erscheint auch beim Porträt der Venus die Wollust als ein Attribut der Tugend, das auf ein Verhältnis von ethisch-ästhetischer Korrespondenz weiter verweist: „Würde und Selbstständigkeit stralen alsdann aus dem Wuchs und den Gesichtszügen hervor“; vor allem aber: „In eigener Kraft erhebt sie sich, und unterwirft sich willig den Gesetzen einer Ordnung, die sich mit ihrer Freiheit vertragen“ (ebd.). Tugend, Kraft und Wollust sind die Aspekte, die sich im Bild der Venus als kosmischer Liebe kundtun. Sie sorgt nicht nur für sinnlichen Genuss, sondern für aufgeklärte Lebensgestaltung, der Lukrez-Vorlage entsprechend: „*nec sine te quicquam dias in luminis oras | exoritur neque fit laetum neque amabile quicquam*“ – nichts, ohne dich, je an die göttlichen Küsten des Lichtes steigt empor, nichts Freudiges wird, nichts würdig der Liebe (V. 22f.).

Das Junktum zwischen Tugend und Energie wird auch der junge Friedrich Schlegel wenige Jahre später (*mutatis mutandis*) zum Ausdruck bringen: „Tugend ist zur Energie gewordene Vernunft“ – so lautet seine klipp und klare Definition.⁸⁰ Zum Vorschein tritt dabei wiederum ein klassizistisch fundierter Aspekt der Semantik von Tugend, von dessen Entwicklung hier einige Stationen skizziert wurden. Das anthropologische Vermächtnis der Spätaufklärung, die Idee menschlicher Ganzheit im Zeichen von Tugend und Energie, findet mit Schlegel Eingang in die Vorstellungswelt der Romantik: „Energie“, so heißt es in einem *Athenaeum*-Fragment, „ist zwar mehr als bloße Agilität, es ist wirkende, bestimmt nach außen wirkende Kraft, aber universelle Kraft, durch die der ganze Mensch sich bildet und handelt.“⁸¹ Dem nüchternen Philologen kommt die Aufgabe zu, dieses Ideal in die Praxis konkreter Lebensgestaltung umzusetzen: „Klassisch zu leben, und das Altertum praktisch in sich zu realisieren, ist der Gipfel und das Ziel der Philologie. Sollte dies ohne allen Zynismus möglich sein?“⁸²

⁸⁰ Friedrich Schlegel: „Ideen“ [Nr. 23]. In: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Hg. v. E. Behler. Bd. 2. Hg. v. H. Eichner, München u.a. 1967, S. 258.

⁸¹ Ebd., S. 234 [Fr. 375].

⁸² Ebd., S. 188 [Fr. 147].

Daniel Fulda
(Halle)

**Désir de classicisme.
Comment les auteurs des Lumières
allemandes ont, par anticipation,
créé la *Klassik* allemande¹**

Sur un point important, la relation que les auteurs et artistes allemands du dix-huitième siècle entretiennent avec le classicisme se distingue de celle qui avait cours dans bien d'autres pays européens. Les œuvres classiques auxquelles les auteurs allemands prêtaient une valeur exemplaire étaient en effet presque toujours des œuvres littéraires ou artistiques « étrangères », créées en Grèce, dans la Rome antique ou encore chez le voisin français. Quant aux productions allemandes, on leur accordait en général moins de prix. Conséquence de cette situation : le désir – qui se fait jour dès la fin du dix-septième siècle, mais qui devient l'une des préoccupations centrales des Lumières allemandes – de voir apparaître des « classiques allemands ». Le dix-huitième siècle allemand se plaît à évoquer des « auteurs classiques », des « œuvres classiques », voire des périodes classiques tout entières (que les textes appellent des « âges d'or »), convoquées non pas seulement dans une vision rétrospective, mais aussi de façon prospective. Ce discours dit un besoin, rend compte d'une ambition ou d'une attente ; il prévoit et conjure

¹ Traduction française établie par Aleksandra Ambrozy. Pour une version allemande, légèrement différente, de ce texte, cf. Daniel Fulda, « Autorität und Kritik des französischen Klassiker-Modells : Zwei Voraussetzungen der „ deutschen Klassik “ », dans Marie-Therese Mäder *et al.* (dir.), *Brücken bauen – Kulturwissenschaft aus interkultureller und multidisziplinärer Perspektive. Festschrift für Dorothee Röseberg*, Bielefeld, transcript, 2016, p. 183-201.

l'essor – que les auteurs espèrent proche – de la littérature allemande, et permet ensuite de canoniser certains auteurs et certaines œuvres². À la différence de ce qui se passe en France, l'âge d'or de la littérature et de la culture allemande ne précède pas le siècle des Lumières – les Lumières allemandes sont au contraire dans l'attente d'un tel âge d'or. Avec Goethe, considéré dès 1800 comme auteur classique, puis avec la canonisation qui s'ensuit rapidement de la littérature allemande de toute la seconde moitié du dix-huitième siècle, cet espoir se réalise remarquablement vite. Ce désir de classicisme propre à l'Allemagne connaît au fil du siècle des évolutions profondes. Les propos sur le classicisme s'adaptent sans cesse aux principes esthétiques, politiques et historiographiques propres à chaque période. Ainsi donc, au dix-huitième siècle, mais aussi dans les époques qui suivent, le discours allemand du classicisme est très fortement marqué par la philosophie et la poétique des Lumières.

1. « Nous aurons nos auteurs classiques » (Frédéric II) : l'attente de classiques allemands

S'il y a attente et espoir de voir naître, en Allemagne, des auteurs classiques, c'est aussi et avant tout parce que l'on est dans une situation de comparaison permanente avec les exploits littéraires des autres nationalités, geste devenu tout à fait commun dans les poétiques à partir du dix-septième siècle. Le regard est tourné surtout vers la France dont la production littéraire est considérée comme preuve suffisante de la capacité des nations modernes à égaler la qualité des œuvres issues de l'antiquité grecque et romaine dont l'exclusivité et l'exemplarité sont désormais contestées. Le débat reste toutefois controversé sur la question de savoir si la littérature allemande serait, elle aussi, en état d'y parvenir. Dans sa poétique de 1688 (*Vollständige Deutsche Poesie*), le théoricien Albrecht Christian Rotth est enclin à y répondre par un oui : « En particulier, la plume heureuse de notre Opitz, de Flemming, de Buchner, de Schottel, de Rist et aussi du célèbre Hoffmann ainsi que de Lohenstein a conduit la poésie allemande à un tel degré de perfection que les auteurs grecs et

² Dans le présent numéro de la RIEDS, Konstanze Baron décrit un phénomène comparable pour la littérature italienne de la fin du dix-huitième siècle.

latins, malgré leur grande habileté, ne se sentiraient pas supérieurs à nous, s'ils pouvaient voir la qualité exceptionnelle d'un grand nombre de poètes vivant de nos jours³. » Il reste, tout de même, une exception. Benjamin Neukirch met en garde contre toute tendance à surestimer l'Allemagne. En 1697, il appelle à ne pas croire trop aisément « que la poésie allemande se porte très bien / et qu'il lui faille de peu pour atteindre le niveau de perfection. » Ni Opitz (1697-1639) ni, plus tard, les autres auteurs silésiens Hofmannswaldau (1616-1679) et Lohenstein (1635-1683) n'auraient « porté la poésie si haute, qu'il ne suffirait aux autres que de les suivre » : La littérature allemande aurait, selon lui, encore un long chemin à faire « avant d'atteindre le sommet de la montagne » où siègeraient, selon l'image, Homère et Sophocle pour les Grecs, et Horace et Virgile pour les Romains⁴.

Vers 1700 et pratiquement pendant tout le dix-huitième siècle, aucun consensus n'est trouvé sur la question de savoir si tel ou tel auteur allemand peut être compté parmi les classiques. Et pourtant, le débat est constamment à l'ordre du jour. Des candidats toujours nouveaux sont proposés – après les Silésiens, c'est au tour du Baron de Canitz (1654-1699), diplomate du Brandebourg et adepte de Boileau, d'ailleurs peu connu aujourd'hui. Ensuite, c'est Johann Christoph Gottsched (1700-1766), qui essaie de devenir un modèle à suivre et de se placer lui-même sur le piédestal réservé aux auteurs classiques. Mais toutes ces tentatives ne connaissent qu'un succès plus ou moins éphémère et ne s'imposent jamais durablement. Il y a donc la permanence d'un désir de voir apparaître des « classiques allemands ». Ce désir toujours reporté et renouvelé correspond à ce que le germaniste Gottfried Willems appelle très judicieusement « un irrédentisme poétologique⁵ ». Cette attente est encore renforcée

³ Albrecht Christian Rotth, *Vollständige Deutsche Poesie / in drey Theilen*, Leipzig, Lanckische Erben, 1688, vol. 1, *Vorbereitung Zur Deutschen Poesie*, p. A4^r (préface).

⁴ Benjamin Neukirch, « Herrn von Hoffmannswaldau und andrer Deutschen auserlesener und bißher ungedruckter Gedichte erster theil », après une pression de 1697 avec une introduction critique et variantes, Tübingen, Niemeyer, 1961 [dir. Angelo George de Capua et Ernst Alfred Philippson], p. 17, 9, 6.

⁵ Gottfried Willems, « „Ihr habt jetzt eigentlich keine Norm, die müßt ihr euch selbst geben.“ Zur Geschichte der Kanonisierung Goethes als „klassischer deutscher Nationalautor“ », dans Gerhard Kaiser et Heinrich

par l'arrivée, sur la scène littéraire, de Klopstock (1724-1803), en qui Johann Jakob Bodmer croit reconnaître en 1748 le signe précurseur d'un « golden dichterisches Alter⁶ », d'un âge d'or poétique à venir. En même temps, cette expression laisse entendre que l'on aspirait, au-delà du simple auteur, à un véritable *âge* classique (le plus souvent nommé, nous l'avons vu, « goldnes Alter », « âge d'or »). C'est donc vers le milieu du dix-huitième siècle que nous pouvons repérer la présence de l'idée de *Klassik* comme époque, même si elle n'apparaît pas encore sous ce terme. Parlons plutôt d'un horizon d'attente qui, d'ailleurs, trouve son expression la plus parlante chez Frédéric II dans son fameux traité *De la littérature allemande* de 1780. Ce document n'est connu en général qu'à cause du jugement très sévère que le roi formule à l'encontre de *Götz von Berlichingen* (1773). Dans le texte du roi de Prusse, le drame de Goethe est présenté comme exemple parfait de l'exécrable qualité de la littérature allemande. Une poignée d'auteurs seulement échappent au verdict royal parmi lesquels, de façon curieuse, Canitz, dont il était question à l'instant et qui, au moment de la publication du traité royal, était mort depuis bel et bien 81 ans⁷. Toutefois, ce qui est moins connu, c'est le contexte discursif dans lequel Frédéric II dresse son constat. Il s'agit précisément d'une intervention dans le débat sur le classicisme des nations, des anciennes comme des nouvelles, avec une attention particulière accordée à la question de savoir pourquoi

Macher (dir.), *Schönheit, welche nach Wahrheit dürstet. Beiträge zur deutschen Literatur von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Heidelberg, Winter 2003, p. 109.

⁶ Cité d'après Christoph Martin Wieland, « Zweyter Brief. An einen jungen Dichter » [Teutscher Merkur Oktober 1782], dans Klaus Manger et Jan Philipp Reemtsma (dir.), *Wielands Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, Berlin, Boston, de Gruyter, 2013, vol. 17.1 [Text façonné de Ernst A. Schmidt et Hans-Peter Nowitzki], p. 627 ; passage signalé par Willems (*op. cit.*).

⁷ Cf. [Frederic II, roi de Prusse], « De la littérature allemande ; des défauts qu'on peut lui reprocher ; quelles en sont les causes ; et par quels moyens on peut les corriger », Berlin, Decker, 1780, p. 47 et 9. La plupart du temps, on oublie de noter que Frédéric n'a pas en vue la littérature au sens moderne du terme, c'est-à-dire les belles-lettres. Ce qu'il critique, c'est l'ensemble de la production écrite en langue allemande, la littérature allemande prise au sens large, suivant la définition – déjà dépassée à la fin du siècle des Lumières – qu'avait le terme de *littérature* dans la tradition européenne. Sur ce point, cf. Daniel Fulda, « Synonymie vs différenciation conceptuelle. *De la littérature allemande* de Frédéric II de Prusse et les avatars sémantiques du concept de littérature au XVIII^e siècle », dans Michèle Vallenthini et Charles Vincent en collaboration avec Rainer Godel (dir.) *Classer les mots, classer les choses : Synonymie, analogie et métaphore au XVIII^e siècle*, Paris, Garnier, 2014, p. 237-258.

l'épanouissement de la littérature allemande tarde tant à venir. Et on omet souvent de citer le verdict optimiste par lequel Frédéric conclut son traité :

Toutefois ceux qui viennent les derniers, surpassent quelquefois leurs prédécesseurs ; cela pourra nous arriver plus promptement qu'on ne le croit, si les souverains [les souverains allemands ; D.F.] prennent du goût pour les lettres, s'ils encouragent ceux qui s'y appliquent, en louant et récompensant ceux qui ont le mieux réussi : que nous ayons des Médicis, et nous verrons éclore des génies. Des Augustes feront des Virgiles. Nous aurons nos auteurs classiques ; chacun, pour en profiter, voudra les lire ; nos voisins apprendront l'allemand ; les cours le parleront avec délice ; et il pourra arriver que notre langue polie et perfectionnée s'étende, en faveur de nos bons écrivains, d'un bout de l'Europe à l'autre. Ces beaux jours de notre littérature ne sont pas encore venus ; mais ils s'approchent. Je vous les annonce, ils vont paraître⁸ [...].

Cet optimisme semble pourtant peu fondé dans l'écrit même de Frédéric, notamment parce qu'il expose de manière clairvoyante les raisons structurelles pour lesquelles la littérature allemande tarde à fleurir comme le fit la littérature française du siècle de Louis XIV. Frédéric reproche aux Cours allemandes de n'avoir en rien contribué au raffinement de la langue allemande. L'optimisme du roi vers la fin du texte ne peut être expliqué que par son ancrage discursif où il est possible d'évoquer des perspectives d'un avenir glorieux tout en pointant du doigt l'insuffisance des acquis.

Cette formation discursive trouve son écho également, bien que d'une manière plus instruite et par là plus différenciée, chez Johann Georg Sulzer en 1771 et même encore chez Johann Christoph Wieland en 1784. Selon le jugement de Sulzer, les écrivains allemands auraient été jusqu'alors peu nombreux à s'être fait un nom et à susciter l'espoir d'être considérés comme des auteurs classiques par la postérité allemande ou par d'autres nations⁹. Wieland dit un peu la même chose que Sulzer : « Com-

⁸ [Frederic II, roi de Prusse], « De la littérature allemande », *op. cit.*, p. 79.

⁹ Johann Georg Sulzer, « Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgen-

parée à ce qu'elle était avant, notre littérature a fait indubitablement de grands pas ces dernières 40 années. Mais, qui dirait qu'elle ait déjà atteint le point d'où elle pourrait se mesurer à la littérature française ? Où sont-ils, nos Boileaux, nos Molières, nos Corneilles, nos Racines etc.¹⁰ ». La citation montre bien encore une fois que, pendant tout un siècle, c'était les auteurs français qui servaient de référence quand il s'agissait de décider du degré de classicité des auteurs allemands.

2. Herder et la réfutation du modèle classique français

La force avec laquelle les milieux cultivés allemands attendent des auteurs classiques, surtout dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle, s'illustre également dans les écrits de Johann Gottfried Herder, notamment dans un passage de ses *Fragments sur la nouvelle littérature allemande* de 1767 où il déplore : « Partout, je les entends dire "classique"¹¹ ». Cette conjoncture du « classique » est vivement critiquée par Herder. D'une part, parce que ce terme réputé noble (« Ehrenwort ») serait employé à outrance et sans critères rationnels, d'autre part, parce qu'il relèverait d'une conception exclusivement académique de la poésie. Pour Herder, l'aspiration de ses contemporains à voir naître des œuvres et des auteurs classiques serait problématique, en ce qu'elle suit une conception trop restrictive du classicisme : respect des normes et imitation de modèles étrangers.

Dix ans plus tard, Herder porte un jugement encore plus sévère sur ce qu'il appelle, d'un ton résolument sarcastique, « notre littérature classique » qu'il décrit comme une « littérature compeuse de syllabes¹² ». Serait formé selon le goût classique

den, Artikeln abgehandelt », Leipzig, Weidmanns Erben et Reich, 1771-1774, vol. 1, p. 208, s.v. Claßisch.

¹⁰ Christoph Martin Wieland, « Zweyter Brief. An einen jungen Dichter », *op. cit.*, p. 629.

¹¹ Johann Gottfried Herder, « Über die neuere deutsche Literatur. Fragmente. Erste Sammlung » dans Ulrich Gaier (dir.), *Werke in zehn Bänden*, Francfort-sur-le-Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1985, vol. 1 : *Frühe Schriften 1764-1772*, p. 595. De même la citation suivante.

¹² Johann Gottfried Herder, « Von Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst [1777] », dans Gunter E. Grimm (dir.),

celui qui sait « chanter des chants français, danser des menuets français ou bien rédiger toute sorte d'hexamètres et d'odes à la manière d'Horace ». Cette critique donne une vision fondamentalement différente et nouvelle de ce à quoi devrait ressembler une époque littéraire en plein épanouissement. Pour Herder elle ne réside ni dans le raffinement du langage et du goût par une petite élite concentrée auprès de la cour, ni dans la propagation des normes poétologiques mises en place par cette élite à travers l'enseignement supérieur ou la critique littéraire. Ce qui importe beaucoup plus pour lui, c'est la référence au peuple, par laquelle il entend s'ouvrir à l'expression de la poésie folklorique et viser un public qui ne serait pas celui de la cour ou du monde académique :

Et pourtant, nul ne peut contester que cette partie de la littérature qui se rapporte au peuple [donc la littérature nationale ; D. F.] doit être conforme au peuple. Sinon ce n'est qu'une bulle "classique". Il n'est pas contestable que si nous n'avons pas de peuple, nous n'avons pas de public, pas de nation, pas de langue ni de poésie qui nous serait propre, qui vivrait et agirait en nous. Nous n'avons de cesse d'écrire pour les érudits de cabinet et pour tous ces critiques aux oreilles délicates qui nous renvoient tout cela une fois digéré par leur estomac et reformulé par leur bouche, nous écrivons des romances, des odes, des épopées que personne n'entend, ne désire, ne ressent. Notre littérature dite classique ressemble à un oiseau de paradis, si coloré, si sage, en plein vol, en pleine hauteur – qui jamais ne pose un pied sur le sol allemand¹³.

L'appel au peuple chez Herder apporte un élément nouveau au discours classique et n'est pas sans déconcerter étant donné qu'on ne pouvait pas trouver dans le folklore le critère traditionnel de classicité, à savoir perfection formelle – le *scriptor classicus* désignant à l'origine (chez Gellius, *Noctes Atticae* XIX 8, 15) l'auteur lu en classe à cause de l'exemplarité de son style. Et pourtant, présent dans le mot étranger de « Nation », le peuple est dès le début sous-jacent à la réflexion allemande sur les classiques au dix-huitième siècle : Avoir des auteurs classiques dans sa propre langue, c'est pouvoir tenir tête aux littératures concu-

Werke, Francfort-sur-le-Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1993, vol. 2 : *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781*, p. 557. Citation suivante : p. 558.

¹³ *Ibid.*, p. 557.

rentes dans la *Querelle des nations*. Avant Herder, cette tâche revenait uniquement aux élites censées imposer, depuis *le haut*, leurs normes culturelles ; il est tout à fait significatif que, pendant très longtemps, les adjectifs *classicus* et *classique* s'appliquaient essentiellement aux auteurs traités en classe¹⁴, un modèle que Frédéric II prône encore en 1780, ce qui lui a valu de fortes critiques de la part d'une bourgeoisie de plus en plus émancipée dominant l'espace public. Si Herder inverse les rôles en misant sur les énergies d'*en bas*, il ne fait qu'annoncer par là le changement de paradigme des années suivantes.

Il n'en demeure pas moins que son engouement quelque peu vague pour le « peuple » (*Volk*) ne s'impose ensuite que de façon partielle. L'épanouissement incontesté de la littérature weimarienne qui survient seulement quelques années plus tard ne saurait être imputé à des impulsions venant du peuple. Ce qui s'avère en revanche déterminant pour le discours sur le classicisme, c'est la rupture prônée par Herder avec le modèle français qui imposait l'unité de la Cour, des artistes et du public tout comme celle des normes poétologiques et socio-communicatives. Toutefois, parler de « rupture » ne signifie pas que Herder aurait abandonné toute ambition de classicité, loin s'en faut. Mais il libère le classicisme de l'astreinte à des règles : « Restons-en là : Laissez-nous être des auteurs idiots qui n'appartiennent qu'à notre peuple, à la matière et à la langue. C'est à la postérité de décider si nous sommes classiques¹⁵. »

3. Les modèles alternatifs du classique proposés par Goethe et Schiller

Dans leur conception de ce qui est classique, Goethe et Schiller poursuivent la ligne tracée par Herder. Mais ils restent tout de même attachés à la vision traditionnelle de l'histoire perçue comme autant de succession d'âges d'or des littératures

¹⁴ Cf. Martin Fontius, « „Classique“ im 18. Jahrhundert », dans Werner Bahner (dir.), *Beiträge zur französischen Aufklärung und zur spanischen Literatur. Festgabe für Werner Krauss zum 70. Geburtstag*, Berlin, Akademie, 1971, p. 99-103, 112.

¹⁵ Johann Gottfried Herder, « Über die neuere deutsche Literatur. Erste Sammlung », *op. cit.*, p. 597.

nationales. En témoigne le poème de Schiller *La muse allemande* de 1800 que nous donnons ici dans sa traduction de Xavier Marmier de 1854.

Le siècle d'Auguste n'a point fleuri pour toi [la muse allemande].
 La magnificence des Médicis n'a point souri à l'art allemand. Les
 germes de notre poésie n'ont pas été semés par la gloire. Ils ne
 se sont pas épanouis aux rayons de la faveur des princes.
 La Muse allemande a été abandonnée, privée d'honneur par les
 hommes les plus puissants de l'Allemagne, par le grand Frédéric
 même, et l'Allemand peut dire avec orgueil, et il peut proclamer
 dans son cœur, qu'il a lui-même créé sa dignité.
 Voilà pourquoi le chant des bardes allemands monte si haut, et
 se répand si loin. Voilà pourquoi ce chant sonore, issu des
 sources du cœur, se répand à larges flots et brave la contrainte
 des règles¹⁶.

De façon évidente, la référence à Auguste et aux Médicis, protecteurs des siècles classiques de la littérature latine et italienne, permet à Schiller de souligner que la littérature allemande de son époque pourrait elle aussi être qualifiée de « classique ». Il est vrai que c'est un rang – et tout récemment encore les germanistes l'ont signalé à plusieurs reprises – que ni Schiller ni Goethe n'ont jamais revendiqué pour eux-mêmes¹⁷. Cela n'empêche qu'ils caressent l'idée d'accéder au statut d'auteur classique, voire d'instaurer tout un *âge* classique, aspiration qui est constitutive de leur image d'écrivain¹⁸. Elle n'étonne guère si l'on prend en considération le fait que depuis la fin du dix-septième siècle, l'attente de classiques était devenue un véritable *leitmotiv* et avait acquis une importance croissante dans le discours littéraire allemand. Compte tenu de ce discours annonciateur, il serait plutôt surprenant de ne pas voir les grands auteurs se poser la question de savoir si, et, le cas échéant, dans quel sens, la littérature de leur temps pourrait être qualifiée de « classique » et comment ils pourraient y contribuer.

¹⁶ Friedrich Schiller, « Poésies », Paris, Charpentier, 1854 [trad. Xavier Marmier], p. 204.

¹⁷ Cf. Peter-André Alt, « Schiller. Leben – Werke – Zeit », Munich, Beck, 2000, vol. 2, p. 33.

¹⁸ Dans sa contribution, Rainer Godel présente de façon détaillée le projet ou programme classique de Goethe et de Schiller.

La position de Goethe en la matière se trouve dans un texte de 1795 (*Sans-culottisme littéraire*) que les germanistes connaissent bien mais qu'ils citent souvent sans prendre en considération son contexte. C'est dans ce sens qu'est cité d'abord l'appel de Goethe à ses compatriotes à n'employer que « très-rarement les expressions d'auteur classique, d'ouvrage classique » et puis l'affirmation selon laquelle il ne souhaiterait pas que se « se produisent les bouleversements [politiques ; D. F.] qui pourraient préparer en Allemagne des ouvrages classiques¹⁹ ». Autrement dit : Goethe ne voulait pas d'unité entre État et nation avec un centre à la fois social et politique où les auteurs se retrouveraient à devoir communiquer intimement avec un public cultivé au point de prêter leur voix, à travers leurs œuvres tout aussi cultivées, aux pensées et volontés de la nation. Goethe rejette cette unité, car il n'adhère pas à l'idée d'une monarchie ou d'une république recouvrant l'ensemble du territoire germanophone. Ceci ne revenait à rien de moins qu'à un rejet du modèle classique réalisé sous Louis XIV. Si Goethe prend ses distances avec ce modèle communément accepté au dix-huitième siècle, il serait toutefois précipité d'en conclure qu'il soit, de manière générale, insensible à la signification normative véhiculée par le qualificatif de classique. Dans le dernier tiers de son essai, il présente au contraire une réponse alternative à la question de savoir comment la littérature d'une nation pouvait gagner en qualité : non pas par un mécénat princier mais à travers un commerce du livre et une presse dynamiques qui permet aux auteurs de s'étudier les uns les autres, de se critiquer et de se servir de modèles. Pour Goethe, cette « école invisible » pourrait se passer de cet espace central qu'est la Cour²⁰.

Comme le souligne la référence explicite à Wieland (1733-1813) et à ses publications constamment révisées, c'est la production littéraire de la deuxième moitié du dix-huitième siècle que Goethe vise en premier, sans d'ailleurs indiquer qu'il est lui-même un acteur de premier plan de ce champ littéraire où il fait preuve d'un sens des affaires tout à fait accompli. Goethe souscrit à la critique du classicisme de la cour louis-quatorzienne formulée par Herder et reprise par Schiller, mais il n'en reste pas

¹⁹ Goethe, « Sans-culottisme littéraire », dans *Œuvres de Goethe*, Paris, Hachette, 1863 [trad. nouv. Jacques Porchat], vol. 10 : *Mélanges*, p. 452.

²⁰ *Ibid.*, p. 454.

là. Il lui donne encore davantage de force de persuasion en rappelant l'importance des conditions socio-culturelles de l'époque où l'on vit, avec une attention particulière portée à l'espace public structuré par le marché. Goethe ne se contente ni de la proposition de Herder consistant à revendiquer davantage de référence au peuple ni du modèle de classicisme bien connu de France, mais dépassé historiquement en cette sixième année de la Révolution.

Concernant ce dernier point, il importe de distinguer deux phases du discours littéraire allemand : Le modèle plus ancien découlant de celui du *grand siècle* français avait marqué l'attente de classiques durant tout le dix-huitième siècle. Rien de tel pour les auteurs à qui revenait finalement de porter l'âge réputé classique de la littérature allemande : ils s'en détournent explicitement. Une justification historique expliquant les raisons pour lesquelles les auteurs allemands, au seuil du dix-neuvième siècle, doivent se distinguer par d'autres qualités que celles portées par les classiques français du temps de Louis XIV nous est fournie par Schiller dans ses propos tenus à l'occasion de la représentation à Weimar d'une pièce voltairienne (*Mabomet*) traduite et montée par Goethe lui-même. Selon Schiller, après que les Lumières ont érigé la liberté et la nature en valeurs suprêmes, il serait devenu obsolète de centrer la société autour d'un monarque et de soumettre la sensibilité humaine à des normes de bienséance²¹. Les drames des classiques français gardent, d'après lui, tout leur intérêt en tant qu'œuvres d'art tandis que leur conception de l'homme et de la société appartiendrait à une époque heureusement révolue. Ce qu'on pourrait encore apprendre d'eux, ce serait la maîtrise de la forme. Mais si on va jusqu'à les imiter, on ne saurait accéder au classicisme, celui-ci devant satisfaire aux idées directrices de l'époque dans laquelle on vit.

²¹ Friedrich Schiller, « Épitre à Goethe lorsqu'il traduit pour le théâtre le *Mabomet* de Voltaire », dans *Oeuvres de Schiller, Poésies*, Paris, Hachette, 1859 [trad. nouv. Adolphe Regnier], p. 271-273. Cf. Daniel Fulda, « Du classicisme comme apogée des Lumières : l'exemple du tragique chez Schiller », *Dix-huitième siècle*, n° 46, 2014, p. 579-602.

4. Réception ultérieure ou anticipation ? Quelques remarques sur l'enracinement dans les Lumières de la construction du classicisme allemand

Goethe n'était pas seulement le premier auteur allemand à accéder durablement au statut d'auteur classique²², il était aussi celui par lequel, de façon indirecte, une époque entière accéda au statut d'époque classique. *Zeitalter classischer Litteratur*, voilà exactement les termes qui apparaissent en 1811 sous la plume de Theodor Heinsius, alors directeur du prestigieux Lycée berlinois Zum Grauen Kloster²³. Heinsius est le premier qui décrit l'entrée de la littérature allemande dans une époque classique où, dit-il, elle trouve son expression la plus parfaite. Il conçoit cet âge d'or comme une époque large qu'il fait commencer aux alentours de 1740, lorsque Gottsched, grand adepte du classicisme français, se voit sérieusement confronter à des critiques. Klopstock, Lessing et Schiller sont considérés, après Goethe bien-sûr, comme les plus grands auteurs de cette époque. Ce n'est que beaucoup plus tard que le terme de *Klassik*, est ramené à la seule période de la *Weimarer Klassik* que les historiens de la littérature font commencer en 1786, année du premier voyage de Goethe en Italie, ou encore en 1794, où Goethe se lie d'amitié avec Schiller, et qu'ils font se terminer en 1805, à la mort de ce dernier.

Quelles que soient les lignes de démarcation de cet âge classique de la littérature allemande enfin « découvert » vers 1800, une réflexion indéniablement téléologique lui est inhérente dès le départ, avec le classique weimarien Goethe comme point d'aboutissement de la marche de l'histoire. Dans un article du *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, l'un des usuels les plus consultés par les étudiants et par les spécialistes de littérature allemande, nous lisons : « L'idée d'un classicisme [*Klassik*] allemand, avec Goethe et Schiller comme protagonistes principaux, n'est apparue qu'au milieu du dix-neuvième siècle²⁴ ». En réalité,

²² Cf. Gottfried Willems, « Ihr habt jetzt eigentlich keine Norm, die müßt ihr euch selbst geben », *op. cit.*, p. 115-120.

²³ Theodor Heinsius, *Teut, oder theoretisch-praktisches Lehrbuch des gesammten Deutschen Sprachunterrichts*, vol. 4, *Geschichte der Sprach-, Dicht- und Rede-kunst der Deutschen*, Berlin, Braunes, 1811, vol. 2, p. 102-289 : Das Zeitalter classischer Litteratur.

²⁴ Rainer Rosenberg, « Klassiker », dans Klaus Weimar, Harald Fricke et Jan-Dirk Müller (dir.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbei-*

les classiques allemands ont été perçus comme tels beaucoup plus tôt par leurs contemporains, appelés d'abord « klassische Schriftsteller », puis (1810) « Klassiker » tout court²⁵. Le regroupement des classiques isolés sous l'appellation englobante de « klassisches Zeitalter » n'est pas non plus un phénomène de réception tardive ; elle se déroula du vivant même d'un auteur comme Goethe vers qui tout paraissait converger.

En nous éloignant ainsi de l'opinion communément admise sur la naissance du classicisme allemand, nous désirons revenir sur cette idée qui veut que ce qu'on appelle classique – qu'il s'agisse d'une période, d'une œuvre, d'un auteur ou d'une qualité – n'est guère qu'un phénomène de réception²⁶. Non pas qu'il faille accorder au classique un quelconque statut ontologique : le classique ne fait que l'objet d'attributions. Il importe donc à plus forte raison de ne pas se poser seulement la question des *propriétés* du classique mais aussi celle de savoir *qui* attribue ces propriétés et *quand*, dans quel *contexte* culturel et politique, avec quelles *intentions* et à partir de quels *fondements* discursifs et sociales. C'est d'ailleurs un point qui fait l'objet d'un large consensus aussi bien dans la recherche française que dans la recherche allemande²⁷. Les recherches ainsi poursuivies sur le classicisme (« Klassik »), toujours dans l'optique de sa réception, ont révélé avant tout l'intérêt que pouvait avoir le mouvement national allemand du dix-neuvième siècle à faire appel à un classicisme

tung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Berlin/New York, de Gruyter, vol. 2, p. 274-276.

²⁵ Cf. *Vorlesungen über deutsche Klassiker für Gebildete und zum Gebrauche in den höhern Lehranstalten. Erster Kursus für die höhere Klasse* (contient le texte avec annotations), Tübingen, Cotta, 1810 [éd. Johann Gottfried Sauer et Gerhard Adam Neuhofen].

²⁶ Cf. Klaus Manger, « „Klassik“ als nationale Normierung? », dans Dieter Langewiesche et Georg Schmidt (dir.), *Deutschlandkonzepte von der Reformation bis zum Ersten Weltkrieg*, Munich, Oldenbourg, 2000, p. 265-291.

²⁷ Cf. Karl Robert Mandelkow, « Deutsche Literatur zwischen Klassik und Romantik in rezeptionsgeschichtlicher Perspektive », dans *Europäische Romanik I* (= *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, vol. 14), Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft, Athenaiion 1982, p. 1-26 ; Jean-Charles Darmon et Michel Delon, « Avant-propos », dans Michel Prigent (dir.), *Histoire de la France littéraire*, Paris, Quadrige/PUF 2006, vol. 2 : *Classicismes. XVII^e-XVIII^e siècle*, p. 5 f. ; Stéphane Zékian, *L'invention des classiques. Le « siècle de Louis XIV » existe-t-il ?*, Paris, CNRS Éditions, 2012.

susceptible de légitimer une fierté nationale²⁸. Or, l'aspiration du dix-huitième siècle de voir naître des classiques, voire une véritable *époque* classique n'a guère suscité l'intérêt des chercheurs. Ce manque n'est pas forcément une conséquence logique de l'approche « réceptionniste », au contraire, car les attentes *précédant* l'époque ainsi dite « classique », elles, doivent être considérées comme une condition importante, voire nécessaire à la canonisation si rapide de Goethe et de ses contemporains. Ces attentes méritent d'autant plus d'attention que l'on s'accorde à aborder la « Klassik » sous le signe de la théorie de la réception²⁹. Cette approche ne risque de simplifier les choses que si la réception est considérée sous le seul aspect de la postériorité, sans que l'on tienne compte des attentes antérieures ou concomitantes à l'objet de réception – une réception que ces attentes orientent en même temps.

Étant donné que les études germaniques n'ont vu la construction réceptive des classiques et des classicismes que comme phénomène postérieur au temps de Goethe, on pouvait vite gagner l'impression que le discours classique allemand serait originellement affecté par le nationalisme propre au dix-neuvième siècle. Or, en ce qui concerne l'émergence et la formation de ce discours, il faut sans doute remonter davantage en creux dans le temps. Il s'agit en effet d'un phénomène des Lumières. Et ce, non seulement parce que la réflexion sur les classiques a véritablement débuté au cours du dix-huitième siècle. Ce sont des concepts de littérature plutôt caractéristiques des Lumières que nous pouvons reconnaître dans l'idée qu'on se fait des classiques à l'époque : maîtrise parfaite de la forme et de la langue, exemplarité morale, intimité avec le public tout en étant son modèle, le tout s'inscrivant dans un ordre supérieur et universel. La même remarque vaut en ce qui concerne l'incessante recherche de la perfection et l'idée d'une concurrence entre les différentes nations. La théorie des quatre grands siècles (celui de la Grèce antique, celui d'Auguste, celui des Médicis et enfin celui de Louis XIV) développée par Dubos peut être considérée, elle aussi,

²⁸ Cf. Wilhelm Voßkamp, « Klassik als Epoche. Zur Typologie und Funktion der Weimarer Klassik », dans Hans-Joachim Simm (dir.), *Literarische Klassik*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1988, p. 259-266.

²⁹ Cf. Hans Robert Jauß, *Pour une esthétique de la réception* [1967], Paris, Gallimard, 1978.

comme typique des Lumières parce qu'elle présuppose l'idée d'une possible progression de l'humanité par le biais d'une culture toujours plus raffinée et élaborée. Elle est typique des Lumières aussi parce qu'elle agence les phases de prospérité de l'Antiquité jusqu'aux Temps modernes de manière à en faire un tout cohérent de l'histoire culturelle, même si la notion du dynamique y est encore absente³⁰. Dès 1719, Dubos prend soin de qualifier de « classiques » des auteurs issus de ces siècles ou du moins certains d'entre eux³¹.

Si la comparaison avec les chefs-d'œuvre de l'Antiquité et du *grand siècle* français était certes une pratique courante en Allemagne bien avant que ne soit publié l'essai de Dubos, l'idée avancée par lui de l'existence d'âges d'or nationales « dont les productions ont été admirées par tous les siècles suivans³² », a fourni au dix-huitième siècle le cadre dans lequel a pu se former l'aspiration allemande de voir naître ses propres classiques, voire tout un siècle classique de la littérature allemande. Il va sans dire qu'aux yeux des Allemands, l'histoire des âges d'or ne devait pas s'arrêter, comme chez Dubos, au nombre joliment régulier de quatre – deux pour l'Antiquité et deux pour les Temps modernes. Il fallait donc dynamiser ce schéma de façon à développer très tôt l'idée de progrès qui, dans la logique de ce discours, faisait prendre conscience même à un grand homme comme Léonardo da Vinci « qu'il pouvait être dépassé un jour » pour citer les mots de Wieland³³. Pour Friedrich Schlegel (qui est par ailleurs l'un des acteurs les plus importants de la canonisation de Goethe), la définition moderne de l'auteur classique implique précisément que ses œuvres sont vouées « à vieillir et à être dépassées³⁴ ». Les Français, quant à eux, avaient moins de raisons d'adopter une telle perspective : le Siècle de Louis XIV, en effet, avait trouvé

³⁰ Cf. Martin Fontius, « „Classique“ im 18. Jahrhundert », *op. cit.*, p. 106.

³¹ Cf. [Dubos, Jean-Baptiste], *Reflexions Critiques sur la Poesie et sur la Peinture*, Paris, Mariette, vol. 2, 1719, p. 463.

³² [Dubos, Jean-Baptiste], *Reflexions Critiques sur la Poesie et sur la Peinture*. Paris, Mariette, 1746 [5. éd., rev., corr. et augm.], vol. 2, p. 134.

³³ Christoph Martin Wieland, « Zweyter Brief. An einen jungen Dichter », *op. cit.*, p. 629.

³⁴ Friedrich Schlegel, « Georg Forster. Fragment einer Charakteristik der deutschen Klassiker [1797] », dans *Schriften zur Literatur*, Munich, dtv, 1972 [éd. Wolfdieterich Rasch], p. 194.

place dans le schéma des quatre âges d'or, dont il occupait la dernière place d'un point de vue chronologique – qui en est en vérité la place la plus éminente. La France occupait donc la première position dans la marche des civilisations, un rôle qui, dans l'ordre traditionnel de l'Histoire universelle, la succession des quatre monarchies, revenait encore à l'Empire romain. Si le modèle classiciste français était peu orienté vers le futur – ce qui explique d'ailleurs pourquoi Diderot et les philosophes plus jeunes des Lumières françaises ont émis des réserves à l'égard du mot « classique »³⁵ –, nous pouvons en revanche repérer dans l'attente de classiques en Allemagne une manifestation de l'optimisme et de l'idée de progrès qui comptent parmi les inventions caractéristiques des Lumières.

Tout à l'heure, nous avons souligné l'idée d'une double émancipation lancée par Herder dans le discours classique allemand et exécutée par Goethe et Schiller : émancipation d'abord vis-à-vis du modèle français, entendue en même temps comme émancipation face à l'idéal d'une littérature qui puisse servir la société et être contrôlée par elle au moyen de règles susceptibles d'être enseignées. Est-ce que cela aussi peut être porté au crédit des Lumières ? Nul ne conteste que le principe de l'émancipation fasse partie intégrante des idées des Lumières. Considérer à la manière de Goethe le marché du livre comme prioritaire par rapport à l'unité politique de la nation, l'est sans doute aussi, au moins en Allemagne. Est-ce que cela vaut également pour l'émancipation de l'individuel et la primauté qui lui est accordée par rapport à la société et donc à l'universel, comme le présuppose les arguments de Herder, Goethe et Schiller ? Ce serait un point à débattre ! Quant aux *Klassiker* et à la *Klassik* tels qu'ils ont été conçus par les Weimariens, nous nous garderons donc bien d'en faire un produit unique des Lumières. Que ces dernières y jouent un rôle majeur mérite en soi déjà attention. Le constater n'est pas sans conséquences.

³⁵ Cf. Martin Fontius, « „Classique“ im 18. Jahrhundert », *op. cit.*, p. 113f.

Rainer Godel
(Halle)

L'esprit de controverse : comment Goethe et Schiller ont inventé la « Weimarer Klassik »

Comment devient-on classique ? Dans son introduction au volume « *Klassik im Vergleich* », Wilhelm Voßkamp soutient que les classicismes européens du XVII^e et du XVIII^e siècle se caractériseraient par une unité contradictoire entre une prétention à l'idéalité et une historicité, par une tension entre historicité et normativité¹. À l'épineuse question *des* classicismes, de la possibilité de différents classicismes et des réceptions de l'antiquité aux XVII^e et XVIII^e, des réponses remarquables ont été apportées, comme dans le volume dirigé par Georges Forestier qui, sous le titre *Un classicisme ou des classicismes*, avance qu'il y eut des formations identiques ou divers constituants des époques anciennes². La question « comment devient-on classique ? » reste néanmoins aussi délicate qu'ambiguë, puisqu'elle permet des répliques diverses, qui dépendent de l'appréhension sémantique du « classicisme ». Si on accentue – comme le faisait la critique littéraire traditionnelle – l'aspect normatif, en concevant le

¹ Wilhelm Voßkamp, « Normativität und Historizität europäischer Klassiken », dans Wilhelm Voßkamp (dir.), *Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken*, DFG-Symposion 1990, Stuttgart, Weimar, 1993, p. 5.

² Georges Forestier (dir.), *Un classicisme ou des classicismes ?*, Actes du Colloque international organisé par le Centre de Recherches sur les Classicismes Antiques et Modernes (Université de Reims), Pau, Presses Universitaires de Pau, 1995.

« classicisme » comme l'époque littéraire de la plus haute qualité et « les classiques » comme les auteurs atteignant cette perfection, la réponse à cette question est très simple : on devient « classique » en produisant des textes excellents. Mais si on met plutôt l'accent sur le développement historique, la réception d'une certaine époque littéraire de longue durée l'emporte sur l'évaluation de la qualité, sans négliger le fait qu'une réception n'est pas nécessairement instaurée par cette qualité³. En d'autres termes, y a-t-il besoin de se référer à l'antiquité et de prendre les Anciens comme référence commune ou idéale pour devenir un classique ?

En 1983, Rainald Goetz, enfant terrible de la littérature allemande, affirmait que tout le monde, sauf lui-même, savait répondre à la question « Qu'est-ce qu'un classique ? ». « J'ai même dû aller à Marbach, car je ne sais pas si Friedrich Schiller est un classique ou un con⁴. » Il y a sans doute d'autre choix que ces deux alternatives. Mais la provocation de Goetz rappelle que les controverses ont toujours joué un rôle capital dans la constitution du « classicisme ». Je souhaiterais montrer ici que Schiller et Goethe furent classiques par esprit de controverse, controverse avec le public et avec leur littérature contemporaine qui détermina leur position dans le champ littéraire et culturel de leur temps.

La « Weimarer Klassik », née de l'effort commun de Goethe et de Schiller, n'appréhende pas le classicisme comme adaptation de l'antiquité. Elle a été inventée et on l'a légitimée

³ Cf. Alain Génétot, *Le classicisme*, Paris, PUF, 2005, p. 9-50 ; Jean-Charles Darmon, Michel Delon « Avant-Propos » dans Michel Prigent (dir.), *Histoire de la France littéraire*, Paris, PUF, 2006, t. 2 : *Classicismes. XVII^e-XVIII^e siècle*, p. 1-36 ; Daniel Fulda, « Autorität und Kritik des französischen Klassiker-Modells. Zwei Voraussetzungen der "deutschen Klassik" », dans Marie-Therese Mäder, Chantal Metzger, Stefanie Neubert *et al.* (dir.), *Brücken bauen – Kulturwissenschaft aus interkultureller und multidisziplinärer Perspektive. Festschrift für Dorothee Röseberg zum 65. Geburtstag*, Bielefeld, transcript, 2016, p. 183-201.

⁴ Rainald Goetz, « Was ist ein Klassiker » [1983], dans Rainald Goetz, *Hirn*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1986, p. 23. Traductions, sauf mention particulière, de Michèle Vallenthini, Ronja Steffensky et Rainer Godel.

rétrospectivement par référence à l'antiquité. La « Weimarer Klassik » est née d'abord d'une controverse profonde avec le public et le goût littéraire de l'époque. Goethe et Schiller constataient une divergence entre leur exigence commune et la réputation dont ils jouissaient auprès du public, des écrivains et des critiques. C'est de cette divergence qu'est né leur désir impérieux de produire dorénavant des œuvres vraiment « classiques ».

Goethe et Schiller ambitionnent de redéfinir sémantiquement ce que doit être le classicisme ou le classicisme de 1800, ce qui peut être considéré comme classique. Ce sont eux-mêmes qui définissent ce qui est considéré comme un classique et ce qui ne l'est pas. Et les « classiques » ne sont autres à leurs yeux qu'eux-mêmes, Goethe et Schiller. Ils inventent la « Weimarer Klassik » et décrètent qu'ils sont des écrivains classiques en appelant « Klassik » leur propre style qui évoluera au fil du temps. La « Klassik » devient une norme contraire au goût du public⁵.

De l'approche bourdieusienne du champ littéraire, cette étude voudrait privilégier la position des acteurs dans le champ des relations « objectives » qui constituent l'espace de la controverse⁶. Selon Bourdieu, la position des acteurs dans ces champs résultent du statut littéraire ou culturel qu'ils s'attribuent eux-mêmes. Il faut analyser « la genèse et la structure de l'espace social » auquel le créateur s'est adapté et prendre en compte les dispositions générales et spécifiques qui l'ont amené à adopter cette position⁷.

⁵ Wilhelm Voßkamp, « Klassiken, Klassizismen, Klassizität », dans *Akten des XI. Internationalen Germanisten-Kongresses Paris 2005 : Germanistik im Konflikt der Kulturen*, 2008, tome 11, p. 11-117.

⁶ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 255.

⁷ *Ibid.*, p. 269. Voir aussi Jean-Pierre Martin (dir.), *Bourdieu et la littérature. Suivi d'un entretien avec Pierre Bourdieu*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2010.

1. L'invention de la « Weimarer Klassik » par esprit de controverse

En 1795, Goethe formule les conditions de la naissance d'un « auteur classique national » dans son article « Sansculottisme littéraire / Literarischer Sansculottismus », écrit en réaction à un article critique de Daniel Jenisch :

Lorsqu'il rencontre dans l'histoire de sa nation de grands événements, et qu'il en observe les suites dans une heureuse et imposante unité ; quand il ne cherche pas inutilement dans le caractère de ses compatriotes la grandeur ; dans leurs sentiments la profondeur, et dans leurs actions la force et la conséquence ; quand, pénétré lui-même de l'esprit national, il se sent, par l'effet d'un génie qui habite en lui, capable de sympathiser avec le passé comme avec le présent ; quand il trouve sa nation à un haut degré de civilisation, qui lui rend facile sa propre culture⁸.

Si les circonstances de 1795 empêchaient aux yeux de Goethe que de tels buts soient atteints, il envisage à la fin de son essai, la perspective d'une bonne littérature reposant, comme Daniel Fulda l'a montré dans un article récent⁹, sur un marché littéraire public et vivant, exigeant que les auteurs déterminent leur position en relation avec les autres acteurs du champ littéraire.

Lorsque, le 15 novembre 1796, Goethe écrit à Schiller : « après ce que nous avons lancé avec les *Xenies*, il faudra nous appliquer à des œuvres d'art dignes et grandes et transformer notre nature protéiforme en forme noble et bonne, à la honte de nos ennemis¹⁰ », les circonstances paraissent avoir changé : les termes noble et bon, essentiels pour la « Weimarer Klassik », dépendent cette fois d'une situation de controverse. C'est dans la lignée de leurs *Xenies*, une série d'épigrammes contre beaucoup

⁸ Johann Wolfgang Goethe, *Literarischer Sansculottismus*, dans *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, Munich, Hanser, 1986 [éd. Karl Richter *et al.*], tome 4.2, p. 16 (trad. par Jacques Porchart [1861] : [http://fr.wikisource.org/wiki/Sans-culottisme littéraire](http://fr.wikisource.org/wiki/Sans-culottisme_littéraire)).

⁹ Voir Daniel Fulda, « Autorität und Kritik des französischen Klassiker-Modells », *op. cit.*, p. 191-192.

¹⁰ Goethe à Schiller, 15 Novembre 1796, dans Goethe, *Sämtliche Werke*, *op. cit.*, tome 8.1, p. 271.

des agents dans la culture germanophone, qu'il leur faut maintenant produire du noble et du bien. Plus important que l'idéal classique de créer un classicisme allemand répondant au classicisme français¹¹, il s'agissait d'abord pour Schiller et Goethe d'afficher leur propre productivité à la face de leurs ennemis, ces auteurs caricaturés dans les *Xenies* que lisait et plébiscitait le grand public, comme par exemple August Heinrich Julius Lafontaine. Le noble et le bon sont, bien entendu, des arguments combatifs au sein de la controverse.

Aux yeux de Goethe, en 1790, « Les Allemands sont en moyenne des gens légaux, honnêtes, mais ils ne savent rien du tout d'une œuvre d'art et de son originalité, son invention, son unité et sa réalisation. En quelques mots : ils n'ont pas de goût¹². » Dans sa critique des poèmes de Bürger, Schiller pointe un écart similaire entre la « sélection de la nation » et la « masse »¹³. Cette vision négative du public ne cesse dans les années suivantes de s'accroître, témoin le « prologue sur le théâtre » du *Faust*, même si c'est le directeur du théâtre et non Goethe qui parle :

Et voyez quels sont ceux à qui vous voulez plaire.
 Tout maussade d'ennui, chez nous l'un vient d'entrer ;
 L'autre sort d'un repas qu'il lui faut digérer ;
 Plusieurs, et le dégoût chez eux est encore pire,
 Amateurs de journaux, achèvent de les lire¹⁴.

Les métaphores du « combat » et de la « guerre » traduisent chez Schiller et Goethe cette opposition au public et témoignent de cet

¹¹ Voir Daniel Fulda, « Autorität und Kritik des französischen Klassiker-Modells », *op. cit.*, p. 186-188.

¹² Goethe à Reichardt, 28 Février 1790, dans *Goethes Werke*, Weimar, Hermann Böhlau, 1891 [éd. par ordre de la Grande Duchesse Sophie de Saxe], t. 9, Section IV (Lettres de Goethe), p. 180.

¹³ Friedrich Schiller, *Über Bürgers Gedichte*, dans *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Weimar, Hermann Böhlau, 1958 [éd. Herbert Meyer], t. 22, p. 247.

¹⁴ Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Der Tragödie erster Teil. Vorspiel auf dem Theater*, dans *Sämtliche Werke, op. cit.*, tome 6.1, p. 538, v. 111 et suiv. (trad. : [http://fr.wikisource.org/wiki/Faust \(Goethe, trad. Nerval, 1877\)/Faust/Prologue sur le théâtre](http://fr.wikisource.org/wiki/Faust_(Goethe,_trad._Nerval,_1877)/Faust/Prologue_sur_le_th%C3%AAtre)).

esprit de controverse, où la victoire importe plus que les arguments échangés.

La dispute entre Albrecht von Haller et Julien Offray de La Mettrie¹⁵ avait déjà mobilisé les mêmes métaphores : « Notre dispute avec les libertins [La Mettrie et ses soutiens] donc, » écrivait le premier, « ce n'est pas seulement une querelle théorique, une querelle sur l'espace vide ou rempli, c'est bien une guerre du bien contre le mal, du bonheur du monde contre sa misère¹⁶. » La position de l'adversaire n'est plus simplement fautive et propre à être contestée au moyen d'arguments compréhensibles et rationnels ; elle est décrétée immorale ; lui fait défaut non pas la capacité intellectuelle qui lui permettrait de comprendre qu'on possède les meilleurs arguments, mais une qualité morale. À l'inverse, identifier sa propre position comme bonne et indiscutable revient à se mettre à l'écart de la controverse, à fermer la porte à tout dialogue.

Quarante-cinq ans plus tard, Goethe et Schiller reprennent exactement la même stratégie que Haller. C'est parce que le public et les auteurs à succès manquent de qualité morale qu'on n'a d'autre solution pour les affronter que de prendre les armes : « La seule relation avec le public qu'on ne regrette pas est la guerre. Il faut dire la vérité aux Allemands d'une façon aussi rude que possible¹⁷. »

¹⁵ Voir Rainer Godel, « Controversy as the Impetus for Enlightened Practice of Knowledge » dans André Holenstein, Hubert Steinke et Martin Stuber, en collaboration avec Philippe Rogger (dir.), *Scholars in Action. The Practice of Knowledge and the Figure of the Savant in the 18th Century*, Leyde/Boston, Brill, 2013, t. I, p. 421-428 ; Carlos Spoerhase, « Kontroversen. zur Formenlehre eines epistemischen Genres », dans Ralf Klausnitzer et Carlos Spoerhase, *Kontroversen in der Literaturtheorie - Literaturtheorie in der Kontroverse* Berne et al., Lang, 2007, p. 63 ; Marian Füssel, « Die Gelehrtenrepublik im Kriegszustand. Zur bellizitären Metaphorik von gelehrten Streitkulturen der Frühen Neuzeit » dans *Gelehrte Polemik. Intellektuelle Konfliktverschärfungen um 1700*, Francfort-sur-le-Main, Vittorio Klostermann, 2011, p. 158-175.

¹⁶ Albrecht von Haller, « Vorrede des Uebersetzers », dans [Johann Heinrich Samuel Formey], *Prüfung der Secte die an allem zweifelt, mit einer Vorrede des Herrn von Haller*, Göttingen, Abram Vandenhoecks, 1751, p. 53.

¹⁷ Schiller à Goethe, 25 juin 1799, dans Goethe, *Sämtliche Werke*, op. cit., tome 8.1, p. 394.

Le recours à la violence, même si elle n'est que métaphorique, est née d'un « combat » pour les ventes, une tentative d'échapper à une situation précaire pour Schiller¹⁸. La métaphore de « guerre » comme seule forme convenable d'opposition présuppose que sa propre position soit moralement supérieure. Goethe justifie les *Xenies* en affirmant qu'« il y a une forme de déclaration de guerre à l'imperfection qu'il faut calmer dans tous les domaines¹⁹. » Une guerre qui est donc juste, justifiée par la différence de qualité entre Schiller et Goethe d'un côté et le public et le monde de la littérature de l'autre. « On ne vous pardonne jamais votre vérité et votre caractère profond. Et à cause de mon aversion contre le temps et les masses, je ne serai jamais ami avec le public²⁰. » Schiller se peint lui et Goethe comme des marginaux dont personne ne respecte les qualités intellectuelles et morales. Cependant, la « guerre juste », motif du droit naturel du XVIII^e siècle depuis Hugo Grotius²¹, présuppose davantage : il implique l'existence d'une divergence morale infranchissable autorisant des actes non légitimes. Selon l'article de l'encyclopédie de Zedler, la guerre est justifiée quand une des deux parties agit contre son devoir, donc quand il y a un délit actif de morale, une atteinte à la déontologie (*Pflichtenlehre*)²². La guerre juste permet de tuer les ennemis, selon le philosophe Georg Friedrich Meier²³. Telle est la logique du discours violent dans lequel Goethe et Schiller s'enrôlent en se distinguant du public.

Sur le succès des auteurs mauvais, l'avis de Wilhelm von Humboldt rejoignait celui de Goethe et Schiller : « En général, la

¹⁸ Voir Rainer Godel, *Schillers "Wallenstein"-Trilogie. Eine produktions-theoretische Analyse*, St. Ingbert, Röhrig, 1999, p. 198.

¹⁹ Goethe à Schiller, 21 novembre 1795, dans Goethe, *Sämtliche Werke*, op. cit., tome 8.1, p. 126.

²⁰ Schiller à Goethe, 18 novembre 1796, *ibid.*, p. 272.

²¹ Voir la première édition d'Hugo Grotius, *De jure belli ac pacis libri tres*, Paris, Nicolas Buon, 1625.

²² *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Halle/Leipzig, Johann Heinrich Zedler, 1737, t. 15, col. 1890.

²³ Voir Georg Friedrich Meier, *Die dreyzehnte Untersuchung, von einigen Vorurtheilen, welche eine unrichtige Schätzung der Sittlichkeit verursachen*, dans *Untersuchung verschiedener Materien aus der Weltweisheit. Vierter Theil*, Halle, Carl Hermann Hemmerde, 1771, p. 131-174.

profession d'écrivain est pitoyable en ce moment. [...] Nous assistons vraiment à un phénomène bizarre : à l'exception de quelques écrivains excellents, on ne trouve presque que des mauvais écrivains²⁴. » L'excellence paraissait se limiter à Aristote et Lessing. Considérer que le succès des autres auteurs ne reposait que sur de mauvaises pièces dont la rentabilité ne reposait que l'ignorance et le mauvais goût du public, se donner pour un représentant du bon et du noble²⁵, revenait bien à utiliser le terme « Klassik » comme un terme fonctionnel au sein du champ littéraire²⁶. C'est cette auto-affirmation de soi comme écrivain « classique » qui explique qu'on continue encore aujourd'hui à n'identifier que deux acteurs au sein de la « Weimarer Klassik ».

En invitant à changer la « nature protéiforme sous la forme du noble et du bon », Goethe fait référence à la fois au pouvoir de transformation de « Protée le changeable²⁷ » comme le nomme Ovide et le peint le lexique mythologique contemporain de Benjamin Hederich, et à la diversité des interprétations, dans une forme d'auto-diagnostic au sens figuré²⁸ : le bon et le noble qui définissent la forme de Goethe et Schiller ne sont que des formes, qui peuvent se produire par la transformation d'une nature protéiforme et sans substance. C'est

²⁴ Wilhelm von Humboldt à Schiller, 5 septembre 1798, dans *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Weimar, Hermann Böhlau, 1981 [éd. par Norbert Oellers et Frithjof Stock], t. 37, I, p. 350.

²⁵ Norbert Christian Wolf, dont l'étude fouillée a inspiré plusieurs points de la présente étude, propose toutefois d'analyser l'histoire de la conscience de Goethe comme une esthétique autonome réalisée à travers des débats esthétiques et épistémologiques. Pour ma part, je souhaite montrer que c'est la controverse elle-même qui fonde ce qu'on a appelé plus tard la « Weimarer Klassik » : voir Norbert Christian Wolf, *Streitbare Ästhetik. Goethes kunst- und literaturtheoretische Schriften 1771-1789*, Tübingen, Max Niemeyer, 2001, p. 1-17 (sur la méthode) et p. 288 (sur les *Xenies*). Voir aussi Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 251 : « La notion d'*habitus* [...] exprime avant tout le refus de toute une série d'alternatives [...], celle de la conscience [ou du sujet, R.G.] ».

²⁶ Voir Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 271.

²⁷ Ovide, *Métamorphoses*, livre II, chap. 9.

²⁸ Vgl. Hederich online, col. 2107-2111 (<http://woerterbuchnetz.de/Hederich/?sigle=Hederich&mode=Vernetzung&lemid=HP00691#XHP00691>).

cette forme externe paraissant noble et bonne qu'il nomme « classicisme »²⁹.

2. La fonction de la réception de l'antiquité par Schiller : la lecture d'Aristote

La « Weimarer Klassik » comme projet commun de Goethe et Schiller est donc une forme externe et consciemment choisie pour faire la « guerre » à l'imperfection au nom d'une position de supériorité morale et intellectuelle. La « Klassik » se veut l'époque qui produit la meilleure littérature, la seule valable, indépendamment des valeurs historiques du classicisme et de toute référence à l'antiquité.

Certes, il ne fait pas de doute que Goethe et Schiller ébauchent en commun à Weimar un programme littéraire basé sur l'antiquité. Mais leur perception de l'antiquité, avant même leur projet classique, ne ciblait pas l'implantation d'un *programme littéraire commun*, même si les « drames italiens » de Goethe ont été rétrospectivement considérés comme classiques. C'est après s'être imposés à eux-mêmes de devenir l'élite de la littérature et d'incarner le classicisme que l'antiquité devient un point d'ancrage générique et de contenu commun aux deux auteurs³⁰.

Il est indéniable également que Goethe et Schiller avaient baigné dans le philhellenisme européen des XVII^e et XVIII^e siècles, cette « Graecomania » qu'ont étudié Gilbert Heß, Elena Agazzi et Elisabeth Décultot³¹. Schiller en particulier, on le sait, voulut compenser l'éducation qu'il avait reçue à la Karlsschule de

²⁹ Voir Klaus L. Berghahn, « Von Weimar nach Versailles. Zur Entstehung der Klassik-Legende im 19. Jahrhundert », dans Reinhold Grimm et Jost Hermand (dir.), *Die Klassik-Legende*, Francfort-sur-le-Main, 1971, p. 50-79 ; voir aussi l'étude ancienne d'Albert Bettex, *Der Kampf um das klassische Weimar. Antiklassische Strömungen in der deutschen Literatur vor dem Beginn der Romantik*, Zürich/Leipzig, M. Niehans, 1935, qui décrit des controverses pendant la genèse de la « Weimarer Klassik ».

³⁰ On pense par exemple à *La fiancée de Messine* de Schiller ou à *Hermann et Dorothee* de Goethe.

³¹ Gilbert Heß, Elena Agazzi et Elisabeth Décultot (dir.), *Graecomania. Der europäische Philhellenismus*, Berlin, Walter de Gruyter, 2009.

Stuttgart en étudiant Winckelmann et les tragédies grecques³² susceptibles de lui donner cette « Classizität³³ » qui lui manquait, le « vrai, le beau et l'agissant [*sic*]³⁴ ». Il n'empêche qu'au moment de sa collaboration avec Goethe, et de leur discussion autour de la versification de *Wallenstein* qui devait être son premier drame « classique », l'Antiquité remplit une fonction théorique particulière, sert de référence à une double poétique naïve et sentimentale très éloignée des modèles qu'il avait étudiés³⁵.

Il est ainsi révélateur que Schiller ait lu la *Poétique* d'Aristote très tard, après avoir formulé avec Goethe l'exigence de devenir « classiques » et identifié les mots-clés d'un classicisme de Weimar, dont il souligna à plusieurs reprises les points d'achoppement avec la *Poétique*. « Il y a quelque temps, j'ai lu la *Poétique* d'Aristote en même temps que Goethe³⁶ », écrit-il à Christian Gottfried Körner en juin 1797, après sa première lecture de l'ouvrage dans la traduction de Michael Conrad Curtius de 1753 qu'il avait reçue de Goethe. Et son premier commentaire porte sur l'effet émotionnel qu'a provoqué en lui cette lecture, et pas sur son contenu³⁷ : « elle ne m'a pas seulement déprimé et corseté, mais aussi vraiment consolidé et soulagé. »

De manière similaire, il écrit dans une lettre de mai 1797 : « Je suis très content d'Aristote, et non seulement de lui mais aussi de moi-même. Il n'arrive pas souvent de ne pas perdre la paix intérieure après la lecture d'une figure si sobre et d'un

³² Voir le commentaire de Manfred Beetz dans Goethe, *Sämtliche Werke*, *op. cit.*, t. 8.2, p. 310 ; Peter-André Alt, « Die Griechen transformieren. Schillers moderne Konstruktion der Antike », dans Walter Hinderer (dir.), *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006, p. 339-363 ; Daniel Fulda, « Autorität und Kritik des französischen Klassiker-Modells », *op. cit.*, p. 190-191.

³³ Schiller à Körner, 20 août 1788, dans *Schillers Werke. Nationalausgabe*, t. 25, Weimar, Hermann Böhlau, 1979 [éd. Eberhard Haufe], p. 97.

³⁴ Schiller à Körner, 9 mars 1789, *ibid.*, p. 221. Voir Rainer Godel, *Schillers "Wallenstein"*, *op. cit.*, p. 178-179.

³⁵ Voir Rainer Godel, *Schillers "Wallenstein"*, *ibid.*, p. 155.

³⁶ Schiller à Körner, 3 juin 1797, dans *Schillers Werke. Nationalausgabe*, t. 29, éd. par Norbert Oellers et Frithjof Stock, Weimar, Hermann Böhlau, 1977, p. 82.

³⁷ Voir Rainer Godel, *Schillers "Wallenstein"*, *op. cit.*, p. 213 suiv.

législateur si froid³⁸. » Schiller craignait en effet que le théoricien antique ait énoncé des normes contraignantes qui auraient contredit sa propre exigence de devenir un « classique ». Cette appréhension procédait également de Gottsched, qui voyait Aristote comme « poète de normes ³⁹ ». Mais la « peur d'espérance » de Schiller, pour reprendre une formule d'Harmut Reinhardt de 1976, se comprend surtout en référence au projet formulé la même année par Goethe et Schiller de satisfaire simultanément ces idéaux moraux et littéraires que Schiller croit reconnaître chez Aristote⁴⁰, dont il redoutait par ailleurs la « tyrannie des règles⁴¹ ».

Schiller ne lit donc pas selon nous Aristote pour s'adapter aux principes de la poétique antique ; il craignait seulement qu'Aristote comprenne, par le terme de *classique*, autre chose que lui ; découvrir qu'il accordait à l'écrivain la plus grande « liberté de conception », le rassura dans l'idée que se trouvait déjà chez Aristote ce qu'il avait déjà proclamé lui-même comme exigence de qualité de la poésie. La théorie de la tragédie de Schiller ne correspond ni à Aristote ni à Lessing⁴², mais elle s'est trouvée légitimée *a posteriori* par eux. « Le fait qu'il [Aristote, R.G.] accentue la concaténation des faits dans la tragédie, ça c'est taper dans le mille⁴³. » L'expression *concaténation des faits*, que Curtius avait déjà utilisée pour traduire *mythos*⁴⁴, correspond peu ou prou

³⁸ Schiller à Goethe, 5 mai 1797, dans Goethe, *Sämtliche Werke*, op. cit., tome 8.1, p. 343.

³⁹ Voir Peter-André Alt, *Tragödie der Aufklärung. Eine Einführung*, Tübingen 1994, p. 14 et suiv. Sur l'avant-propos de Schiller à *Die Räuber*, voir Hartmut Reinhardt, « Schillers *Wallenstein* und Aristoteles », dans *Jahrbuch der Schiller-Gesellschaft*, n° 20, 1976, p. 289.

⁴⁰ Hartmut Reinhardt, *ibid.*

⁴¹ Friedrich Schiller, « Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände », dans *Schillers Werke. Nationalausgabe*, t. 20, Weimar, Hermann Böhlau, 1962 [éd. Benno von Wiese en collaboration avec Helmut Koopmann], p. 238.

⁴² Voir Klaus L. Berghahn, « Das Pathetischerhabene », dans Reinhold Grimm (dir.), *Deutsche Dramentheorien*, Francfort-sur-le-Main, Athenäum, 1971, p. 214 suiv.

⁴³ Schiller utilise un proverbe allemand qui signifie littéralement « atteindre la tête du clou ».

⁴⁴ Chez Curtius / Aristote on lit : « Car une tragédie n'est pas une *mimesis* des peuples, mais de leurs actions, de leurs vies, de leur bonheur et

à l'idée de *narration poétique* que Schiller proposa quatre semaines avant de lire Aristote et qui implique que le principe de la tragédie repose non sur la conception des caractères mais sur la performance des événements dramatiques. La *Poetisierung* rejoint l'idée de l'unité de l'intrigue présente chez Aristote/ Curtius. L'autorité de la *Poétique* d'Aristote inspira moins Schiller qu'elle ne confirma le bien-fondé de ses propres options. Dans la controverse qui opposa Schiller au public et aux auteurs contemporains, Aristote fut donc une « instance » dont il put se réclamer⁴⁵.

La genèse de *Wallenstein* fut pourtant une période de doute et de crise pour Schiller⁴⁶, qui cherche alors à « expliquer ses concepts », s'auto-proclame classique tout en parlant dans ses lettres à Goethe de « manque de clarté », « peur », « confusion » et « ombre », peut-être en réaction à sa propre aspiration à être un classique « bon » et « noble ».

Lorsqu'il parle d'Aristote à Schiller pour la première fois dans une lettre du 28 avril 1797 – « J'ai relu la poétique d'Aristote avec le plus grand plaisir, c'est une belle chose, l'intelligence dans sa plus belle apparition⁴⁷ » –, Goethe l'appréhende lui aussi non comme un modèle directif mais comme un inventaire empirique des options poétiques possibles : « Il est digne d'attention de quelle manière Aristote suit seulement les expériences⁴⁸. » « Il me reconforte de lire comment il protège avec une grande libéralité les poètes contre les critiques et les sceptiques. Il se concentre sur l'essentiel et avec le reste il est très lâche, ce que m'a étonné

malheur » (Aristote, *Dichtkunst, ins Deutsche übersetzt. Mit Anmerkungen, und besonders Abhandlungen, versehen, von Michael Conrad Curtius*, Hanovre, Joh. Christoph Richter, 1753, p. 13).

⁴⁵ Voir Jürgen Stenzel, « Rhetorischer Manichäismus. Vorschläge zu einer Theorie der Polemik », dans dir. Albrecht Schöne (dir.), *Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses. Göttingen 1985. Kontroversen, alte und neue*, Tübingen, Niemeyer, 1986, t. 2 : *Formen und Formgeschichte des Streitens. Der Literaturstreit* [dir. Franz Josef Worstbrock, Helmut Koopmann], p. 3-11.

⁴⁶ Voir Schiller à Goethe, 4 avril 1797, dans Goethe, *Sämtliche Werke*, *op. cit.*, t. 8, p. 324.

⁴⁷ Goethe à Schiller, 28 avril 1797, *ibid.*, t. 8, p. 341.

⁴⁸ *Ibid.* Voir Rainer Godel, *Schillers "Wallenstein"*, *op. cit.*, p. 212-215.

plusieurs fois⁴⁹. » Aristote est perçu par Goethe comme un allié dans son combat contre l'imperfection, un défenseur de la vraie exigence poétique. Pour Goethe et Schiller, la *Poétique* fut dans une perspective bourdieusienne le capital symbolique apte à structurer le champ littéraire auquel ils aspiraient⁵⁰.

La lecture d'Aristote arriva à point nommé pour Schiller, après l'explicitation de ses propres exigences. Il le confessa d'ailleurs à Goethe : « Toutefois, je suis ravi de ne pas avoir lu Aristote plus tôt : j'aurais perdu un grand plaisir et tous les bénéfices qu'il m'apporte maintenant. Il faut prendre en compte les notions fondamentales quand on veut le lire avec bénéfice⁵¹. » La postérité a reconnu qu'il a réussi de fait à répondre aux exigences sublimes formulées avec Goethe en relisant la poétique classique en 1797 avant de trouver une voie littéraire qui lui fût propre, fondée sur « l'art d'inventer une fable poétique⁵² ».

3. Norme et normativité

Si Goethe et Schiller se tournèrent vers l'Antiquité tout en concevant leur poétique classique, à la différence du classicisme français, le classicisme de Weimar s'appuie moins sur la tradition qu'il ne se voulut nouveau et moderne. C'est sur leur propre appréhension du concept de « Klassik » et non sur l'Antiquité qu'ils ont fondé le discours de la « Weimarer Klassik » et énoncé des principes qui sont devenus rapidement normatifs.

La « Weimarer Klassik » repose sur un ordre qui, comme l'écrit Albert Meier, repousse le faux pour mieux protéger le bon

⁴⁹ Schiller à Goethe, 28 avril 1797, dans Goethe, *Sämtliche Werke*, *op. cit.*, t. 8, p. 341.

⁵⁰ Voir par ex. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 307.

⁵¹ Schiller à Goethe, 5 mai 1797, dans Goethe, *Sämtliche Werke*, *op. cit.*, t. 8, p. 344. Pour Reinhardt, les concepts fondamentaux de la poétique Schiller sont déjà présents dans ses écrits sur la tragédie (Hartmut Reinhardt, « Schillers Wallenstein und Aristoteles », *op. cit.*, p. 296) ; il néglige ce faisant la manière scrupuleuse dont Goethe programma pour Schiller la lecture d'Aristote.

⁵² Schiller à Goethe, 4 avril 1797, dans Goethe, *Sämtliche Werke*, *op. cit.*, t. 8, p. 321.

goût raisonnable à l'implantation duquel doivent concourir l'art et la littérature⁵³. Comme l'énonce Wilhelm von Humboldt dans son traité « Über den Charakter der Griechen » : « Le classique vit dans la lumière de la conception, lie l'individu au genre, le genre à l'univers, cherche l'absolu dans la totalité du monde et nivelle le conflit dans lequel l'individu se trouve avec l'absolu, dans l'idée du destin par la balance générale⁵⁴. »

Dans cette perspective, la « Klassik » vise à la génération et à la stabilisation de normes visant la « balance » de Humboldt et la proclamation d'une qualité intellectuelle, morale et esthétique. Dans sa sixième « Lettre sur l'éducation esthétique de l'homme », Schiller envisage certes lucidement la conscience de l'aliénation qui accompagne cette visée :

Ligoté par un petit fragment de l'ensemble, l'homme ne se développe qu'en fragments, en entendant à jamais seulement le bruit monotone de la roue qui le hante, il ne réalise jamais l'harmonie de son essence et au lieu de monétiser l'humanité dans sa nature, il devient seulement une empreinte de son action et de sa science⁵⁵.

À défaut d'une procédure épistémologique-pratique qui compenserait cette aliénation, serait apte à donner à l'homme une confiance en sa lumière intérieure et assurerait la formation de sa moralité, est formulée comme possible une éducation esthétique par l'art pour Goethe : « Si on prononce à l'avenir les maximes qu'on trouve correct, nous voulons que l'artiste les éprouve juste après les avoir tiré de l'œuvre d'art⁵⁶. »

⁵³ Voir Albert Meier, *Klassik – Romantik*, Stuttgart, Reclam, 2008, p. 25.

⁵⁴ Wilhelm von Humboldt, « Über den Charakter der Griechen, die idealische und historische Ansicht desselben », dans *Werke in fünf Bänden*, Stuttgart, Cotta, 1961 [éd. Andreas Flitner et Klaus Giel], t. 2, p. 71-72.

⁵⁵ Friedrich Schiller, « Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen », dans *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Francfort-sur-le-Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1992 [éd. Rolf-Peter Janz *et al.*], t. 8 : *Theoretische Schriften*, p. 572.

⁵⁶ Goethe, « Einleitung in die Propyläen », dans *Sämtliche Werke*, *op. cit.*, t. 6/2, p. 20. Voir Rainer Godel, « Literatur und Nichtwissen im Umbruch. 1730-1810 », dans Michael Bies et Michael Gamper (dir.), *Literatur*

La poétique « Klassik » de Goethe et Schiller vise à changer le public. Le vrai, le bon et le beau sont des normes incontestables, des buts désirables en soi, supérieurs à toute controverse. La teneur et la forme d'œuvre d'art doivent produire un effet mental et organique non pas léger et superficiel mais à la fois naturel et surnaturel⁵⁷. Ainsi, la « Weimarer Klassik » vise la construction de l'importance discursive de l'humanité, dont les aspects métaphysiques sont intégrés qui débordent le savoir. La « Klassik » devient un programme rempli de contenu : « L'écrivain a pour but la chose la plus digne, il ambitionne un idéal, l'art exercé se dirige vers les circonstances. En traitant le théâtre plus sérieusement on ne veut pas priver le public de plaisir, mais on veut l'épurer⁵⁸. »

D'une dispute purement rhétorique, sans référence à l'Antiquité, la « Weimarer Klassik » s'est donc muée en une controverse qui, selon Marcelo Dascal, lia des arguments rhétoriques avec des arguments de contenu⁵⁹. Dans cette perspective, le conseil de Goethe aux jeunes auteurs ne fait que reproduire la règle que Schiller et lui-même suivirent pour se faire classiques : « Au fait, vous n'avez aucune norme ; c'est à vous-mêmes de vous la donner⁶⁰. »

und Nichtwissen. Historische Konstellationen 1730-1930, Zürich, Diaphanes, 2012, p. 51.

⁵⁷ Goethe, « Einleitung in die Propyläen », *op. cit.*, p. 3.

⁵⁸ Schiller, « Die Braut von Messina oder Die feindlichen Brüder. Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie », dans *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Francfort-sur-le-Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1996 [éd. Matthias Luserke], t. 5 : *Dramen IV*, p. 281 et suiv.

⁵⁹ Voir Marcelo Dascal, « Types of Polemics and Types of Polemical Moves », dans Světlá Čmejrková *et al.* (dir.), *Dialoganalyse VI. Referate der 6. Arbeitstagung Prag 1996. Dialogue Analysis VI. Proceedings of the 6th Conference Prague*, Tübingen, Niemeyer, 1998, p. 15-33.

⁶⁰ Goethe, *Ein Wort für junge Dichter*, dans *Sämtliche Werke*, *op. cit.*, t. 18.2, p. 220. Voir Gottfried Willems, « "Ihr habt jetzt eigentlich keine Norm, die müßt ihr euch selbst geben". Zur Geschichte der Kanonisierung Goethes als 'klassischer deutscher Nationalautor' », dans Gerhard Kaiser et Heinrich Macher (dir.), *Schönheit, welche nach Wahrheit dürstet. Beiträge zur deutschen Literatur von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2003, p. 101-134.

Ella Viitaniemi
(*Tampere*)

Enlightenment and Classicism: Public Building Politics in Swedish Rural Areas

Introduction

At the beginning of his reign, Gustav III (1746-1792) of Sweden made provincial tours in his realm. He also visited southern Finland during the summer of 1775.¹ During his trip, the king and his administration gathered information about the material circumstances of this eastern part of the Swedish realm. Gustav III was concerned with the development and improvement of the realm's economy, administration, and armed forces. While travelling for twenty-seven days across the Finnish countryside, the modest state of the public buildings, especially parish churches, was revealed to his Majesty.² Very small, simple, traditional, and most often wooden parish churches situated by the public roads revealed the poverty and simplicity of this part of the realm. Backwardness and poverty were matters that the central government usually wanted to hide, especially from

¹ The territories of Finland were part of the Swedish realm until 1809, when they were ceded to the Russian Empire and became the autonomous Grand Duchy of Finland.

² Aulis J. Alanen, *Suomen historia kustavilaisella ajalla: Suomen historian X osa*, Helsinki, 1964, p.85-90. Toivo Nygård, *Kustaa III: Vallan omaava mutta alamaisilleen armollinen kuningas*, Helsinki, 2005 (= Historiallisia Tutkimuksia, vol. 224), p.179-195; Nils Erik Villstrand, *Valtakunnan osa: Suurvalta ja valtakunnan bajoaminen 1560-1812*, Helsinki, 2012, p.168-169.

foreign visitors.³ This revelation was probably one of the reasons affecting the Royal Majesty's conclusion that the realm needed a new public façade and that the quality and standard of public buildings should be improved.

This article concerns the Nordic dimension of the Enlightenment and Classicism, especially in the Finland, the eastern part of Swedish realm. After the fifty-year reign of the Diet, Gustav III re-established royal absolutism in 1772. He presented himself as an enlightened, constitutional king of Sweden who was only interested in implementing the very best decisions for the nation.⁴

Gustav III was very conscious of how to use public space to present royal power and historical tradition. During his reign, diverse public building projects in particular became part of politics and political culture. The king was personally interested in the Classical arts and architecture, and he showed interest even in the slightest details. Classicism obtained a Nordic form at the court of the king, and this variant became known as the Gustavian Style. In this sense, it was natural that Gustav III used architecture and public buildings as a political instrument to manifest his sovereign power.⁵

³ Villstrand, *Valtakunnan osa*, p.211.

⁴ Alanen, *Suomen historia*, p.41-48, p.74; Kari Saastamoinen, "Johdatus poliittisiin käsitteisiin uuden ajan Ruotsissa", in *Käsitteet liikkeessä; Suomen poliittisen kulttuurin käsitehistoria*, ed. by Hyvärinen, Kurunmäki, Palonen, Pulkkinen and Stenius, Tampere, 2003, p.51-55; Petri Karonen, *Pohjoinen suurvalta: Ruotsi ja Suomi 1521-1809*, 2nd ed., Helsinki, 2001, p.401-410.

⁵ Rainer Knapas, "Suomen taide ja suomalainen taide: Apollonista Väinämöiseen" in *Suomen kulttuurihistoria 2: Tunne ja tieto* ed. by Knapas and Forsgård, Helsinki, 2002, p.335; Nygård, *Kustaa III*, p.34-40; Marie-Christine Skuncke, "Gustav III", in *Encyclopedia of the Enlightenment*, vol. 2, ed. by Alan Charles Kors, Oxford, 2003, p.163-165; Henrika Tandefelt, *Gustaf III inför sina undersåtar: Konsten att härska och politikens kulturhistoria* (University of Helsinki, doctoral thesis, <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-10-3916-4>, 2007), p.203; Henrika Tandefelt, "Politiska kulturen" in *Gustavianska tiden: Signums svenska kulturhistoria*, ed. by Jakob Christersson, Stockholm, 2007, p.30-31; Ella Viitaniemi, *Yksimielisyydestä yhteiseen sopimiseen: Paikallisyhteisön poliittinen kulttuuri ja Kokemäen kirkon rakennusprosessi 1730-1786*, Tampere, 2016 (= Acta Universitatis Tamperensis, vol. 2158), p.30-31.

Public buildings manifested power and were symbols of the crown. The central government used architecture to shape and create the hierarchy and to dominate public space, so public places were also produced to control subjects. Public architecture shaped different kinds of boundaries and pathways, which affected the behaviour and social actions of the realm's subjects. It created structures and environments for people, for example, to choose courses of action or exercise their rights. In accordance with Hannah Arendt's concept of the public sphere, the parish churches qualified as a public political space in which parishioners were able to meet one another, exchange opinions and debate, and find collective solutions to their problems. The churches were often the only public buildings in rural areas, so they were used not only for religious purposes, but also as a place for social and political interaction. The church and its courtyard hosted parish meetings, and parish members often stayed at these natural meeting places after Sunday services to socialise and discuss local and national news and politics.⁶

This article discusses how and why the central government managed to promote and spread Enlightenment and Classical architecture to rural areas of the Swedish realm – especially in western Finland – in the late eighteenth century. The bureaucracy and legislation concerning buildings was gradually developed at this time. All parishes were obliged to send building plans to the Bureau of the Superintendent in Stockholm in order to receive public funds for church construction. These provincial plans were redrawn as classical churches by the superintendent's office. I investigate this development principally by examining changes in national legislation.

⁶ Hannah Arendt, *The Human Condition*, Chicago, 1958, p.41, 43, 49-53; Saul Fisher, "Philosophy of Architecture" in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, ed. by Edward N. Zalta (Winter 2016 Edition), <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/architecture/> (Accessed 18 February 2017). Mats Hallenberg and Magnus Linnarsson, "Politiska rum: En introduktion. Politiska rum" in *Kontroll, konflikt och rörelse I det förmoderna Sverige 1300–1850*, ed. by Hallenberg and Linnarsson, Lund, 2014, p.9-11; Maurizio Passerin d'Entreves, "Hannah Arendt" in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, ed. by Edward N. Zalta (Winter 2016 Edition), <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/arendt/> (Accessed 18 February 2017); Karin Sennefelt, *Politikens hjärta: Medborgarskap, manlighet och plats i frihetstidens Stockholm*, Stockholm, 2011 (= Stockholms stad monigrafiserie, vol. 216), p.26; Viitaniemi, *Yksimielisyystä*, p.63-67.

The second part of this article discusses how enlightened and progressive ideas were used to promote and examining changes in the building designs and materials in rural areas of western Finland. The church-building process produced a diverse set of source materials, including the minutes and letters of the Royal Majesty, the superintendent, the proxies of the cathedral chapter, and the governor; and the minutes of parish meetings. I examine these proceedings in particular using the case study of the Kokemäki parish church.⁷

Architecture and the manifestation of power

The development of Swedish public building bureaucracy, politics, and legislation had begun gradually a few decades before the reign of Gustav III. This had much to do with Superintendent (Sw. *överintendent*) Carl Hårleman (1700-1753), who managed to increase the influence of the office and the volume of the work it did. Hårleman had studied architecture in Italy and France and during his term of office as superintendent, a Swedish form of Rococo-Classicism developed. Hårleman also influenced the legislation that came into force in 1752. According to this statute, all plans for public building projects financed by public funds had to be approved by the superintendent.⁸ This rule was extended in 1759, when all parishes were obligated to send their construction plans to the Bureau of the Superintendent in Stockholm in order to receive public funding for their church buildings. Because the parishes were usually poor and in need of this funding, the central government managed to persuade parishes to hand over planning rights from the local or provincial level to the central government and the superintendent's office.⁹ These provincial plans were then redrawn in Stockholm.

⁷ Viitaniemi, *Yksimielisyydestä*, passim.

⁸ Åke Stavenow, *Carl Hårleman: En studie i frihetstidens arkitekturshistoria*, Upsala, 1927, p.30-31; Robert Swedlund, *At förse riket med beständige och prydlige byggnader: Byggnadsstyrelsen och dess föregångare*, Stockholm, 1969, p.31; Tapani Vuorela, *Kirkollistoimikunta – Opetusministeriö: Opetusministeriön historia I: Keisarillisen Suomen senaatin kirkkopoliittikka 1809-1824*, Helsinki, 1976, p.123; Knapas, *Suomen taide*, p.337.

⁹ Den 22. Martii (1759) Kongl. Maj:ts Breft til Landshöfdingarne och Consistorierne, angående ansökningar om Collecter til kyrkors byggande och

The central government tried to improve and change provincial church construction not only by controlling the drawings, but also by dictating statutes that forbade traditional structures. On utilitarian grounds, the authorities first banned the construction of separate wooden belfries in 1759 and recommended that parishes build stone towers if the structure of the church permitted it. The belfries were not to be too high or spiked, since such designs did not conform to the aesthetics of Classicism.¹⁰ Since the statute only concerned parishes that applied for public funding, other parishes could keep on building belfries in the local style.¹¹ A few years later in 1764, the central authorities decided that the porches (Sw. *vapenhus*) situated on the south side of churches were useless and expensive to maintain. These traditional porches had been used since medieval times, but now parishes were advised to abandon them and enlarge their churches to the west.¹² This legislation was a continuation of the earlier belfry regulation. When the belfry was replaced with a west tower, it could also function as a hallway and entrance and save on building costs and maintenance. In this case, the official architecture also served the utilitarian aims of rational public building.

Gustav III was very interested in maintaining his realm with durable and beautiful public buildings. The king did not content himself with just upgrading the public architecture of

reparation. Reinhold Gustaf Modée, *Utdrag utur alle ifrån 1758 års slut utkomne [...] Sjunde Delen, til 1764 års slut*, Stockholm, 1779, p.4884-4885. *Samling af Författningar och Stadgar* hwilka ändra eller förklara Kyrko-Lagen af År 1686, och ännu äro till efterlefnad gällande: Författad och utgifwen på Kongl. Maj:ts Nådiga Befallning, Stockholm, 1813, p.26 Cap. 8 §. p.119-122.

¹⁰ Den 22. Martii (1759) Kongl. Maj:ts Breft til Landshöfdingarne och Consistorierne, angående ansökningar om Collecter til kyrkors byggande och reparation. Modée, *Utdrag utur alle ifrån 1758*, p.4887.

¹¹ Barbro Edling, "Överintendents ämbete och kyrkorna i Finland 1760-1809", in *Kyrkobyggnader 1760-1860: Del 3. Övre Norrland, Finland 1760-1809*, ed. by Erik Cinthio, Riksantikvarieämbetet och Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitetsakademien, vol. 217, Stockholm, 1993, p.198; Tarja Kydén, *Suomen intendentinkonttorin kirrkoarkkitehtuuri 1810-1824: Kustavilainen perinne ja suurirubtinaskunnan uusi rakennusballinto*, Jyväskylä, 1998 (= Jyväskylä studies in the arts, vol. 64), p.204.

¹² Den 28. Aug. (1764) Kongl. Circular-Bref angående ansökningar om Collecter till Kyrkio-Byggnader och Reparationer. Modée, *Utdrag utur alle ifrån 1758*, p.5719-5722.

royal palaces, fortresses, the capital city of Stockholm, and other important or newly established towns; he wanted to improve all the public buildings, even in the most distant corners of the realm.¹³ Therefore, from the beginning of his reign, Gustav III involved himself in public-building matters and bureaucracy, and instructed his subjects. In 1776, he confirmed the previous legislation and issued a new statute that required all construction projects for churches, other public buildings, and bridges financed by the king, the state, or public funds to be administered through the building control system. Construction drawings and cost estimates had to be sent through the office of the governor to the superintendent. Gustav III reserved the ultimate right to approve the drawings himself. To secure quality of design and to avoid the wasting time and resources, the central authorities offered the parishes the opportunity to order church drawings directly from the superintendent instead of using provincial building masters, whose drawings were usually rejected and redrawn in Stockholm.¹⁴

Gustav III tried to convince his subjects that the construction drawings that had been first examined by the superintendent and by himself would benefit them in many ways. It would prevent the local parishes from constructing impermanent buildings, using inept craftsmen, and wasting money.¹⁵ However, the young king was not only interested in saving the local resources; he was also very ambitious in terms of his idealistic building politics and love of Classicism. He forbade the use of wood in public buildings without special permission

¹³ Tandefelt, *Gustaf III*, p.204-205.

¹⁴ Den 31. Julii. (1776) Kongl. Maj:ts Förordning, angående hwad sådanefters wid Publique bygnader kommer at akt tagas. Reinhold Gustaf Modée, *Utdrag utur alle ifrån den 19 Augusti 1772 utkomme [...] Tionde Delen, til 1776 års slut*, Stockholm, 1781, p.623-624; Antero Sinisalo, "Suomalaisen kirkkoarkkitehtuurin vaiheita" in: *Suomen kirkot ja kirkkotaidet* ed. by Markku Haapio, Lieto, 1978, p.70-71; Marja Terttu Knapas, "Kyrkobyggandet i Finland 1760-1809" in *Kyrkobyggnader 1760-1860: Del 3. Övre Norrland, Finland 1760-1809*, ed. by Erik Cinthio, Stockholm, 1993 (= Riksantikvarieämbetet och Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitetsakademien, vol. 217), p.182-185. Some cases that show the reactions of the local community to the new designs: Edling, "Överintendentens ämbetet", p.198-216.

¹⁵ Den 31. Julii. (1776) Kongl. Maj:ts Förordning, angående hwad sådanefters wid Publique bygnader kommer at akt tagas. Modée, *Utdrag utur alle ifrån den 19 Augusti 1772*, p.623-624.

and commanded the use of brick, marble, or other local stone in the place of wood.¹⁶ The statute was radical, since large areas of the realm, such as Finland and northern Sweden, traditionally constructed timber churches. After the Reformation, stone church-building projects petered out in Finland, although there are some notable exceptions.¹⁷ Despite the king's strong will and the power of the statute, stone churches remained rare in Finland.

Kokemäki church was the first new stone church-building project in Finland that complied with Gustav III's legislation. Master mason Johan Schytt made the first simple design at the local level in June 1777.¹⁸ In Stockholm, Superintendent Adelcrantz reworked the design and changed it to the Neoclassical style in May 1778. The church eventually consisted of an elongated assembly hall and a west tower with an entrance. Kokemäki church represented the architecture of the Bureau of the Superintendent in its purest form, and Gustav III was pleased with Adelcrantz's design.¹⁹ Still, Kokemäki church, which was named after the king (1786), remained a rare example of a stone church to the west of the Gulf of Bothnia.²⁰

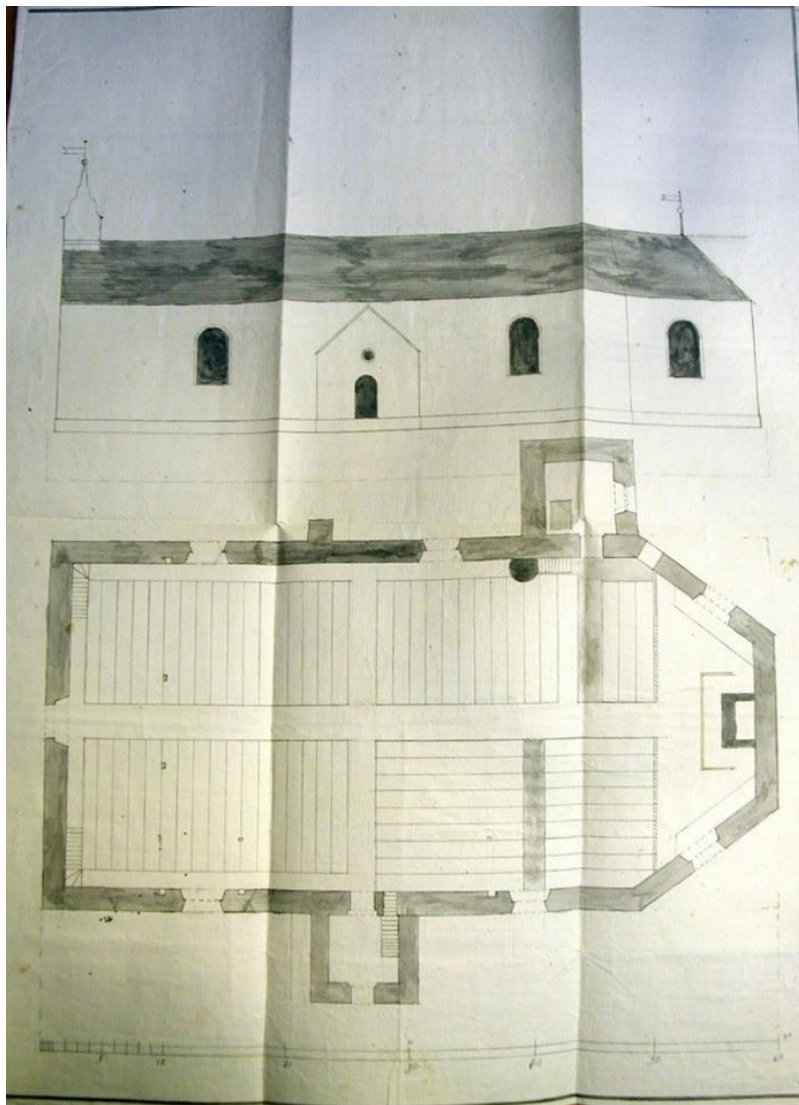
¹⁶ Ibid.

¹⁷ In Finland, five stone churches were built in the seventeenth century, and three were built in the eighteenth century before 1776. They were situated in south-western Finland and along Finland's western coastline. Sinisalo, "Suomalaisen kirkkoarkkitehtuurin vaiheita", passim. Markus Hiekkänen, "Suurvalta-ajan kirkkorakennukset" in *Suomen kulttuurihistoria: 1 Taivas ja maa* ed. by Tuomas M. S. Lehtonen and Timo Joutsivuo, Helsinki, 2002, p.336.

¹⁸ RA. ÖIÄ till Kungl. Maj:t 1778, vol. 317. Överintendent Adelcrantz KM:lle 15.5.1778. Kokemäen kirkon piirustukset, 8.6.1777, Johan Schytt.

¹⁹ RA. ÖIÄ till Kungl. Maj:t 1778, vol. 317. Yli-intendentti Adelcrantz KM:lle 15.5.1778.

²⁰ Similar elongated stone churches with a west tower were built in the Iniö and Pyhämaa parishes. The stone churches in Piikkiö (1752-55) and Kaksikerta (1765-69) were elongated, but they lacked a west tower. Cruciform stone churches were built in the Kangasala, Oulu, Munsala, and Kuopio parishes. The church in Hämeenlinna (1798) differed from other stone churches because of its round shape. It was designed to be reminiscent of the Pantheon in Rome. Sinisalo, "Suomalaisen kirkkoarkkitehtuurin vaiheita", p.71; Henrik Lilius, "Kivikirkot 1600- ja 1700-luvulla" in *Ars: Suomen taide 2*, ed. by Salme Sarajas-Korte, Espoo, W+G, 1988, p.321-322; Knapas,



Picture 1. Master mason Johan Schytt's design for Kokemäki parish church, June 1777.²¹

Gustav III wanted to create coherent Neoclassical architecture, and was thus concerned with the interiors and decoration of churches. The Royal Majesty insisted that the

"Kyrkobyggandet i Finland", p.182-185; *Suomen kirkot ja kirkkotaide* 2, p.73, p.105, 156, 254, 343.

²¹ RA. ÖIÄ till Kungl. Maj:t 1778, vol. 317. Yli-intendentti Adelcrantz KM:lle 15.5.1778. Kokemäen kirkon piirustukset, 8.6.1777, Johan Schytt. Photo taken by the author.

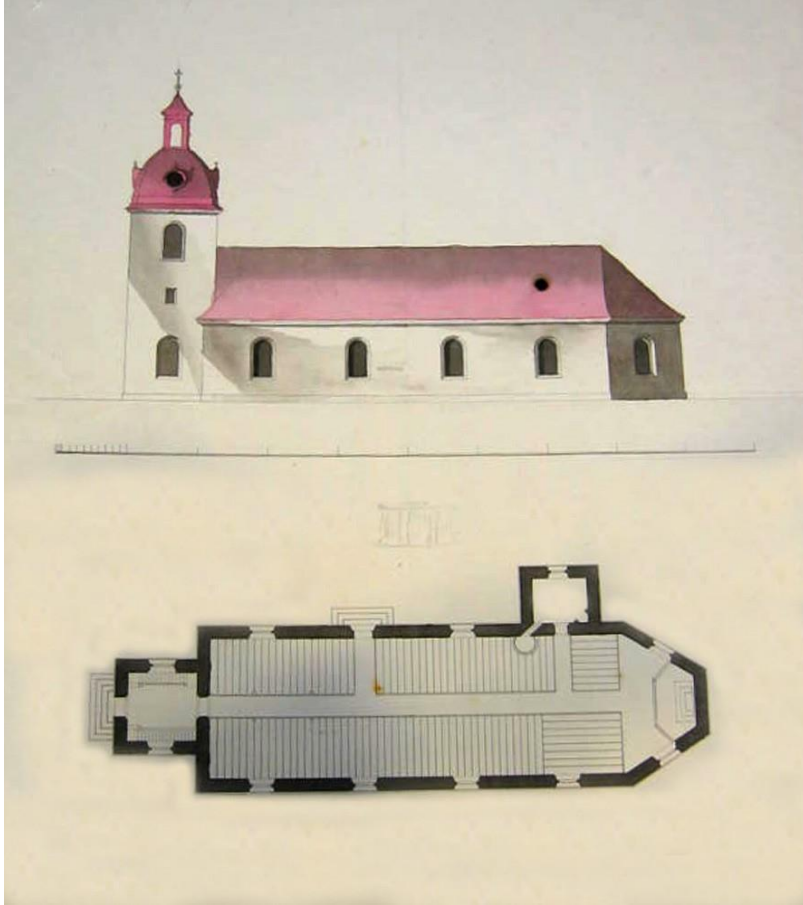
layout of the altar and pulpit, organs, and tombs, like the structure of the buildings, should be controlled and approved by the superintendent and the king himself. The aim was to use the works of academic painters and sculptors, and this was promoted with the enlightened and utilitarian aim of saving public and congregational funds.²² This statute, however, was not only given to the congregations; it was also aimed at the local gentry. Particularly during the seventeenth century, it was customary for the local gentry to make donations to local churches. Such donations were even recommended in the Church Law of 1686. Small parish churches could therefore be more or less full of mementos and diverse donations from previous generations, like monumental graves, altarpieces, chandeliers, and coats of arms.²³ By controlling the donations, Gustav III was able to return the local parish churches to the public realm and erase the glory of private estates. When taking over the control of memorials and donations, Gustav III was actually manifesting his power over the nobility. He was able to define what type of memorial was proper for his subjects to be left. Hence, Classicism was used as a political instrument and a manifestation of power.

Some years later in 1781, Gustav III continued his conquest of public space by issuing a statute instructing every new or rebuilt church to display a plaque at the main door stating when the church had been built and who the monarch was at that time. The original intention was that these plaques should be made of stone (even marble) and inlaid with gold lettering, even when the parishes tended to save on other building costs. This idea was taken from Classical Roman buildings, and it was used on other public buildings, such as courthouses. Sometimes the text was written in Latin and used Roman numerals. These plates mentioning the reign of Gustav III or his son Gustav IV Adolf were installed on many churches across the realm due to the large numbers of church-building projects taking place across the

²² Den 31. Julii. (1776) Kongl. Maj:ts Förordning, angående hwad sådanefter wid Publique bygnader kommer at akt tagas. Modée, *Utdrag utur alle ifrån den 19 Augusti 1772*, p.624. *Samling af Författningar och Stadgar*, 13 Cap. 2 §, p.33.

²³ Hanna Pirinen, *Luterilaisen kirkkointeriöörin muutoutuminen Suomessa: Pitäjänkirkon sisustuksen muutokset reformaatiosta karoliinisen ajan loppuun (1527-1718)*, Helsinki, 1996 (= Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja, vol. 103), p.105-118; Villstrand, *Valtakunnan osa*, p.212-217.

kingdom.²⁴ Since the plates were situated in the most central place in the parish, anybody who passed by on the public road or entered the church would see the name of the king. These plaques were a reminder and a manifestation of the power of the monarch even in distant, rural areas.



Picture 2. Superintendent Adelcrantz design for Kokemäki parish church, May 1778.²⁵

²⁴ Kongl. Maj:ts br d. 21. Febr. 1781. Sven Wilskman: *Svea Rikes Ecclesiastique Werk, i alphabetisk Ordning sammandragit Utur Lag och Ordningar, Privilegier och Resolutioner*. Andra handlingar, förra delen, Örebro, 1781, p.1028. TMA. KoSA. II Ca:1. Pitäjänkokousten pöytäkirjat 1760-1805. Kokemäen pitäjänkokouksen pk 7.8.1785. Tandefelt, *Gustaf III*, p.212; Viitaniemi, *Yksimielisyydestä*, p.343.

²⁵ RA, Stockholm. ÖIÄ. Kyrkliga byggnader. Finland. Kumo kyrka, K K23:1. Photo taken by the author.

Classicism in provincial rural areas

When, in public building, the ideas of the Enlightenment and utility were combined with the classical architecture, the result produced widespread admiration of the functional and beautiful public buildings. The efficiency of building politics and the official architectural style were promoted as being rational and grounded in utilitarian and enlightened ideas. The utilitarian ideas were put into effect generally, with Enlightenment ideas particularly stressed in Finland. This eastern part of the Swedish realm had suffered the misfortune of foreign political intervention and war at the beginning of the eighteenth century. By contrast, the second half of the century was a time for development and growth. According to utilitarian thinking, the interests of state had to come first. All decisions and actions were evaluated on the grounds of how profitable and necessary they were, and how much they produced economic profit or fostered general economic development.²⁶ The enlightened and utilitarian ideas were used to promote and justify the centralised designs and changes in building material. Public buildings, such as churches, had to be not only aesthetic but also efficiently built.

In the building projects, the question of the building material was especially important. The central government promoted the use of stone, but the main building material in Finland (and northern Sweden) was traditionally wood, even in the towns. From a utilitarian point of view, wood should have been saved for use in lumber manufacturing and not for domestic construction. The products of the nascent timber industry – including shipbuilding and tar burning – were the main Finnish exports and required a lot of wood. As forests had been cut down close to areas of habitation, there was a common fear among economic thinkers that the Swedish realm would run out of wood if such reckless practices continued. Instead, the domestic, wasteful use of wood was to be limited. For example, wooden fences and bridges were seen as unnecessary and were to be replaced with stone constructions. Therefore, the central

²⁶ For example, Alanen, *Suomen historia*, p.443; Saastamoinen, "Johdatus poliittisiin", p.41-42; Juha Manninen, *Valistus ja kansallinen identiteetti: Aatehistoriallinen tutkimus 1700-luvun Pohjolasta*, Helsinki, 2000 (= Historiallisia tutkimuksia, vol. 201), p.17.

government had favoured stone buildings from the 1750s, offering tax reductions first to burghers and later to the peasants who built stone houses for their private use.²⁷ This tendency is also seen in the stone church-building statute.

On the local level, the new architectural thinking was grounded in utilitarian ideas, but it also emphasised the benefits that the local community would gain by obeying the new statutes. The local proxies of the central government and the Cathedral Chapter declared that stone churches would endure both time and fire. The simply made and unpainted timber churches usually lasted only a few decades before they had to be rebuilt. In comparison, the stone churches were reported to be very durable: when the local community decided to build a good stone church, it would last for generations.²⁸ Naturally, the stone church would thus benefit the community in the long run.

The local clergy and gentry usually supported the idea of a stone church, while the peasantry resisted such stone building projects. The clergy was responsible not only for ecclesiastical matters; it also managed many of the administrative tasks that the central government sent to the local level, such as the population census, poor relief, and the distribution of public announcements. In this sense, the local clergy represented the authorities and was not in a position to resist the statutes of the Royal Majesty. Rather, it had to encourage parishioners to obey and carry out the will of the central government. Furthermore, the clergy was an educated estate whose task was to promote and exemplify the economic and agricultural development in rural

²⁷ Den 29. Januarii (1770). Kongl. Maj:ts förklaring, öfwer Des under den 19 Januarii 1757 utfärdade nådiga Förordning, angående Stenhus-Byggnader i Städer och på Landet. Reinhold Gustaf Modée, *Utdrag utur alla ifrån 1767 års slut utkomne [...] Nionde Delen, til Regements förändringen 1772*, Stockholm, 1777, p.150-152; Johan Kraftman, "Underrättelse om Stenmurars uppsättande på Landsbygden", *Tidnigar Utgifne af et Sällskap i Åbo*, no. 9, 15.5.1771; Birger Fors, *Med byggare 800 år: Drag ur det finländska byggnadshantverkets historia*, Helsingfors, 1957, p.157-158; Voitto Ahonen, *Valistusmies püspojoen varjossa: Laamanni Johan Getzelius-Olivecreutzin elämä 1721-1804*, Helsinki, 1990 (SHS, Hist. tutk., vol. 146), p.143-144; Markku Mattila, "Kraftmanin härkätalli", *Sarka* 6: Satakunnan museon vuosikirja (2000), p.44; Viitaniemi, *Yksimielisyydestä*, p.148-153.

²⁸ Kydén, *Suomen intendentinkonttorin*, p.61-62. Viitaniemi, *Yksimielisyydestä*, p.158-160.

areas in the spirit of the Enlightenment.²⁹ Clergymen were able to follow the newspapers and other publications concerning the latest enlightened and forward-thinking ideas and distribute practical information at the local level.

The centralisation and the use of architects' designs and stone materials were promoted as a means of saving public and congregational funds.³⁰ Actually the centralisation increased bureaucracy, and new building requirements raised building costs significantly. Previously, the parishes had attempted to keep building costs low by using local building masters and traditional, tried-and-tested construction methods. The local peasantry knew that building a timber church required less time and fewer resources than a stone church. Master carpenters were freely available in rural areas, whereas master masons had to be called from the towns, and they and their journeymen commanded higher salaries and travel allowances. The timber constructions were also considered faster to build and easier to work on than the heavy stone structures. A further drawback of stone construction was the difficulty of moving limestone to distant parishes. The peasantry, who had to assist in the building work, was much more familiar with handling timber than doing masonry work.³¹

The Finnish parishes usually complained about the higher expenses, which were far in excess of the congregation's means. The financial help that the central government promised did not cover all building costs. According to Swedish law, the peasantry had to undertake day-labour, supply the building materials, and pay the outstanding part of the building costs.³² Therefore, most of the parishes applied for special permits to build a church from

²⁹ Alanen, *Suomen historia*, p.226; Pentti Laasonen, *Suomen kirkon historia 2: Vuodet 1593-1808*, Porvoo, 1991, p.318-322.

³⁰ Den 31. Julii. (1776) Kongl. Maj:ts Förordning, angående hwad sådanefter wid Publique bygnader kommer at akt tagas; Modée, *Utdrag utur alle ifrån den 19 Augusti 1772*, p.624; *Samling af Författningar och Stadgar*, 13 Cap. 2 §, p.33.

³¹ Kydén, *Suomen intendentinkonttorin*, for example, p.61-62. See more about peasantry's reactions in my forthcoming article.

³² Ruotsin valtakunnan vuoden 1734 laki. Rakennus Caari 26:1 §. <http://agricola.utu.fi/julkaisut/julkaisusarja/kkktk/lait/1734/1175912.html>. (Accessed 21. February 2017).

wood instead of stone. The central government had to relent and to allow most of the Finnish parishes to build wooden churches. The Neoclassical church designs of the superintendent were therefore usually realised as timber structures in Finland. The local master carpenters created a wooden form of Neoclassicism, in which the official architecture was combined with the local building tradition. Master Builder Antti Piimänen from Turku (southwest Finland) in particular became known for his elongated timber churches in southwest Finland. He built his first west-tower timber church in 1765 for Marttila parish. Piimänen continued to develop this applied form of Classicism and it became more common over the next few decades. The clear, calm, and simple Gustavian style was convenient for the Finnish peasantry.³³

Classicism also had an impact inside the parish churches. Like the architecture, the decoration combined both practicality and aesthetics. The ideal was to construct spacious and bright spaces in the vein of Classical temples. The church hall thus had to be simple and clear. The colours used had to be soft and calm, like pearl grey and light blue, and the windows were made larger than before. The old, often baroque altarpieces and other decoration were frequently removed and replaced with new, more fitting pieces.³⁴ As white walls became fashionable, the older churches whitewashed the medieval paintings adorning their walls. Thus, the church space became brighter and helped the parishioners to read and use hymnals when singing psalms, whose popularity had increased.³⁵ The Enlightenment also gradually had an impact on the decision to cease burying bodies inside the church building. This move was justified on the grounds of health and smell. Overall, Gustavian-style church halls were designed to create a better space for the social and political interaction of the parish communities.

³³ Alanen, *Suomen historia*, p.220-221, p.228. Sinisalo, "Suomalaisen kirkkoarkkitehtuurin", p.68-70; Knapas, "Suomen taide", p.340-342.

³⁴ Sinisalo, "Suomalaisen kirkkoarkkitehtuurin", p.71.

³⁵ Laasonen, *Suomen kirkon*, p.317; Villstrand, *Valtakunnan osa*, p.212; Pirinen: *Luterilaisen kirkkointeriöörin*, p.94-95.

Résumé

As king of the Swedish realm, Gustav III was interested in the Classical arts and architecture, and he wanted to create a new public façade in late eighteenth-century Sweden. In the spirit of the Enlightenment, he sought to improve the quality and standard of public buildings. The result of the combination of the ideas of the Enlightenment and utility with Classical architecture was the production of functional and beautiful public buildings that were met with general admiration. However, the politics of public buildings were also an important part of the political culture and a manifestation of the king's power. Through legislation and building bureaucracy, the central government gained the power to change public architecture nationally and to shape public spaces in every corner of the realm.

Most of the public buildings were parish churches, and the eighteenth century was an active time of church (re)building. All parishes were obligated to send their plans to the Bureau of the Superintendent in Stockholm in order to receive public funds for church construction. These provincial plans were redrawn as Classical churches by the superintendent's office. Hence, the politics of public building works gradually brought Classicism and a standardised type of architecture to the provinces.

Enlightenment ideas and considerations of utility were used to promote and justify the centralised designs and changes in building materials. The central government promoted the use of stone as a building material, since it would endure both time and fire. The use of stone was also estimated to save forest resources for the use of manufacturing and export products. Nevertheless, stone churches did not become frequent in Finland. In most cases, the local clergy and gentry supported the idea of a stone church, but the peasantry resisted the stone building projects, as it considered them too expensive and laborious. The superintendent's church designs were thus usually realised as timber structures. By way of compromise, the Finnish master carpenters applied Classicism to the wooden constructions, and the decorations changed gradually according to the Gustavian style. New church halls were designed to be larger and brighter and to be better spaces not only for the

spiritual, but also for the social and political interaction of parish communities.

Elisabeth Décultot
(Halle)

Existe-t-il une théorie « classique » de l'art ? L'exemple des arts visuels

Apparus dans les langues modernes successivement au XVI^e et à la fin du XVIII^e siècle, les concepts de classique et de classicisme, après avoir connu une large fortune au XIX^e et pendant une grande partie du XX^e siècle, ont été l'objet de réticences marquées dans le monde scientifique. En Allemagne notamment, ces termes ont été critiqués tantôt pour leur dimension normative et essentialiste, tantôt encore pour leur teneur nationale. En 1960, dans *Wahrheit und Methode* [*Vérité et méthode*], Hans Georg Gadamer s'interroge sur la possibilité pour un « concept normatif comme celui de classique de conserver ou de reconquérir une légitimité scientifique¹ ». Au début des années 1970 paraissent diverses études qui répondent négativement à cette question en tentant de déconstruire la « légende du classicisme », comme le suggèrent Reinhold Grimm et Jost Hermand dès le titre de leur ouvrage, *Die Klassik-Legende*, publié en 1971, année où paraît également *Inhumane Klassik* [*Classicisme inhumain*] de Egidius Schmalzriedt². En dépit de ces

¹ Hans Georg Gadamer, « Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik », dans *Gesammelte Werke* [1960], Tübingen, Mohr Siebeck, 2010 [7^e éd. revue et corrigée], vol. 1, p. 290 : « Wie es möglich sein soll, daß ein normativer Begriff wie der des Klassischen ein wissenschaftliches Recht behalten oder wiedergewinnen soll, verlangt freilich eine verfeinerte hermeneutische Besinnung ».

² Reinhold Grimm et Jost Hermand (dir.), *Die Klassik-Legende. Second Wisconsin Workshop*, Francfort-sur-le-Main, Athenäum-Verlag, 1971 ; Egidius Schmalzriedt, *Inhumane Klassik. Vorlesung wider ein Bildungsklischee. Mit den wichtigsten Dokumenten zur Tradition eines fragwürdigen Begriffs*, Munich, Kindler, 1971.

attaques, ces concepts restent néanmoins aujourd'hui encore couramment employés en Europe, et ce aussi bien dans les sciences humaines que dans l'intitulé de grandes d'institutions culturelles.

Si l'histoire de ces termes a été faite depuis longtemps dans leur rapport à l'histoire culturelle et plus spécifiquement à la littérature, elle reste encore largement à faire pour le champ particulier des arts visuels. Qu'entend-on par théorie classique de l'art lorsque l'on parle de peinture et de sculpture ? Une telle théorie existe-t-elle ? L'objet du présent article est d'apporter des éléments de réponse à ces questions et par là d'éclairer quelques aspects centraux des concepts de classique et de classicisme en général.

1. De « classique » à « classicisme » : histoire de mots

L'adjectif « classique »

L'adjectif « classique » et ses pendants dans les différentes langues européennes dérivent du latin « classicus », qui possède originellement une signification sociale et économique. Le « civis classicus » désigne dans la société romaine le citoyen appartenant à la classe d'impôts la plus élevée (« classis prima »). Au II^e siècle après J.-C., Aulu-Gelle confère pour la première fois un sens métaphorique au mot « classicus », qu'il applique à la rhétorique en conseillant à ses lecteurs de l'époque de suivre le modèle d'un auteur plus ancien pour atteindre à l'exemplarité linguistique³. Dans l'Antiquité et au Moyen-Âge, cet usage métaphorique du terme latin reste toutefois isolé. Il faut attendre le XVI^e siècle pour voir le mot s'ancrer dans les langues européennes modernes dans le sens d'« exemplaire » et d'« orienté vers l'Antiquité ». Dans sa forme non-latine, le terme apparaît pour la première fois dans l'*Art*

³ Aulus Gellius, *Noctes Atticae* XIX, p. 8 et 15 ; Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berne, Francke, 1948, p. 253 et suiv. ; Ernst Robert Curtius, *Littérature européenne et Moyen-Âge latin en Europe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1956 [trad. Jean Bréjoux], p. 392-394 ; Wilhelm Vosskamp, KLASSISCH/KLASSIK/KLASSIZISMUS, dans Karlheinz Barck *et al.* (dir.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2001, vol. 3, p. 292.

poétique (1548) de Thomas Sébillet, qui conseille aux poètes débutants désireux d'améliorer leur style la « lecture des bons & classiques poètes françois⁴ ». En allemand, l'adjectif « klassisch » fait son apparition à partir des années 1760 et renvoie là encore à la littérature. Ainsi, Herder qualifie Winckelmann, Hagedorn, Moser et Abbt d'« écrivains classiques » et Lessing parle de l'*Agathon* de Wieland comme du « premier et seul roman [...] dans le goût classique⁵ ». Si les qualificatifs « classique » ou « klassisch » sont ici appliqués à des auteurs modernes, ce concept peut également renvoyer à des auteurs de l'Antiquité, faisant référence dans les deux cas à un ensemble de qualités rhétoriques variées parmi lesquelles on compte entre autres l'ordre, l'unité, la mesure, la simplicité, l'harmonie, la bienséance ou encore l'équilibre entre raison et affect. Cependant, au tournant du XVIII^e siècle et du XIX^e siècle, le point de référence historique du classique connaît un glissement temporel significatif. Dans de nombreuses langues européennes, et notamment en allemand et en français, l'adjectif se voit utilisé pour désigner une époque exemplaire de l'histoire culturelle récente du pays en question ; il revêt ainsi une signification nationale, en relation avec l'histoire moderne – une évolution qui est intimement liée à l'apparition du substantif « classicisme ».

Substantivation

Dans l'histoire du concept de classicisme, la substantivation de l'adjectif marque une étape importante. Elle permet en effet de mettre en évidence le processus historique qui a conduit à la diversité sémantique de ce terme, voire à l'impossibilité d'en figer le sens. Ce n'est qu'au début du XIX^e siècle

⁴ Thomas Sébillet, *Art Poétique François. Pour l'instruction des jeunes studieux, & encor peu avancéz en la Poesie François*, Paris, Gilles Corrozet, 1548, p. 7.

⁵ Johann Gottfried Herder, « Über die neuere deutsche Literatur. Erste Sammlung von Fragmenten. Eine Beilage zu den Briefen, die neueste Literatur betreffend », dans *Frühe Schriften 1764-1772* [1766-1767], Francfort-sur-le-Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1985 [éd. Ulrich Gaier], p. 168 (cf. également p. 200, 204 suiv. et 220) ; Gotthold Ephraim Lessing, « Hamburgische Dramaturgie », dans *Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften. Dritte, auf's neue durchgesehene und vermehrte Auflage* [1767-1768], Stuttgart, G. J. Göschensche Verlagsbuchhandlung, 1886-1924 [éd. Karl Lachmann et Franz Muncker], vol. 10 [1894], p. 80.

que le substantif « classicisme », dérivé de la forme adjectivale, fait son entrée dans l'espace linguistique européen. « Classicismo » est utilisé pour la première fois en 1818 par le romantique italien Giovanni Berchet pour caractériser une attitude contraire à l'esthétique romantique. C'est dans un sens similaire que le terme français de « classicisme » apparaît en 1823 dans le *Racine et Shakespeare* de Stendhal. En 1831, Carlyle applique la notion de « classicism » à Schiller⁶. Dans l'espace germanophone, on trouve une première occurrence du substantif « Classic » en 1797 dans les *Philosophische Fragmente* [*Fragments philosophiques*] de Friedrich Schlegel, qui ne seront publiés qu'en 1963 ; le terme y est utilisé d'une part en relation avec la réception de l'Antiquité au XVIII^e siècle, et tout particulièrement en relation avec Winckelmann, et d'autre part comme pôle opposé du romantisme. Dans l'essai qu'il publie au même moment sur Georg Forster, Schlegel qualifie « tout écrivain classique » [« jeder klassische Schriftsteller »] de « bienfaiteur de sa nation » [« Wohltäter seiner Nation »]⁷.

Dès ces emplois précoces, la signification du substantif s'étend à trois domaines qu'il n'est pas toujours aisé de distinguer les uns des autres. Tout d'abord, le classicisme doit être compris comme faisant pendant au romantisme ; il acquiert dans ce sens une dimension agonale, renvoyant à des clivages tout à la fois stylistiques, politiques et sociologiques de l'espace littéraire : « J'appelle classique ce qui est sain et romantique ce qui est malade », résume Goethe le 2 avril 1829 dans une conversation avec Eckermann⁸. Outre cet emploi polémique largement répandu en Europe dans le contexte des débats littéraires qui marquent le début du XIX^e siècle, le substantif sert également à désigner une époque. Doté d'une signification essentiellement

⁶ Horst Thomé, KLASSIZISMUS, dans Harald Fricke *et al.* (dir.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin/New York, De Gruyter, 2000, vol. 2, p. 276.

⁷ Friedrich Schlegel, « Philosophische Fragmente. Erste Epoche. II », dans *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* [=KFS.A], Paderborn, Ferdinand Schöningh Verlag, 1958-2009 [éd. Ernst Behler en collaboration avec Jean-Jacques Anstett et Hans Eichner], vol. 18, p. 23 ; Friedrich Schlegel, « Georg Forster. Fragment einer Charakteristik der deutschen Klassiker », dans *ibid.*, vol. 2, p. 78 et suiv.

⁸ Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, dans Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Munich, Hanser, 1985-1998 [éd. Karl Richter], vol. 19 [1986], p. 300 : « Das Klassische nenne ich das Gesunde, und das Romantische das Kranke ».

historiographique, il fait dans ce cas référence à une période précise, considérée comme glorieuse, de l'histoire culturelle d'un pays donné. Il faut souligner ici que ce mot, selon les espaces linguistiques, peut désigner dans cette acception des époques très différentes. En France, le terme de « classicisme », tel que Sainte-Beuve entre autres l'utilise vers le milieu du XIX^e siècle, fait référence au siècle de Louis XIV⁹. En Italie, « classicismo » est employé pour désigner un très vaste mouvement débutant dès la fin du XIV^e siècle et ayant connu diverses périodes florissantes jusqu'au cœur du XVI^e siècle. Le substantif « Klassik » appliqué spécifiquement à une période de la littérature allemande apparaît quant à lui pour la première fois en 1839/40 dans l'ouvrage de Heinrich Laube, *Geschichte der deutschen Literatur* [*Histoire de la littérature allemande*], où il désigne l'époque menant approximativement de Lessing à Goethe ; le terme de « deutsche Klassik » est couramment utilisé dans les ouvrages portant sur l'histoire de la littérature allemande depuis la seconde moitié du XIX^e siècle¹⁰. Se démarquant de manière plus ou moins nette de ces deux significations, le terme de classicisme caractérise enfin une orientation esthétique prenant l'Antiquité pour modèle, ainsi que la période historique pendant laquelle cette orientation se manifeste le plus distinctement. Dans ce dernier sens, on comprend généralement sous le mot de « classicisme » l'époque qui s'étend grossièrement de la fin du XVII^e siècle jusqu'au début du XIX^e siècle et qui, à la suite des fouilles d'Herculanum (à partir de 1738) et de Pompéi (à partir de 1748) notamment, est marquée par un vif intérêt pour la culture antique.

Au-delà des nuances de sens évoquées jusqu'ici, le concept de classique et ses formes substantivées revêtent deux dimensions

⁹ Charles-Augustin Sainte-Beuve, « Qu'est-ce qu'un classique ? (21 octobre 1850) », dans *Causeries du lundi*, Paris, Garnier Frères, [s.d.], vol. 3, p. 41-47 ; Stéphane Zékian, *L'invention des classiques. Le « siècle de Louis XIV » existe-t-il ?*, Paris, CNRS Éditions, 2012, p. 31-65 et 340 suiv.

¹⁰ Heinrich Laube, *Geschichte der deutschen Literatur*, Stuttgart, Hallberger, 1839-1840, vol. 2, p. 3-14, p. 55-125, vol. 3, p. 124-126, 374-399, 423 et vol. 4, p. 77 ; Horst Thomé, KLASSIK₁, dans *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, *op. cit.*, p. 267 ; Horst Thomé, KLASSIK₂, dans *ibid.*, p. 270 ; Daniel Fulda, « Autorität und Kritik des französischen Klassiker-Modells. Zwei Voraussetzungen der 'deutschen Klassik' », dans Marie-Therese Mäder *et al.* (dir.), *Brücken bauen – Kulturwissenschaft aus interkultureller und multidisziplinärer Perspektive*, Bielefeld, transcript Verlag, 2016, p. 183-201.

dont l'importance peut certes varier en fonction des époques, des espaces linguistiques et du contexte historique, mais qui sont et demeurent concomitantes, voire inextricablement mêlées : une dimension normative, qui comprend le classique comme un modèle, un exemple à imiter, et une dimension historique, qui le conçoit plutôt comme un phénomène singulier, propre à un cadre historique donné¹¹. On soulignera que les deux dimensions du concept ne peuvent jamais être strictement distinguées. Même dans le cas où l'on prétend employer les termes « classique » ou « classicisme » dans un sens purement historique, la dimension normative qui les sous-tend est présente en filigrane. En d'autres termes : ni l'adjectif « classique », ni ses dérivés « classicisme », « classicismo », « classicism », « Klassik » et « Klassizismus » ne peuvent être considérés comme axiologiquement neutres – quand bien même l'on prétendrait vouloir faire preuve de neutralité dans leur emploi. L'article « classicisme » de l'*Encyclopædia universalis* livre un exemple éloquent de cette dimension normative, en soulignant dans un paragraphe intitulé « Originalité du classicisme français en Europe » le caractère unique de l'âge d'or français des XVII^e et XVIII^e siècles, et en contestant aux voisins européens – notamment aux Allemands – toute prétention à un classicisme propre¹².

Autrement dit, définir tel ou tel auteur, telle ou telle période de l'histoire esthétique comme classique n'est jamais un acte neutre, exempt de hiérarchisation. C'est dans la présence constante de cette dimension normative que réside la difficulté de faire des classicismes européens une histoire digne de ce nom. Parmi les très nombreux ouvrages consacrés aux divers classicismes européens, beaucoup restent explicitement ou implicitement fondés sur une

¹¹ René Wellek, « The Term and Concept of Classicism in Literary History », dans *Discriminations : Further Concepts of Criticism*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1970, p. 55-89 ; Wilhelm Vosskamp (dir.), *Klassik im Vergleich: Normativität und Historizität europäischer Klassiken. Internationales und Interdisziplinäres Symposium zur Europäischen Klassik 1990*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 1990 ; Fritz Nies et Karlheinz Stierle (dir.), *Französische Klassik. Theorie, Literatur, Malerei*, Munich, Fink, 1985.

¹² Pierre du Colombier, CLASSICISME, dans *Encyclopædia universalis*, Paris, 1990, vol. 5, p. 969 : « Ce n'est nullement par chauvinisme que les critiques français ont longtemps soutenu que, à l'inverse de la Renaissance, de l'âge des Lumières, du romantisme, du symbolisme qui sont des phénomènes européens et touchèrent plusieurs pays simultanément ou successivement, le classicisme français n'a pas vraiment d'analogue hors de France. Le prétendre n'est pas se décerner un brevet de supériorité ».

vision elle-même normative et essentialiste du classicisme, qui tend à voir d'une part dans ce phénomène une série de caractères esthétiques positivement connotés et d'autre part dans tel classicisme particulier l'incarnation parfaite de ces valeurs. L'ouvrage de Ernst Robert Curtius *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948) [*Littérature européenne et Moyen-Âge latin en Europe*], souvent cité pour son apport important à la définition de la notion de classicisme, montre à quel point il est difficile de rompre tout à fait avec cette vision normative, même au sein d'une étude par ailleurs soucieuse de mettre à nu la genèse historique des divers canons classiques nationaux. Curtius conteste certes à l'histoire littéraire allemande la validité de son concept de « Deutsche Klassik », mais il n'opère cette mise en cause qu'en consacrant à son tour la légitimité exclusive d'un autre classicisme : le classicisme français, seul à être « clairement défini et codifié » [« eine klar definierte und kodifizierte Klassik »] en Europe et donc à mériter ce nom¹³.

« Classique » et « classicisme » dans les arts visuels

Ce n'est qu'au cours du XIX^e siècle que l'emploi de l'adjectif « classique » se développe en relation avec les arts visuels¹⁴. Cet élargissement du champ d'application du mot a lieu à une époque où il connaît une expansion considérable en Europe et singulièrement dans l'espace linguistique germanophone, ce qui se manifeste entre autre par le fait que l'archéologie et la philologie « classiques » [« klassische Archäologie », « klassische Philologie »] occupent une place de choix dans le spectre disciplinaire des universités allemandes, tout comme « l'art classique » [« klassische Kunst »] dans les musées allemands¹⁵. Pour l'histoire du concept de classique, cet élargissement à des domaines extra-littéraires est d'une importance majeure, car c'est lui qui a permis au mot et à ses dérivés d'essaimer dans des significations variées au sein de

¹³ Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur*, *op. cit.*, p. 272 ; Ernst Robert Curtius, *Littérature européenne*, *op. cit.*, p. 422.

¹⁴ Werner Oechslin, « Klassisch und modern: um 1933 », dans *Die griechische Klassik: Idee oder Wirklichkeit*, Mayence, Philipp von Zabern, 2002, p. 61-80, surtout p. 68-71.

¹⁵ Salvatore Settis, « Der Klassizismus und das Klassische. Ein Durchgang im Rückblick », dans *Die griechische Klassik*, *op. cit.*, p. 46 ; Suzanne Marchand, « Klassizismus und Wissenschaft », dans *ibid.*, p. 54-61.

champs multiples. En Allemagne, la politique artistique du cercle des amis de l'art de Weimar [« Weimarer Kunstfreunde »] réuni autour de Goethe joua un rôle important dans cet élargissement. Autour de 1800, les concours et expositions artistiques dont ce groupe comptait se servir pour orienter et encourager la production artistique du moment permit au classique d'apparaître comme un concept applicable à différents médias et donc d'agir également comme mot d'ordre dans un programme de politique culturelle de plus vaste envergure, incluant aussi bien la littérature que les arts visuels.

Dans le domaine des arts visuels, le mot « classique » se voit assigner, conformément à la signification déjà évoquée, une double orientation historique. Pour une part, il désigne des œuvres d'art qui ont vu le jour dans l'Antiquité « classique ». Il faut toutefois souligner ici que le concept d'Antiquité « classique » ou de « classicisme » antique renvoie à une période dont les délimitations historiques fluctuent considérablement. Au sens étroit, il se réfère à l'art grec du siècle de Périclès (v^e siècle avant J.-C.) ; au sens le plus large, il comprend une période qui commence approximativement au v^e siècle avant J.-C. et mène jusqu'à l'Empire romain¹⁶. Ainsi Franz Kugler intitule-t-il la deuxième partie de son *Handbuch der Kunstgeschichte* [*Manuel d'histoire de l'art*] « Geschichte der classischen Kunst » [« Histoire de l'art classique »], en traitant dans cette dernière des époques grecque et romaine¹⁷. Par ailleurs, le mot « classicisme », en art, peut également renvoyer à une période allant du classicisme français au classicisme allemand, époque dont l'unité artistique, ainsi que théorique, est censée découler du dialogue entretenu avec les modèles de l'Antiquité aux fins de les imiter ou de les dépasser.

¹⁶ Salvatore Settis, « Der Klassizismus und das Klassische. Ein Durchgang im Rückblick », *op. cit.*, p. 43-50 ; Adolf Heinrich Borbein, « Klassische Kunst », dans *Die griechische Klassik - Idee oder Wirklichkeit*, Mayence, Philip von Zabern, 2002 [éd. par W. D. Heilmeyer], p. 9-21.

¹⁷ Franz Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart, Verlag von Ebner und Seubert, 1842, p. 131.

2. Une théorie classique de l'art ? D'une délimitation impossible

Si l'on interprète la notion de « théorie de l'art du classicisme » dans le sens précédemment mentionné, force est de constater que les conceptions artistiques habituellement comprises sous ce terme, quoiqu'elles se réfèrent toutes à l'Antiquité, se distinguent par une hétérogénéité remarquable.

La question fondamentale de l'imitation de la nature trouve, à elle seule, des réponses très variées parmi les théoriciens de l'art que l'on inclut généralement dans un tel « classicisme ». Faut-il peindre d'après la nature ou d'après une idée ? Faut-il, selon une tradition d'inspiration aristotélicienne, chercher à rendre la beauté telle qu'elle est perçue par les sens, ou bien, dans l'héritage platonicien, imaginer une beauté idéale qui ne découlerait pas de l'observation de la nature, mais serait issue de représentations supra-sensibles ? Les théoriciens de l'art français que l'on rattache habituellement à la tradition du classicisme, tels Félibien ou Batteux, se réfèrent aussi bien à la variante idéaliste qu'à la variante naturaliste de la doctrine de l'imitation, et s'efforcent d'associer les deux traditions – en accordant toutefois un poids différent à l'une ou l'autre de ces composantes¹⁸. Ces approches concurrentes se retrouvent dans l'un des textes canoniques du classicisme allemand, les *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke* [*Pensées sur l'imitation des œuvres grecques*] (1755) de Johann Joachim Winckelmann. Lecteur des théoriciens de l'art de l'époque qu'on qualifie depuis le XIX^e siècle de « classicisme » français, Winckelmann était à ce titre parfaitement au courant des deux traditions. Il connaissait également très bien l'essai de Bellori visant à combler le fossé entre les approches idéalistes et empiristes de la beauté à l'aide du concept d'*idea*¹⁹. Toutes ces lectures lui

¹⁸ André Félibien, « Préface aux Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667 », dans *Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle* [1668], Paris, 1996 [éd. Alain Mérot], p. 43-59, surtout p. 50-53 ; Charles Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe* [1746], Paris, Aux Amateurs de Livre, 1989 [éd. Jean-Rémy Manton], p. 85-100 ; Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la raison classique à l'imagination créatrice, 1680-1814* [1984], Paris, Albin Michel, 1994, p. 79-94, 339-344 et 425-432.

¹⁹ Elisabeth Décultot, *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 100-106 ;

inspirèrent une conception de la beauté qui, à y regarder de plus près, se révèle tout à fait syncrétique. Dans les *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke*, l'idée que les Thébains « devaient, sous peine d'amende, imiter la nature du mieux possible²⁰ », c'est-à-dire qu'ils étaient astreints à une pratique naturaliste de la *mimesis*, jouxte l'affirmation selon laquelle les chefs-d'œuvre grecs montrent « non seulement la plus belle nature, mais encore plus que la nature ; c'est-à-dire certaines beautés idéales de cette nature, faites d'images conçues par le seul entendement²¹ ». Dans une note, Winckelmann dit se référer là à Proclus et son commentaire sur le *Timée* de Platon. Si l'on regarde plutôt la fin de la période, les idées sur l'imitation du Goethe de la maturité montrent la même combinaison des traditions naturaliste et idéaliste. Dans une conversation avec Eckermann du 10 avril 1829, Goethe note à propos du Lorrain : « Ces tableaux ont la plus grande vérité, sans ombre de réalité. Claude Lorrain connaissait par cœur le monde réel jusque dans les plus petits détails, et il s'en servait pour exprimer le monde que refermait sa belle âme. C'est là le véritable idéalisme, il sait se servir des moyens du réel de façon que l'apparence du vrai produise l'illusion de *vérité*²². »

Ce qu'il est convenu d'appeler le « classicisme » européen ne fournit pas de réponse plus précise à la question de savoir quel artiste les peintres doivent suivre prioritairement. Ainsi, Roland Fréart de Chambray, un théoricien que l'on associe généralement

Erwin Panofsky, « *Idea* ». *Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig, B. G. Teubner, 1924.

²⁰ Johann Joachim Winckelmann, « Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst » [1755], dans *Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe*, Berlin, De Gruyter, 1968 [éd. Walther Rehm], p. 35 : « die Natur bey Strafe aufs beste nachahmen ».

²¹ *Ibid.*, p. 30 : « nicht allein die schönste Natur, sondern noch mehr als Natur ; das ist, gewisse Idealische Schönheiten derselben, die [...] von Bildern bloß im Verstande entworfen, gemacht sind ».

²² Johann Peter Eckermann, *Conversations de Goethe pendant les dernières années de sa vie : 1822-1832, recueillies par Eckermann*, Paris, G. Charpentier, 1863 [trad. Emile Delérot], vol. 2, p. 128 ; Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, *op. cit.*, p. 321 et suiv. : « Die Bilder haben die höchste Wahrheit, aber keine Spur von Wirklichkeit. Claude Lorrain kannte die reale Welt bis ins kleinste Detail auswendig, und er gebrauchte sie als Mittel, um die Welt seiner schönen Seele auszudrücken. Und das ist eben die wahre Idealität, die sich realer Mittel so zu bedienen weiß, daß das erscheinende Wahre eine Täuschung hervorbringt als sei es *wirklich* ».

au classicisme français des débuts, présente Raphaël comme étant le seul modèle à suivre en peinture²³. Félibien, souvent considéré comme le chef de file par excellence de la doctrine classique, se distingue toutefois de cette approche sous plusieurs aspects. Il reconnaît par exemple volontiers que chez Raphaël, le traitement de la couleur est inférieur à celui du Titien et la représentation du nu, comme la connaissance de l'anatomie humaine en général, en-deçà de l'art de Michel-Ange, ainsi que l'avait déjà noté son prédécesseur Vasari²⁴. Au bout du compte, de nombreux théoriciens de l'art de cette période dite « classique » se rallient à une théorie éclectique formulée dès la Renaissance. Ainsi, pour Giovanni Paolo Lomazzo, quiconque veut peindre un portrait parfait doit commencer par dessiner comme Michel-Ange, maîtriser la couleur comme Titien et créer des proportions comme Raphaël²⁵. Un témoignage éloquent de cet éclectisme nous est donné par le *De arte graphica* du peintre et théoricien de l'art Du Fresnoy, poème néo-latin que Roger de Piles traduit et commente en 1668²⁶. Pour chaque partie de sa description poétique de la peinture, Dufresnoy prend un peintre différent comme modèle absolu : Michel-Ange est ainsi la référence ultime pour le dessin, le Corrège pour le clair-obscur, Titien pour l'harmonie des couleurs et Raphaël pour l'invention²⁷. Avec ce poème didactique, Dufresnoy pose les bases d'un éclectisme classique qui cherche à dépasser certaines lignes de démarcation fondamentales dans les discussions relatives à la théorie de l'art.

La question régulièrement soulevée de la primauté du coloris ou de la ligne ne trouve pas de réponse plus arrêtée au sein de la tradition dite classique. On peut certes déceler une continuité entre d'une part les partisans des Poussinistes qui, dans la querelle qui les opposa aux Rubénistes dans la France de la fin du XVII^e

²³ Roland Fréart de Chambray, *Idee de la perfection de la peinture demonstree par les principes de l'art*, Le Mans, Jacques Ysambart, 1662, Introduction [sans pagination].

²⁴ André Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes (Entretiens I et II)* [1666-1672], Paris, Les Belles Lettres, 1987 [éd. René Démoris], p. 279 et suiv.

²⁵ Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, Hildesheim, Olms, 1965 [reproduction de l'édition de Milan de 1590].

²⁶ Charles-Alphonse Du Fresnoy, *L'art de peinture [...] traduit en françois, avec des remarques*, Paris, Nicolas l'Anglois, 1668, p. 52-55.

²⁷ *Ibid.*, vers 520-521.

siècle, prirent parti pour Félibien et le primat qu'il accordait à la ligne, et de l'autre les théoriciens de l'art ou artistes classiques plus tardifs. Pour Winckelmann, qui considérait que les statues antiques étaient majoritairement blanches et surtout que le blanc était une des conditions de la beauté, la couleur joue de fait un rôle secondaire par rapport à la ligne, comme le prouve par exemple sa description de l'*Apollon du Belvédère*²⁸. Le large succès rencontré en Allemagne vers 1800 par les gravures au trait que tira Flaxman de l'*Iliade* et l'*Odysée* peut sans doute être interprété comme une conséquence directe de cette prédilection classique pour le contour²⁹. Mais même sur ce point, les positions des théoriciens de l'art que l'on a coutume de rattacher à la tradition classique ne peuvent être réduites à une doctrine homogène. Winckelmann par exemple n'exclut nullement l'existence de la couleur dans la sculpture antique, qu'il avait pu observer lui-même sur l'*Artémis de Pompéi*³⁰.

Non moins équivoque est le rejet – souvent présenté comme spécifique d'une conception classique de l'art – du « caractéristique » et de « l'individuel » comme condition fondamentale pour atteindre la beauté idéale. Ce sont de nouveau les essais de Winckelmann en matière de théorie de l'art qui en donnent un exemple éloquent. Sans doute l'auteur de *Geschichte der Kunst des Alterthums* [*Histoire de l'art de l'Antiquité*] (1764) avait-il décrit la beauté idéale comme une beauté tout à fait « indéterminée » [« unbezeichnet »], c'est-à-dire une création dénuée de tout trait caractéristique ou individuel. Suivant l'une des plus célèbres métaphores de l'ouvrage, la beauté doit être « comme l'eau la plus pure puisée à sa source, où moins elle a de goût, plus elle est saine, étant purifiée de toute particule étrangère³¹. » Toutefois, cet éloge

²⁸ Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresde, Waltherische Verlagsbuchhandlung, 1764, p. 147 et 392-394. Pour une édition couplée de cette première édition et de la seconde parue en 1776 à Vienne, cf. Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Mayence, Philipp von Zabern, 2002 [éd. Adolf Heinrich Borbein *et al.*].

²⁹ John Flaxman, *Die Odyssee des Homer von John Flaxman, Bildbauer*, s.l., s.d. [env. 1803 ; gravé par Ernst Ludwig Riepenhausen] ; John Flaxman, *Die Iliade des Homer von John Flaxman, Bildbauer*, s.l., s.d. [env. 1805 ; gravé par Ernst Ludwig Riepenhausen].

³⁰ Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, *op. cit.*, p. 96 et p. 147 suiv.

³¹ Johann Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art chez les anciens*, Paris, Saillant, 1766 [trad. Gottfried Sellius et Jean-Baptiste-René Robinet de

du beau idéal ne se fait pas sans réserves et restrictions, car la beauté idéale risque d'apparaître comme désincarnée et d'être finalement impropre à l'art. Le beau artistique, nous dit Winckelmann, requiert bien, lui aussi, caractère et individualité :

Mais comme, suivant Epicure, il ne se trouve point de milieu pour la nature humaine entre la peine et le plaisir, comme les passions sont les vents qui font voguer notre vaisseau sur la mer de la vie, qui avertissent le poète de déployer ou de serrer les voiles, et qui indiquent à l'artiste de diriger ou de régler sa course, il s'ensuit que la beauté pure ne peut être l'unique objet de notre spéculation, et qu'il faut que nous la mettions dans un état d'action et de passion, ce que nous nommons, en termes de l'art, l'*expression*³².

Passion, action, mouvement et expression ne sont donc pas étrangers à la conception qu'a Winckelmann du beau artistique ; ils en sont même une composante indispensable – ce que montre d'ailleurs une lecture plus poussée de ses descriptions de statues. Dans la description du *Torse du Belvédère* publiée en 1759, le « jeu d'action et de réaction » [« Wirkung und Gegenwirkung »] des muscles et leurs mouvements changeants sont décrit avec force détails³³. Même la description du *Laocoon* souvent citée comme l'exemple parfait de la grandeur sereine, se clôt, dans la version de

Chateaugiron], vol. 1, p. 256 ; Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, *op. cit.*, p. 150 et suiv. : « Nach diesem Begriff soll die Schönheit seyn, wie das vollkommenste Wasser aus dem Schooße der Quelle geschöpft, welches, je weniger Geschmack es hat, desto gesunder geachtet wird, weil es von allen fremden Theilen geläutert ist ».

³² Johann Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art chez les anciens*, *op. cit.*, vol. 1, p. 40 [trad. légèrement revue] ; Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, *op. cit.*, p. 151 : « Da aber in der Menschlichen Natur zwischen dem Schmerze und dem Vergnügen, auch nach dem Epicurus, kein mittlerer Stand ist, und die Leidenschaften die Winde sind, die in dem Meere des Lebens unser Schiff treiben, mit welchen der Dichter seegelt, und der Künstler sich erhebet, so kann die reine Schönheit allein nicht der einzige Vorwurf unserer Betrachtung seyn, sondern wir müssen diesselbe auch in den Stand der Handlung und Leidenschaft setzen, welches wir in der Kunst in dem Worte *Ausdruck* begreifen » (terme souligné dans l'original).

³³ Johann Joachim Winckelmann, « Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom » [1759], dans *Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe*, *op. cit.*, p. 171 ; pour la traduction : Johann Joachim Winckelmann, *De la description*, Paris, Macula, 2006 [textes présentés, traduits et annotés par Elisabeth Décultot], p. 144.

1764, sur cette phrase : « aucune partie du corps n'est au repos³⁴ ». Dans les deux cas, la description de Winckelmann trahit une connaissance tout à fait empirique de l'anatomie humaine et une sensibilité aiguë à la physiologie du mouvement, dont la source est à chercher dans sa lecture intensive d'écrits médicaux³⁵.

Enfin, il faut souligner que la prémisse – fondamentale pour la tradition du classicisme – de l'exemplarité de l'Antiquité pour le monde moderne n'est pas partagée sans de considérables restrictions par les théoriciens de l'art dits classiques. Sans doute les auteurs que l'on considère comme d'authentiques représentants de cette tradition aiment-ils faire référence à l'art antique comme à un modèle. Mais au bout du compte, la question de savoir comment transposer cette exemplarité dans la pratique de la production artistique demeure ouverte. Winckelmann, qui est un lecteur attentif des textes canoniques de ce que l'on a appelé après lui le classicisme français, a fort bien perçu les contradictions et tensions internes de ce mouvement sur ce point précis. « Notre seul moyen d'atteindre à la grandeur et même, si possible, de devenir inimitables, est d'imiter les Anciens », écrit-il au début de ses *Gedanken über die Nachahmung*, traduisant quasi littéralement par là une sentence qu'il avait trouvée chez La Bruyère : « On ne saurait en écrivant rencontrer le parfait et, s'il se peut, surpasser les Anciens que par leur imitation³⁶. » Comment devenir inimitable par l'imitation ? Est-il possible tout à la fois d'imiter et de dépasser un original donné comme parfait ? La difficulté logique résidant dans la thèse du possible surpassement d'un modèle absolu et donc indépassable était à peine audible dans la sentence de La Bruyère,

³⁴ Johann Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art chez les anciens*, op. cit., vol. 2, p. 216 ; Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, op. cit., p. 349 : « kein Theil ist in Ruhe ».

³⁵ Elisabeth Décultot, « Winckelmanns Medizinstudien. Zur Wechselwirkung von kunstgeschichtlichen und medizinischen Studien », dans Heidi Eisenhut, Anett Lütteken et Carsten Zelle (dir.), *Heilkunst und schöne Künste. Wechselwirkungen von Medizin, Literatur und bildender Kunst im 18. Jahrhundert*, Göttingen, Wallstein, 2011, p. 108-130.

³⁶ Johann Joachim Winckelmann, « Gedanken über die Nachahmung », op. cit., p. 29 : « Der einzige Weg für uns, groß, ja wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten » ; Elisabeth Décultot, *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, op. cit., p. 106-109. Extrait des *Caractères* de La Bruyère recopié par Winckelmann, dans : Fonds Winckelmann, Bibliothèque Nationale de France, Département des manuscrits, Allemand, vol. 70, fol. 20.

qui avait limité l'amorce d'une difficulté logique à une incise discrète (« et s'il se peut surpasser les Anciens »). Le sens global de sa formule restait préservé de toute ambiguïté : il faut imiter l'antique. Winckelmann, lui, creuse le paradoxe. Au cœur de sa sentence, il choisit d'entrechoquer deux termes, « unnachahmlich » (inimitable) et « Nachahmung » (imitation), qui, formant quasiment oxymore, jettent d'emblée le soupçon sur le compromis proposé. Comment, en imitant, est-il possible de devenir inimitable ? Un original donné comme parfait peut-il vraiment être surpassé ? Qui plus est, grâce à une imitation fidèle de cet original même ? Toutes les questions encore latentes dans la sentence de la Bruyère transparaissent clairement dans la transposition qu'en fait Winckelmann et trahissent des hésitations qui annoncent ses revirements en la matière. Les doutes quant à la possibilité de reproduire le modèle antique, à peine exprimés encore dans les *Gedanken über die Nachahmung* de 1755, se font de plus en plus audibles dans ses écrits ultérieurs. La *Geschichte der Kunst des Altertums* apporte à cette évolution une conclusion abrupte et sans ambiguïté. Parmi les quatre périodes qu'il distingue dans l'histoire de l'art grec, c'est à la quatrième, c'est-à-dire à celle de la décadence, que Winckelmann réserve la pratique de l'imitation. L'imitation est désormais considérée comme un symptôme de déclin, et les artistes de cette période sont décrits comme de simples « éclectiques » [« eclecticici »]³⁷. L'ouvrage se clôt sur le spectacle fantomatique du navire de l'Antiquité désormais à peine visible depuis les rives du monde moderne.

3. Classicisme et perception de l'histoire

Partant, il paraît malaisé devant une telle abondance de points de vue variés, changeants et en partie contradictoires, de mettre à jour un noyau commun constitué de fondements homogènes auquel on pourrait ramener toute la réflexion classique sur l'art. Faut-il en conclure que le concept de « théorie de l'art du classicisme » n'a aucune pertinence ? L'objet des paragraphes suivants est de tenter d'apporter une réponse à cette question, en

³⁷ Johann Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art chez les anciens*, *op. cit.*, vol. 2, p. 37 ; Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, *op. cit.*, p. 235.

considérant la notion de classique sous l'angle de la perception de l'histoire qu'elle implique.

Analysé comme structure de pensée historique, le concept de classique et ses dérivés procèdent d'un cheminement associant deux processus différents et en partie opposés : est perçu comme classique l'objet qui est obtenu d'une part à la faveur d'un regard rétrospectif sur l'histoire, et est, de l'autre, actualisé pour servir de norme dans le présent ou encore éventuellement convoqué comme modèle pour le futur. De ce constat découle une définition qui ne comprend plus le classique comme une somme plus ou moins arbitrairement déterminable de qualités ou d'axiomes esthétiques, mais comme le résultat d'un mode de pensée mêlant inextricablement regard historique rétrospectif et actualisation normative, éventuellement complétée d'une projection vers l'avenir. Une telle définition permet de rendre compte d'une caractéristique essentielle de l'emploi du terme de classique, à savoir de la relation antagonique – déjà évoquée – entre historicisation et canonisation, entre pensée historique et pensée normative. Un moment-clé dans l'histoire de l'émergence de l'idée du classique est à ce titre la querelle des Anciens et des Modernes, dont les principaux acteurs ont en commun d'avoir intensément réfléchi au rapport paradoxal qu'entretiennent historicité et normativité du modèle antique. Dans le *Parallèle des Anciens et des Modernes* de Perrault, c'est le représentant des Anciens qui revendique une approche historicisante de la culture antique, pour la soustraire aux attaques des modernistes, qui persistent dans une vision anhistorique du beau³⁸. A l'Abbé, représentant des Modernes qui soutient que la poésie homérique enfreint les règles éternelles du bon goût, le Président, partisan des Anciens, rétorque : « C'est que le goût des Grecs, et des Grecs du temps d'Homère, était bien différent du nôtre³⁹ ». Homère, nous disent en d'autres termes les tenants de l'antique, ne doit pas être compris selon les lois immuables d'un prétendu beau absolu, auxquelles il contrevient visiblement, mais selon les règles de sa propre époque.

³⁸ Hans Robert Jauss, « Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der Querelle des Anciens et des Modernes », dans Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences, mit einer einleitenden Abhandlung von Hans Robert Jauss und kunstgeschichtlichen Exkursen von Max Imdahl*, Munich, Eidos-Verlag, 1964 [fac-similé de l'édition de Paris 1688-1697], p. 8-64.

³⁹ Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, *op. cit.*, p. 299.

Pour sauver Homère, il faut aux partisans des Anciens affirmer la singularité historique du goût grec et par là aussi son historicité. Ainsi, le parti des Anciens combine étroitement deux approches en soi contradictoires : il pose d'une part l'art antique comme modèle pour les Modernes, mais affirme, de l'autre, qu'il est nécessaire de reconstituer la genèse historique de ce modèle, pour en expliquer l'unicité – c'est-à-dire aussi potentiellement l'irreproductibilité. Un aspect important de la querelle française pour la définition du classique ainsi que pour l'évolution de la pensée historique depuis le XVIII^e siècle est que l'historicisation de l'Antiquité a pour partisans et acteurs ceux-là mêmes qui prônent et promeuvent également sa canonisation.

Les *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke* marquent un autre moment-clé dans l'histoire de la genèse du concept de classicisme. En s'appuyant directement sur une lecture précise des principaux textes qui alimentèrent la querelle des Anciens et des Modernes, Winckelmann y expose sa réflexion sur la relation antagonique entre historicité et normativité de l'art grec. D'un côté, il y pose la beauté grecque en modèle et l'érige par-là en exemple supra-historique, toujours digne d'être imité – et ce indépendamment des contextes historiques et culturels particuliers qui conditionnent aussi bien l'objet à imiter que celui qui l'imité. L'exemple des Grecs, nous dit Winckelmann, peut toujours être réactualisé, comme le montre le cas de Raphaël, un Moderne qui a su s'approprier leur « noble simplicité » et leur « grandeur sereine »⁴⁰. L'affirmation de cette exemplarité de principe permet de conférer à l'art grec une position pour ainsi dire extérieure à l'histoire. D'un autre côté cependant, Winckelmann, dans le même texte, énumère les conditions historiques absolument singulières ayant contribué à l'apogée unique de cet art : douceur du climat, exercices corporels, nourriture, habillement, organisation politique, etc.⁴¹. En bref : l'art grec est unique, sa beauté repose sur des circonstances naturelles et politiques exceptionnelles. Il est donc inimitable, mais doit pourtant être imité.

⁴⁰ Johann Joachim Winckelmann, « Gedanken über die Nachahmung », *op. cit.*, p. 45.

⁴¹ *Ibid.*, p. 29-36.

Classicisme et historicisme

La notion de classicisme entretient donc aux notions d'historicité et de normativité une relation complexe. Elle peut être comprise comme le résultat d'une forme d'historicisation encore fortement redevable d'une pensée canonique qu'elle n'aurait pu, en quelque sorte, éradiquer tout à fait. Partant, il paraît utile d'étudier de plus près la relation qu'entretient le concept de classicisme à l'émergence de la pensée historiciste – entreprise d'autant plus légitime que le substantif de « classicisme » et ses parents européens, parmi lesquels tout spécialement le terme allemand de « Klassik », furent forgés précisément en un temps que l'on associe généralement aux débuts de l'historicisme allemand, conçu comme école autant que comme mode de pensée historique⁴². Le concept de classique compris comme catégorie historiographique renvoyant à une époque dotée de caractéristiques stylistiques particulières entretient des relations complexes et en partie contradictoires avec tout processus d'historicisation. D'une part, ce concept, en tant qu'il est rétrospectif et procède d'un retour sur l'histoire, est inséparable d'un regard historicisant. Pour T. S. Eliot, la « conscience de l'histoire » [« consciousness of history »] compte au nombre des caractéristiques fondamentales de toute notion de classicisme – une thèse que l'on trouve formulée jusque chez Henri Peyre, bien que ce dernier, considérant le classicisme français comme un mouvement « jeune » et « robuste », estime qu'il ait développé une sensibilité moindre pour ce regard rétrospectif⁴³. D'un autre côté, cependant, tout regard historicisant, poussé à l'extrême, sape la représentation que l'on se fait d'une époque classique dans le sens aussi bien normatif qu'historique du terme : ni l'idée d'une époque-modèle, ni celle d'une période au style homogène, que l'on pourrait, dans l'ensemble, qualifier de « classique », ne peuvent résister à une étude historique approfondie. C'est ce que suffisent à démontrer les travaux archéologiques sur l'art antique qui, même lorsqu'ils recourent au

⁴² Friedrich Meinecke, « Die Entstehung des Historismus » [d'après la 2^e éd. de 1946 ; 1^{ère} éd. 1936], dans *Werke*, Munich, Oldenbourg, 1957-1969 [éd. Hans Herzfeld, Carl Hinrichs et Walther Hofer], vol. 3.

⁴³ Thomas Stearns Eliot, *What is a Classic? An address delivered before the Virgil Society on the 16th of October 1944*, Londres, Faber & Faber, 1946, p. 19 ; Henri Peyre, *Qu'est-ce que le classicisme ? Essai de mise au point* [1933], Paris, Nizet, 1965 [éd. révisée et augmentée], p. 12 et 41.

concept de classicisme, concluent plutôt à la présence de « classicismes » divers, successifs ou même parfois simultanés, n'excluant pas des tendances « extra-classiques » qui leur seraient contemporaines⁴⁴ — que ce soit sous la forme d'un retour à des formes primitives ou dans l'invention de nouvelles lignes.

La conscience de cette tension est particulièrement sensible en Allemagne depuis la fin du XVIII^e siècle. Vers 1800, il était possible, en portant sur l'histoire un regard rétrospectif, de citer un nombre non négligeable d'âges classiques, depuis le classicisme grec au siècle de Périclès jusqu'au classicisme français sous le règne de Louis XIV, en passant par la Renaissance italienne ou le Siècle d'Or espagnol. Les auteurs qui se considéraient comme les précurseurs, les promoteurs ou les représentants de « classiques » allemands ou d'une époque classique allemande — comme Lessing, Herder ou Sulzer — étaient hautement conscients de la multitude des classicismes qui les avaient précédés. On a même pu défendre avec des arguments convaincants l'idée selon laquelle Goethe lui-même, rétrospectivement érigé en représentant majeur du « classicisme » allemand [« deutsche Klassik »], n'aurait jamais souscrit à la thèse d'une époque classique allemande, si l'on entend par là une période dominée par des valeurs esthétiques et un style communs. De fait, la question reste ouverte de savoir si, à ses yeux, les opinions « classiques » défendues à Weimar pouvaient avoir la moindre signification générale pour son temps⁴⁵. Les promoteurs de la notion de « classicisme » allemand dans la première moitié du XIX^e siècle paraissent ainsi écartelés entre le souhait de voir l'Allemagne accéder elle aussi à une période d'efflorescence culturelle singulière, en même temps que par un regard historique sur les histoires culturelles des voisins européens, qui renvoient inmanquablement l'image de la relativité de toute époque classique nationale.

La genèse de la notion de « classicisme » allemand illustre par là un paradoxe fondamental du concept de classicisme en général, comme catégorie tant normative qu'historique. Le classicisme ne peut naître que de l'historicisation ; mais dès qu'il

⁴⁴ Adolf Heinrich Borbein, « Klassische Kunst », *op. cit.*, p. 17-21 ; Salvatore Settis, « Der Klassizismus und das Klassische », *op. cit.*, p. 47-52.

⁴⁵ Dieter Borchmeyer, *Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche* [1994], Weinheim, Beltz, 1998, p. 17-19 et 27-30.

est historicisé, il n'existe plus en tant qu'époque de référence et comme norme seule valable. L'histoire du mot et du concept de classicisme est ainsi révélatrice de ce que Friedrich Nietzsche décrit dans la seconde de ses *Considérations inactuelles* [*Unzeitgemässe Betrachtungen*] comme conséquence de la pensée historicisante propre à la culture moderne en Europe et notamment en Allemagne. La « fièvre historique » [« historisches Fieber »] est pour Nietzsche responsable de la « savante misère » [« das wissende Elend »] du monde moderne⁴⁶. Dans le cas de l'âge classique allemand, celui qui peut être tenu pour responsable de cette entreprise de sape est précisément celui que l'on considère comme le père du classicisme allemand : Winckelmann. Sans doute ce dernier a-t-il qualifié de belles et exemplaires les œuvres d'art de Praxitèle, Lysippe et Apelle dans sa présentation de l'évolution stylistique de l'histoire de l'art grec – mais il a présenté cette période comme une troisième étape transitoire dans un cycle comptant quatre phases stylistiques. Dès la fin de la période florissante des V^e et IV^e siècles avant J.-C., qui succède aux deux premières phases du « style ancien » [« älterer Stil »] et du « style élevé » [« hoher Stil »], se dessine le « style imitatif » [« Stil der Nachahmer »], c'est-à-dire celui du déclin⁴⁷.

Le classique et ses pendants

Dès son apparition comme catégorie historiographique sous forme de substantif au début du XIX^e siècle, le concept de classique a toujours été étroitement associé à un pôle opposé – que l'on pense par exemple au couple antithétique classique/romantique chez Goethe et Hugo⁴⁸, classique/symbolique et classique/romantique chez Hegel⁴⁹ ou

⁴⁶ Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück : Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, Leipzig, Verlag von E. W. Fritsch, 1874, p. 80 et 76.

⁴⁷ Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, *op. cit.*, p. 213-248.

⁴⁸ Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, *op. cit.*, p. 300 ; Victor Hugo, *La préface de Cromwell. Introduction, texte et notes* [1827], Genève, Slatkine, 1973 [éd. Maurice Souriau].

⁴⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1986 [nouvelle éd. sur la base des œuvres de 1832 à 1845], vol. 1, p. 387 suiv., vol. 2, p. 13 suiv. et p. 127 suiv.

encore classicisme/*quattrocento* et classicisme/baroque chez Wölfflin⁵⁰. On peut voir dans ce phénomène le signe de la prise de conscience moderne de la relativité essentielle du classique. Le classicisme ne peut être compris que comme *un* pôle dans une constellation de styles et d'orientations artistiques possibles, pôle pour la compréhension duquel il est indispensable de connaître les autres pôles. Dans de telles constructions en contrepoint, le classique se voit attribuer une série de qualités formelles ou substantielles comme la symétrie, l'harmonie des proportions, le calme, la mesure ou encore la simplicité, qualités qui se distinguent clairement de celles de son pôle opposé non-classique ou anti-classique. Ainsi Wölfflin élabore-t-il le style de la « période harmonieuse, bâtie avec art » [« kunstvoll gebaute, volltönende Periode »] qu'est le *cinquecento* en l'opposant à la « simplicité primitive » [« primitive Simplizität »] du *quattrocento* d'une part et aux lignes vigoureuses du baroque d'autre part⁵¹. Winckelmann avait déjà posé les prémisses d'une telle construction en présentant les lignes courbes des statues du Bernin comme l'opposé moderne de la beauté grecque antique. Dans leur travail, les sculpteurs grecs se servaient selon lui de représentations virtuelles de la perfection idéale ainsi que de l'observation de la plus parfaite nature, tandis que le sculpteur italien cherchait à « annoblir [*sic*] par le surnaturel & l'extraordinaire les formes prises de la nature la plus basse⁵². » Ce modèle contrapuntique a pu être projeté sur l'Antiquité elle-même, par exemple dans l'opposition entre atticisme et asianisme⁵³.

Dans la longue liste des ouvrages consacrés à la notion de classique, ce type de construction en contrepoint est souvent mis au service d'une ontologisation du classicisme. Démarquer le

⁵⁰ Heinrich Wölfflin, *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*, Munich, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., 1899, p. 1-4 ; Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Munich, Theodor Ackermann, 1888, p. 2 suiv.

⁵¹ Heinrich Wölfflin, *Die klassische Kunst*, *op. cit.*, p. 2.

⁵² Johann Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art chez les anciens*, *op. cit.*, vol. 1, p. 246 ; Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, *op. cit.*, p. 144 : « er [= Bernini] suchte Formen, aus der niedrigsten Natur genommen, gleichsam durch das Uebertriebene zu veredeln ». Cf. également *ibid.*, p. 155.

⁵³ Werner Busch, KLASSIZISMUS, KLASSIK. BILDENDE KUNST, dans Gert Ueding (dir.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen, Niemeyer, 1998, vol. 4, p. 1070.

classique de prétendus opposés (le baroque, le romantique, le moderne, etc.) permet de lui conférer une signification souvent positive, aux contours bien définis, consistant en un nombre limité de qualités exemplaires, qui, à leur tour, se distinguent d'autres, concurrentes, considérées comme non-classiques et qui se voient donc disqualifiées⁵⁴. L'on oublie ce faisant que cette construction contrapuntique, constante dans l'histoire du concept de classicisme, découle de sa dimension essentiellement double, à la fois historique et normative. Le concept de classique résulte d'un processus sélectif qui nécessite l'autre de la norme pour s'affirmer en tant que norme. Une histoire adéquate de ce concept devra donc éviter de prétendre elle-même à la classicité, c'est-à-dire de se référer de manière plus ou moins apodictique – par manque de distance par rapport à son objet – à un nombre fini de qualités classiques prétendument essentielles.

Classicisme et néo-classicisme

Dans les définitions du classique, il est d'usage de distinguer classicisme et néo-classicisme. Dans ce couple, le néo-classicisme est compris comme la répétition, la variation et la prolongation d'un classicisme antérieur auquel on attribue plus ou moins expressément une fonction d'original⁵⁵. Ainsi, dans une longue tradition d'histoire culturelle française produite notamment au XIX^e et au XX^e siècle, on note à partir de 1750 un retour au modèle classique de la fin du XVII^e siècle, phénomène interprété comme le signe d'un « néo-classicisme » qui aurait atteint son zénith avec la Révolution française et l'école de David⁵⁶. Au programme esthétique de ce mouvement qui fut puissamment porté par l'Académie royale figurent le retour à l'antique, la réhabilitation de la peinture d'histoire comme genre suprême et

⁵⁴ Herbert Cysarz, KLASSIK, dans Werner Kohlschmidt et Wolfgang Mohr (dir.), *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Berlin/New York, De Gruyter, 1958, vol. 1, p. 853-858.

⁵⁵ Mario Praz, *Gusto neoclassico*, Florence, Sansoni, 1940 ; *The Age of Neo-Classicism. The Royal Academy and the Victoria & Albert Museum*, Londres, The Arts Council of Great Britain, 1972 ; Robert Rosenblum, *Transformations in late 18th century art*, Princeton N.J, Princeton University Press, 1967.

⁵⁶ Henri Peyre, *Qu'est-ce que le classicisme ?*, op. cit. ; Antonio Brucculeri, *Louis Hantecœur et l'architecture classique en France. Du dessein historique à l'action publique*, Paris, Picard, 2007.

l'obédience au modèle des grands peintres du siècle de Louis XIV, en premier lieu à Poussin. Toutefois, si l'on applique la définition précédemment donnée du classique comme de l'alliance entre historicisation rétrospective et canonisation aux fins de répétition, force est de constater que la différence entre classicisme et néo-classicisme n'est qu'apparente. Plus exactement : tout classicisme est déjà, en soi, un néo-classicisme, dans la mesure où il se définit par référence à un modèle antérieur jugé exemplaire et digne d'être imité pour le présent ou le futur. Tout classicisme est porteur d'une dimension historique rétrospective qui le conduit à se comprendre comme la répétition, la variation et le dépassement d'un modèle « classique » antérieur et présumé exemplaire⁵⁷.

Dans une telle configuration terminologique, le cas de l'Allemagne constitue une exception. A la différence d'autres pays européens, l'historiographie allemande ne parle pas, en général, jusqu'à aujourd'hui, de l'ère commençant au milieu du XVIII^e siècle avec les textes de Winckelmann et allant jusqu'au premier tiers du XIX^e siècle environ, comme d'un néo-classicisme (« Neo-Klassizismus »), mais bien comme d'un classicisme (« Klassik », « Klassizismus »)⁵⁸. Que la terminologie allemande, pour désigner la période susdite, ait négligé le concept de néo-classicisme, pourrait sans doute s'expliquer par le fait que l'histoire culturelle allemande – à la différence de celle des voisins européens – ne connut pour la première fois de véritable classicisme que dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, d'où l'impossibilité de recourir au préfixe « néo ». On retrouve cet argument formulé plus ou moins expressément dans de nombreuses études européennes sur la question. Ainsi peut-on lire dans l'article « Classicisme » de l'*Encyclopædia universalis* : « Seule entre les grands pays de l'Europe occidentale, l'Allemagne moderne a en effet ouvert sa littérature par une ère dite classique, ou plutôt par l'imitation d'un classicisme étranger qui n'avait pas d'ailleurs à réfréner la fougue d'une Renaissance touffue et débordante »⁵⁹. Eu égard aux précédentes réflexions, il faut reconnaître que cet usage allemand, jugé parfois étrange voire erroné par d'autres historiens européens, rend justice à la dimension précédemment évoquée de tout classicisme, qui est

⁵⁷ Werner Busch, KLASSIZISMUS, KLASSIK. BILDENDE KUNST, *op. cit.*, p. 1071.

⁵⁸ Horst Thomé, KLASSIK₁, KLASSIK₂, KLASSIZISMUS, *op. cit.*

⁵⁹ Pierre du Colombier, CLASSICISME, *op. cit.*, p. 969.

d'être intrinsèquement *néo*-classique, si l'on désigne par le préfixe « néo » le processus d'actualisation d'un modèle situé dans le passé et doté de qualités exemplaires.

Dans l'espace germanophone, le recours aux termes « *Klassizismus* » et « *Klassik* » pour définir une époque découle de la posture délibérément réflexive des acteurs qui ont marqué cette période. Parmi les auteurs européens, les Allemands qui écrivent sur l'art et la littérature au XVIII^e siècle se considèrent eux-mêmes comme des tard-venus et regardent avec un recul tout à la fois historique et géographique les périodes passées que leurs voisins européens qualifient de « classiques ». C'est ainsi, par exemple, que procède Winckelmann, recopiant de manière systématique des extraits d'ouvrages sur l'art italien, anglais, français des siècles précédents et s'en servant pour forger ses propres textes, et parfois même des concepts ou mots bien à lui qui, dans la première moitié du XIX^e siècle, seront considérés comme des attributs fondamentaux du classicisme allemand⁶⁰. Jamais, certes, il n'utilise les termes « *klassisch* », « *Klassik* » ou « *Klassizismus* ». Toutefois, la posture réflexive qui est au cœur de la pensée classique ou, plus exactement, de la perception classique de l'histoire, lui est tout à fait familière. En lisant ses notes de lecture méticuleuses sur la querelle des Anciens et des Modernes ou sur les écrits de Bellori, on a l'impression qu'il entreprend de faire la liste des arguments et failles des précédents classicismes européens et de poser ainsi la première pierre d'une théorie et d'une langue du classicisme allemand, qui tantôt se nourrit, tantôt se démarque des traditions européennes antérieures, mais qui en tout cas les inclut toujours délibérément dans sa réflexion. Sa confrontation critique avec ces traditions classiques antérieures a donné naissance à une œuvre donnant une vue très complète, quoique non dénuée de contradictions, des processus et concepts fondamentaux – modèle, original, copie, imitation, dépassement – au fondement de la pensée classique. Le classicisme allemand acquiert de ce fait une position particulière et unique dans l'histoire des classicismes européens. Rejeton historique tardif de l'histoire des classicismes européens, c'est le premier à se former délibérément par un retour historique réflexif sur les classicismes antérieurs, à réfléchir

⁶⁰ Elisabeth Décultot, *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, op. cit.

consciemment à cette dimension rétrospective et à en faire une composante essentielle du concept moderne de classicisme.

Cécile Lambert
(Paris IV-Sorbonne / Humboldt-Universität zu Berlin)

La Mettrie vu d'Allemagne. La construction d'un classique paradoxal des Lumières

Introduction

Convoquer La Mettrie dans le cadre d'une réflexion sur la constitution du canon littéraire et sur la construction des classiques au sein de l'espace allemand relève de la gageure. La Mettrie est sans conteste l'un des auteurs français du XVIII^e siècle les plus scandaleux, les plus fortement décriés et les plus nettement condamnés par l'ensemble de la République des Lettres et surtout par la branche allemande de cette dernière. On s'attendrait donc à observer en Allemagne un processus de net rejet de La Mettrie hors du canon classique, où sa présence semble *a priori* devoir constituer une aberration, voire un non-sens. Mais il n'en est rien : l'examen détaillé de la réception allemande du médecin-philosophe français donne des résultats pour le moins contrastés et en partie inattendus. Si un processus de rejet officiel de La Mettrie se dessine assez clairement et de manière assez unifiée en France à partir des années 1760, où les autres philosophes des Lumières eux-mêmes participent, pour une part non négligeable, à l'opération, il n'en va pas de même en Allemagne, où il n'est pas rare qu'en parallèle à la traditionnelle condamnation attendue, le cas de La Mettrie se voie périodiquement réexaminé, assez fréquemment reconsidéré, et même élevé au rang de chef de file, d'incarnation, de symbole ou encore de référence par excellence des Lumières.

Écoutons par exemple Heinrich Heine faire de La Mettrie un véritable classique des Lumières françaises en 1835 :

[...] le disciple de Condillac s'effraie d'être rangé dans la même catégorie qu'un Helvétius, voir même qu'un Holbach, ou enfin qu'un La Mettrie ; et cependant cela est inévitable, et il me faut donner aux philosophes français du XVIII^e siècle et à leurs continuateurs d'aujourd'hui le nom de matérialistes. *L'Homme machine* est la dernière conséquence de la philosophie française et le titre de ce livre en trahit déjà le dernier mot¹.

Ce discours a de quoi surprendre, notamment si on le confronte à l'analyse à peu près contemporaine d'un Victor Cousin déclarant par exemple en 1847 :

[...] je proteste contre ce préjugé qu'on s'efforce d'accréditer, qu'il n'y a eu que licence dans la philosophie du dernier siècle. Rien de plus faux. Non, il n'est pas vrai que les d'Holbach et les La Mettrie soient les seuls philosophes du XVIII^e siècle. Ils ont fait quelque bruit dans les salons, mais qu'ont-ils laissé dans la science ? A peine si l'histoire de la philosophie prend connaissance de leurs personnes et de leurs noms².

Il faut bien évidemment tenir compte du contexte d'énonciation, à chaque fois fortement polémique, de ces citations pour pouvoir les appréhender correctement : la démarche de Heine s'inscrit ici dans le contexte d'un discours idéologique visant à disqualifier les Lumières face à l'idéalisme allemand qui est quant à lui érigé en modèle. Ici comme souvent, La Mettrie ne se trouve donc propulsé sur le devant de la scène philosophique française que dans des circonstances bien particulières, dans le cadre de certaines

¹ Heinrich Heine, *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* [1835], dans Helmut Holtzhauer (Ed.), *Heines Werke*, Berlin/Weimar, Aufbau-Verlag, 1967, vol. V, p. 57 : « [...] der Anhänger Condillacs erschrickt, wenn man ihn mit einem Helvetius, oder gar mit einem Holbach, oder vielleicht noch am Ende mit einem La Mettrie in eine Klasse setzt. Und doch muß es geschehen, und ich darf daher die französischen Philosophen des achtzehnten Jahrhunderts und ihre heutigen Nachfolger samt und sonders als Materialisten bezeichnen. » *L'homme machine* » ist das konsequenteste Buch der französischen Philosophie, und der Titel schon verrät das letzte Wort ihrer ganzen Weltansicht ».

² Victor Cousin, *Cours de l'histoire de la philosophie moderne*, Paris, Ladrance, 1847, t. II, p. 50.

opérations de reconstruction ou plutôt de déconstruction idéologiques et polémiques des Lumières visant à faire de la philosophie française le parfait contre-modèle de la pensée allemande, et se livrant, pour y parvenir, à une redéfinition radicale de la place et du rôle du matérialisme, présenté comme contre-modèle par excellence. Ce faisant, La Mettrie se voit tout de même crédité d'une certaine forme de reconnaissance, minimale certes, mais indéniable, qui conduit à faire de lui l'adversaire le plus crédible de la pensée allemande et à lui conférer le statut d'un classique paradoxal, mais d'un classique quand même.

Ce qui semblait à première vue une gageure mérite donc que l'on s'y attarde : la prise en considération du cadre d'énonciation idéologique et polémique des discours ne suffit pas à rendre totalement compte de la nature complexe et somme toute très ambivalente de la réception de La Mettrie en Allemagne. Il faut dès lors se poser plusieurs questions. Pourquoi le médecin-philosophe est-il choisi par l'Allemagne comme un exemple récurrent et préférentiel parmi toutes les figures de matérialistes français disponibles ? Comment cette entreprise de canonisation paradoxale de La Mettrie, présenté comme le chef de file et comme le classique ultime des Lumières françaises, sous la forme bien particulière du parfait contre-modèle, a-t-elle pu exister et se développer en Allemagne ? Autrement dit, quelles sont les conditions de possibilité, conditions non seulement intellectuelles mais aussi matérielles ou pratiques, des discours sur La Mettrie qui sont construits par l'Allemagne ? D'où proviennent-ils, où trouvent-ils leur source et d'où tire-t-ils leur crédit ? Cet article analyse quelques-uns de ces discours afin d'éclairer les grandes étapes de l'opération bien particulière qui conduit l'Allemagne à faire d'un auteur initialement perçu comme iconoclaste, un contre-modèle par excellence, puis *in fine* un classique paradoxal des Lumières.

1. La Mettrie, auteur iconoclaste

Lorsque, durant les années 1745-1750, La Mettrie commence à faire parler de lui en Allemagne, il se trouve d'abord relégué aux antipodes de la catégorie des auteurs classiques et entre d'abord dans celle des penseurs iconoclastes. Aucun des deux

grands sens que prend la notion de classique ne peut à première vue lui convenir : La Mettrie n'apparaît ni comme une autorité, c'est-à-dire un auteur modèle digne d'être étudié en classe, ni comme un auteur de chefs d'œuvre, d'ouvrages de premier ordre ou de sommets littéraires. Ce résultat est attendu compte tenu du statut officiel du matérialisme en Allemagne, mais aussi compte tenu du scandale attaché à la figure de La Mettrie qui ose se présenter explicitement comme un matérialiste.

Il s'agit d'un choix en partie délibéré de La Mettrie. L'écriture de La Mettrie, essentiellement polémique et pamphlétaire, ne cesse d'exhiber sa dimension iconoclaste et en joue abondamment. Loin d'être, comme on l'a parfois interprété, une succession de maladresses involontaires ou inconscientes de la part de La Mettrie, il semble bien que cette stratégie corresponde à une volonté délibérée de sa part. La Mettrie théorise d'ailleurs çà et là cette culture du scandale qui est liée à la fois à sa conception de l'auteur et à sa poétique philosophique : il s'agit d'utiliser le scandale pour se faire un nom en tant qu'auteur, pour dynamiser l'écriture philosophique et aiguillonner la réflexion du lecteur :

Qu'il me soit permis d'ajouter ici une dernière réflexion, qui finira cette longue préface. Madame la Marquise *** disait à M. *** qui venait de publier un ouvrage hardi sur une matière des plus délicates : « M., je trouve votre livre fort bon, mais il vous fera grand tort. » Cette dame ne songeait pas qu'elle parlait à un auteur³.

L'institution scolaire et universitaire, l'institution académique, les maîtres de tous bords, qui sont aussi ceux qui font et défont les classiques, sont d'emblée les cibles privilégiées du médecin-philosophe, et cette attitude se radicalise encore au contact de l'Allemagne. La Mettrie se fait ainsi fort d'élaborer « une doctrine opposée aux principes ou plutôt aux préjugés généralement reçus » dans le *Discours préliminaire des Œuvres philosophiques* en 1750. Il vise méthodiquement et soigneusement les maîtres et les institutions reconnus : la dédicace de *L'Homme machine* au célèbre Haller en est sans doute l'exemple le plus célèbre, mais elle est loin d'être la seule. Les cibles de La Mettrie sont tantôt les grands Anciens, Aristote,

³ Anon. [La Mettrie], *Politique du médecin de Machiavel*, Amsterdam, Frères Bernard, s.d. [1746], p. XXVII.

Pascal, Descartes, Wolff ou Leibniz, tantôt les grands Modernes, Astruc ou Haller. La Mettrie emploie des stratégies révélatrices : il privilégie la satire, la parodie et l'ironie, autrement dit le retournement des discours classiques, qui sont vidés et travaillés de l'intérieur contre eux-mêmes.

La Mettrie marque donc clairement sa volonté de discréditer de l'intérieur les autorités classiques, en montrant leur compatibilité minimale avec le discours matérialiste et leur annexion possible au matérialisme. Ce déboulonnage des classiques constitue au fond une riposte soigneusement orchestrée par La Mettrie contre ce qu'il dénonce par ailleurs comme un parasitage du savoir rigoureusement orchestré par les thuriféraires de ces mêmes classiques. L'œuvre de La Mettrie est sciemment conçue comme un outil actif de parasitage de la tradition classique : elle « monte en croupe et galope avec [elle] », pour reprendre une formule de La Mettrie dans *L'Homme machine*. Le caractère en quelque sorte viral de l'œuvre de La Mettrie, abondamment souligné et dénoncé par ses adversaires n'est pas qu'une métaphore bien commode mais est aussi à prendre au pied de la lettre.

Le lectorat savant et lettré allemand est celui qui prend le plus rapidement et le plus justement la mesure de la démarche entreprise par La Mettrie. C'est aussi celui qui élabore les premières ripostes visant à contrer ce dangereux discours. Dans un premier temps, La Mettrie est très nettement marginalisé et rejeté à la fois hors de la République des Lettres et hors de la famille des grands classiques par l'Allemagne, et le caractère iconoclaste ouvertement affiché de ses ouvrages n'est pas la moindre cause de ce jugement sans appel. C'est justement ce mépris affiché de La Mettrie vis-à-vis des modèles et des autorités qui choque tout particulièrement les premiers lecteurs et commentateurs allemands. Écoutons par exemple Siegmund Jacob Baumgarten, à cette époque le théologien le plus célèbre d'université de Halle, à propos de *L'Homme machine* :

Les plus grands savants et lettrés peuvent et doivent paraître ridicules lorsqu'ils s'aventurent dans des contrées du savoir qui leur sont étrangères et inconnues, et lorsqu'ils déclarent la guerre à tous ceux qui ont étudié à fond et développé ces mêmes

domaines ou bien se contentent de s'en moquer purement et simplement⁴.

Baumgarten revient à la charge, de manière beaucoup plus virulente et beaucoup moins voilée, à l'occasion de la recension de *l'Histoire naturelle de l'âme* :

Dans une monstrueuse saillie qui va jusqu'à la page 277, l'auteur juge les plus grands savants et lettrés d'hier et d'aujourd'hui et cherche à prouver que les plus grands penseurs et érudits, comme Descartes, Malebranche, Wolf, Locke et enfin Spinoza ont totalement manqué de cette grande perfection ; il liste ensuite quelques écrivains français auteurs d'ouvrages plaisants qu'il met en regard de ces mêmes auteurs et qu'il déclare de loin leur préférer⁵.

On retrouve le même type de constat chez Jean-Henri Samuel Formey, secrétaire perpétuel de l'Académie de Berlin. C'est d'ailleurs l'un des seuls commentaires qu'il daignera faire au sujet de *L'Homme machine*, en passant, dans ses *Pensées raisonnables* :

Je ne continuerai pas ici l'apologie de Pascal. Je fais gloire de le reconnaître avec tous les honnêtes gens, et les gens sensés, pour un des plus beaux génies que la France ait produit. Mais ce sont précisément des hommes de cet ordre que les moindres écrivains affectent de prendre pour l'objet de leurs railleries, et sur lesquels ils se donnent des airs de supériorité, propres à en imposer à des dupes [...] * / * *L'Homme machine* [en note]⁶.

⁴ Siegmund Jakob Baumgarten, *Nachrichten von einer hallischen Bibliothek*, Halle, Gebauer, 1748, Texte N° XI, *L'Homme machine*, p. 85 : « Die grössten Gelehrten können und müssen lächerlich werden, wenn sie sich in fremde und ungelernete Theile der Gellersamkeit einlassen, und allen, welche dieselben erlernen und getrieben, den Krieg ankündigen, oder sich gar begnügen, dieselben auszulachen ».

⁵ *Ibid.*, Texte N° CVII, *Histoire naturelle de l'âme*, p. 45 : « In einer ungeheuren Ausschweifung bis zur 277 S. beurtheilet der Verfasser die grössten Gelehrten der jetzigen und kurzverflossenen Zeit, und sucht zu beweisen, dass die grössten Weltweisen, als Cartesius, Malebranche, Wolf, Locke und endlich Spinoza dieser grossen Vollkommenheit völlig ermangeln, dagegen füret er einige witzige französische Schriftsteller an, die er denselben entgegen setzt und weit vorziehet ».

⁶ Jean-Henri Samuel Formey, *Pensées raisonnables*, Berlin, Voss, 1749, p. 51-52, note au bas de la p. 58.

Le caractère iconoclaste de l'œuvre de La Mettrie est donc l'une des dimensions importantes qui expliquent la violente condamnation initiale de La Mettrie en Allemagne : c'est l'un des points qui fait consensus et l'un des principaux arguments mobilisés. En toute logique, La Mettrie aurait donc pu et dû être rapidement oublié en Allemagne. Et pourtant, au fond même de ce mouvement de rejet spectaculaire et particulièrement poussé qui a d'abord été exercé à son encontre, ont toujours subsisté certaines ambiguïtés qui vont à présent être examinées et qui expliquent la persistance et les mutations ultérieures de l'image de La Mettrie en Allemagne.

2. La Mettrie, contre-modèle rêvé pour l'Allemagne

Ces ambiguïtés tiennent au fonctionnement bien particulier de l'espace savant et lettré allemand qui développe une position et des outils de gestion assez uniques et en partie surprenants vis-à-vis des auteurs iconoclastes. En Allemagne coexistent en effet d'emblée deux grandes écoles ou traditions critiques.

La première déclare en substance qu'il faut les ignorer, pour mieux les oublier et les enterrer symboliquement le plus vite possible. C'est par exemple la position clairement exprimée par le professeur du droit public Bertram à la tête d'un ouvrage d'histoire des savants de son temps :

En outre, ce serait un travail très superflu en regard du but que je me suis fixé en composant cet ouvrage, que de collationner les titres des fadaises d'un Chubb, d'un Woolston, d'un Edelmann, d'un de La Mettrie et de semblables têtes folles, quand bien même il se pourrait que plus d'un soi-disant esprit fort prenne comme un affront le fait que j'aurais omis de signaler ses écrits⁷.

⁷ Philipp Ernst Bertram, *Entwurf einer Geschichte der Gelahrtheit*, Halle, Gebauer, 1764, p. 38 : « Überdem würde es in Absicht meines Endzwecks bey diesem Entwurf eine sehr vergebliche Arbeit sein, mit vieler Mühe die Titel von den Schmierereyen eines Chubb's, Woolston's, Edelmanns, de la Mettrie und dergleichen schwindelnden Köpfen zu sammeln, ja es könnte es mancher so genannte starke Geist als eine Beleidigung ansehen, wenn ich seine Auswürfe zu bemerken vergessen hätte ».

Mais cette tendance est largement minoritaire. L'autre école, majoritaire, déclare au contraire qu'il faut connaître son ennemi le plus précisément possible. Elle conduit en réalité à l'invention, à l'entretien et à la diffusion de contre-modèles véritablement constitués et quasiment institutionnalisés. Or La Mettrie devient très rapidement un exemple privilégié dans ce cadre précis.

Il faut signaler ici le rôle fondamental joué par trois composantes de la République des Lettres allemande dans le développement de ce processus bien particulier. Il s'agit de la presse savante, des structures académiques et de la communauté universitaire allemandes. Ces composantes fonctionnent souvent en synergie, pour la simple raison que les réseaux qu'elles recouvrent se recoupent en grandes parties, en étant organisés autour de plusieurs grandes personnalités qui cumulent ces fonctions, tel Haller, savant reconnu, professeur d'université, membre de nombreuses académies et directeur de journal. Elles seront néanmoins abordées séparément et successivement pour la clarté et l'organisation du propos.

La presse allemande s'empare d'emblée de La Mettrie et le retravaille pour en faire un véritable phénomène, dont la présence médiatique est absolument écrasante entre 1748 et 1752 : plusieurs centaines d'articles, dans tous les journaux, quasiment à chaque numéro, objet de numéros spéciaux. Il éclipse tous les autres auteurs français. La figure de La Mettrie est très rapidement singularisée et stylisée par la presse savante en penseur hors norme et unique en son genre. C'est en particulier à la presse allemande, et non à La Mettrie comme on a longtemps pu le penser, qu'on doit l'invention du personnage fictif de « Monsieur Machine » et la popularisation des anecdotes, elles aussi fictives, qui le regardent, et dont voici un exemple :

La dénommée Machine française (L'Homme machine) qui s'est fait voir pendant un temps ici, sous le nom de La Mettrie, et qui a paru imiter toutes sortes d'actions humaines, excepté le fait de penser correctement, s'est enfin sans prévenir brisée en morceaux et a été misérablement anéantie. Désormais va prendre fin le bruit ridicule que cette plante sensible (L'Homme

plante) a fait durant un temps en voulant aussi singer la manière d'écrire des savants [...]⁸.

Ceci nous amène à revenir sur la dimension iconoclaste et scandaleuse de l'œuvre de La Mettrie, qui n'est pas uniquement un handicap comme on le pense généralement pour sa réception en Allemagne, bien au contraire : du point de vue de la stricte diffusion et de l'impact de l'œuvre, notamment en contexte de transfert culturel et au contact de certains types de réseaux médiatiques, la stratégie du scandale est extrêmement payante. La Mettrie en est conscient et en joue abondamment : « combien d'auteurs ont d'abord fait scandale, avant d'être reconnus comme classiques ? » rappelle-t-il ainsi fréquemment dans son œuvre.

La Mettrie est aussi un objet de discours privilégié pour les structures académiques. Le deuxième élément particulièrement influent est ainsi l'éloge académique de Frédéric le Grand composé et prononcé à la mort de La Mettrie. On peut s'interroger sur le sens et les visées exactes du texte de Frédéric, mais du point de vue de sa réception et de son retentissement, des effets très clairs se dégagent : c'est un puissant vecteur de conservation et de réactivation de la figure de La Mettrie au sein de certaines traditions discursives. L'éloge devient rapidement le point de départ d'une tradition constituée et l'on recense de très nombreuses reprises de cet éloge et plus largement une tradition des éloges funèbres dédiés à La Mettrie qui va perdurer : on comptera environ cinq éloges concurrents, souvent anonymes, en circulation à partir de 1751⁹.

⁸ Johann Christoph Gottsched (dir.), *Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit*, Leipzig, Breitkopf, 1751, Art. N° XII : „Auszug eines Schreibens aus Berlin, von einer zerbrochenen dasigen Maschine“, p. 899 : « Die beruffene französische Maschine (L'Homme machine) welche sich eine Zeitlang allhier, unter dem Namen la Metrie sehen lassen, und allerley menschliche Handlungen nachzuahmen geschienen, das richtige Denken ausgenommen; ist endlich, unverhofft in Stücken gegangen, und elendiglich zerdrümmert worden. Nunmehr wird das lächerliche Aussehen, das dieses fühlbare Kraut (L'Homme plante) eine Zeitlang gemachet, indem es auch das Bücherschreiben der gelehrten nachäffen wollte, ein Ende haben ».

⁹ Voir à ce sujet l'article de Martin Fontius, « Der Tod eines „Philosophen“. Unbekannte Nachrufe auf La Mettrie », dans *Beiträge zur romanischen Philologie*, 1967, VI. Jahrgang, Heft 1-2, Rütten & Loening, Berlin, p. 5-28 ; 226-251.

La Mettrie est enfin une référence paradoxale du monde universitaire allemand. L'influence en Allemagne de la tradition universitaire et des structures universitaires est un fait connu. Or, elles sont elles aussi de puissants vecteurs de conservation et de production de discours sur La Mettrie. On pense surtout ici à la tradition de l'*historia literaria*, discipline universitaire qui consiste à produire un état du savoir passé et présent réactualisé en permanence, à travers la publication de séries de dictionnaires biobibliographiques et historiographiques. L'*historia literaria* s'intéresse à partir de 1760 aux auteurs auparavant considérés comme déviants, iconoclastes et non classiques et exclus des corpus de travail de la discipline. La Mettrie devient alors très rapidement un véritable cas d'école. Trinius se félicite par exemple d'en savoir plus sur La Mettrie et de pouvoir compléter sa notice dans son *Freydenker Lexicon* :

Julien Offray de La Mettrie. Il n'est pas mort en 1757 mais en 1751, à l'âge de 43 ans à Berlin. Etant donné que j'ai donné très peu d'éléments biographiques qui le concernent dans mon dictionnaire, je veux ici combler ce manque avec un récit circonstancié de sa vie¹⁰.

Martin Mulsow a étudié le travail très ambivalent des *Freydenker-Lexica*¹¹. Il montre que cette tradition est construite exactement sur le modèle de constitution du canon classique : elle utilise les mêmes méthodes, les mêmes outils, les mêmes structures de discours. Ceci amène à réfléchir sur le statut extrêmement complexe en Allemagne des courants matérialistes, athées et assimilés : bien qu'ils ne soient pas perçus comme classiques, voire qu'ils soient perçus par essence comme anticlassiques, l'idée de filiation et de tradition demeure lors de leur appréciation et leur est appliquée, sur le même modèle que les classiques ; on trouve les mêmes outils d'analyse, la même démarche, mais pour un résultat inverse. Il n'y a ainsi officiellement pas d'histoire de l'athéisme

¹⁰ Johann Anton Trinius, *Freydenker-Lexicon* (Erste Zugabe), Leipzig, Cörner, 1765, p. 47 : « Iul. Offray de la Mettrie. Er ist nicht 1757, sondern 1751, im 43. Jahre seines Alters zu Berlin verstorben. Da ich von seinen Lebensumständen in dem Lexico sehr wenig angeführet habe; so will ich hier diesen Mangel mit einer umständlichen Erzählung derselben ersetzen ».

¹¹ Martin Mulsow, « Die Transmission verbotenen Wissens », dans Ulrich Johannes Schneider (dir.), *Kulturen des Wissens im 18. Jahrhundert*, Berlin/New York, De Gruyter, 2008, p. 61-80.

proprement dite, mais pourtant, le statut et le traitement des penseurs concernés est très ambigu : ils sont en apparence marginalisés, mais très présents dans les discours et on leur applique les mêmes outils et méthodes d'analyse que les classiques¹².

Une autre tendance de l'université allemande est la réflexion sur La Mettrie dans le cadre de thèses universitaires : des dizaines de thèses de philosophie, de médecine, de physiologie abordent ainsi le cas La Mettrie. Enfin, l'université choisit parfois La Mettrie comme contre-modèle proposé aux étudiants, ce qui constitue un phénomène pour le moins paradoxal. On peut citer le cas du discours de réception composé par Bernoulli à partir d'un mémoire manuscrit de Maupertuis à l'université de Bâle, lorsqu'il en devient le nouveau doyen. Bernoulli motive le choix surprenant de son objet, à savoir la vie de La Mettrie, en déclarant que la vie de La Mettrie doit être un miroir, qui peut transmettre des enseignements utiles aux jeunes gens, aux savants, aux ministres et même aux rois ; la vie de l'homme est objet de curiosité ; la satisfaire est légitime, si l'on n'a pas d'autre but que de donner aussi par là un exemple des valeurs sur lesquelles on doit ou non fonder sa vie ; cet objet est approprié au public qu'il a devant lui, de futurs universitaires, qui pourront trouver ici l'exemple ou le contre-exemple de ce qu'est l'homme de lettres¹³.

3. La Mettrie, classique paradoxal des Lumières françaises en Allemagne

De cette étude et de cette présence de La Mettrie en Allemagne découlent dès lors deux grandes réactions opposées qui entrent en tension et créent une dynamique particulière autour de la figure de La Mettrie, expliquant sa persistance et sa résurgence périodique à partir de 1770.

¹² Voir l'article de Hermann E. Stockinger « Die Bedrohung des Atheismus: Kampf gegen Windmühlen? » dans Hubertus Busche (dir.), *Departure for modern Europe. A Handbook of Early Modern Philosophy (1400-1700)*, Hambourg, Felix Meiner Verlag, 2011, p. 994-1012.

¹³ Voir Fritz Nagel, « Eine Dekanatsrede auf La Mettrie in Basel: Johann II Bernoullis *Oratio de Vita Juliani Offray de la Metrie* von 1770 », dans Hartmut Hecht (dir.), *Julien Offray de La Mettrie, Ansichten und Einsichten*, BWV, Berliner Wissenschafts-Verlag, Berlin, 2004, p. 21-47.

On trouve d'abord une ligne d'interprétation dominante très négative, qui reste traditionnelle et attendue. Cette ligne, très majoritaire, s'efforce de construire et de réactiver l'image de La Mettrie en contre modèle ou en contre-exemple par excellence. Les trois éléments employés sont la fiction, la mythographie et l'hagiographie inversées. On ne citera ici que les *Physiognomische Fragmente* de Lavater, où le portrait de La Mettrie est érigé en exemple *a contrario* du philosophe.

Mais on constate aussi des effets de dérapage, qui iront grandissant à partir des années 1760-1770, c'est-à-dire quand l'Aufklärung universitaire, académique et savante, entre en crise et quand le canon qu'elle a constitué est remis en question. Le partage entre classique et anticlassique qu'elle a élaboré évolue de manière autonome en lui échappant en grande partie. Le système binaire de canonisation et marginalisation mis au point en Allemagne a à la fois un côté Janus et Protée : les deux faces du système sont finalement poreuses et réversibles quand les cadres idéologiques qui les sous-tendent se modifient. Du contre-exemple à l'exemple, il n'y a qu'un pas et la frontière est finalement ténue. Martin Mulso, dans son article déjà cité *supra*, a bien montré le développement et la fortune en Allemagne d'une véritable tradition plus secrète mais tout à fait constituée de lecture et d'étude pour eux-mêmes des auteurs présentés comme non classiques, anticlassiques ou iconoclastes, tradition qui se développe parallèlement et en quelque sorte sur l'envers de la ligne traditionnelle, en inversant ses buts. Or cette tradition s'appuie et se nourrit étroitement de l'autre : elle travaille à partir des listes établies par les piétistes orthodoxes, à partir de leurs recensions, à partir de leurs textes, qui reçoivent dès lors une lecture et un traitement réversibles.

Nous n'analyserons ici que quelques exemples de ces phénomènes de réversibilité. Premièrement, les réputations peuvent s'inverser en fonction des époques, certains réfuteurs déclarés de La Mettrie étant plus tard considérés comme des fournisseurs d'accès privilégié à son œuvre : le travail de Baumgarten peut ainsi être considéré vers 1760 comme une introduction aux écrits des libres penseurs. On constate également des phénomènes de perversion des emprunts, des utilisations des

catalogues de bibliothèques, des listes établies par les orthodoxes, des inscriptions universitaires, par exemple à Göttingen qui devient progressivement un centre attirant les étudiants désireux de consolider leurs connaissances sur la libre-pensée, pas toujours à bon escient du point de vue de l'Allemagne orthodoxe.

La Mettrie avait perçu cette perversion possible : il énonce souvent l'idée que les meilleurs promoteurs et les plus efficaces vecteurs de l'hétérodoxie sont paradoxalement ses adversaires. C'est donc eux qu'il faut viser et parvenir à toucher pour accéder à la célébrité et à la postérité, comme il le fait remarquer dans l'extrait suivant d'un petit pamphlet publié à Berlin, où il loue ironiquement un adversaire anonyme d'avoir publié un ouvrage reproduisant l'original hétérodoxe en regard de son texte de réfutation :

[...] j'ai un compliment à vous faire à l'occasion de votre digne confrère sur votre nouvel ouvrage. Rival en tout de ces illustres chrétiens qui avant vous ont signalé leur zèle dans la même carrière & souffert le mépris pour la foi, beauté de profil, agréable et solide à la fois, vous avez fait, comme eux, un livre charmant & immortel d'un côté ; & par là même, ce qui (entre nous) est notre principal objet, plus lucratif. L'heureuse forme & quelle adresse, quand ce qu'on perd d'une manière, se regagne de l'autre¹⁴ !

Terminons par un bref aperçu de cette nouvelle orientation qui n'émerge que sporadiquement sur le plan du discours public. On en trouve trace dès les années 1750, comme l'avait déjà souligné Roland Mortier à propos de Diderot :

Certaines indications précises nous autorisent pourtant à croire que la littérature tenue pour hétérodoxe ou impie avait séduit un petit nombre d'esprits libres, et que cette sourde fermentation inquiétait sérieusement les tenants de la tradition. Dès le milieu du XVIII^e siècle se manifestent çà et là les premiers indices de ce que Haller dénoncera en 1772 comme « une conspiration formelle contre la religion en Allemagne¹⁵. »

¹⁴ Anon. [La Mettrie], *Réponse à l'auteur de la machine terrassée*, Berlin, s.n., 1749, p. 23.

¹⁵ Roland Mortier, *Diderot en Allemagne* [1954], Genève, Slatkine, 1986 [rééd. mise à jour], p. XIV-XV.

C'est d'abord à Berlin que cette tendance se manifeste le plus nettement :

Message de Londres. Il se trouve ici un étranger qui fait beaucoup de bruit. Un savant qui rejette en bloc la philosophie de notre nation et qui en enseigne une nouvelle, en tout point contraire, que l'on peut apprendre facilement et sans réfléchir. On dit que quelques jeunes lords qui ne pouvaient trouver leur compte dans la philosophie telle qu'elle nous a été enseignée par Newton, Locke, Clarke et d'autres, ont souscrit à celle de cet homme extraordinaire. Depuis qu'il enseigne ici, les noms de nos philosophes nationaux n'ont plus cours au sein de maintes sociétés distinguées, excepté lorsqu'on les cite pour les affubler de quelque sobriquet ou pour s'en moquer. [...] Notre nation est très divisée à propos de cet homme. Quelques-uns, notamment de jeunes Messieurs et Dames, le prennent réellement pour un grand homme qui aperçoit les préjugés de son temps et débarrasse la philosophie du pédantisme et de la difficulté, d'autres le tiennent pour un homme qui s'est échappé de quelque maison d'arrêt et qui, poussé par la nécessité, s'est lancé dans la philosophie [...] ¹⁶.

L'intention satirique de ce passage est évidente. Il n'en reste pas moins que le journaliste est forcé de reconnaître, même s'il s'agit de la dénoncer, l'attrait exercé par La Mettrie au sein de certains milieux allemands. Dans les années 1770-1790, ce phénomène s'approfondit. La période coïncide avec un relatif affaiblissement

¹⁶ Anon., *Critische Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit*, Berlin, 1750, p. 111-112 : « Nachricht aus Londen. Es befindet sich hier ein Ausländer, der viel Aufsehens macht. Ein Weltweiser, der die Philosophie unsrer Nation ganz verwirft und dagegen eine neue lehret, die leichte und ohne Nachdenken kann gelernet werden. Man sagt, dass einige junge Lords, die sich in die Philosophie, so wie sie von Newton, Loke, Clarke und andern gelehrt worden, nicht finden können, diesen außerordentlichen Mann verschrieben haben. Seit dem er hier lehret, werden die Nahmen unsrer einheimischen Philosophen in vielen vornehmen Gesellschaften nicht mehr gehöret, es sei denn, dass man sie nennt, um ihnen was anzuhängen, oder sie auslachen. [...] Unsre Nation ist sehr verschiedener Meinung über diesen besondern Mann. Einige, insonderheit viel junge Herren und Damen, halten ihn würlklich für einen großen Mann, der die Vorurtheile der Zeiten einsiehet und die Philosophie von dem Schweren und Pedantischen reiniget, andre halten ihn für einen Menschen der irgendwo aus einem Zuchthaus entlaufen und nun aus Noth sich zum Philosophen aufwirft [...] ».

des milieux qui étaient jusqu'alors traditionnellement porteurs et garants de l'orthodoxie religieuse, philosophique et scientifique. A partir des années 1770 et à la faveur de cette période d'incertitudes s'installe en Allemagne l'idée d'une certaine conséquence et d'une certaine solidité de la pensée de La Mettrie :

Dans la cinquième section de ses Lettres mêlées (Lettre 20, p. 111 et suivantes), le Sieur de Holberg émet le jugement suivant à propos de La Mettrie : s'il est plus dangereux que ses pairs dans son livre *L'Homme machine*, il est cependant moins à blâmer que ceux qui se moquent de la religion par pur caprice, et qui ne peuvent être considérés autrement que comme des scélérats, parce qu'ils sont devenus athées, non pas à la suite de trop nombreuses veilles et d'observations poussées trop loin, mais à cause de leur inclination et tempérament propre, et qui ne croient rien, parce qu'ils ne veulent simplement rien croire. On peut dire en vérité, ajoute-t-il, que l'auteur de *L'Homme machine* a été séduit par ses observations physiologiques et anatomiques¹⁷.

Nombreux sont les jugements qui à l'image de celui-ci, font de La Mettrie un matérialiste conséquent, ou du moins relativement plus conséquent que les autres. C'est une lecture nouvelle qui va de pair avec la montée en Allemagne de la nouvelle anthropologie, dont les échos se retrouvent dans le domaine de la médecine, de la philosophie mais aussi des belles-lettres. La Mettrie devient une référence ambivalente, qui peut même dans certains cas être perçue positivement, en tant que véritable et légitime autorité :

On remarque généralement que le véritable philosophe se livre à un examen approfondi avant de donner son consentement, qu'il réfléchit avant d'agir. Il connaît son Sénèque, et sait qu'il n'y a rien de plus dangereux que de suivre les traces et les opinions d'un autre ; que l'on préfère malheureusement bien

¹⁷ Johann Anton Trinius, *op. cit.*, p. 50 : « Der Herr von Holberg urtheilet in dem 5. Th. seiner vermischten Briefe Br. 20. S. 111. fg. von dem La Mettrie, dass, ob er gleich in seinem Buche *L'homme machine* gefährlicher, als andere, sey, er doch weniger zu tadeln, als diejenigen, die bloß aus Muthwillen über die Religion spotten, und nicht anders als ruchlose Menschen angesehen werden können, weil sie nicht durch gar zu vieles Grübeln und durch eine zu weit getriebene Untersuchung, sondern aus Neigung und eigene Triebe, Atheisten geworden, und nichts glauben, weil sie nichts glauben wollen. Man kann mit Wahrheit sagen, setzt er hinzu, dass der Verfasser der Schrift *L'homme machine* durch physicalische und anatomische Untersuchungen verführt worden ».

plus souvent croire que faire usage de sa raison, et que par conséquent l'on croit toujours si volontiers et l'on ne juge jamais ; que les erreurs qui nous viennent d'autrui nous abusent et que par conséquent nous sommes le plus souvent trompés par les exemples. [En note :] **Traité de la vie heureuse par Sénèque, avec un discours du Traducteur sur le même sujet*. Potsdam 1748 p. 166¹⁸.

Si les œuvres les plus radicales de La Mettrie se trouvent ainsi citées et référencées dans des textes publiés, d'autres ouvrages indiquent de manière à peine voilée la possibilité d'une lecture productive et positive de La Mettrie :

D'ailleurs, vous autres soi-disant esprits forts, libres penseurs, déistes ou quel que soit le nom qu'il vous plaît de vous donner, si je puis parler franchement – vous êtes sans doute par ailleurs de très bonnes gens, mais trop peu d'entre vous sont devenus libres penseurs à cause d'un trop plein d'esprit. Qu'avez-vous gagné, si le destin vous a destinés à croire aveuglément, que vous croyiez dans les livres symboliques ou à La Mettrie ? Sinon que dans ce dernier cas, vous flattez votre goût de la distinction – vous devriez bien avoir d'autres motivations que celles-là¹⁹.

Les parcours des deux derniers auteurs cités, Wezel et Weikard méritent que l'on s'y attarde. Ils sont révélateurs des mutations qui travaillent le personnel des Lumières allemandes tardives : ils ont tous deux utilisé l'autoformation à travers le marché officieux du

¹⁸ Melchior Adam Weikard, *Der philosophische Arzt*, Francfort-sur-le-Main, 1773-1775, vol. II, p. 91-92 : « Man bemerket überhaupt dass der wahre Philosoph untersucht, ehe er Beyfall giebt, dass er überleget, ehe er handelt. Er weiss aus seinem Seneca, dass nichts gefährlicher ist, als den Fussstapfen und Meynungen eines andern zu folgen; dass man unglücklicher Weise weit lieber glaubt, als urtheilt, und eben daher so gerne immer glaubt, und niemals urtheilt ; dass uns die Irrthümer, die uns von Hand zu Hand kommen, zum Besten haben, und wir also am ehesten durch Beyspiele verdorben werden.* [En note :] **Traité de la vie heureuse par Sénèque, avec un discours du Traducteur sur le même sujet*. Potsdam 1748 p. 166 ».

¹⁹ Johann Karl Wezel, *Lebensgeschichte Tobias Knauts, des Weisen*, Leipzig, Crusius, 1777, p. 422-423 : « Überhaupt, ihr sogenannten starken Geister, Freigeister, Deisten oder wie ihr euch zu nennen beliebt, wenn ich offenherzig sein darf – ihr mögt sonst ganz gute Leute sein, aber die wenigsten unter euch sind aus zu vielem Verstande Freigeister geworden. Was habt ihr nun gewonnen, wenn euch das Schicksal einmal bestimmt hat, blindlings zu glauben – ob ihr den symbolischen Büchern oder dem La Mettrie blindlings glaubt! Nichts als dass ihr im letzten Falle eure Unterscheidungssucht kützelt – ihr müsset denn noch andre Bewegungsgründe haben ».

livre francophone en parallèle à leur formation à l'université protestante. Heine, que nous avons cité en introduction, synthétise finalement ces différentes tendances lorsqu'il revient sur la perception de la philosophie française en 1835. Heine n'est en réalité que l'un des derniers maillons d'une longue chaîne, qui hérite fortement des nombreuses constructions antérieures de l'Aufklärung. Il y a une forte continuité sur ce plan particulier tout au long de la période, par-delà les oppositions entre les différents courants de l'Aufklärung et de la Romantik.

C'est un phénomène assez spectaculaire par rapport à ce qui se passe en France, où la figure de La Mettrie est exactement à la même époque déconstruite et présentée comme celle d'un fou inconséquent par les philosophes eux-mêmes, notamment D'Argens puis Diderot. La question que l'on peut se poser est la suivante : cette déconstruction est-elle une réaction de la part de ces philosophes français par rapport à la montée en Allemagne d'une réévaluation ambivalente de La Mettrie qui les inquiète par ailleurs ? C'est l'argument clairement avancé par d'Argens dans sa correspondance avec Frédéric II pour justifier l'abandon et la trahison de La Mettrie, enfant perdu de la philosophie française.

Conclusion

Cette construction de La Mettrie en classique paradoxal semble bien être exclusivement le fait de l'Allemagne. Or, cette exclusivité ou si l'on veut cette exception culturelle allemande est intéressante à double titre.

Elle permet d'apporter un autre éclairage sur la figure de La Mettrie en l'envisageant à partir de sa réception allemande et de rééquilibrer les choses concernant le jugement porté sur les positions respectives de la France et de l'Allemagne vis-à-vis du matérialisme. En un certain sens, l'Allemagne est allée plus loin que la France dans la compréhension du matérialisme du type de celui de La Mettrie, au cours du XIX^e siècle et jusqu'à nos jours. C'est une perception qui restera différente en France et en Allemagne et la réhabilitation de La Mettrie sera d'ailleurs allemande avant d'être française.

Elle permet d'interroger la bipartition couramment posée entre classique et non classique, que l'on considère souvent comme un système *a priori* stable et étanche mais qui est dans les faits beaucoup plus instable et réversible qu'il n'y paraît, notamment dans des configurations, souvent idéologiques et polémiques, de transferts culturels et d'écrits scandaleux.

Heinz Thoma
(Halle)

Esthétique, épistème et politique : Le classicisme et les Lumières dans l'histoire littéraire

Remarque préliminaire

La contribution suivante¹, qui considérera l'évolution que l'on peut constater en France, sera développée selon trois axes. Dans une première partie, on expliquera le concept de classicisme, la manière dont leurs contemporains comprenaient le classicisme et les Lumières et quelles relations ces dernières ont entretenues avec l'époque qui les avait précédées. Dans une seconde, on esquissera les dispositifs narratifs grâce auxquels les historiens de la littérature ont mis en lumière les rapports entre ces deux époques et les deux siècles qui les ont vus naître. Enfin, en recourant aux ouvrages *Classicismes. XVII^e et XVIII^e siècle*² et *Un siècle de deux cents ans ? Les XVII^e et XVIII^e siècles: continuités et discontinuités*³, on verra comment le début du XXI^e siècle remet en question les positions traditionnelles – qui, en canonisant l'une ou l'autre, les présentaient toutes deux comme des contraires se corrigeant voire s'excluant – et ce pour en montrer l'unité ou, du moins poser la question de celle-ci.

¹ Traduit de Christophe Losfeld que je remercie vivement.

² Michel Prigent, Jean-Charles Darmon, Michel Delon, *Histoire de la France littéraire*, Paris, PUF, 2006, vol. 2.

³ Jean Dagen et Philippe Roger (dir.) *Un siècle de deux cents ans ? Les XVII^e et XVIII^e siècles. Continuités et discontinuités*, Paris, Desjonquères, 2004.

1. Proximité et contraires : classicisme et Lumières

Résoudre cette question dépend beaucoup de la façon dont on définit le classicisme⁴. A ce titre, la définition proposée par *Wikipedia* peut prétendre à une certaine rationalité et à quelque validité générale : « Le classicisme est un mouvement culturel, esthétique et artistique qui se développe en France et plus largement en Europe, à la frontière entre le XVII^e et le XVIII^e siècle de 1660 à 1715. Il se définit par un ensemble de valeurs et de critères qui dessinent un idéal s'incarnant dans l'« honnête homme » et qui développent une esthétique fondée sur une recherche de la perfection, son maître mot est la raison. »

Le concept allemand de « Klassizismus » renvoie, lui, en premier lieu à l'histoire de l'art et à une autre période, s'étendant de 1770 à 1840. Pour qualifier l'époque classique en France, on recourt, en Allemagne, au terme de « Französische Klassik » et il désigne, comme les autres formes de classicisme (au sens de *Klassik*) – le classicisme weimarien ou viennois, pour ne citer qu'eux – une époque considérée comme culturellement exemplaire dans un espace linguistique donné⁵. Le concept français de « classicisme » (au contraire de celui de Lumières, déjà largement employé au XVIII^e siècle) n'apparaît la première fois qu'au début du XIX^e siècle, sous la plume de Stendhal qui, dans le cadre du débat sur « romantisme » et, justement, « classicisme », l'utilise, dans le *Racine et Shakespeare* (1823), pour décrire la lutte engagée afin d'asseoir la prédominance d'un nouveau modèle esthétique et littéraire. Désiré Nisard, dans son histoire nationale de la littérature française⁶, emploiera, au milieu du XIX^e siècle, l'expression d'« esprit classique » pour qualifier une forme d'exemplarité créée par le XVII^e siècle. Quant à Lanson, il parle explicitement de « l'union du cartésianisme et de l'art dans le

⁴ Voir, entre autres : Wilhelm Voßkamp (dir.), *Klassik im Vergleich: Normativität und Historizität europäischer Klassiken*, Stuttgart, Metzler, 1990 ; Georges Forestier et Jean-Pierre Néraudau (dir.), *Un classicisme ou des classicismes ? Actes du colloque international, Université de Reims 5, 6, et 7 juin 1991*, Pau, Publications de l'Université de Pau, 1995 et Alain Génétiot, *Le classicisme*, Paris, PUF, 2005, Introduction.

⁵ Voir Wilhelm Voßkamp (dir.), *Klassik im Vergleich*, op. cit. et Wilhelm Voßkamp (dir.), *Theorie der Klassik*, Stuttgart, Reclam, 2009.

⁶ *Histoire de la littérature française*, Paris, Firmin-Didot, 1844-1861, 4 vol.

classicisme », et ce dans le troisième chapitre de son histoire littéraire de 1894. Par-là, le terme de classicisme devient plus usuel, sans évincer, pourtant, l'expression de « Siècle de Louis XIV » popularisée par Voltaire ou encore celles d'« âge classique » ou de « Grand siècle ».

Considérons d'abord le « classicisme » en tant que terme caractérisant la période de l'histoire littéraire allant de 1660 à 1715. On a pu, certes, voir en lui essentiellement une construction idéologique⁷, ce qu'il est incontestablement eu égard à la réception qui en a été faite⁸. Cette interprétation a pourtant ses limites, puisque sans noyau objectif, une époque ne saurait avoir une véritable signification culturelle. Un pareil constat vaut pour le classicisme, qui avant même d'être qualifié en tant que tel, avait conscience de son caractère exceptionnel. Cela apparaît notamment dans la Querelle des Anciens et des Modernes qui mettait aux prises deux conceptions distinctes de la politique culturelle et de l'orientation de la monarchie. Les Modernes, d'un côté, affirmaient que le présent l'emportait sur l'Antiquité à cause de son raffinement culturel et des prouesses techniques et militaires du règne de Louis XIV. Le texte-clef des Modernes est le poème *Le Siècle de Louis XIV* que Charles Perrault déclama en 1687 à l'Académie française. Les Anciens, en revanche, et Boileau en particulier, prenaient parti en faveur de cette esthétique que l'on peut considérer, justement, comme typique du classicisme. Cette esthétique qui revendique être l'expression de la raison et de la clarté, prétend, dans le même temps, rejeter d'autres formes esthétiques émanant de l'esprit aristocratique et précieux. Ces deux groupes rivaux qu'étaient les partisans de l'Antiquité et ceux de la modernité défendaient, pourtant, pareillement l'idéal de l'honnêteté, un idéal qui est la traduction, dans le domaine du comportement, de la doctrine classique. Ses caractéristiques sont les suivantes : posséder de vastes connaissances tout en refusant la spécialisation, avoir de l'entregent, savoir plaire, utiliser une langue claire et faire montre d'un bon comportement, c'est-à-dire

⁷ Voir Hartmut Stenzel, *Die Französische "Klassik". Literarische Modernisierung und absolutistischer Staat*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.

⁸ Voir Heinz Thoma, « Literatur – Didaktik – Politik. Zur Rezeptionsgeschichte der Französischen Klassik », dans Rolf Klopfer (éd.) *Bildung und Ausbildung in der Romania*, Munich, Fink, 1979, vol. 1, p. 165-185.

d'un comportement poli tel que le définissent les règles de la bienséance et de la politesse – des règles qui valent aussi, faut-il le rappeler, pour la production littéraire et, en particulier, théâtrale. En ce sens, le théâtre classique est la représentation des mœurs qu'on attendait de la part des courtisans et des élites bourgeoises (« Étudiez la cour et connaissez la ville », Boileau, *Art poétique*). Que cette querelle soit intéressante tient au fait qu'elle met aux prises deux fractions de la bourgeoisie de robe proches toutes deux du jansénisme, mais en désaccord profond sur la manière, de promouvoir – ce qu'elles désirent pareillement – un modèle culturel pour une monarchie qui avait, au lendemain des deux Frondes, vaincu la noblesse d'épée et celle de robe et s'efforçait d'instaurer un rapport de forces stable entre les deux couches sociales qui la portaient désormais. Les Modernes agissaient encore sous le coup des théories de la *translatio imperii* et, par conséquent, en vertu d'une représentation d'un siècle combinant supériorités politique et culturelle, et ils aspiraient à la création d'une grande épopée nationale teintée de christianisme, dans le style de *Clovis ou la France chrétienne* (1657) de Desmarets de Saint-Sorlin. Les partisans de l'Antiquité en revanche, se voyaient eux-mêmes et voyaient le monarque, en situation de concurrence avec les prouesses militaires et littéraires du monde antique. Cela motivait également, chez eux, une certaine réticence à l'encontre de la puissance politique de l'absolutisme. La voie esthétique privilégiée par les Anciens s'avéra plus fructueuse, dans la mesure où elle évitait la tentation du panégyrisme tout en assurant le primat culturel de la cour qu'elle associait à une certaine indépendance – mais non à une autonomie – du domaine esthétique, et ce en insistant sur la distinction nécessaire entre l'art et le sacré.

Lorsque l'on considère le siècle des Lumières, force est de constater que la Querelle des Anciens et des Modernes y perdure. Les partisans des Lumières reprennent à leur compte ce que les conceptions d'une histoire de la civilisation pouvaient avoir de stimulant et attendaient de la philosophie⁹ une amélioration des

⁹ Voir Heinz Thoma, « Kunst und Kritik », dans Johannes Rohbeck et Helmut Holzhey (dir.) *Die Philosophie des 18. Jahrhunderts*, Basel, Schwabe, 2008, vol. 2 : *Frankreich* [2ème demi-vol.], p. 755-796 et Heinz Thoma, « Querelle des Anciens et des Modernes », dans Heinz Thoma (dir.), *Handbuch europäische Aufklärung. Begriffe, Konzepte, Wirkung*, Stuttgart, Metzler, 2015, p. 407-418.

réalisations culturelles et littéraires, tout en dissociant l'idée de progrès et la dimension politique de la monarchie, comme l'avait déjà fait Fontenelle dans sa *Digression sur les Anciens et les Modernes* (1688). Ils croient en même temps à une perfection de la littérature par les effets salutaires d'une philosophie éclairée tandis que les partisans des Anciens, en revanche, diagnostiquent au XVIII^e une baisse de niveau de la littérature due à ce que la philosophie des Lumières est au cœur de textes littéraires.

La polémique sera, dans la perspective étroite de l'histoire littéraire, résolue finalement au profit des Anciens, ce à quoi Voltaire, en dépit de la lutte en faveur de la tolérance à laquelle il se livre n'est pas étranger. Par cet abrégé d'histoire culturelle qu'est *Le Siècle de Louis XIV*, il assume le rôle d'imitateur d'auteurs de théâtres fort considérés au XVII^e siècle, et par là du modèle classique. Sa tentative, tout comme de celle de d'Alembert, d'ériger « le Siècle de Frédéric » en nouvelle époque exemplaire, car placée sous le sceau des Lumières, se soldera par un échec car il manquait à ce règne qu'ils auraient aimé constituer en modèle, des chefs-d'œuvre littéraires, surtout en langue allemande¹⁰. Voltaire est « ancien » au regard du classicisme, et « moderne » si l'on prend en compte sa philosophie de l'histoire, mais, en définitive – et cela est décisif – il renforce l'importance culturelle de l'époque classique en réinterprétant les propriétés de l'honnêteté et de la politesse, c'est-à-dire de la sociabilité, qu'il perçoit non plus comme caractéristiques des élites sociales, mais comme un trait national, qui permettra à la France d'affirmer sa supériorité, dans le cadre de la rivalité culturelle des « nations » au XVIII^e.

La raison qui, de manière plus fondamentale, a permis que les Anciens l'emportent dans le champ littéraire et dans l'appréciation qui est faite, tient à ce que les présupposés de la critique littéraire changent au cours du XIX^e siècle, lorsque la force normative du fait poétique se met à vaciller et que l'autonomie de la littérature et celle du goût subjectif devient le critère du jugement porté sur la littérature (une évolution dont Kant, en Allemagne, et Victor Cousin, en France, ont posé les

¹⁰ Voir Claudia Schröder, *'Siecle de Frédéric II' und 'Zeitalter der Aufklärung': Epochen im geschichtlichen Selbstverständnis der Aufklärung*, Berlin, Duncker & Humblot, 2002.

fondements théoriques). Cette évolution jette le discrédit autant sur une conception de la littérature panégyrique ou motivée évidemment par la politique nationale, comme celle que prônaient les Modernes que sur des pratiques d'écritures propres au Lumières, car manifestement idéologiques, et que l'on perçoit désormais, non plus comme modernes, mais bien plutôt comme archaïques dans la mesure où elles contredisent la perspective individualisante et psychologisante du XIX^e. Certes, Alain Viala a cru pouvoir mettre en lumière que la littérature classique et l'émergence d'un mécénat d'Etat auraient déjà ouvert la voie à l'autonomie de la littérature¹¹. Afin qu'une telle projection de l'autonomie de la littérature sur le classicisme et le XVII^e siècle puisse fonctionner, force est, cependant, de minimiser l'importance de la Cour et faire de la construction d'une littérature tout à la fois nationale et bourgeoise un idéal universel. Un tel procédé, que l'on peut mettre en lumière chez Désiré Nisard déjà, est un des mécanismes de la réception, surtout dans l'enseignement.

À partir du moment où Voltaire réinterprète la culture classique pour en faire une culture nationale, il est presque exclu qu'une autre classification périodique de la littérature parvienne à s'imposer. Ce constat vaut, en particulier, pour le courant littéraire se présentant comme anticlassique et qu'on peut lire comme une seconde forme, plus radicale, des Lumières¹². C'est de ce courant dont relèvent, par exemple, Rousseau, Diderot, Louis-Sébastien Mercier et Rétif de la Bretonne. Caractéristiques de ce courant sont, en dépit de différences dans l'appréciation ponctuelle, le refus de la culture classique des élites – qui, chez Mercier, se manifeste aussi dans la polémique institutionnelle qu'il mène contre l'Académie française – le culte du génie, le pathos de la liberté, spécialement chez Diderot – qui lui mêle la verve rabelaisienne – et Rousseau, de la critique de la civilisation et de la ville – comme c'est le cas chez Rousseau et Rétif – la célébration de la nature, chez Diderot et Rousseau encore. Chez tous ces auteurs, enfin, on remarque que le peuple joue le rôle de référé-

¹¹ Alain Viala, *La naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éditions de minuit, 1985.

¹² Le diagnostic d'une radicalisation des Lumières (« lumières militantes ») dans la seconde moitié du siècle se trouve chez Michel Delon et Pierre Malandin (*Littérature française du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1996, chap. 7).

rence normative et qu'il est érigé en sujet littéraire. Juger convenablement de la signification, pour l'histoire littéraire, de ce courant (qui correspond, d'une certaine manière, au *Sturm und Drang* allemand, même si ce dernier est plus tardif¹³) rend intenable la légende qui fait de Rousseau et Diderot des « frères ennemis » et l'interprétation qui fut proposée, assez tôt, du préromantisme de Rousseau. Bien sûr, la qualité littéraire moindre de la seconde génération des écrivains des Lumières et dont Mercier et Rétif sont les figures de proue ne facilitait certainement pas une interprétation unique de ce courant des Lumières. Ce qui, en revanche, a rendu plus difficile encore une semblable interprétation, c'est que l'histoire littéraire de la première moitié du XIX^e siècle a érigé le classicisme en culture nationale et que les critères esthétiques qui en découlaient n'ont pas été modifiés, même lorsque la République a été proclamée¹⁴.

Cette histoire littéraire n'a pas laissé dans l'ombre cette variante militante des Lumières résolument anticlassique seulement, mais également les tendances « néoclassiques »¹⁵ du XVIII^e siècle qu'a redécouvertes Arnold Hauser dans les années 50¹⁶ et, dont, plus récemment, Marc Fumaroli a souligné l'importance¹⁷. Esthétiquement, ce courant se réclame moins du siècle de Louis XIV qu'elles ne sont inspirées par les fouilles archéologiques d'Herculaneum et de Pompéi et il trouve son expression dans la prédominance d'éléments gréco-romains dans l'architecture (Ledoux, Boullé), l'histoire de l'art (Caylus) et la peinture (David). Ce courant entretient des liens avec les Lumières par la

¹³ Voir Heinz Thoma, « Sturm und Drang, auch ein französisches Phänomen ? », dans Stefanie Neuber *et al.* (dir.), *Brücken bauen. Kulturwissenschaft aus interkultureller und interdisziplinärer Perspektive*. Festschrift für Dorothee Röseberg, Bielefeld, Transcript, 2016, p. 203.

¹⁴ Voir, par exemple Paul Albert, « Quel est le génie du peuple français ? Ce que nous [...] exigeons en tout, c'est la clarté, l'ordre et le bon sens », dans *Littérature française des origines à la fin du XVII^e siècle*, Paris, Hachette 1878, p. 1.

¹⁵ En allemand, « néoclassicisme » signifie essentiellement un courant de l'histoire des arts, et, dans une moindre mesure, de l'histoire littéraire à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles.

¹⁶ Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und der Literatur*, Munich, Beck, 1956.

¹⁷ Marc Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », dans *La querelle des Anciens et des Modernes. XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Gallimard, 2011 [éd. Anne-Marie Lecoq], p. 9-218.

critique de la culture et de la civilisation qui repose sur la conception de la simplicité et du caractère naturel de l'Antiquité, et par la critique politique émanant de la conception des idéaux romains et républicains (que ces derniers aient été réels ou simplement supposés). Et Rousseau concentre en soi ces différents aspects¹⁸. Durant la Révolution française, ce courant trouvera son ultime expression architecturale, picturale et littéraire, dont témoignent les œuvres de David et quelques fragments du poète André Chenier, qui sont entrés dans le canon littéraire.

2. Les politiques de l'héritage : les XIX^e et XX^e siècles

Une des tendances majeures de l'histoire littéraire dans l'ère postrévolutionnaire¹⁹ consiste à confronter le classicisme et les Lumières ainsi que le faisait Désiré Nisard dans son *Histoire de la littérature française*. La section de l'Académie française qui, un temps, avait porté le nom de « Classe de langue et de littérature » avait proposé comme sujet d'un prix, dans les années 1804-1810, « Tableau littéraire de la France au XVIII^e »²⁰, laissent apparaître une défense modérée des Lumières et une conception classiciste de la littérature renvoyant à Voltaire, tandis que la critique littéraire d'obédience conservatrice, que le *Journal des Débats* et le *Mercure* concentraient, et dont de Bonald, Chateaubriand et Fontanes étaient les chefs de file dans le domaine théorique et esthétique, penchait, elle, pour le classicisme tel qu'il s'était éployé au XVII^e siècle²¹. L'historicisme précoce que représentait Prosper Brugière de Barante, un auteur issu de l'école de Genève (qui s'était développée dans l'entourage de Mme de Staël), qui ne remporta pas le prix mais dont le tableau fut réédité à deux re-

¹⁸ En Allemagne, c'est la Grèce, et non Rome, qui assume cette fonction, par exemple chez Winckelmann et Schiller.

¹⁹ Voir Heinz Thoma, *Aufklärung und nachrevolutionäres Bürgertum in Frankreich. Zur Aufklärungsrezeption in der französischen Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts (1794-1914)*, Heidelberg, Winter, 1976.

²⁰ Bonaparte, dans le cadre de grandes mesures de restructuration, fit renaître les anciennes académies en tant que « classes » de l'Institut de France. La seconde de ces classes correspondait de facto à l'ancienne Académie française, que Louis XVIII restaurera, enfin, sous sa forme originale.

²¹ Voir Roland Mortier, *Le « Tableaux littéraires de la France au XVIII^e siècle » un épisode de la « guerre philosophique » à l'Académie Française sous l'Empire (1804-1810)*, Bruxelles, Palais des Académies, 1972.

prises, est une exception parmi les auteurs ayant contribué au concours. Dans la querelle littéraire entre les « classiques » et les « romantiques », durant la Restauration, les écrivains partisans de la République comme les libéraux défendaient globalement des positions classicistes d'obédience voltairienne, alors que les auteurs romantiques comme Hugo et Lamartine venaient, certes, du camp des conservateurs, mais prirent parti, finalement, contre les théoriciens du conservatisme et pour l'innovation esthétique.

Pendant la Monarchie de Juillet et le Second Empire, la position de Nisard, qui, à l'origine appartenait au courant républicain du *National* mais s'était rallié à la Monarchie de Juillet, signifie, à l'horizon de la réception conflictuelle du classicisme et des Lumières ; une position de compromis. En effet, dans son histoire de la littérature, il reconnaît la supériorité du XVII^e siècle au regard de sa maturité anthropologique et sociale et celle du XVIII^e siècle au nom de sa philosophie politique progressiste : « Si la pensée a eu quelque chose de trop timide au XVII^e siècle sur certaines matières de grande conséquence, le XVIII^e siècle y supplée et rend à l'esprit humain, avec la liberté, la vérité. Si c'est au contraire le XVIII^e siècle qui a été téméraire, le XVII^e siècle vient, avec sa science plus tranquille et plus mûre de l'homme, rabattre ces témérités et remettre les choses au vrai point de vue²² ».

Pour ce qui est de l'éducation, la palme revient évidemment au XVII^e siècle²³. Le classicisme et les Lumières, dans leur rapport, s'opposent donc, tout en jouant le rôle de correctif, selon le critère de jugement choisi. Dans le même temps, Nisard commence à considérer comme synonyme « esprit classique », « esprit humain » et « esprit français », ce par quoi, dans une optique culturelle, il accorde la primauté au siècle de Louis XIV et de son « cartésianisme littéraire » (vol 2, p. 50 et 62). Globalement, l'image qu'il en donne est caractérisée par une perspective bourgeoise et que l'importance de la raison pour le XVII^e siècle rend optimiste, et il voit dans Descartes, Colbert et Corneille ses

²² *Histoire de la littérature française, op. cit.*, t. 4, p. 322.

²³ « Sans doute le dix-huitième siècle ne tiendra jamais dans l'éducation la même place que le dix-septième [...]. Mais étudiés dans leur ordre, les chefs-d'œuvre de ces deux grandes époques seront toujours la plus forte école où notre nation puisse apprendre à se continuer, en valant mieux » (*ibid.*).

porte-flambeau respectif en philosophie, en politique et en littérature. Cette approche va de pair avec un refus explicite du romantisme, dans la mesure où, pour Nisard, l'auteur génial n'est pas, comme dans la tradition romantique, celui qui profite des bienfaits exceptionnels de la nature de son génie, mais celui qui s'entend à exprimer avec perfection « ce que tout le monde sait ». Or, pour lui, seuls les auteurs classiques nationaux y parviennent. La première grande crise mentale qui frappe la société française, et surtout les milieux conservateurs, vers la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle exacerbe l'opposition que l'on constatait auparavant entre le classicisme et les Lumières. Le catalyseur principal de cette crise est, outre la défaite lors de la guerre franco-prussienne, l'instauration de la République comme système politique et son enracinement factuel et idéologique dans les domaines scolaires et scientifiques. Dans ce contexte, le combat contre les Lumières se double d'une lutte qu'on serait tenté de qualifier de « Kulturkampf », lutte que le courant « traditionaliste » mène contre les institutions républicaines et leur idéologie progressiste, lutte, enfin, au cours de laquelle l'image du classicisme se transforme, qui présente le siècle classique comme une époque marquée non plus par la raison, mais par un pessimisme héroïque. Hyppolite Taine avait préparé un tel changement, quand, dans ses *Origines de la France contemporaine*²⁴, il avait, en s'inspirant des *Reflections on the Revolution in France* de Burke, reproché non seulement à la Révolution, mais déjà aux Lumières de s'être coupés de toute réalité pour exacerber un « esprit classique » qui, au XVII^e siècle, était encore bridé par la foi, les institutions et la tradition. Et alors que pour Nisard, le classicisme et les Lumières se complétaient encore, Taine les oppose fondamentalement en ravalant la raison dont se réclamaient les dernières en simple « raison raisonnante ». Que ces deux siècles constituent une unité par l'épistème d'un esprit classique (en voie de dégradation) est une représentation fondamentale de Taine que reprendra Foucault à son compte, afin de la développer.

C'est Ferdinand Brunetière qui, au tournant du XX^e siècle, transforme par son pamphlet *Jansenistes et Cartésiens*²⁵, « l'esprit

²⁴ *Origines de la France contemporaine*, Paris, Hachette, 1875, t. 1.

²⁵ *Études critiques sur l'histoire de la littérature*, Paris, Hachette, 1880-1904, vol. 4, p. 111-178. Ce texte était paru d'abord, sous le titre « Cartésiens et Jansénistes », dans l'édition de novembre 1888 de la *Revue des Deux Mondes*.

classique »²⁶ en un pessimisme héroïque. Le XVII^e siècle que Nisard considérait, à cause de Descartes, comme le siècle de la raison, devient sous la plume d'intellectuels conservateurs et libero-conservateurs n'ayant pas réussi à s'imposer dans les universités de la Troisième république, celui d'un héroïsme et d'un tragique dont Racine et Pascal sont les représentants les plus éminents : « c'est au jansénisme et à son influence que le XVII^e siècle et sa littérature doivent cet aspect de grandeur et de sévérité morales qui les caractérisent²⁷ », lit-on chez Brunetière. Le vrai siècle du cartésianisme, pour lui, n'est plus le XVII^e, mais il est un XVIII^e siècle qu'empreint la foi dans la toute-puissance de la raison, de la science et du progrès. Ces thèses qui renouvellent l'interprétation des deux époques ne seront pas sans conséquence, on le sait, dans l'histoire des sciences. L'exemple le plus marquant en est *Le Dieu caché* (1955) de Lucien Goldmann, qui accorde au jansénisme une place jusqu'alors inouïe et laisse bien sentir la situation mentale des perdants des deux Frondes²⁸.

Brunetière, d'une part, qui reprochait au siècle des Lumières son manque de conscience nationale, et Emile Faguet, de l'autre, qui lui faisait le grief de n'être « ni chrétien, ni français », s'efforcèrent donc de mettre un terme à une approche commune du classicisme et des Lumières. Gustave Lanson, un élève de Brunetière et le père d'une histoire littéraire positiviste, privilégiait, sans méconnaître pourtant les mérites du classicisme, le siècle des Lumières avec Voltaire et Rousseau. Par-là, il se distinguait de son maître qu'il contredit même sans ambages en soulignant l'influence de Descartes²⁹ et en reconnaissant en des mots remarquables, qu'il ne parvenait à goûter le théâtre classique qu'à la condition de se le représenter comme des scènes d'une famille bourgeoise³⁰.

²⁶ Brunetière oppose à la conception de Taine d'une continuité de l'esprit classique, l'esprit encyclopédique et cosmopolite des Lumières, ennemi de la Nation comme de la tradition.

²⁷ *Ibid.*, vol. 4, p. 160.

²⁸ En Allemagne, le volume *Französische Klassik. Theorie, Literatur, Malerei*, Munich, Fink, 1985 [éd. Fritz Nies et Karlheinz Stierle] se rapproche d'une telle conception pessimiste.

²⁹ « L'influence de la philosophie cartésienne sur la littérature française », *Revue de métaphysique et de morale*, n°4, 1896, p. 517-550.

³⁰ Telle est la position qu'il défend dans son *Histoire de la littérature* de 1894.

C'est Antoine Adam qui s'efforça en dernier, au XX^e siècle, de réinterpréter le classicisme. Son *Histoire de la littérature française*, publiée en cinq volumes³¹, visait explicitement à prendre le contre-pied des tentatives d'ériger – au nom des idéologèmes d'ordre et sous le signe de la grandeur nationale – le classicisme en monument. À une époque où l'Europe, au lendemain de la guerre, cherchait à s'unir, Adam désirait, en effet, détruire les perturbations interculturelles dues à cette représentation sclérosée du classicisme. Et pour lui, le XVII^e est un « siècle fou de liberté ». Notons qu'au même moment, on essaya, sans grand succès du reste, de repenser le XVII^e siècle pour en faire l'époque du baroque. Les manuels scolaires, à l'instar de celui de Lagarde et Michard, restèrent, eux, fidèles à l'image traditionnelle du classicisme comme époque conjuguant apogée de la littérature et grandeurs nationales et militaires.

3. La perte de considération du Siècle des Lumières au XXI^e siècle

Le passage à un nouveau millénaire voit, à son tour, publier de nouveaux ouvrages remettant fondamentalement en causes les positions défendues jusque-là. Le meilleur exemple en est l'*Histoire littéraire de la France* parue sous la direction de Michel Prigent. Dénonçant le caractère partial et étroit des perspectives adoptées auparavant, cette histoire aspire à une approche plurielle et plus différenciée. Il est significatif que Prigent parle, dans l'introduction aux trois tomes de son histoire de la littérature, de « renaissances », de « classicismes » et de « modernités » (tels sont les sous-titres des trois volumes). Et c'est sciemment qu'il utilise les pluriels pour se démarquer, en l'assouplissant, de la traditionnelle histoire littéraire qui, dans les manuels scolaires en particulier, ne propose que des blocs monolithiques. Il ne dit rien de la tradition particulièrement vivace, en France, de la répartition arbitraire de l'histoire littéraire en siècle³². Et quant aux « classi-

³¹ Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVIII^e siècle*, Paris, Domat, 1948-1956, vol. 1, Introduction.

³² C'est l'histoire de l'art qui fut à l'origine d'une telle répartition (voir Jean Claude Bonnet, « Le débat sur le "Grand Siècle" à l'Académie au début du XIX^e siècle », dans *Un siècle de deux cents ans ?*, *op. cit.*, p. 108-118).

cismes », il affirme : « “Classicismes”. Le pluriel retenu, celui – Descartes et les Lumières ne sont pas sans influences – de la volonté éclairée par la raison, ne masque pas un apogée, il marque une passion de l'équilibre, une chorégraphie (baroque ?), des complicités, une recherche de la vérité – scientifique, artistique, morale, divine – fondée sur l'inquiétude et l'incertitude (« le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie »), vérité religieuse. »

Le brio de cette période ne cache, pourtant, qu'avec peine le désir de vouloir intégrer le plus grand nombre possible d'interprétations, d'éviter, dans le même temps, d'en indiquer nommément les auteurs, ainsi que de suggérer l'existence de contradictions, au lieu de les résoudre analytiquement. Il faut noter qu'évoquer une « volonté éclairée par la raison » est, pour créer un lien entre le XVII^e et le XVIII^e siècle, une formule un peu facile qui, dans sa simplicité, n'a rien à envier aux abrégés didactiques critiqués par l'auteur. Mais, en recourant, sans le citer, à une phrase de Pascal que seul le spécialiste reconnaîtra, elle est bien typique de l'introduction qui oscille entre un scepticisme quelque peu outré et une désinvolture qui vire, parfois, au carnavalesque en n'hésitant pas, par exemple, à bouleverser à son gré la chronologie.

Le volume rédigé par Jean-Charles Darmon et Michel Delon *Classicismes: XVII^e et XVIII^e siècles* (2006) suit la conceptualité des pluriels, proposée par Prigent, mais d'une manière plus sobre. Refusant les débats qui avaient divisé jusque-là les historiens de la littérature les auteurs prennent le parti de subsumer les deux siècles sous une même catégorie esthétique, celle du classicisme, choix que l'on peut interpréter comme un symptôme de la crise qui, dans le sillage de Michel Foucault, frappe au commencement du XXI^e siècle, celui des Lumières dans sa totalité.

L'introduction consacrée par Jean-Charles Darmon au XVII^e siècle s'ouvre par une discussion portant sur les concepts. Il y rappelle que la notion de « classicisme » signifiait pour Littré encore un néologisme, et il insère dans ses considérations la question de savoir ce qu'est un auteur classique. Il parle aussi d'un labyrinthe de questions, évoquant par exemple la possibilité d'une réfutation des épistèmes foucauldien par le philosophe et

sémioticien Louis Marin, qui avait prouvé que la rhétorique est partie prenante du classicisme, et non son contraire. L'objet de Darmon est, il le dit explicitement, de surmonter le découpage habituel en des périodes considérées comme des entités. C'est pourquoi il examine les différentes répartitions proposées généralement, de même qu'il interroge les tensions qu'on suppose traditionnellement entre elles, et ce avec une subtilité qui incite, quelquefois, à se demander s'il le fait par souci d'approfondir et d'élargir les connaissances intellectuelles ou à cause du simple plaisir que lui procure un tel jeu intellectuel. Et est-ce un hasard que l'entrée principale de l'article voué au XVII^e siècle soit cette formule paradoxale : « Les émerveillements de la raison » ?

Michel Delon intitule, lui, sa seconde, et plus courte introduction : « Classicismes, Lumières et Romantismes », renvoyant donc aux Lumières que, par la suite, il ne traite, cependant, plus expressément. Au cœur de sa réflexion s'éploie la question de savoir s'il est légitime de supposer un néoclassicisme, qui, en soi, est une invention de l'histoire de l'Art du XX^e siècle (Praz, Rosenblum, Honour) pour mettre en évidence un courant qui se serait opposé au rococo. Delon reprend ce concept pour le mettre en relation avec les notions d'hellénisme et d'énergie, de mort et du caractère éphémère de l'histoire, ainsi qu'avec celles de révolution, de nation et de liberté. En parfait accord avec le dessein de l'ouvrage de présenter un tableau synoptique des deux siècles, il peint celui d'une grande époque débutant avec le classicisme du XVII^e siècle et la fondation de l'Académie française, et s'achevant avec le néoclassicisme du règne de Napoléon, qui n'a pas seulement rétabli dans ses droits l'Académie que la Révolution, elle, avait restructurée, mais, plus généralement, a tenté de renouer avec la grandeur du siècle de Louis XIV. Cette grande époque que définit Delon commence et se termine donc par une « querelle » : celle des Anciens et des Modernes, puis celle des « classiques » et des « romantiques » dans les années 20 du XIX^e siècle. Pour ingénieuses et innovatrices que soient les nouvelles perspectives qu'ouvre cette contribution, elles risquent, néanmoins, de dissoudre le concept des Lumières³³. Et il aurait fallu au moins intégrer systématiquement à la réflexion tant

³³ Il n'est malheureusement pas possible de revenir ici sur les différentes contributions du volume. Certaines, loin de reprendre des approches conventionnelles, ouvrent des perspectives très intéressantes.

l'anticlassicisme du « Sturm und Drang » que les dimensions politiques et critiques à l'égard de la civilisation qui caractérisent le néoclassicisme, afin de parvenir tant à proposer une image plus exhaustive d'un XVIII^e siècle rangé sous une rubrique esthétique que d'arriver à une conception esthétique-politique.

La publication du volume « Classicismes » n'a suivi que de peu un colloque quise proposait également d'embrasser les deux siècles. Il témoignait, par-là, de la tendance actuelle à ne plus mettre au cœur de l'histoire littéraire les luttes politiques et idéologiques menées traditionnellement à propos du passé. Au lieu, par conséquent, de réfléchir grâce à des interprétations divergentes et contradictoires aux problèmes scientifiques que posent ces deux siècles, on le fait, désormais, davantage en termes de continuité et de discontinuité. Le retravail sur les concepts ne s'opère plus ici par la formulation de définitions nouvelles, comme c'était le cas pour le classicisme, mais par un effort d'érudition³⁴.

Comme l'indique Jean Dagen dans sa brillante introduction, l'on cherche à mettre en lumière l'unité entre les deux siècles en vertu de trois références : celle à l'Antiquité d'abord, qui est envisagée respectivement comme un modèle historique, poético-artistique, philosophique et, enfin, stylistique et pédagogique. Puis vient la référence au Christianisme, qui s'intéresse à l'influence de la Réforme, aux efforts pour promouvoir une épopée nationale imprégnée d'esprit chrétien et, en dernier lieu, à la Querelle des Anciens et des Modernes. La dernière référence est celle à la science, qui vise à la connaissance de la nature et de l'homme. Dagen cite Fontenelle comme représentant d'une telle unité entre les deux siècles, ce qui n'est pas arbitraire, au regard du cartésianisme de cet auteur, de la critique religieuse qu'il a développée, de sa contribution à la Querelle, de son rôle de Secrétaire perpétuel de l'Académie des Sciences et, bien sûr, de son âge mathusalémien (1647-1747). De fait, Fontenelle peut servir d'exemple à ce triple jeu référentiel entre deux siècles qu'il a connus également. Mais le développement ultérieur des lumières après Fontenelle

³⁴ Dans la tradition du Centre d'études de la langue et des littératures françaises (CELLF), fondé dès 1967 à la Sorbonne, un centre qui collabore avec le CNRS et est depuis 2014 rattaché institutionnellement au Centre Saulnier d'étude sur la Renaissance, formant ainsi le CELLF 16-18.

reste dans l'ombre, et toute la seconde moitié du XVIII^e siècle, en particulier, est sous-exposée. De la sorte, on ne perçoit plus guère ni l'unité de cette époque, ni sa signification dans l'histoire. Ceci semble être le symptôme d'une crise de la pensée historique plus profonde, qui trouve aussi son expression dans une phrase de cette introduction résumant l'approche théorique et méthodologique de l'ouvrage : « Rapprochements inédits, résurrections d'œuvres et d'Auteurs, le champ reste ouvert à l'érudition, d'autant plus qu'on se garde mieux du principe de raison suffisante, de l'hypothèse d'une continuité et d'un sens de l'histoire. » (Préface, p. 13). Qu'il ne s'agisse donc pas seulement d'une crise des lumières, mais également d'une crise de l'histoire et de littéraire tout court, s'avère aussi du fait que le concept du classicisme se voit à son tour négligé³⁵. L'enjeu principal du volume *Un siècle de deux cent ans ?* reflète donc la conviction philosophique fondée sur l'esprit postmoderne, selon laquelle le présupposé fondamental pour l'historien de la littérature devrait être, s'il veut donner une direction meilleure à ses recherches, de refuser de prêter à l'histoire une continuité et un sens. On pourrait, certes, mentionner maints arguments pour prouver le bien-fondé de cette conviction. Mais il n'en reste pas moins qu'une telle position finalement empêche tout à fait d'ériger en quatrième référence la philosophie de l'Histoire développée par les Lumières³⁶ et qu'elle abandonne par-là l'herméneutique à l'arbitraire.

³⁵ Il n'est guère possible, ici, d'examiner plus avant quel rôle les mesures politiques visant à la réorganisation des institutions scientifiques ont pu jouer dans l'émergence de telles directions nouvelles de l'histoire littéraire.

³⁶ Voir sur ce point, le républicanisme du XIX^e siècle encore, qui voyait dans le XVII^e un « temps d'arrêt dans la marche du progrès » (Adrien Dupuy, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, Paris, Leroux, 1890, et donc une époque interrompant un progrès en marche depuis la Renaissance, une marche qui ne reprit qu'au siècle des Lumières. Voir aussi la thèse, moins pessimiste, que Jean Dagen a soutenue en 1972 : *Histoire de l'esprit humain dans la pensée française de Fontenelle à Condorcet*, Paris, Klincksieck, 1977.