BnF Gallica

Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

BnF Gallica

Société Jean-Jacques Rousseau. Auteur du texte. Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau. 1929.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :
- La réutilisation non commerciale de ces contenus ou dans le cadre d'une publication académique ou scientifique est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source des contenus telle que précisée ci-après : « Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France » ou « Source gallica.bnf.fr / BnF ».
- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service ou toute autre réutilisation des contenus générant directement des revenus : publication vendue (à l'exception des ouvrages académiques ou scientifiques), une exposition, une production audiovisuelle, un service ou un produit payant, un support à vocation promotionnelle etc.

CLIQUER ICI POUR ACCÉDER AUX TARIFS ET À LA LICENCE

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.
- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

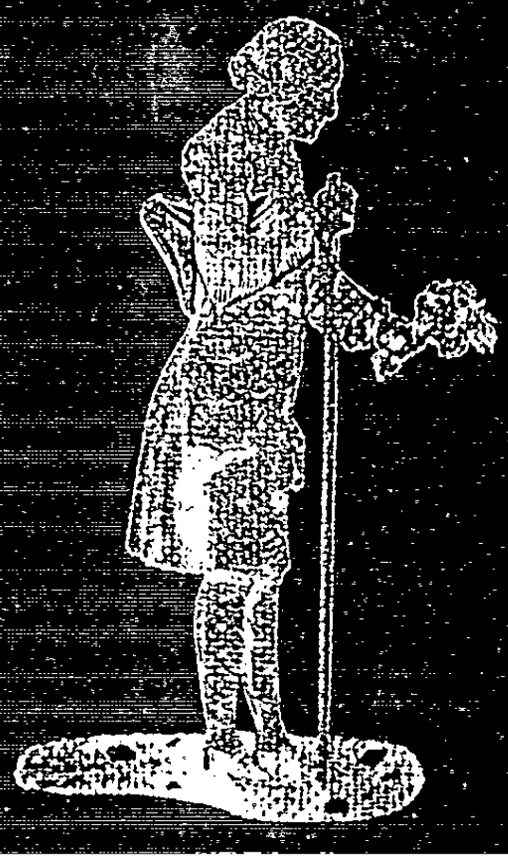
4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter
utilisation.commerciale@bnf.fr.

ANNALES
Jean-Jacques ROUSSEAU



1929-30

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

ANNALES

DE LA SOCIÉTÉ

JEAN-JACQUES ROUSSEAU

ANNALES

DE LA SOCIÉTÉ

JEAN-JACQUES ROUSSEAU

TOME DIX-NEUVIÈME

1929-1930

A GENÈVE

CHEZ A. JULLIEN, EDITEUR

AU BOURG-DE-FOUR, 32

L'Influence
de
Jean-Jacques Rousseau
sur les Beaux-Arts
en France

PAR

ERNA SCHIEFENBUSCH

COLOGNE.
1930.

Traduit de l'allemand par Elie MOROY.

CHAPITRE I

LES BEAUX-ARTS JUGÉS PAR ROUSSEAU

Le *Discours* qui a remporté le prix de l'Académie de Dijon en l'année 1750 sur cette question proposée par la même Académie : *Si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les mœurs,* inaugure de façon remarquable et profonde l'œuvre de Rousseau. C'est avec cet essai que commence la véritable carrière de l'écrivain. Le *Discours,* qui comporte à peine 70 pages, est le programme d'une conception neuve du monde; il fonde et indique un esprit nouveau ; il est comme un grand avertissement moral, à l'abord sévère duquel la légère beauté de l'époque rococo vint se briser. Le succès immédiat de l'écrit couronné est extraordinaire. Il révèle assez que l'auteur a trouvé, à l'heure décisive, les termes justes et qu'il fut vraiment le porte-parole de sa génération. Le roi de Pologne, l'illustre abbé Raynal, les artistes, les Académiciens le critiquent, le justifient,

l'attaquent ou le défendent ; et les débats provoqués à ce sujet dans le *Mercure de France* se poursuivent durant des années. Au cours du XIXe siècle encore, l'on retrouve le sillage tracé par cette réponse révolutionnaire et toute novatrice à une vieille question ; la cause véritable du débat est depuis longtemps oubliée, mais le problème et la façon de le formuler produisent longtemps encore leurs effets ! La question se pose de cette façon : Comment l'art peut-il se justifier devant la morale ? Comment la beauté doit-elle être conçue pour être à la fois moralement bonne et utile? Quelles doivent être les relations réciproques des valeurs morales et esthétiques ? Et il est clair qu'ici la primauté doit être assurée en toutes choses — en art aussi par conséquent — à la morale. Le classicisme tout entier vit sous la contrainte d'une prédominance morale. Ce n'est que plus tard, au XIXe siècle, que l'art prend conscience de ses propres droits ; et la formule agressive de « l'art pour l'art » qui fut elle aussi en son temps partiale et exagérée, est un cri de guerre sauveur et régénérateur contre les tendances extra-artistiques qui s'étendent dès la moitié du XVIIIe siècle dans tous les domaines des arts classiques.

I

Le sujet choisi par l'Académie de Dijon pour son concours surprend au premier abord. Au milieu du XVIIIe siècle, léger et frivole — le Siècle des *Liaisons Dangereuses*, des Boucher et des Saint-Aubin, de la galanterie gracieuse et irréfléchie — au milieu d'une époque avide et ivre de beauté, voici que l'on pose la

question de savoir ce que les sciences et les arts ont à faire avec les mœurs ! Il apparaît, ce sujet, comme un blasphème audacieux et superficiel qu'il ne faut pas prendre au sérieux, comme une occasion propice de sauvegarder une fois pour toutes, l'art encensé et la science libératrice, des avertissements hostiles et des attaques démoralisantes qui se manifestent ça et là. Dans le *Mercure de France* ces voix moralisatrices et monitoires se manifestent déjà de fort bonne heure (vers 1730) ; Fénelon, précurseur de Rousseau [1] appartient encore au siècle précédent, et la philosophie moraliste anglaise trouve déjà avec Shaftesbury, — comme tout ce qui venait alors d'Angleterre — un prompt accueil et une propagation rapide en France. En proposant son sujet, l'Académie partait d'un sentiment justement sérieux et moral. Mais les événements montrent qu'on l'interpréta en général comme une occasion d'entonner un hymne plus ou moins enthousiaste en faveur de l'art et de la science : tous les travaux présentés répondent à la question, en montrant que l'évolution des qualités morales et éthiques marche nécessairement de pair avec le perfectionnement de l'art et avec les progrès de la connaissance. Tous, à l'exception du travail N° 7, qui porte la devise *Decipimur specie recti,* et qui est l'écrit de combat de Rousseau [2].

Le discours débute par un exorde vraiment génial : « C'est un grand et beau spectacle de voir l'homme sortir en quelque manière du néant par ses propres efforts ; dissiper par les lumières de sa raison, les ténèbres dans lesquelles la nature l'avait enveloppé; s'élever au-dessus de lui-même; s'élancer par l'esprit jusque dans les régions célestes ; parcourir à pas de géant, ainsi que le soleil, la vaste étendue de

l'univers ; et, ce qui est encore plus grand et plus difficile, rentrer en soi pour y étudier l'homme et connoître sa nature, ses devoirs et sa fin » [3].

Après une entrée en matière aussi enthousiaste, l'on attendait plutôt une évocation magnifique de la puissance et de la grandeur de l'esprit humain qu'un sermon sur la pénitence, amer et destructeur, dont le ton pénétrant et le cours irrésistible masquent la faiblesse d'un raisonnement souvent peu consistant et en partie erroné.

Pourquoi donc l'art et la science sont-ils coupables de tout le mal ? Parce qu'ils sont issus d'un mal et que ce mal est le luxe. Parce qu'ils sont, par leur nature même, mensongers et hypocrites, « Guirlandes de fleurs sur les chaînes de fer des esclaves ». Avant que l'art « eût façonné nos manières et appris à nos passions à parler un langage apprêté, nos mœurs étoient rustiques, mais naturelles... Aujourd'hui que des recherches plus subtiles et un goût plus fin ont réduit l'art de plaire en principes, il règne dans nos mœurs une vile et trompeuse uniformité, et tous les esprits semblent avoir été jetés dans un même moule: sans cesse la politesse exige, la bienséance ordonne... On n'ose plus paroître ce qu'on est ». Quelles sont les conséquences naturelles de cette hypocrisie morale ? Les soupçons, les ombrages, la crainte, la haine, la jalousie et la trahison ont détruit le bonheur de la nature honnête et franche ; sous le beau manteau d'une forme affinée, se cache un cœur malade et médisant. « Nos âmes se sont corrompues à mesure que nos sciences et nos arts se sont avancés à la perfection ». Est-ce là seulement un signe de notre temps ? « Non, Messieurs, les maux causés par notre vaine curiosité sont aussi vieux que le monde ! — L'éléva-

tion et l'abaissement journalier des eaux de l'océan n'ont pas été plus régulièrement assujettis au cours de l'astre qui nous éclaire durant la nuit, que le sort des mœurs et de la probité au progrès des sciences et des arts » [4].

L'histoire des anciens Empires : l'Egypte, la Grèce et Rome, doit fournir la confirmation de cette thèse: Quand la puissance de l'orgueilleuse Sparte s'est-elle effondrée ? Ne résista-t-elle pas longtemps avec vigueur contre les vices et l'amollissement d'Athènes? Ne chassa-t-elle pas courageusement l'art et les artistes, la science et les sages hors de ses murs, alors qu'Athènes corrompue était depuis longtemps la citadelle des rhéteurs et des philosophes, de la politique et du bon goût ? « L'élégance des bâtimens y répondoit à celle du langage. On y voyoit de toutes parts le marbre et la toile, animés par les mains des maîtres les plus habiles. C'est d'Athènes que sont sortis ces ouvrages surprenans qui serviront de modèles dans tous les âges corrompus » [5]. Le tableau de Lacédémone est moins brillant, mais d'autant plus noble : « Là les hommes naissent vertueux et l'air même du pays semble inspirer la vertu ». Que dirait le grand Fabricius s'il revenait aujourd'hui dans sa Rome magnifique ?

« Dieu ! que sont devenus ces toits de chaume et ces foyers rustiques qu'habitoient jadis la modération et la vertu ? Quelle splendeur funeste a succédé à la simplicité romaine ? Quel est ce langage étranger ? Quelles sont ces mœurs efféminées ? Que signifient ces statues, ces tableaux, ces édifices ? Insensés, qu'avez-vous fait ? Vous, les maîtres des nations, vous vous êtes rendus les esclaves des hommes frivoles que vous avez vaincus ! Ce

sont des rhéteurs, qui vous gouvernent ! C'est pour enrichir des architectes, des statuaires et des histrions, que vous avez arrosé de votre sang la Grêce et l'Asie ! Les dépouilles de Carthage sont la proie d'un joueur de flûte ! Romains, hâtez-vous de renverser ces amphithéâtres ; brisez ces marbres, brûlez ces tableaux ; chassez ces esclaves qui vous subjuguent, et dont les funestes arts vous corrompent. Que d'autres mains s'illustrent par de vains talents ; le seul talent digne de Rome est celui de conquérir le monde et d'y faire régner la vertu. Quand Cynéas prit notre sénat pour une assemblée de rois, il ne fut ébloui ni par une pompe vaine, ni par une élégance recherchée, il n'y entendit point cette éloquence frivole, l'étude et le charme des hommes futiles. Que vit donc Cynéas de si majestueux ? O citoyen ! Il vit un spectacle que ne donneront jamais vos richesses ni tous vos arts ; le plus beau spectacle qui ait jamais paru sous le ciel : l'assemblée de deux cents hommes vertueux, dignes de commander à Rome et de gouverner la terre » (p. 40).

Si les hommes pouvaient enfin se rendre compte que la bienveillante nature les préserve de la science et de la connaissance, comme une mère craintive enlève une arme dangereuse des mains de son enfant; s'ils renonçaient à leur orgueil criminel, ils retrouveraient leur félicité naturelle. « Les hommes sont pervers; ils seroient pires [5] encore, s'ils avoient eu le malheur de naître savans. — Les sciences et les arts doivent leur naissance à nos vices : nous serions moins en doute sur leurs avantages s'ils la devoient à nos vertus »: mais « l'astronomie est née de la superstition, l'éloquence de l'ambition, de la haine, de la flatterie, du mensonge ; la géométrie de l'avarice, et la physique d'une vaine curiosité ; toutes de

l'orgueil humain ». « Que ferions-nous des arts sans le luxe qui les nourrit ? Sans les injustices des hommes à quoi serviroit la jurisprudence ? ». Et plus les sciences deviennent différenciées, plus elles s'enchevêtrent irrémédiablement dans leurs propres fautes ; il n'est plus de critère pour un jugement véridique. Celui qui consacre ses forces à une entreprise aussi dangereuse et nuisible est un danger dans la société humaine.

L'art est toujours lié au luxe et le luxe a nécessairement pour conséquence la dissolution des mœurs [6]. Il est né de la paresse et de la vanité, et toujours il s'oppose à la vertu et à la noble simplicité. Le goût du faste ne s'associe guère dans les mêmes âmes avec celui de l'honnête. Non, il n'est pas possible que des esprits dégradés par une multitude de soins futiles s'élèvent jamais à rien de grand. Et l'artiste qui trouve sa plus grande récompense dans les éloges de ses contemporains orientera son art d'après cette louange : si son public est attaché aux vaines futilités, il ne créera de ce fait que des œuvres communes, car il aimera mieux être admiré de son vivant pour une fausse grandeur que d'être admiré après sa mort à sa juste valeur.

La dissolution des mœurs a également pour conséquence la corruption du goût.

« Carle [7], Pierre [8], le moment est venu où ce pinceau destiné à augmenter la majesté de nos temples par des images sublimes et simples tombera de vos mains, ou sera prostitué à orner de peintures lascives les panneaux d'un vis à vis. Et toi, rival des Praxitèles et des Phidias, toi dont les anciens auroient employé le ciseau à leur faire des dieux capables d'excuser à nos yeux leur

idolâtrie, inimitable Pigalle, ta main se résoudra à ravaler le ventre d'un magot, ou il faudra qu'elle demeure oisive ».

« Quand les hommes innocents et vertueux aimoient à avoir les dieux pour témoins de leurs actions, ils habitoient ensemble sous les mêmes cabanes ».

Puis, ils reléguèrent ces incommodes spectateurs dans des temples magnifiques pour les en chasser finalement aussi, afin de s'y établir eux-mêmes.

« Les temples des dieux ne se distinguèrent plus des maisons des citoyens. Ce fut alors le comble de la dépravation ; et les vices ne furent jamais poussés plus loin que quand on les vit, pour ainsi dire, soutenus à l'entrée des palais des grands sur des colonnes de marbre, et gravés sur des chapiteaux corinthiens [9] ».

De même que le développement raffiné de l'art et de la science corrompt le goût simple et naturel, de même qu'il affaiblit la force du peuple, qu'il rend les guerriers mous et inaptes à leur rôle (comme les faits historiques le prouvent à satiété), de même il déracine et déprécie tous les biens moraux.

L'éducation scientifique hypocrite empoisonne, et déforme tout à la fois la jeunesse.

« C'est dès nos premières années qu'une éducation insensée orne notre esprit et corrompt notre jugement. Nos jardins sont ornés de statues et nos galeries de tableaux. Que penseriez-vous que représentent ces chefs-d'œuvre de l'art exposés à l'admiration publique ? Des défenseurs de la patrie, ou ces hommes plus grands encore qui l'ont enrichie par leurs vertus ? Non, ce sont des images de tous les égaremens du cœur et de la raison,

tirées soigneusement de l'ancienne mythologie et présentées de bonne heure à la curiosité de nos enfans ; sans doute afin qu'ils aient sous leurs yeux des modèles des mauvaises actions, avant même que de savoir lire [10] ».

On ne demande plus d'un homme s'il a de la probité mais s'il a des talents; d'un livre s'il est utile, mais s'il est bien écrit. Les récompenses sont prodiguées au bel esprit et la vertu reste sans honneurs. Il y a mille prix pour les beaux discours, aucun pour les belles actions. Ainsi la noble vertu sombre toujours plus dans l'oubli et les talents agréables l'emportent toujours plus sur les talents utiles.

« Nous avons des physiciens, des géomètres, des chimistes, des astronomes, des poètes, des musiciens, des peintres ; nous n'avons plus de citoyens ; ou s'il nous en reste encore dispersés dans nos campagnes abandonnées, ils y périssent indigens et méprisés. Tel est l'état où sont réduits, tels sont les sentimens qu'obtiennent de nous ceux qui nous donnent du pain et qui donnent du lait à nos enfans ».

« S'il faut permettre à quelques hommes de se livrer à l'étude des sciences et des arts, ce n'est qu'à ceux qui se sentiront la force de marcher seuls sur leurs traces, c'est à ce petit nombre qu'il appartient d'élever des monumens à la gloire de l'esprit humain. » Pour nous, hommes vulgaires à qui le ciel n'a point départi de si grands talents, restons dans notre obscurité ; bornons-nous à bien remplir nos devoirs; « et sans envier la gloire de ces hommes célèbres qui s'immortalisent dans la république des lettres, tâchons de mettre entre eux et nous cette distinction glorieuse qu'on remarquoit jadis entre deux grands peuples : que l'un savoit bien dire, et l'autre bien faire [11] ».

En juillet 1750, l'Académie de Dijon proclame le résultat du concours, et décerne le prix à Jean-Jacques Rousseau, citoyen de Genève. En novembre, le *Mercure* publie un premier et bref fragment du *Discours*. Le même mois encore, il paraît en librairie [12]. Le premier compte-rendu du *Mercure de France*, en janvier 1751, page 98, dit entre autres : « Voilà donc l'effet démontré de nos sciences et de nos arts ; la culture des esprits et la dépravation des cœurs ». Cette analyse qui relate fidèlement le texte s'abstient d'un jugement formel, mais semble incliner à prendre le parti de Rousseau. Et l'auteur conclut : « Cette dissertation est pensée, écrite et fondée avec beaucoup de caractère ; elle est accompagnée de notes qui sont aussi courageuses que le texte : l'on reconnaît d'emblée que l'auteur est animé par l'esprit des principes essentiels de sa patrie ».

Les écrits polémiques, les remarques et les lettres se succèdent dès lors rapidement [13]. Ce sont les *Observations* de l'abbé Raynal qui, dans la livraison de juin du *Mercure* (1751, VI, p. 94), inaugurent cette campagne de critique passionnée [14] ; elles reflètent les opinions et les critiques qui se sont manifestées entre temps dans le public. On se plaint entre autres que Rousseau ait voulu remplacer la politesse par la rusticité, qu'il abaisse tous les genres et tous les artistes. Il eût dû marquer le point où la décadence commence, etc... Ainsi un large champ d'action s'ouvre devant l'auteur ; il doit donc y consacrer ses nobles qualités d'autant plus que la presse se met de jour en jour avec plus de promptitude au service de la légèreté frivole et de la vulgarité, et qu'elle refuse d'ouïr la vérité.

La réponse de Rousseau dans la même livraison du *Mercure* est encore décidée et assurée de sa victoire:

« Je sais d'avance avec quels grands mots on m'attaquera : lumières, connaissances, lois, morale, raison, bienséance, égards, douceur, aménité, politesse, éducation, etc. A tout cela je ne répondrai que par deux autres mots qui sonnent encore plus fort à mon oreille : vertu, m'écrierai-je sans cesse : vérité, vertu ! Si quelqu'un n'aperçoit là que des mots, je n'ai plus rien à lui dire ».

Le Roy fait devant le Parlement, à la Sorbonne, un long discours latin pour la défense des sciences [15] ; il y expose que seules l'ignorance et la prévention peuvent condamner les sciences et que les faits contredisent toutes les accusations. Si l'on exile l'art et la science, le monde entier sombrera de nouveau dans le chaos.

Le Cat [16], qui s'intitule dans un écrit anonyme « Académicien de Dijon », s'efforce de conjurer un scandale dans les circonstances duquel le véritable objet se perd en fin de compte. Le Cat est très précis et réfute son adversaire trait pour trait, assez souvent avec une pédanterie philologique très bornée ; dans ce travail de détail il oublie l'ensemble du sujet — reproche qui vise presque toute la critique. Quoi qu'il en soit, l'on a l'impression que l'auteur relate ici des impressions vivantes, qu'il dit ce qu'il a vu et vécu et non pas seulement ce qu'il a appris ou pensé.

« Les œuvres admirables des Le Moyne, des Bouchardon, des Adam, des Slodtz qui perpétuent le souvenir consacré aux grands hommes et qui décorent nos places publiques, nos palais et nos jardins, voilà les témoins qui contredisent les phrases vaines de l'orateur. »

C'est une exagération ridicule de dire que les tableaux et les statues qui parent les Musées et les parcs n'évoquent pas les vertus ; l'on y voit pourtant constamment les héros de l'antiquité et leurs nobles actions, ou les allégories hautement morales des Métamorphoses d'Ovide. Au reste la décoration des jardins et des musées n'est point destinée aux enfants [17] qui trouvent dans les illustrations de la Bible une « galerie » véritable où surabondent les nobles exemples (p. 138). Il explique à sa façon la formation du mauvais goût (qui coïncide pour lui de façon déterminée avec la conception du baroque et du rococo) :

« Le goût se corrompt, parce que n'y ayant qu'une bonne façon de penser et d'écrire, de peindre, de chanter, etc., et le siècle précédent l'ayant, pour ainsi dire, épuisée, on ne peut ni la copier, ni l'imiter ; et par la fureur de se distinguer, on s'écarte de la belle nature, on tombe dans le ridicule et dans le baroque » (146).

La réponse du roi de Pologne est moins détaillée, moins philosophique mais d'une vision plus large et d'un point de vue plus élevé : Le discours du citoyen de Genève a de quoi surprendre et l'on sera peut-être également étonné de le voir couronné par une Académie célèbre. Cette façon de penser annonce un cœur vertueux, sa manière d'écrire décèle un esprit cultivé. Mais ses enseignements sont trop contradictoires, trop fondamentalement erronés ; en sorte que l'on ne saurait se satisfaire d'y trouver avec la beauté de la forme une bonne intention. Rousseau eût dû disserter moins en orateur et plus en philosophe ; convenait-il d'ailleurs pour corriger une légère ex-

croissance d'arracher tout un plant de vigne ? Tout l'article, défense et illustration des sciences dénigrées est écrit avec noblesse, avec sérénité et témoigne d'une sympathie chaleureuse et sincère pour l'objet du débat. Rousseau n'a pu ne pas le sentir ; sa réponse au roi est bien plus modérée qu'à l'égard de tous ses autres adversaires [18]. Dans une lettre, dont les dimensions égalent celles du discours tout entier, il s'efforce de soutenir ses thèses contre les argumentations matérielles, et de reprendre sous une autre forme les mêmes opinions. Mais l'on constate que presque imperceptiblement son drapeau s'oriente au gré du vent ; une observation plus attentive permet de se rendre compte de façon visible que Rousseau perd son assurance et sa fermeté aussitôt qu'il doit faire face à une objection logique, où ni le sentiment, ni la vertu, ni l'élan, ni la prudence ne lui sont plus d'aucune aide. Si dès l'abord la science et l'art étaient coupables de toutes les corruptions, parce qu'ils émanaient eux-mêmes de sources corruptrices, ils ne sont pas maintenant, aussi beaux et aussi nobles qu'ils puissent être en soi, faits pour l'homme, parce « qu'il a l'esprit trop borné pour y faire de grands progrès et trop de passions dans le cœur pour n'en pas faire un mauvais usage [19]. »

Les adversaires ont, bien entendu, découvert très vite les fautes et les faiblesses de la défense. Gautier, professeur de mathématiques et d'histoire à Nancy, apporte un ton nouveau dans la polémique. Sa réfutation du discours paraît presque en même temps que l'article du roi [20]. Chacune de ses lignes révèle en Gautier le spécialiste et l'érudit. Son argumentation logique est essentiellement claire et sympathique; et Rous-

seau a bien su sans doute pour quelle raison il ne lui a pas répondu.

Au sujet de cette étude de Gautier, Rousseau écrit à Grimm[21] :

« J'ai lu avec beaucoup de plaisir la réfutation que M. Gautier a pris la peine de faire de mon discours, mais je ne crois pas être dans la nécessité d'y répondre ; je ne puis me persuader que pour avoir raison on soit indispensablement obligé de parler le dernier. Plus je relis la réfutation et plus je suis convaincu que je n'ai pas besoin de donner à M. Gautier d'autre réplique que le discours même auquel il a répondu. Au surplus, si je commençois, la réfutation n'auroit plus de fin car je vois que sur le fond il pense autrement que moi. Je conclus toujours qu'il ne faut point répondre à M. Gautier ».

Gautier, lui-même, répond une seconde fois sans qu'on le lui eût demandé : *Observations du même M. Gautier sur la lettre de M. Rousseau à M. Grimm.* Blessé par l'indifférence de Rousseau, encouragé par les critiques toujours plus aiguës[22], il adopte un ton qui jure malheureusement avec la forme polie et spirituelle habituellement adoptée par la polémique en France. Il paraît vraiment difficile à concevoir, écrit-il, que M. Rousseau soit plus intelligent et qu'il pense avec plus de profondeur que toutes les universités et toutes les académies réunies, mais il est à espérer qu'il se rendra peu à peu à l'opinion des savants. Pour le reste, il répète avec plus d'acuité ses précédentes critiques.

En fin de compte c'est avec son ami Bordes, savant de l'Académie de Lyon (avec qui il se brouilla par la suite, comme il le fit avec tout le monde en raison de son caractère aigri et amer), que Rousseau entreprit

l'analyse la plus serrée de cette question. La discussion des faits historiques, de la science et de la vertu tient la majeure part des trois longs écrits composés à cette occasion [23]. Mais ce qui nous intéresse surtout ici, c'est le point de vue exprimé dans ces écrits à l'égard de l'Art.

Bordes mentionne qu'il n'est pas difficile de montrer que les arts sont d'un grand avantage pour le perfectionnement des mœurs. L'on peut compter les méfaits où les passions — en se mêlant à eux — ont entraîné les arts ; mais qui saurait énumérer tous les bienfaits que ces arts ont fait naître ? (au reste les œuvres dangereuses sont toujours le fruit de l'imagination et non de la connaissance et du travail sincère). Si l'on chasse les arts de la terre que lui restera-t-il ? La vie physique et la passion. « On ne se délivre de ses passions que par des goûts ». L'art est nécessaire au bonheur d'une nation. S'il est parfois l'occasion de quelques erreurs, nous pouvons en rendre responsable l'imperfection de notre propre nature. L'art seul nous a donné la félicité vraiment digne de nous et c'est à lui que nous devons l'amour de la vérité et de la vertu. Il est injuste de considérer ses œuvres comme frivoles ; la sculpture, la peinture flattent la tendresse, consolent la peine, rendent immortelle la vertu et le talent : c'est une source vivante du zèle. L'harmonie exerce sur nous une influence naturelle que nous chercherions en vain à dénier. Bien plus, elle fait taire nos pensées, elle apaise nos actions et nos pires troubles :

« Elle aime la valeur et préside aux plaisirs ». « C'est aux arts enfin que nous devons le beau choix des idées, la grâce de l'esprit et l'enjouement ingénieux, qui font

le charme de la société ; ils ont doré les liens qui nous unissent, orné la scène du monde, et multiplié les bienfaits de la nature ».

La longue réponse de Rousseau ne fait que côtoyer le véritable problème ; elle se perd en mille exemples et revient à son point de départ sans avoir rien apporté de nouveau dans la discussion. Bordes réplique une fois encore, pénétrant plus avant et plus profondément dans la question, comme s'il ne renonçait pas encore à convertir l'infidèle. Le thème de Rousseau est formulé maintenant de façon inverse : « Les arts peuvent être contemporains des vices, mais ils n'en sont point la source. Les mœurs corrompent quelquefois les sciences et les lettres ».

En fin de compte, c'est Rousseau pourtant qui a le dernier mot. Brizard dit de la préface de sa comédie *Narcisse ou l'amant de lui-même :* « C'est comme le résumé de la doctrine de Jean-Jacques sur les sciences et les arts ». La dissertation n'est guère plaisante à lire ; elle confirme en partie la vanité immense de l'auteur, elle excite la contradiction par certaines fautes partiales, elle agace par sa tendance pessimiste et malintentionnée. D'après elle, les hommes seraient irrémédiablement mauvais. Puisqu'ils existent, l'art et la science n'auraient plus que le devoir de préserver les hommes d'une situation pire encore : il convient de les occuper à des tâches utiles, afin de les retenir loin des mauvaises actions. « Il faut les amuser au lieu de les prêcher [24] ».

La question de l'ennoblissement des mœurs par l'art ou par la connaissance devient un thème à la mode. En 1752, l'Académie française choisit pour son prix d'éloquence ce thème : *Si l'amour des belles-let-*

tres inspire l'amour de la vertu [25] ? Et Fréron propose l'année suivante à une Académie, comme sujet de concours : *Si le jour a contribué à épurer les mœurs,* en prouvant très ironiquement que le mieux serait que nous nous promenions tous les yeux bandés [26].

Parmi les théoriciens d'art et les esthéticiens il n'en est pas un seul qui n'exprime plus ou moins clairement son opinion sur le problème. La question devient internationale. Je n'en indique ici que deux exemples qui pourraient aisément être multipliés :

Dans la préface à la première édition de l'*Allgemeine Theorie der schönen Künste* de Sulzer (1771) [27] on lit :

« Zuerst habe ich mir angelegen sein lassen, auf das deutlichste zu zeigen, dass die... völlige Bewürkung der menschlichen Glückseligkeit, die durch die Kultur der mechanischen Künste und der Wissenschaften ihren Anfang bekommen hat, von der Vollkommenheit und der guten Anwendung der schönen Künste müsse erwartet werden... Es ist nur ein Mittel, den durch Wissenschaften unterrichteten Menschen auf die Höhe zu heben, die er zu ersteigen wirklich imstande ist. Dieses Mittel liegt in der Vervollkomnung und der wahren Anwendung der schönen Künste ».

Dix ans plus tard, Milizia écrit [28] :

« Il commercio porta ricchezze e le ricchezze producon lusso. Ecco il fonte donde sgorga qu'ell'orgoglioso piacere, da cui derivano tanti raffinamenti, i quali in gran parte non possono effettuarsi senza l'ajuto dell' Architettura... ». L'architecture, dit-il, instrument si important de la félicité humaine, contribue grandement à la protection et à la renommée des nations : « Ad ognuno è noto, che tutte le Arti e le Scienze si concatenano, e s'intreccian fra loro, e concorron tutte al bene della

Umanità. Da niuna altra cosa un Regno ricava tanto lustro, quanto della Scienze, e dalle Arti, che vi fioriscono » (p. 2, 3).

Un petit écrit de Huet : *Essai sur cette question : Quels ont été les problèmes de l'architecture depuis son origine jusqu'à nos jours* (Paris, 1805), montre combien l'influence du *Discours* reste persistante. Et ce volume développe le thème suivant : « le besoin éleva les trônes ; les sciences et les arts les ont affermis[29] ». L'on y lit :

« Né pour créer, l'homme n'attendait que le développement de son intelligence : à mesure qu'elle croissoit, ses qualités morales perdoient leur pureté et la vanité se faisoit remarquer dans ses actions comme dans ses constructions ; aussi la simple hutte et la modeste cabane ne suffisoit plus ».

La construction sacrilège de la Tour de Babel montre assez, dit-il, où conduit l'architecture toujours plus évoluée ; etc...

Plus tard encore, en 1812, Rondelet, dans son *Traité de l'art de bâtir* intitule l'un de ses chapitres : *Comment cet art peut contribuer à rendre une nation illustre et florissante.*

II

Si l'on fait abstraction de l'appareil historique circonstancié au moyen duquel Rousseau voulut consolider sa thèse et qui finalement contribua à sa perte, il reste une armature fondamentale condensée en

quelques formules : Les sciences et les arts nés du vice et du péché sapent la morale, souillent la pureté de la vertu, s'opposent aux exigences de la nature et blessent le sentiment moral. Ainsi s'établissent les pôles autour desquels gravite la pensée de Rousseau : Morale et vertu, nature et sentiment.

La notion de la morale revêt implicitement chez Rousseau cette étroitesse et cette nuance qui lui restent attachées aujourd'hui de façon plus aiguë et pire. Tandis que Kant, et Schiller aussi, conçoivent ce qui est moral (ce qui est accessible aux idées [31]) dans un sens plus large; Rousseau le lie essentiellement à une notion déterminée : la vertu. On ne saurait définir clairement ce qu'il entend par morale. Il parle d'un « sixième sens, ce sens moral dont si peu de cœurs sont doués et sans lequel nul ne saurait entendre le sien [32] ». Donc une disposition, un état du cœur propre à concevoir le bien et la vertu, une réceptivité non pas à toutes les idées absolument, mais aux seules idées vertueuses. Ce qui est moral c'est ce qui est naturel, simple, pur, sincère, sans égoïsme, libre, ce qui est innocent, noble et bon... Dans tous les domaines dont il s'est occupé, il a voulu marquer cette empreinte : philosophie morale, littérature morale, constitution morale, religion morale, science morale. Ce vouloir se manifeste continuellement dans son œuvre.

La vertu est une notion aussi vague que la morale ou la vérité. Il n'est pas dans l'idée de Rousseau de déterminer les notions. Il a dit de lui-même que les notions s'ordonnaient avec une difficulté incroyable dans sa tête et qu'il lui était malaisé de concevoir des idées et de les exprimer [33]. « Voilà pourquoi, tournant toute ma méthode en exemple, je ne vous donne point

d'autre définition des vertus qu'un tableau des gens vertueux [34] ». Et c'est ainsi que l'on doit se représenter tous ses héros, Julie et Claire, Saint-Preux et Wolmar, Emile et Sophie qu'il est allé chercher, avec un véritable ravissement, dans un monde idéal : « Oubliant tout à fait la race humaine, il se fit des sociétés de créatures parfaites, aussi célestes par leurs vertus que par leur beauté, d'amis sûrs, tendres, fidèles, tels il n'en trouva jamais ici-bas [35] ».

Etre vertueux ce n'est pas être aussi nécessairement bon. Seul celui qui est bon par la connaissance de la bonté, en en étant conscient et en y ayant réfléchi est vertueux [36]. La vertu est cette force psychique qui, par prévoyance et par conviction, place nos désirs et nos actes sous l'idée du bien ; et en corrélation, la morale, disposition à la vertu, est une mesure, un indicateur pour nos actions et pour notre pensée.

« J'ai toujours cru que le bon n'étoit que le beau mis en action, écrit-il dans sa *Nouvelle Héloïse* [37], que l'un tenoit intimement de l'autre et qu'ils avoient tous deux une source commune dans la nature bien ordonnée. Il suit de cette idée que le goût se perfectionne par les mêmes moyens que la sagesse, et qu'une âme bien touchée des charmes de la vertu doit, à proportion, être aussi sensible à tous les autres genres de beautés. On s'exerce à voir comme à sentir, ou plutôt une vue exquise n'est qu'un sentiment délicat et fin... Combien de choses qu'on n'apperçoit que par sentiment, et dont il est impossible de rendre raison ! combien de ces je ne sais quoi qui reviennent si fréquemment, et dont le goût seul décide ! Le goût est en quelque manière le microscope du jugement. C'est lui, qui met les petits objets à sa

portée, et ses opérations commencent où s'arrêtent celles du dernier. Que faut-il donc pour les cultiver ? S'exercer à voir ainsi qu'à sentir... ».

Celui qui possède le sens moral doit avoir aussi le sentiment du beau [38], car le beau et le bon émanent de la même source : de la nature bien ordonnée, et ils sont perçus par le même organe : le sentiment.

Nature et sentiment : ces deux épithètes sous lesquelles l'on s'est accoutumé longtemps à citer Rousseau ! Nature, sentiment et vertu : ces bornes qui délimitent le chant de sa poésie et de sa philosophie ! Les frontières en sont brouillées ; le « naturel » et le « moral » se confondent souvent ; le sentiment naturel est souvent la vertu elle-même, et l'amour de la vertu et l'amour de la nature sont souvent employés indistinctement [39]. La nature n'est pas seulement le monde extérieur vivant, ayant à son pôle opposé la civilisation ; ce n'est pas seulement le libre horizon de montagnes et de forêts, de fleuves, de plaines et de rocs où Jean-Jacques désespéré s'évade hors de la misère étiolante des villes. La nature, pour Rousseau, est bien plus un principe éthique. Elle est tout simplement le bien, la source de tout ce qui est noble et désirable, de tout ce qui est beau et élevé, de tout ce qui libère et console. En face d'elle, l'on voit se dresser ce qui est contraire à la nature : le principe du mal, du vulgaire, du vil et du maudit. C'est tout ce qui n'est pas naturel et qu'il faut combattre passionnément : la civilisation, la constitution opposée à la nature, l'éducation faussée, la forme sociale mensongère ; il élève par contre vers le ciel, tout ce qu'il croit « naturel » : le contrat social conforme à la nature, l'éducation naturelle et naïve,

l'union conjugale voulue par Dieu sans qu'il tienne compte de façon fausse des origines ou de la situation sociale, la vie rustique et paisible, les jardins sans artifices, etc., en un mot le naturel dans toutes les extériorisations de la vie.

Enfin, le sentiment est le véritable organe au moyen duquel l'homme de Rousseau conçoit son univers et au moyen duquel il y participe. Le sentiment est tout. « Exister pour nous c'est sentir ». « Je sentis avant de penser; c'est le sort commun de l'humanité ». Telle est une des premières phases des *Confessions*.

« Je sens tout et je ne comprends rien » ; notre sensibilité est incontestablement antérieure à notre intelligence et nous avons eu des sentiments avant d'avoir des idées. » La croyance n'est pas la connaissance, mais le sentiment [40]. « Je sens mon âme, je la connois par les sentiments » ; « le malheureux qui ne sent plus ne vit plus, il est déjà mort »; le sentiment est l'indicateur du bien et du mal [41] ; « apercevoir c'est sentir »; « une vue exquise n'est qu'un sentiment délicat et fin », etc. En toutes choses, dans toutes les situations, le sentiment joue le rôle majeur et la raison qui pénètre tout, instrument exclusif du rationalisme est vaincue par les larmes, les soupirs, par le « mouvement du cœur », éloquent en son mutisme même.

Le sentiment devient sentimentalité lorsque le « mouvement de l'âme » est provoqué ou accompagné d'une réflexion théorique. L'affection naturelle et spontanée, la réaction irréfléchie et impulsive qui correspond toujours à l'état individuel n'ont jamais cet arrière-goût pénible et ridicule propre à « l'affaire de sentiment » en qui l'on devine encore l'intention et le motif dissimulés. La sentimentalité dont toute

la seconde moitié du XVIIIe siècle souffre dans les extériorisations de sa vie, plus qu'aucune autre époque antérieure ou postérieure, est le produit de l'esprit philosophique de cette période libératrice, du rationalisme et de l'enthousiasme débordant pour les idéals nouvellement découverts : nature, sentiment et vertu. Rousseau lui-même n'en est nullement libéré bien que, plus que chez tous ses contemporains, un sentiment particulièrement puissant et véridique lui ait fait souvent côtoyer sans dommage le dangereux récif d'une réflexion moralisante. Une large part de ses lettres passionnées — avant tout celles adressées à la Comtesse d'Houdetot — et une série de billets d'amour pénétrants dans la *Nouvelle Héloïse* en témoignent suffisamment. L'on éprouve après cela d'autant plus de malaise à suivre ces innombrables déviations, ce va-et-vient qui le fait osciller entre une véritable construction artistique vivifiée par l'intuition et par la réalité vécue, et entre un sermon vide et tendancieux, qui perd de ce fait toute force et même toute valeur esthétique lorsqu'il est aux prises avec une argumentation logique [42].

La sentimentalité de la *Nouvelle Héloïse* (1760) trouve en France un accueil tout pareil à celui que l'Allemagne fit aux *Souffrances du jeune Werther* (1774). Il semble d'après les relations du temps que la société parisienne fut alors vraiment saisie d'un vertige de sensibilité, poussée à l'extrême ; les soupirs et les larmes se succèdent sans fin ; les billets doux rivalisent entre eux de tendresse hystérique ; toute femme croit incarner Julie, tout homme aime et se passionne comme Saint-Preux ; mille « Claires » épanchent leur cœur débordant dans le sein de leur plus cher ami, et — le sentiment transporte des mon-

tagnes ! — l'amante morte envoie encore du ciel à l'ami désespéré une ultime lettre [43]. Il est de bon ton de défaillir d'émotion en toute circonstance ; et ceux auxquels la nature a accordé un aspect frais et amène, jeûnent, se poudrent et dépérissent presque, pour faire transparaître, en leur pâleur sensible, un cœur sentimental.

Le décor scénique au milieu duquel se meut la sentimentalité est « l'état d'âme ». Il importe surtout de composer un « état d'âme » ; alors le sentiment et la réflexion s'y disposeront d'eux-mêmes. Sur ce théâtre, chacun pourra aménager les coulisses à son gré ; elles pourront être joyeuses ou tristes, sombres ou claires, tendres ou mélancoliques : l'on choisira la nuance en laquelle l'on veut sentir.

L'image du monde que se compose l'être selon Rousseau peut être évoquée à peu près de la façon suivante : la nature est le principe supérieur, cause initiale dont tout émane, idée suprême, sens et valeur instante dont il s'agit pour lui d'assurer l'accomplissement ; sa qualité nécessaire, son devoir le plus sacré est la vertu, sa règle la morale, son organe le sentiment. Quelle est la place attribuée à l'art dans cette image du monde ? Comment s'y présente-t-il et comment y est-il représenté ? Ou pour poser la question de façon plus concrète, comment Rousseau a-t-il vu l'art et comment l'art répond-il à son point de vue esthétique ?

C'est le *Discours* de 1750 qui donne à ce sujet la réponse la plus nette, avec plus de précision et de clarté que ce ne sera le cas dans les écrits postérieurs qui se contenteront de développer ou d'illustrer plus ou moins ce qui se trouve déjà ici en germe [44]. Le problème, tel que Rousseau le pose et le présente, est tout à fait particulier et nouveau. S'il

échoua en s'efforçant d'étayer son système sur une preuve historique et si, obéissant à son tempérament fougueux, il dépassa de beaucoup le but, ce fait n'infirme en rien le fond essentiel de sa théorie. Résumée en une simple phrase elle peut s'énoncer comme suit: rien ne saurait être beau, sans être moralement bon et utile ; ou sous une forme positive : seul ce qui est moralement bon, est beau ; la beauté est un attribut du bon ; les qualités esthétiques sont subordonnées aux qualités morales.

Confronter les valeurs éthiques et esthétiques n'est pas une chose neuve ; dès la renaissance de l'idéal grec de la *Kalokagathia,* au tournant du XVIIIe siècle, cette question est ardemment débattue. Elle acquiert surtout son importance avec la philosophie morale anglaise (Shaftesbury, Hutcheson, Home) [45] et avec Boileau en France [46]. Mais dans l'école anglaise comme dans l'école française, l'esthétique est teintée de rationalisme. « Ils appuient l'esthétique sur la logique [47] ». « All beauty is truth » dit Shaftesbury, et Boileau: « Rien n'est beau que le vrai ». Thèmes qui finalement convergent vers la pensée formulée par Baumgarten. « La beauté est la reconnaissance de la perfection sensible [48] ». Dans ces systèmes le beau est l'apparition qui accompagne non pas le bien moral mais le vrai dans la mesure de la connaissance. Ils n'ont de commun avec l'enseignement de Rousseau que le fait qu'aucune valeur particulière n'est attribuée aux qualités esthétiques, mais que celles-ci doivent s'orienter vers une autre sphère d'être, d'existence ou de valeur [49]. Rousseau est le premier qui enlève à la connaissance sa prérogative sur le beau pour l'attribuer à la morale. Il est le fondateur de l'esthéti-

que morale ; c'est là le rôle qui lui appartient dans l'histoire de l'esthétique[50].

Une esthétique qui déclare que la beauté d'un objet dépend de sa valeur morale relègue le centre de gravité hors de l'esthétique proprement dite ; ou si l'on veut préciser encore, hors du domaine artistique dans une sphère extra-artistique. Quand Alberti définit la beauté une certaine harmonie de toutes les parties « ita ut addi aut diminui aut immutari possit nihil quin improbabilius esset », il la dégage de l'objet beau lui-même. L'harmonie des parties est une propriété de l'objet esthétique et de lui seul ; elle ne se rapporte ni à la connaissance ni à la morale, ni à quelqu'autre domaine étranger à l'esthétique. L'objet esthétique vaut ici par lui-même ; il doit être mesuré à l'aide de valeurs esthétiques. Pour Rousseau, l'objet esthétique vaut pour autant qu'il est moral et est estimé en raison de ses valeurs morales. La condition qu'il pose à l'artiste est de viser non plus à une œuvre belle, mais à une œuvre morale ; c'est la tâche de l'art d'améliorer et d'éduquer moralement ; l'art est une illustration de tendances extra-artistiques.

Tout art peut devenir illustration. La musique de programme, le livret de partition, la danse de caractère, toutes ces œuvres d'art sont la représentation de quelque chose, toutes s'efforcent d'étudier et d'atteindre un objet déterminé; elles obéissent de ce fait non pas à une loi qui leur est propre, mais à une loi étrangère. Quand Dürer dessine Adam et Eve, quand Picasso compose un tableau, ils n'ont pas besoin d'accompagner ces évocations d'une suscription ou d'un commentaire ; elles veulent dire : voici l'aspect de tel ou tel objet (que ce soit l'aspect « en soi » ou « pour moi seul »,

c'est là une autre question!). Mais quand Prud'hon peint la mort d'Abel, il veut montrer tout d'abord : *la Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime* (légende qui désigne la toile du Louvre). Ce n'est qu'après cela que les problèmes artistiques l'intéressent. Le défaut de l'esthétique morale est évident ; les qualités artistiques, la composition artistique, la forme y sont négligées. Elles ne jouent aucun rôle. Peu importe qu'une composition soit mauvaise si elle représente une scène moralisante, et peu importe la couleur la plus belle, lorsque le tableau placé sous nos yeux reflète un thème immoral. L'art est ainsi rendu responsable de conséquences qui ne sont nullement de son ressort. Il doit provoquer des effets qui ne l'intéressent en aucune façon. L'on peut dire de lui, comme de toute autre chose, qu'il n'est ni bon ni mauvais en soi ; « seule, la pensée de l'homme le rend l'un ou l'autre ».

De toutes les théories qui font dériver le beau — que ce soit en apparence ou en réalité — d'une sphère extra-esthétique d'être ou de valeur nettement fondée et qui attestent l'hétéronomie de l'esthétique [52], l'esthétique morale est l'enseignement qui s'éloigne le plus de son objet véritable et s'égare de la façon la plus pernicieuse dans un domaine qui lui est étranger. Les esthétiques fondées sur la métaphysique : celles des platoniciens et des néo-platoniciens, qui se basent sur l'idéalisme, celles de Leibnitz et de Wolff teintées de rationalisme, implantent le beau dans un royaume supra-terrestre demeurent en fin de compte dans une sphère irréelle et ne tiennent pas compte de la beauté vraiment vécue des objets réels. Ce sont des esthétiques de luxe qui n'ont d'influence ni sur la critique pratique et moins encore sur l'art.

Et les théories qui définissent l'expérience esthétique une forme de la connaissance demeurent elles aussi indifférentes à l'égard de l'objet empirique et réduisent le goût de la beauté des apparitions sensibles, à un simple acte de connaissance. L'esthétique morale par contre vise l'objet empirique et subjugue l'objet artistique, par le moyen de tendances extra-artistiques.

Dans cette théorie, l'art devient un médiateur de valeurs morales ; il traduit l'idée du bien dans une langue sensible. Le bien étant éprouvé et saisi par le sentiment, il s'ensuit que l'organe esthétique est le sentiment, non pas — et c'est là l'essentiel — un « sentiment du beau » mais « un sentiment du bon » : il conçoit les valeurs morales et néglige la forme artistique.

« Daraus erhellt, dass diese Art des Wohlgefallens... kein aesthetisches, sondern ein moralisches ist ; denn es wird durch eine Idee vermittelt, nicht unmittelbar durch Betrachtung erzeugt ; auch richtet es sich ganz und gar nicht nach der Schönheit der Formen [53] ». Ou : « Der Gegenstand wird auf eine Idee bezogen, und nur auf dieser Beziehung beruht seine Kraft [54] ».

Cette forme d'appréciation et de jouissance s'explique par la manière neuve de concevoir la nature. L'amour pour la nature et l'agrément qu'on y trouve sont, en ce sens-là, moraux et non pas esthétiques. De même que la nature est le principe du bien, de même toutes ses manifestations sont la démonstration de ce principe : « Elles se rapportent à une idée ». Schiller oppose cette conception de la nature à celle des Grecs :

« Die Natur scheint mehr den Verstand des Griechen und seine Wissbegierde, als sein moralisches Gefühl zu interessieren; er hängt nicht mit Innigkeit, mit Empfindsamkeit, mit süsser Wehmut an derselben, wie wir Neueren... Sie empfanden natürlich, wir empfinden das Natürliche[55] ».

Un principe fondamental de la théorie artistique en découle, principe vivant depuis longtemps mais qui se marque cette fois d'un accent nouveau : Tout art est une imitation de la nature. Comme seul ce qui est naturel est bon et que seul le bien est beau, ce qui est naturel seul, par conséquent, peut être beau « Toute invention qui est contre nature... est une invention mauvaise et qu'il faut proscrire[56] ». Le facteur déterminant, l'instance qui critique et qui choisit est « l'heureux instinct inné du bon » : le jugement esthétique s'oriente à l'aide du sentiment moral. La théorie de l'art au XVIIIe siècle présuppose, elle aussi, un bel idéal dans la nature, que l'art doit imiter ; cette théorie se manifeste tout particulièrement dans l'architecture qui s'efforce de façon constante d'enfermer cet idéal dans des formules rationnelles ; là aussi l'on reconnaît un sentiment inné qui conçoit cette beauté, qui la connaît et qui détermine le goût de choisir dans la nature ce qui est légitime. Mais il s'agit toujours de cette harmonie parfaite, particulière à l'objet, que défend l'esthéticien Bordes (v. p. 14), et nullement d'une idée morale dont l'objet artistique est le transmetteur. Ce ne sera que le lourd naturalisme du XIXe siècle qui supprimera tout idéal préétabli de son étude imitatrice ; il n'y a plus là d'idée métaphysique du beau, plus de sentiment moral du bon ; et lorsque l' « heureux instinct » n'est

pas inné (inconsciemment) l'art ne devient plus en fait qu'une reproduction photographique des apparitions empiriques.

L'œuvre d'art, transmettrice de valeurs morales, s'adresse au sentiment moral. Elle doit « émouvoir le cœur, saisir l'âme » de celui qui l'accueille, et cela non pas directement, naïvement, par sa beauté esthétique, mais par l'idée morale qu'elle rend sensible, par le souvenir d'une action vertueuse et moralement belle qu'elle éveille chez celui qui la contemple, par l'état d'esprit dans lequel le sentiment psychique peut s'amplifier et se répandre. L'œuvre d'art doit permettre à une idée morale de se manifester et cette idée doit nous toucher. Entre l'apparition objective et la réception subjective s'intercalent l'idée et la réflexion. L'objet esthétique devient « sentimentalisant », la jouissance esthétique sentimentale (v. Rem. 31).

L'art plastique sentimentalisant n'est point en son essence une chose inexistante. Il exprime des faits pour lesquels il n'a pas de mots. Il tend à chercher ses valeurs dans des sphères étrangères et il doit être évalué au moyen d'une mesure étrangère. Il revendique pour lui le seul privilège de la poésie qui communique et rend sensible l'invisible et l'irréel; aveugle et sourd à sa propre légitimité, il poursuit un idéal qui ne lui convient pas : ainsi il perd pied sans pouvoir atteindre le ciel.

L'art sentimentalisant ne se préoccupe pas d'une contemplation sensible mais d'idées immatérielles. Il ne part point d'une représentation déterminée qu'il veut rendre visible mais d'une pensée invisible qu'il revêt d'une forme matérielle. Schiller écrit: « In poetischen Werken ist es anders, ein Werk für die Einbildungskraft kann seine Vollkommenheit auch durch

das Unbegrenzte erreichen ; ein Werk für das Auge findet sie nur in der Begrenzung », c'est-à-dire dans une forme réelle et sensible. Le processus de l'art n'est donc pas la formation d'une intuition immédiate, intérieure et sensible mais la transcription imagée d'une idée abstraite. Le regard effleure les problèmes véritablement artistiques pour se porter sur un objet littéraire ou philosophique : l'art sentimentalisant est allégorique.

Au point de vue psychologique l'on peut expliquer cette attitude par deux faits historiques, bien qu'assurément ils ne s'y révèlent pas. Parfois se montre ici et là un dépérissement de la puissance de représentation artistique et matérielle comme si l'esprit rationaliste et philosophique du siècle précédent l'avait comprimée et consumée; il faut y ajouter encore la puissance des belles-lettres qu'on ne saurait sous-estimer et qui donnaient indiscutablement le ton dans tous les domaines de l'esprit.

L'on peut constater dans la critique d'art tout entière l'effacement de cette attitude littéraire fondamentale. Ainsi, depuis que Dandré Bardon a créé le terme de peintre-poète [57], l'on ne s'estime plus satisfait avant d'avoir trouvé aux peintres, le compagnon lyrique dont l'œuvre semble jouer dans le domaine de la poésie un rôle analogue ou correspondant à celui de l'œuvre de l'artiste dans le domaine de la peinture. Ce rapprochement est aussi caractéristique pour le goût du temps que l'est la « balance » de Roger de Piles [58] au début du siècle. Boucher est appelé tantôt Catulle ou Anacréon, tantôt Voltaire ou Marmontel ; Greuze est tantôt Molière, tantôt Gessner ; l'on y trouve Vernet-Buffon, Chardin-La Fontaine, Deshays-Voltaire, Michel-Ange-Milton ou Corneille, Raphaël-

Virgile ou Racine, le Corrège-Ovide ou Homère, Albani-La Fontaine ou Anacréon, Véronèse-l'Arioste, Rubens-le Tasse, etc.[59].

De même que l'esthétique morale ne porte pas au fond sur l'objet artistique, de même que l'art sentimentalisant vise la matérialisation d'une idée extra-artistique, de même la jouissance d'art morale, esthétique et sentimentale ne fait qu'effleurer l'objet esthétique. L'homme sentimental goûte en l'œuvre d'art sa propre personne et les sentiments personnels que l'objet artistique libère en lui. Il utilise l'œuvre d'art comme une occasion de donner cours à ses sentiments ou d'éveiller un état d'âme. Il en mesure la valeur au degré auquel elle l'anime et émeut son cœur : l'homme sentimental veut éprouver au travers d'une œuvre d'art son propre cœur sensitif et non pas le bonheur d'une beauté sans but et objective[60]. Il peut faire sien, pour tout objet artistique, le jugement que Rousseau consacre à l'œuvre poétique :

> « Je n'ai point pour moi d'autre manière de juger de mes lectures que de sonder les dispositions où elles laissent mon âme et j'imagine à peine quelle sorte de bonté peut avoir un livre qui ne porte point ses lecteurs au bien[61] ».

Ce point de vue fait naître de nouvelles exigences pour l'art. Il doit agir au point de vue moral et au point de vue pédagogique. Il doit placer devant nos yeux les héros qui par leur vertu et leur grandeur d'âme sont un modèle et un exemple. Cette exigence vise le thème artistique. De même que la morale détermine le contenu idéal de l'œuvre d'art de même elle est aussi le censeur déterminant et sélectionnant

de son thème, de son sujet. L'on place au-dessus de tout la représentation d'une action vertueuse qui émeut le spectateur et le pousse à être bon lui aussi. L'action peut être représentée par les personnes qui y concourent (ou qui la subissent) : thème historique, ou quand l'événement se place dans l'actualité, tableau de genre. Il importe avant tout d'y mettre en évidence l'enseignement moral, soit que l'on représente cette action méritoire elle-même ou sa récompense, soit que l'on y fasse figurer la punition d'une mauvaise action [62]; ou encore, elle peut — en faisant abstraction de toutes les contingences terrestres — être élevée dans un monde supérieur et évoquée par des images emblématiques : elle devient ainsi l'allégorie de la vertu. Enfin elle peut nous transporter dans un état d'âme qui crée de lui-même le sentiment moral ou qui du moins le prépare et l'encourage. Elle peut être l'occasion de mettre en mouvement la fantaisie morale en ne présentant pas le bien moral (de façon directe, indirecte, symbolique ou allégorique), mais en le laissant deviner ou pressentir. Telle est la tâche de la véritable figuration de la nature, de la peinture de paysage, et de l'art des jardins; telle est la tâche de l'architecture. La mythologie sans fond moralisant et l'œuvre de pur agrément ne trouvent point place dans cette classification.

La forme artistique ne joue ici qu'un rôle subordonné et il est aisé de voir ce que l'on réclame d'elle, en raison des exigences morales. Le naturel, la simplicité sont les principes supérieurs de la composition. Le naturel parce que la nature elle-même est le modèle de tout ce qui est bon, parce que c'est en elle que nous devons chercher la forme belle, et non pas dans notre conception ou dans notre imagination ; la simplicité parce que tout luxe est un mal fonda-

mental d'où naissent tous les vices. Le classicisme du XVIIIe siècle finissant, qui s'est trouvé influencé au point de vue moral par l'enseignement de Rousseau, répond largement à cette exigence. Ici il n'y a point de limites. L'on peut dire seulement que l'esthétique morale et l'art sentimentalisant répondent à la forme classique parce que cette dernière aussi n'est pas naïve mais qu'elle rejoint par un détour un idéal préconçu sur lequel elle se fonde : l'antiquité.

Telle est, sous l'influence de la conception de Rousseau, l'attitude esthétique, le problème auquel l'art doit répondre : l'art est le porteur et le médiateur d'une idée morale. Il doit remplir une tâche pédagogique, élever l'homme vers le bien moral. Il s'adresse au sentiment moral et est jugé selon une évaluation extra-artistique, morale et sentimentalisante. Il doit reconnaître les lois morales les plus hautes: le naturel, la simplicité, la vérité et la vertu et s'adapter à leurs formes. Il faut se demander si l'art plastique a répondu, dans la théorie et dans la pratique à cette exigence — et de quelle façon.

L'on pourrait objecter qu'une telle esthétique est un système et qu'il est tout à fait injustifié d'en attribuer la responsabilité à Rousseau ; l'on ne trouve en effet dans son œuvre aucune indication d'un enseignement de beauté systématique. Convenons qu'une esthétique autonome n'a jamais été dans les vues de Rousseau ; l'on ne saurait toutefois nier qu'il a exercé la plus grande influence sur son époque et sur les milieux contemporains ; l'on ne saurait nier d'autre part qu'une conception du monde et un programme de vie, robustes, capables à la fois de déterminer et de former une époque sont mieux désignés pour déterminer et pour former aussi la tenue esthétique d'une époque, qu'un système théorique qui ne se

constitue d'ordinaire que lorsque les événements vivants ont déjà exercé leur action. Ainsi l'esthétique morale a trouvé sa théorie dans l'*Allgemeine Theorie der schönen Künste* de Sulzer (1771), mais alors le Rousseauisme, ce mélange curieux d'adoration de la nature et de morale étroite, de rationalisme et de sentimentalité s'était développé depuis longtemps et s'était manifesté en mille phénomènes ; Sulzer pouvait donc cueillir les fruits parvenus à maturité, là où Rousseau avec l'apport de toute sa personnalité vivante et de son œuvre vaste avait jeté les semences. Lorsque la théorie se forme, le processus vivant touche déjà à sa fin.

L'on peut ainsi déterminer l'époque du Rousseauisme dans l'art plastique. C'est vers le milieu du XVIIIe siècle, la façon neuve et décisive dont le *Discours* sur la valeur morale des arts et des sciences pose le problème ; c'est vingt ans plus tard, que la doctrine est fixée. C'est durant cette période que l'on peut s'attendre à une manifestation d'art. Il conviendra d'examiner dans quelle mesure les effets s'en sont continués.

III

Rousseau lui-même semble n'avoir manifesté aucune compréhension, aucune clairvoyance à l'égard des véritables valeurs esthétiques, et des arts plastiques. Dans l'amoncellement de lettres et de confessions qui nous apportent le reflet de toutes ses impressions et de tous ses mouvements intérieurs, il ne se trouve pas une seule description positive d'une œuvre d'art. Il voyage durant sa jeunesse, à travers le

Midi de la France et l'Italie septentrionale ; à 23 ans il séjourne presque une année à Venise. Il n'y a pas la moindre répercussion d'une impression d'art dans ses écrits; l'on dirait qu'il a parcouru le monde les yeux fermés.

Il se représente toutes choses, mais il ne voit rien. Il vit de façon continuelle dans le monde de sa fantaisie ; et il affirme qu'il serait impossible à un homme, et qu'il serait difficile à la nature elle-même, de surpasser en richesse sa propre fantaisie.

« Ma mauvaise tête ne peut s'assujettir aux choses : elle ne sauroit embellir : elle veut créer. Les objets réels s'y peignent tout au plus tels qu'ils sont ; elle ne sait parer que les objets imaginaires. Si je veux peindre le printemps, il faut que je sois en hiver ; si je veux décrire un beau paysage il faut que je sois dans des murs ; et j'ai dit cent fois que si jamais s'étois mis à la Bastille, j'y ferois le tableau de la liberté [63] ».

Des témoignages de ce genre, repris en variations diverses, montrent assez quelle « concentration intérieure » Rousseau gardait au milieu de ses contemporains : son regard n'est pas tourné vers l'extérieur mais intérieurement ; il ne voit là ni formes, ni figures nettement découpées, mais il éprouve des sentiments, il laisse un sexe imaginaire souffrir, pleurer, jouir et se réjouir [64]. Mais les images réelles se dispersent entre ses mains ; il ne sait pas se souvenir de ce qu'il a vu réellement.

Et comment a-t-il vu la nature vivante qu'il aimait avec tant de sincérité ?

« Au reste on sait déjà ce que j'entends par un beau pays. Jamais pays de plaine quelque beau qu'il fût ne

parut tel à mes yeux. Il me faut des torrents, des rochers, des sapins, des bois noirs, des montagnes, des chemins raboteux à monter et à descendre, des précipices à mes côtés qui me fassent bien peur. — Je dispose en maître de la nature entière ; mon cœur errant d'objet en objet, s'unit, s'identifie à ceux qui le flattent, s'entoure d'images charmantes, s'enivre de sentiments délicieux[65] ».

Etat d'âme et toujours encore état d'âme ! sentiment, rien que sentiment ! Il en use ainsi non seulement à l'égard du monde des formes matérielles, mais aussi à l'égard de la musique qui ne doit pas être accueillie moins objectivement et moins distinctement que toute autre œuvre d'art.

« Quand on vint à ces grands morceaux d'expression qui savent exciter et peindre le désordre des passions violentes, je perdois à chaque instant l'idée de musique, de chant, d'imitation ; je croyois entendre la voix de la douleur, de l'emportement, du désespoir ; je croyais voir des mères éplorées, des amans trahis, des tyrans furieux... je connus alors pourquoi cette même musique qui m'avoit autrefois ennuyé, m'échauffoit maintenant jusqu'au transport ; c'est que j'avois commencé de la concevoir[66] ».

Or, cela ne veut pas dire la connaître rationnellement, mais en être saisi, en être ému, « se représenter quelque chose là-dessous[67] ». C'est toujours à nouveau la dépréciation de la réalité empirique et la mise en valeur d'une sphère idéale et fantaisiste.

« Le pays des chimères est dans ce monde le seul digne d'être habité, et tel est le néant des choses humaines, qu'hors l'Etre existant par lui-même, il n'y a rien de beau que ce qui n'est pas[68] ». « L'existence des êtres

finis est si pauvre et si bornée, que quand nous ne voyons que ce qui est, nous ne sommes jamais émus. Ce sont les chimères qui ornent les objets réels ; et si l'imagination n'ajoute un charme à ce qui nous frappe, le stérile plaisir qu'on y prend, se borne à l'organe et laisse toujours le cœur froid [69] ». L'amour lui-même se colore d'illusions. « Qu'est-ce que le véritable amour lui-même si ce n'est chimère, mensonge, illusion ? On aime bien plus l'image qu'on se fait que l'objet auquel on l'applique [70] ».

Les rares remarques qui se rapportent directement à l'art plastique — l'on trouverait à peine dans les 46 volumes (y compris la correspondance), 46 passages sur ce point, tant ce domaine était hors du champ de vision de Rousseau — ces rares remarques trahissent une surprenante méconnaissance à l'égard des thèmes artistiques et une remarquable pénurie de compréhension esthétique. Il sera parlé plus loin de sa mesquine discussion avec Coindet au sujet de l'illustration de la *Nouvelle Héloïse*. L'on citera à titre d'exemple la proposition qu'il fit très sérieusement au peintre après avoir développé que le mode usuel de la représentation artistique était devenu une convention, une habitude et qu'il pouvait prouver aisément « que toute notre harmonie est une invention barbare et gothique (deux termes identiques qui signifiaient alors tous deux : affreux, sans goût, sans valeur...), qui n'est devenue que par trait de temps un art d'imitation [71] ».

« Pourquoi les peintres n'osent-ils entreprendre des imitations nouvelles qui n'ont contre elles que leur nouveauté et paroissent d'ailleurs tout à fait du ressort de l'art ? Par exemple, c'est un jeu pour eux de faire paroitre en relief une surface plane : pourquoi donc nul d'en-

tre eux n'a-t-il tenté de donner l'apparence d'une surface plane à un relief ? S'ils font qu'un plafond paroisse une voûte, pourquoi ne font-ils pas qu'une voûte paroisse un plafond ? Les ombres, diront-ils, changent d'apparence à divers points de vue, ce qui n'arrive pas de même aux surfaces planes. Levons cette difficulté et prions un peintre de peindre et colorier une statue de manière qu'elle paroisse plate, rase et de la même couleur, sans aucun dessin, dans un seul jour et sous un seul point de vue. Ces nouvelles considérations ne seroient peut être pas indignes d'être examinées par l'amateur éclairé qui a si bien philosophé sur cet art [72] ».

Cette proposition n'a pas besoin d'être plus longuement interprétée. La pauvreté de Rousseau au point de vue de l'observation matérielle et sa manière de penser — évidemment abstraite — ne pourraient se révéler de façon plus visible. Je n'ai d'ailleurs trouvé aucune tentative qui se fût efforcée de poursuivre la réalisation de cette proposition.

Il n'en reste pas moins que Rousseau s'est essayé à dessiner et qu'il affirme qu'il se passionnait pour cét art. Ses recherches datent de la période de 1731-1732 au moment où il était occupé au cadastre de Chambéry [74]. « Le lavis des mappes de nos géomètres m'avoit aussi rendu le goût du dessin », écrit-il dans les *Confessions* [75]. Ce rappel d'un retour à un goût antérieur se rapporte à son apprentissage chez le graveur Ducommun à Genève de 1725 à 1728. Il y avait appris à fond la technique de la gravure et a pu par la suite faire valoir ses connaissances à ce sujet, lors de la mise au point des illustrations de ses livres. « Le métier ne me déplaisoit pas en lui-même [76] », « j'avais un goût vif pour le dessin, le jeu du burin m'amusoit assez ». Plus tard, en 1731, il s'exerce à la peinture.

« J'achetai des couleurs et je me mis à faire des fleurs et des paysages. C'est dommage que je me sois trouvé peu de talent pour cet art, l'inclination y étoit toute entière. Au milieu de mes crayons et de mes pinceaux j'aurois passé des mois entiers sans sortir. Cette occupation devenant pour moi trop attachante, on étoit obligé de m'en arracher [77] ».

Aucune de ces images n'a subsisté pour autant que je le présume ; et je ne sais trop sur quoi Kœhler se fonde lorsqu'il écrit que Rousseau avait esquissé, avec le crayon de l'artiste, de délicieux paysages et des tableaux [78].

Cette passion pour le dessin et pour la peinture d'après nature n'émane nullement d'un besoin d'artiste créateur d'images, mais d'une source analogue à celle de son amour de la botanique : de l'intérêt vif qu'il témoigne à tous les objets de la nature vivante. Il aime à suivre une mouche dans ses mouvements, il aimerait déraciner des rochers pour voir ce qui se trouve sous eux [79]. Et c'est dans le même sens qu'il demande que le jeune écolier s'exerce à dessiner d'après nature.

« Non précisément pour l'art même, mais pour se rendre l'œil juste et la main flexible... et qu'il ne perde le goût des beautés de la nature [80] ».

Il y a un goût naturel et un goût éduqué. Le goût naturel « que tous les hommes reçoivent comme un présent de la nature n'est déterminé » que par l'instinct, au delà « on ne voit plus la raison de ces décisions. On doit distinguer ses lois dans les choses morales et ses lois dans les choses physiques. Dans celles-ci, les principes du goût semblent absolument inexplicables, mais il importe d'observer qu'il entre du moral dans tout ce qui

tient à l'imitation [81]. Ainsi l'on explique des beautés qui paroissent physiques et qui ne le sont réellement point... Les hommes dans leurs travaux ne font rien de beau que par imitation. Tous les vrais modèles du goût sont dans la nature [82] ».

Le goût naturel est pour ainsi dire la conscience de la beauté morale.

Le goût éduqué par contre n'est que « la faculté de juger de ce qui plaît ou de ce qui déplaît au plus grand nombre ». Il n'en résulte pas encore que le nombre de ceux auxquels l'on peut attribuer du goût soit plus grand que celui des gens auxquels il manque.

« Bien que le concours des goûts les plus généraux fasse le bon goût il y a peu de gens de goût ; de même qu'il y a peu de belles personnes, quoique l'assemblage des traits les plus communs fasse la beauté... Ceux qui nous guident sont les artistes, les grands, les riches ; et ce qui les guide est leur intérêt ou leur vanité : ceux-ci pour étaler leurs richesses, et les autres pour en profiter, cherchant à l'envi de nouveaux moyens de dépense. Par là le grand luxe établit son empire et fait aimer ce qui est difficile et coûteux ; alors le prétendu beau, loin d'imiter la nature, n'est tel qu'à force de la contrarier. Voilà comment le luxe et le mauvais goût sont inséparables [84] ».

Nous nous retrouvons ici sur le même terrain qu'en 1750; il en résulte que les artistes opposés à la nature doivent être condamnés; et cette fois Rousseau s'attaque expressément à la citadelle détestée du bon goût : « Il n'y a pas, peut-être, à présent un lieu policé sur la terre, où le goût général soit plus mauvais qu'à

Paris[85] ». C'est à cette manière de juger que correspond la classification et la répartition qualitative de valeurs des arts. Selon lui la succession naturelle doit être telle.

« Qu'en chaque chose l'art dont l'usage est le plus général et le plus indispensable, est incontestablement celui qui mérite le plus d'estime, et que celui à qui moins d'autres arts sont nécessaires la mérite encore par-dessus les plus subordonnés, parce qu'il est plus libre et plus près de l'indépendance. Voilà les véritables règles de l'appréciation des arts et de l'industrie ; tout le reste est arbitraire et dépend de l'opinion[86] ».

D'après cela l'agriculture « le premier et le plus respectable de tous les arts » occuperait le degré supérieur; viendraient ensuite la forge et la charpente, etc.; mais la valeur que l'on accorde habituellement aux différents arts est en relation inverse de leur utilité véritable.

« Ces importants qu'on n'appelle pas artisans, mais artistes travaillent uniquement pour les oisifs et les riches, mettent un prix arbitraire à leurs babioles ; et comme le mérite de ces vains travaux n'est que dans l'opinion leur prix même fait partie de ce mérite et on les estime à proportion de ce qu'ils coûtent. Le cas qu'en fait le riche ne vient pas de leur usage, mais de ce que le pauvre ne les peut payer. Nolo habere bona nisi quibus populus inviderit[87] ».

« Rousseau als Dichter wie als Philosoph hat keine andere Tendenz, als die Natur entweder zu suchen oder an der Kunst zu rächen[88] ». Si l'on applique ce jugement à l'esthétique morale, cela veut dire que

dans la mesure où l'art s'éloigne de la nature elle descend de degré en degré, de la vaine inutilité jusque au péché pernicieux, et que dans la mesure où la nature est asservie et offensée dans l'œuvre d'art, l'art perd sa valeur et sa raison d'être. Ou, en retournant cette formule, qu'un objet vraiment beau doit être nécessairement bon et que le corps est « le temple de l'âme ». Rousseau a parcouru un jour ce chemin en sens inverse, de la forme de la vision à son contenu idéal : ce fut dans son *Pygmalion* [89], scène lyrique qui fut mise en musique en partie par Rousseau lui-même et en partie par Coignet [90]. Un seul personnage se meut dans cette pièce. Le thème en est le suivant : la Galathée de marbre respire soudain, et, s'animant, descend de son piédestal pour choir dans les bras de son créateur ravi. La petite nymphe de Pygmalion est une œuvre d'art qui dépasse en beauté la nature et même l'œuvre des dieux.

« Mais il te manque une âme, ta figure ne peut s'en passer. Que l'âme faite pour animer un tel corps doit être belle ! Déesse de la beauté, épargne cet affront à la nature, qu'un si parfait modèle soit l'image de ce qui n'est pas » !

Cette petite pièce eut un succès extraordinaire [91]. Le sentiment extatique qui brise les lois même de la nature et qui anime la pierre immobile célèbre ici son triomphe suprême; la beauté matérielle du corps est également justifiée. La divinité descend jusqu'à elle et l'accueille dans le royaume de la réalité animée et vivante. Cinquante ans plus tard, la critique destructrice se faisait entendre :

« Und so will ich denn auch noch eines kleinen, aber merkwürdig Epoche machenden Werkes gedenken, écrit Gœthe dans le second livre de *Dichtung und Wahrheit*, es ist Rousseau's Pygmalion [92]. Viel könnte man darüber sagen, denn diese wunderliche Produktion schwankt gleichfalls zwischen Natur und Kunst, mit dem falschen Bestreben, diese in jene aufzulösen. Wir sehen einen Künstler, der das Vollkommenste geleistet hat und doch nicht Befriedigung darin findet, seine Idee ausser sich, kunstgemäss (!) dargestellt und ihr ein höheres Leben verliehen zu haben ; nein, sie soll auch in das irdische Leben zu ihm herabgezogen werden. Er will das Höchste, was Geist und Tat hervorgebracht, durch den gemeinsten Akt der Sinnlichkeit zerstören ».

CHAPITRE II

LE ROUSSEAUISME DANS LA THÉORIE DE L'ART

Le Rousseauisme dans les arts plastiques n'est pas un problème formel. Il n'existe pas de style rousseauiste, qui se puisse distinguer par une technique linéaire ou une coloration, par une construction plastique ou une forme architectonique spéciales. L'influence d'un architecte sur l'architecture, d'un statuaire sur la sculpture, d'un peintre sur la peinture peut être suivie directement; l'on trouve dans ce cas une forme, et une couleur que l'on peut comparer, une mesure préétablie au moyen de laquelle on peut mesurer. Rousseau n'a été ni peintre, ni sculpteur, ni architecte et il ne s'est pas attaché à des problèmes artistiques.

Le Rousseauisme est bien plutôt un état d'esprit, un état d'âme, un programme. Seul ce qui est programmatique peut être conçu et formulé; l'état d'âme se dérobe aux mains de celui qui voudrait entreprendre de le définir, de le capter en formules. Il

échappe, comme tout ce qui peut être vécu, à une définition nettement arrêtée. Il ne saurait être reconstruit à l'aide de mille indices rassemblés et l'on en vient à se demander s'il peut même vivre encore aujourd'hui ou si nous ne déchiffrons pas plutôt son reflet dans les créations où il s'est manifesté, si nous ne le retrouvons pas réfléchi dans d'innombrables apparitions, si nous ne le représentons pas sans le revivre. Il résonne dans les petites chansons et les romances toutes parées de sentiments, il dicte l'Idylle sur l'Ile de Saint-Pierre, le *Narcisse,* le *Pygmalion,* il s'exhale avant tout de chaque ligne de la *Nouvelle Héloïse;* il est doux et mélancolique, rêveur, d'une tendresse toute personnelle; il n'est jamais arrogant, majestueux ou puissant, il émeut mais il n'ébranle jamais, il est gai sans s'émanciper, il est triste sans oppresser; il ne va pas du majestueux au risible, du divin au vulgaire : l'extraordinaire lui est étranger, mais il transfigure ce qui est naturel avec une sympathie fervente. « Il n'est ni gai ni folâtre; jaloux d'un sentiment si doux, en le goûtant on craint de l'évaporer... Les jeux bruyants, la turbulente joie voilent les dégoûts et l'ennui... mais la mélancolie est amie de la volupté : l'attendrissement et les larmes accompagnent les plus douces jouissances et l'excessive joie elle-même arrache plutôt des pleurs que des ris [93] ».

Le Rousseauisme est un sentiment; les idéals qu'il reconnaît sont la vertu et la liberté, la vérité et la nature. *Ici repose l'homme de la Nature et de la Vérité,* lit-on sur le tombeau de Jean-Jacques à Ermenonville. Ce sentiment s'exprime dans l'amour pour la vertu et pour la liberté. Celui qui pense comme Rousseau doit agir comme Wolmar et doit pouvoir mourir comme Julie; il élèvera ses enfants

comme Emile et il prête serment sur le *Contrat Social*. Il est vertueux, mais par intérêt personnel; il prêche la paix parce qu'il est trop faible pour la lutte. Le sentiment et l'état d'âme sont unis entre eux comme le thème et la mélodie. Le ravissement sentimental, tout chargé de larmes, du Rousseauisme est aussi étranger à la tendance du « rococo », empli du bonheur de vivre et du plaisir des sens, qu'à la sincérité raisonnable et froide du classicisme. Mais entre le rococo et le classicisme, le Rousseauisme sert de liaison, de transition; il est comme un pont jeté entre un passé déjà vécu et un avenir encore imprécis. Il présente tous les indices d'une époque de transition, il est hésitant, indécis, brouillé, compliqué de toutes façons, fatalement enchevêtré dans le désaccord entre le contenu et la forme, entre ce qui doit être dit et les moyens d'expression, entre le vouloir et le pouvoir. L'état d'âme se réalise dans le vécu, le sentiment dans l'action. Rousseau réalise son sentiment dans son œuvre; il le réalise en tant que poésie et en tant que programme, c'est-à-dire qu'il évoque des événements, des actions dans lesquels on le voit se manifester (sans qu'il soit mis en évidence en tant que morale du récit, et abstrait de tout cas particulier); ou il formule ce sentiment comme une exigence, un devoir, un commandement. La Nouvelle Héloïse est la poésie brodée sur ce programme qu'est l'Emile.

Le *Discours* de 1750 donne les principes de Rousseau pour l'art plastique; ce même thème sera répété par la suite en variantes diverses. La nature, la morale et le sentiment sont l'objet, le devoir et le critère des arts :

1) L'objet artistique doit être choisi dans la nature et doit y répondre dans sa représentation : il doit être vrai. Ce qui n'est pas naturel est mensonger et par conséquent mauvais.

2) La tâche artistique est la représentation de la vertu; l'art a un but moral et pédagogique. Dans la mesure où il perd de vue sa destination morale et éducatrice, il devient sans valeur et contraire à son devoir.

3) L'art s'adresse au sentiment. Plus il saisit et émeut intimement le cœur plus il faut l'estimer.

Partout où ce programme se trouve rempli, où le sentiment rousseauiste se révèle, où l'état d'âme sentimental de la Nouvelle Héloïse est vivant, nous pouvons parler du Rousseauisme dans les arts plastiques, dans la théorie et dans l'œuvre artistique.

I

Le Batteux [94] publie en 1746 une œuvre assez mince, ornée d'exquises estampes de Delafosse, gravées d'après les dessins d'Eisen : *Les Beaux-Arts réduits à un même principe.* C'est comme un avant-coureur du *Discours;* il contient en germe ce que Rousseau devait préciser et développer quatre ans plus tard; début encore hésitant, tentative prudente, « une belle statue, écrira par la suite Diderot, mais à laquelle il manque une tête bien faite ».

Pour la première fois, l'on voit présenter ici l'analogie entre le beau esthétique et le bien moral; la vertu et le cœur sensible sont érigés en juges. Le plaisir manifesté à l'égard de la sincérité, de l'har-

monie, du naturel prend une importance analogue à la vertu; et comme « les arts représentent la belle Nature parée de ses grâces, sans la moindre affectation », l'amour pour la nature, pour la vertu et pour l'art est dans le fond identique.

« Le goût de la nature étant le même que celui des arts il n'y a qu'un seul goût qui s'étend à tout et même sur les mœurs... Qu'on jette les yeux sur l'histoire des nations, on verra toujours l'humanité et les vertus civiles dont elle est la mère, à la suite des beaux-arts. C'est par là qu'Athènes fut l'école de la délicatesse, que Rome malgré sa férocité originaire s'adoucit, que tous les peuples à proportion du commerce qu'ils eurent avec les muses devinrent plus sensibles et plus bienfaisants... Tel est le progrès du goût : le public se laisse prendre peu à peu par les exemples. A force de voir, même sans remarquer, on se forme insensiblement sur ce qu'on a vu » (p. 117).

L'on croirait entendre l'un des adversaires de Rousseau et il est fort surprenant que Le Batteux ne se trouve pas cité et mentionné dans les écrits polémiques de 1750-51. L'on peut toutefois en conclure que son œuvre fut une apparition prématurée que l'on ne jugea pas mériter encore la peine d'être discutée.

Chez Le Batteux déjà l'on trouve cette amalgamation, ce mélange du bien et du beau qui, venu tout d'abord d'Angleterre, devait être par la suite, en Angleterre même, nettement dissocié [95]. En France, cette ligne, partie d'Antoine Coypel [96], devait traverser toute l'esthétique moralisante pour aboutir à l'utilitarisme du XIXe siècle. La « Belle Nature » ! écrit Le Batteux, et il la définit : « Celle qui a 1) le plus de

rapports avec notre propre perfection, notre avantage, notre intérêt; 2) qui est en même temps la plus parfaite en soi ». (p. 79).

« La belle Nature, telle qu'elle doit être présentée dans les Arts, renferme toutes les qualités du beau et du bon (deux termes, qui revêtent presque la même signification, quand on les examine de près, p. 55). Elle doit nous flatter du côté de l'esprit en nous offrant des objets parfaits en eux-mêmes, qui étendent et perfectionnent nos idées : c'est le beau. Elle doit flatter notre cœur, en nous montrant dans ces mêmes objets des intérêts qui nous soient chers, qui tiennent à la conservation ou à la perfection de notre être, qui nous fassent sentir agréablement notre propre existence (!): et c'est le bon qui, se réunissant avec le beau dans un même objet présenté, lui donne toutes les qualités dont il a besoin pour exercer et perfectionner à la fois notre cœur et notre esprit » (p. 87).

L'accentuation du sentiment et du « saisir par le cœur » qui s'intrônisa dès Rousseau dans le jugement esthétique — en opposition à la théorie de la connaissance, usuelle jusqu'alors, — est indiquée de façon prédominante chez Le Batteux dans la deuxième partie de son œuvre, au cours de sa dissertation sur le goût. « Le goût est dans les arts, ce que l'intelligence est dans les sciences ». Et le goût est un sentiment.

« Le goût est parfait, quand, par une impression distincte, il sent le bon et le mauvais, l'excellent et le médiocre, sans jamais les confondre, ni les prendre l'un pour l'autre... Le goût est la facilité de sentir le bon, le mauvais, le médiocre, et de les distinguer avec certitude... Le goût est donc un sentiment » (p. 57-58)... « Son

objet est essentiellement le bon. Que ce soit l'Art qui le lui présente, ou la Nature, il ne lui importe » (p. 64). Le bon goût est un amour habituel de l'ordre (car : « l'ordre, la variété, la proportion devroient être le fondement de tous les objets, qui ont rapport à nous, et qui prend le nom de goût dans les choses d'agrément, et retient celui de vertu, lorsqu'il s'agit des mœurs » (p. 124).

Bien plus que Le Batteux, Estève insiste sur le sentiment et la sensibilité. Son Esthétique paraît à Paris en 1753 sous le titre : *L'esprit des Beaux-Arts;* il formule son thème de la façon suivante : « Il faut essayer de développer les principes des expressions les plus vraies de la sensibilité; c'est ce que nous entendons ici par l'Esprit des Beaux-Arts ». Comme principes fondamentaux de l'art — « il s'agit seulement de ramener les Beaux-Arts à quelque principe primitif et constant » — il présente : 1) l'éveil d'un « plaisir mécanique des sensations »; 2) la révélation des « expressions des pensées de l'âme ». Il dénomme le premier principe le goût, « et c'est l'oubli du plaisir mécanique des sensations qui peut avoir produit les dégradations du goût » (p. 8). Il convient donc d'étudier exactement le mécanisme de nos sensations; l'on se rendra compte ensuite des conditions que doit remplir une œuvre d'art :

« Quoique la vraie science des expressions de la sensibilité ait ses principes dans le mécanisme des sensations, il ne faudroit pas conclure que l'esprit ne peut donner aucun précepte ; bien loin de cette erreur, c'est en le rendant attentif aux effets des vives passions, qu'il pourra s'instruire à nous émouvoir. Voilà la science, voilà l'art, voilà le beau » (p. 7).

S'il s'en tenait à ces assertions, il resterait encore dans le sensualisme matérialiste d'un Lamettrie[97] ; mais il a déjà suivi l'enseignement de Rousseau, et les arts se trouvent sanctionnés ici d'un but digne d'eux : « A quel usage peuvent être destinés les beaux-arts? Sans doute c'est à plaire, c'est à exciter dans l'homme par l'attrait du plaisir l'amour de la vertu » (p. 6). Le vertueux ne réside pas ici dans la forme de présentation, ni « dans les rapports ou seulement dans des proportions », mais « au fond du cœur ». Traduire le contenu intérieur sous une forme visible et sensible, tel est le second principe de l'art :

« Les situations, les mouvements et les agitations de l'esprit sont essentiellement impénétrables à la vue, et les pensées de l'âme ne deviennent sensibles que par les expressions qu'elle en rend. Ces expressions sont le principe et la totalité des beaux-arts » (p. 20).

Il est aisé de deviner où doit conduire pratiquement un enseignement esthétique qui en appelle pour le goût et pour le jugement au sentiment seul, à un vague « heureux instinct inné ». Lorsque le jugement n'est plus déterminé par les véritables qualités artistiques mais par le seul sentiment que l'objet éveille chez le spectateur, il appartient à tout être qui ressent quelque chose d'émettre un jugement artistique; et chaque être doit et peut ressentir. Cette attitude explique le flot incessant d'écrits et de brochures esthétisantes ou critiques, de feuillets anonymes ou signés, d'articles de journaux, de compositions, de comptes rendus de Salons qui surgissent subitement au milieu du siècle et qui se sont continués tard dans le classicisme en dépit des luttes opiniâtres engagées

par les artistes et les connaisseurs[98]. Quand Huet de la Maronière, dans une *Dissertation sur le goût* (*Mercure*, 1761, III, 25) définit le goût « un sentiment naturel qui tient à l'âme et qui est indépendant de toutes les sciences qu'on peut acquérir », et quand il affirme « qu'il ne faut qu'un sentiment délicat dans le cœur sur lequel nous puissions juger », quand il appelle « dégénéré et déformé celui qui ne peut plus juger d'après son sentiment naturel », qui eût eu besoin encore de réfréner son sentiment et sa critique ? Il faut y ajouter les tendances littéraires, sans nul doute excessives, de l'époque et par contre-coup une surestimation des œuvres littéraires; l'on passe aisément à ces dernières leur inexactitude matérielle pourvu qu'elles soient formulées avec esprit et élégance. L'on peut se rendre compte en lisant une *Dissertation sur le naturel dans les ouvrages d'esprit* publié dans la livraison de juin 1765 du *Mercure* (p. 26), des exagérations auxquelles conduisent le sentiment naturel poussé à l'exaltation.

> « Qu'est-ce que le naturel dans les ouvrages d'esprit ? lit-on au début de cet article. Il n'est rien dont on parle plus souvent dans le monde. On veut du naturel partout, dans les ouvrages de l'art, dans les productions de l'esprit, dans la conversation, dans les mœurs. Il semble que pour saisir le naturel et l'apprécier avec justesse, il suffise de ce sentiment aveugle et borné que la nature distribue également à tous les hommes, et dont l'action, plus sûre que celle de la raison même, est indépendante de la réflexion et de l'étude ».

Mais cette opinion générale ne saurait être que la funeste conséquence d'hypothèses fausses, d'idées confuses.

« Lorsqu'on ignore les principes généraux d'un art, oseroit-on prononcer sans extravagance si tel ouvrage qu'on examine y est conforme ou s'en écarte ? Cette folle confiance ne peut être que le travers de ces esprits déréglés et follement présomptueux, dont la foule, toute grande qu'elle est aujourd'hui est néanmoins toujours ridicule ». En quoi consiste donc le naturel que chacun croit sentir et que chacun se croit en droit de juger par sa nature ?

« Le naturel... consiste dans l'imitation exacte et l'expression fidèle des différents objets que nous offre la nature, et pour parler avec encore plus de justesse, dans le rapport sensible et la ressemblance parfaite qui s'y trouve entre l'imitation et l'idée que nous nous formons de ces mêmes objets ». Mais avant tout, l'auteur s'oppose violemment à cette sophistique cherchée qui s'efforce de trouver une justification morale, un « certain sentiment de vertu » à la jouissance sensuelle; « cette petite métaphysique brillante et frivole qui s'étend partout aujourd'hui en est la preuve ». A son avis tous les efforts entrepris dans ce but ne sont ni naturels ni sincères; ils sont bien plutôt nuisibles et ridicules.

Il n'est pas difficile de faire dériver cette sophistique des thèses de l'esthétique morale; ces dernières ont été formulées et érigées en système philosophique par Home dans ses *Elements of criticism* 1762[99]. Le traducteur allemand Joh. Nic. Meinhard dont j'ai sous les yeux l'édition de 1772, écrit dans sa préface :

« Im Laufe dieser Untersuchungen sieht man beständig eine reizende Verbindung der Kritik mit der Moral, des guten Geschmacks mit der Tugend ; man überzeugt sich

von der Wahrheit, dass eine richtige Kultur der schönen Wissenschaften das Herz bessert : eine Wahrheit, die bisher sehr oft wiederholt worden, die aber noch nie soviel Licht bekommen hatte, als der eigensinnige und beredte Rousseau dem entgegengesetzten paradoxen Irrtume gegeben ».

Home accorde que les beaux-arts sont créés pour donner satisfaction à l'oreille et aux yeux sans tenir compte des sens grossiers. Pour étayer moralement cette thèse il s'adresse, par un détour, à la logique ; tentative vouée à un échec, car une esthétique qui se fonde sur la logique est pareille à « cette bête égarée par un esprit malin sur des plaines arides alors qu'alentour s'étale une belle prairie verte ». (Faust I, 2, v. 1831).

Les devoirs que Rousseau propose, directement ou indirectement, à l'égard des arts plastiques sont formulés en thèses définitives par Sulzer dans son *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771). Cet ouvrage publié en deux tomes est un dictionnaire de l'esthétique. Il fournit en une suite d'articles, classés alphabétiquement, sur les buts usuels et courants de l'enseignement artistique tous les éléments de son système d'esthétique morale [100]. Le fond de l'enseignement de Sulzer est la disposition morale de l'art. Il écrit dans sa préface à la première édition (p. 9) : « Das eigentliche Geschäft der Schönen Künste ist, ein lebhaftes Gefühl für das Schöne und Gute, eine starke Abneigung gegen das Hässliche und Böse zu erwecken », et dans l'article « Esthétique : « Die Hauptabsicht der Schönen Künste geht auf die Erwekkung eines lebhaften Gefühles des Wahren und des Guten [101] ». La théorie de l'imitation se trouve présentée de ce fait sous un aspect tout particulier. Ici

comme chez Le Batteux, il faut procéder à un choix dans le royaume infini de la « Nature »; le goût est l'instance chargée de ce choix, « der Geschmack ist im Grunde nichts, als das innere Gefühl, wodurch man die Reizung des Wahren und Guten empfindet ». Il entend la « sensation » aussi bien au point de vue psychologique que moral.

« Dans le premier cas, la sensation [102] est opposée à la connaissance précise et signifie une représentation pour autant qu'elle produit sur nous une impression agréable ou désagréable, ou pour autant qu'elle agit sur nos puissances de désir, ou pour autant qu'elle éveille les notions du bien, du mal, de l'agrément ou de la contrariété. Par contre la connaissance est une représentation pour autant qu'elle agit sur les forces représentatives elles-mêmes, ou pour autant qu'elle nous révèle l'état des choses avec plus ou moins de précision. Avec la connaissance nous sommes occupés de l'objet ; avec la sensation nous donnons plus d'attention à nous-mêmes, à l'impression agréable ou désagréable que l'objet produit sur nous plutôt qu'à son état. Dans l'ordre moral, la sensation est un sentiment arrivé à sa perfection par une répétition fréquente pour autant que ce dernier devient la source d'actions intérieures ou extérieures (ainsi les sensations de l'honneur, de la droiture, de la reconnaissance). C'est là le sentiment moral, le caractère ethique, ce que les Français dénomment « sentimens » et ce que nous exprimons souvent par « Gesinnungen ».

« La science tend à la connaissance, les beaux-arts à la sensation. Leur action immédiate est d'éveiller des sensations au sens psychologique; mais leur but final vise les sensations morales par lesquelles l'être humain reçoit sa valeur éthique. L'art doit donc éveiller des

sensations et fortifier le caractère moral [103]. Le service essentiel — lit-on dans la conclusion de cet article — que les beaux-arts peuvent rendre à l'homme est assurément d'implanter en lui des inclinations dominantes et bien ordonnées qui déterminent le caractère éthique de l'homme et sa valeur morale. Les sensations de droiture, de sincérité, d'humanité, etc., sont dans le monde moral les forces générales grâce auxquelles se maintiennent l'ordre, l'harmonie, la paix et le bien-être. C'est par elles seules que les êtres arrivent au mérite et deviennent les protecteurs des droits de l'humanité, les soutiens de l'état, les maintiens de l'ordre, de la paix et du bien-être dans les sociétés grandes ou petites, qui courent irrémédiablement à leur perte lorsqu'elles ne possèdent pas des hommes de cette trempe. Malheur au peuple, à la société, à la famille où les sensations de l'honneur, de l'honnêteté, du droit, se trouvent effacées ou si affaiblies qu'elles ne sont plus les ressorts des actions. »

En lisant Sulzer on croirait entendre Rousseau lui-même.

Mais il y a dans le même fragment un autre passage plus grave encore : « Nisi utile est quod facimus, stulta est sapientia », dit un poète aussi judicieux que compréhensif. (Phèdre). « La loi de l'utilité qui est déterminante pour les sciences ne concerne-t-elle pas les beaux-arts? » Et par conséquent le développement logique et nécessaire de l'esthétique morale ne la conduit-il pas à l'utilitarisme [104]. Si, à parler franc, l'art a pour but de nous améliorer moralement, le problème que Sulzer pose, sans le résoudre encore, est déjà tout proche de la thèse définitive que formulera Quatremère de Quincy : « L'utilité doit être le point de vue de l'art ». A vrai dire, il fait une réserve

en déclarant qu'il ne s'agit ici que d'une « utilité morale ».

« Le « moral » ne signifie que l'opposé du matériel ou du sensuel. Ainsi l'art et l'ouvrage sont utiles, d'une utilité morale, quand l'imitation, au lieu de viser uniquement au plaisir des sens, a pour effet spécial d'agrandir la pensée, de réveiller en nous de nobles affections : L'imitation morale est celle qui nous procure des jouissances morales, ou autrement de ces jouissances qui appartiennent à l'esprit » (p. 13).

L'utilité morale devient en conséquence un critère et une échelle de valeurs pour l'objet artistique :

« L'utilité morale des ouvrages d'art, ou leur application à un emploi noble et déterminé, est la plus importante des conditions nécessaires à l'artiste et à l'amateur pour produire et pour juger ; au public pour sentir et goûter les beautés de l'imitation (p. 7). Ce qui a été fait sans le sentiment moral d'une destination utile, est reçu et jugé de la manière dont s'apprécient en tout genre les objets inutiles » (p. 41).

Si d'une part l'utilitarisme de Quincy mène l'esthétique morale dans une impasse et clôt ainsi cette phase de son évolution, il dépasse d'autre part sa conception étroite et rouvre un domaine nouveau à l'art opprimé :

« Qu'on n'entende pas, au reste, que les sujets de l'imitation ne doivent présenter que des moralités. Ce serait beaucoup moins étendre que restreindre sur cet objet l'idée de « moral » en fait d'art. Pour être utile de la manière dont il s'agit, on n'exigera pas du tableau

qu'il représente toujours un trait d'héroïsme ou de vertu ; du poème qu'il cache sous ses allégories des préceptes utiles à la conduite de la vie ; que les traits de la statue soient ceux d'un homme vertueux, que sa composition rappelle une belle action ou un trait de bienfaisance... » (p. 13).

Mais c'est là dresser à nouveau les barrières que Rousseau dans son exaltation avait abattues; c'est affirmer à nouveau l'indépendance de la valeur artistique à l'égard de la valeur thématique et du contenu moral de ce que l'on évoque.

Les *Considérations* de Quatremère de Quincy[105] se trouvent déjà de ce fait au delà des limites du Rousseauisme. L'obligation morale et pédagogique est enveloppée d'une théorie de l'utilité, problématique elle aussi; et l'art placé encore sous le couvert de valeurs éthiques commence à se libérer de la contrainte pénible et du contrôle usurpé par une instance étrangère : « l'art pour la vertu » semble menacé déjà par la venue de « l'art pour l'art ». Ces deux tendances, utilitarisme et art pour l'art n'appartiennent plus au cycle d'idées du *Discours* de 1750 : vers 1815 le Rousseauisme est dépassé dans le domaine de l'esthétique.

II

Mais les théories issues directement des disciplines individuelles — architecture, statuaire ou peinture — ou composées en vue de les fournir de conseils pratiques sont d'importance bien plus essentielle pour les arts plastiques et pour leur développement. Bien

que l'esthétique générale exprime toujours le sentiment esthétique d'une époque, il lui manque presque toujours cependant d'être véritablement en relation avec la vie artistique; elle demeure à l'écart, dans une autre sphère ! Et ce reproche de rester étrangère à l'art atteint à bon droit l'esthétique morale; elle s'est entendue à composer des essais moralisants de caractère général; en présence de l'œuvre d'art véritable elle se récuse, elle a renoncé à aborder l'œuvre d'art et tout au plus s'est-elle retrouvée à l'aise dans la littérature et dans l'analyse de la poésie. Dans la mesure où le programme rousseauiste est représenté par l'esthétique appliquée, l'on peut s'attendre à ce qu'il se concilie avec les artistes eux-mêmes.

Comme ce fut le cas pour l'esthétique générale avec Le Batteux, la théorie architecturale a trouvé en Boffrand un précurseur et un annonciateur du sentiment nouveau. Son *Livre d'architecture contenant les principes généraux de cet art*, dont la page de dédicace est ornée d'une délicieuse vignette de Boucher, paraît en 1745. L'on y voit affirmer pour la première fois que la symétrie et la proportion n'assurent pas à elles seules, la beauté d'une construction, mais qu'il faut y voir s'ajouter « les raisons de convenance, de commodité, de sûreté, de santé et de bon sens » (p. 4, 8, 10, 28, 30), « qui fraient la voie au jugement subjectif du goût », comme le dit Brinckmann [106]. Boffrand lui-même s'exprime encore avec prudence à propos du goût : « On peut dire pour définir le goût que c'est une faculté qui distingue l'excellent d'avec le bon » (p. 3). Son interprétation des rapports entre la nature et l'art est neuve elle aussi :

« La nature a formé le germe des arts ; mais la réflexion et l'expérience les ont développés et nourris. Les hommes les plus éclairés ont dépouillé la nature de ce qu'elle a de trop agreste pour n'en réserver que ce qui leur a paru propre à être cultivé et orné par l'art » (p. 4-5).

Ce qui était en germe chez Boffrand, ce que De Cordemoy, théoricien de l'art de bâtir, avait exposé pour la première fois peut-être [107], Laugier en fait la thèse de son *Essai sur l'architecture* (1753). La beauté nette et, si je puis dire, sans arrière-motif d'un édifice sûrement proportionné ne lui suffit plus; il veut en le contemplant sentir quelque chose; il doit avoir une âme qui se transmette à lui par la forme extérieure, qui parle à sa propre âme et la touche. Cette tendance sentimentale nouvelle lutte cependant encore avec la vision et la conception plus froides et plus raisonnables, du classicisme français. C'est à quoi se rapporte le premier principe (préface, p. XL) : « Qu'il y avoit dans l'architecture des beautés essentielles, indépendantes de l'habitude des sens ou de la convention... » L'auteur le fait suivre d'un second principe :

« Que la composition d'un morceau d'architecture étoit comme tous les ouvrages d'esprit, susceptible de froideur et de vivacité, de justesse et de désordre » ; puis ce développement encore (Introd., 2) : « La vue d'un édifice construit dans toute la perfection de l'art, cause un plaisir et un enchantement dont on n'est pas maître de se défendre. Ce spectacle réveille dans l'âme des idées nobles et touchantes ».

« L'heureux instinct du beau, qui nous guide, beaucoup meilleur que tous les principes scientifiques », et

qui ne veut rien avoir de commun avec la raison calculatrice d'un Briseux, ni avec la théorie un peu blasée de l'accoutumance d'un Frézier, est inné en nous. « Nous l'avons reçu de la nature ». Seule la nature intacte nous enseigne l'intelligence et le goût du beau véridique. Et c'est dans la nature intacte seule que l'on peut trouver ce beau véridique. « Tenons-nous au simple et au naturel; il est l'unique route du beau ». (*Essai*, p. 22) ou : « Tout ce qui est contre nature peut être singulier; mais il ne sera jamais beau » (p. 48) [108]. Il est de ce fait logique de faire dériver de la nature les principes de l'architecture et de l'art en général :

« Il en est de l'architecture comme de tous les autres arts : ses principes sont fondés sur la simple nature, et dans les procédés de celle-ci se trouvent clairement marquées les règles de celle-là... Telle est la marche de la simple nature : c'est à l'imitation de ses procédés que l'art doit sa naissance [109] » (p. 8-9).

Le Roy soutient ardemment Laugier; le *Mercure* présente en 1758 (XI, 192, et XII, 130) un compte rendu détaillé de son œuvre, *Ruines des plus beaux monumens de la Grèce*, et cite ce passage de l'introduction :

« Quel devoit être le génie de cette nation, dont les ruines font encore l'admiration de l'univers ? Je crois voir les arts pleurant son naufrage, en ramasser les débris flottant sur le vaste océan des siècles. Un buste brisé, un tronçon de colonne élèvent le génie des artistes en développant en eux le sentiment inné du beau ; car je ne puis me persuader que ce beau qui nous ravit, qui nous enflamme, qui fait des enthousiastes de tous les

hommes qui ont l'imagination vive et l'âme sensible, que ce beau soit un composé fantastique et décidé beau par la seule opinion. La philosophie elle-même, en remontant aux principes du goût, se rend raison de l'excessive sensibilité des admirateurs des Anciens... Ils (les Grecs) suivent les loix de la nature, ils commencent par les idées les plus simples... produisent enfin les pensées les plus sublimes et donnent des loix et des règles à toute la terre ».

Plus l'on s'abandonne avec intensité au sentiment, et plus l'on s'éloigne d'une idée architectonique claire et d'une conception précise. L'on voit alors s'amplifier la nécessité pour une construction de provoquer un état d'âme, un sentiment, une valeur morale; et les discussions sur les problèmes matériels prennent toujours moins de place. Ce principe sentimental a inspiré trois tendances de la théorie architecturale. L'une, toute de mesure reconnaît comme principes supérieurs la véracité intérieure et l'adaptation au but : elle aboutit par conséquent à l'utilitarisme. La seconde, partant du principe qu'il y a certains rapports entre les tâches de l'architecture et nos sensations, s'efforce d'exercer une action morale et pédagogique au moyen de la construction architecturale. La troisième entreprend d'exprimer à l'aide de formes architectoniques une idée abstraite; elle tend à un but littéraire ou philosophique, elle est allégorique. Ces trois tendances représentent à la fois les trois principes du programme rousseauiste.

La première demeure plus ou moins aphoristique, elle se disperse en extériorisations de détails jusqu'au moment où elle trouvera chez Percier et Fontaine [110] sa formule complète. On la voit se manifester aussi-

tôt que la stabilité et la solidité d'un édifice commencent à revêtir la valeur d'un facteur esthétique. « Ce qui est solide en nature est aussi ce que nous jugeons beau dans l'art ou l'imitation », écrit Diderot [111], qui excellait à parler de toutes choses. La solidité selon lui est une condition de la beauté, bien mieux la beauté elle-même lorsqu'elle est représentée de façon visible. C'est la raison pour laquelle par exemple le dôme de Saint-Pierre de Rome est un chef-d'œuvre.

« La solidité ou plus généralement la bonté est la raison continuelle de notre approbation ; cette bonté peut être dans un ouvrage et ne pas paraître, alors l'ouvrage est bon mais il n'est pas beau. Elle peut y paraître et n'y pas être ; alors l'ouvrage n'a qu'une beauté apparente. Mais si la bonté y est en effet et qu'elle y paraisse, alors l'ouvrage est vraiment beau et bon ». (Lettre à Mlle Voland, 2 sept. 1762) [112].

La nécessité d'une adaptation, d'une convenance au but auquel une construction est destinée s'attache également de ce fait à la forme extérieure ; il faut que l'aspect d'un édifice nous fasse comprendre sa destination : « J'exigerais de celui qui doit construire un édifice qu'on en devinât la destination d'aussi loin qu'on l'apercevra » (Diderot, lettre à Grimm, juillet 1760) [113]. Autrement dit, une construction doit, par son extérieur même, exprimer vraiment son caractère [114]. Mais ceci fait supposer déjà une interprétation d'ordre sentimental et psychologique; la reconnaissance de la forme adaptée au but en tant que facteur esthétique, est étroitement apparentée à la reconnaissance de la

valeur spirituelle, de la contenance éthique et sensible.

C'est Le Camus de Mézières qui dans son livre *Le Génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations* (1780), étudie pour la première fois les rapports qui doivent exister entre les proportions architectoniques et les sensations humaines. L'épigraphe placée au début de cet ouvrage est assez indicatrice à ce point de vue : « Non satis est placuisse oculis, nisi pectora tandas ». Dans son introduction, Le Camus expose son programme, après avoir assuré que « personne n'a encore écrit sur ce thème où les conditions de l'architecture s'harmonisent avec nos sensations ». L'ordonnance des formes, leur caractère, leur assemblage sont la cause impénétrable de l'illusion. C'est de ce principe qu'il faut partir lorsque l'on veut émouvoir au moyen de l'architecture, lorsque l'on veut parler à la raison, toucher le cœur, lorsque l'on ne se contente pas de poser pierre sur pierre et d'imiter au hasard, des dispositions et des décorations empruntées inconsciemment ou à dessein. L'intention directrice dans l'ensemble de la composition, les rapports et l'accord des divers détails font naître des effets et des sensations.

Les principes supérieurs lui paraissent être l'adaptation au but et à l'harmonie. Le but auquel est consacré un édifice lui donne sa proportion première à laquelle les autres s'adapteront. L'harmonie est le « primum mobile » des plus grands effets; elle a un droit naturel sur nos sensations. Les arts qui l'ont pour fondement éveillent dans notre âme une émotion plus ou moins agréable. Il veut que cette harmonie soit comprise musicalement avant tout. Car la musique, cet art divin qui nous enchante, est en rela-

tion étroite avec l'architecture. Un architecte qui ne perd jamais des yeux le but de son édifice, et qui mesure avec soin l'heureuse proportion de toutes ses parties, ne saurait se tromper; la lumière et l'ombre devront ensuite lui donner le ton vraiment déterminant. C'est de la lumière et de l'ombre que dépend l'heureux résultat de l'œuvre; ce sont elles surtout qui en provoquent le caractère.

L' « heureux résultat », c'est justement ce « mouvement sentimental du cœur », cette capacité de partager une sensation, ce don de pouvoir être transporté dans un état d'âme. La lumière et l'ombre ne sont pas considérées ici en tant que facteurs plastiques, comme le concevait le baroque ; ils n'interviennent pas pour souligner de façon plus précise une ligne, une surface ou pour les exprimer avec plus de netteté; ils deviennent un adjuvant naturel qui concourt à l'interprétation sensible de l'état d'âme et du caractère. Un édifice vivement éclairé et bien aéré, devient, lorsque le reste est bien conçu, agréable et riant. S'il est percé de moins d'ouvertures et s'il est plus protégé du soleil, il produit une impression sévère; si la lumière en est atténuée plus encore, l'édifice devient mystérieux ou évoque des idées tristes. La masse de l'édifice permettra d'obtenir les effets que la lumière à elle seule ne saurait produire : la grandeur unie à la force éveille une impression effrayante; en y distribuant ça et là quelques traits sombres, propres à éveiller la tristesse, l'on accentuera plus encore un décor terrifiant. Des couloirs aboutissant à un lieu obscur, où l'on peut à peine percer les ténèbres, ne manqueront pas leur effet; que l'on fasse d'autre part, si les circonstances le permettent, entrevoir des formes indécises et indé-

limitées, où il n'y ait point d'objet sur lesquels le regard puisse se reposer. Rien n'est plus terrifiant que cela! « L'âme est surprise et frissonne, surtout si les masses audacieuses et fières sur lesquelles l'œil s'était fixé tout d'abord l'ont préparée à cette sensation ». Il n'y a plus ici de présentation architectonique. Un habitacle impénétrable et sombre peut se passer de formes méditées et belles. A quoi serviraient dans un local de ce genre les plus nobles proportions puisque je ne puis pas les voir ? Tout cela compose une impression désordonnée et théâtrale; les descriptions des édifices projetés font l'effet d'indications scéniques. La masse plastique de la construction rappelle les coulisses, les décorations, la toile de fond d'un théâtre sur lequel une action sensationnelle doit se jouer.

Si les premiers chapitres s'en tiennent plutôt aux généralités, soit que le sujet s'y prête, soit que l'auteur manque, selon toute évidence, d'exactitude dans ses conceptions, le dernier chapitre qui traite de la répartition des chambres et de leur ornementation comble amplement ces lacunes. « L'intérieur doit être en harmonie étroite avec l'extérieur, lit-on dans un commentaire qui sert de transition. L'intérieur en son ensemble, doit tendre avant tout à servir au mieux les buts qui lui ont été assignés et à assurer une distribution commode des divers locaux. Puis, l'auteur parcourt chacune des chambres et décrit la façon dont il convient de les aménager en toute « convenance » et conformément à « leur caractère ». Dans l'appartement d'un officier, constate-t-il, tout doit être sévère et non pas maniéré. L'on y fera plutôt appel aux formes carrées qu'aux formes rondes. Sous les lauriers qui couronnent le front superbe du guer-

rier il ne faudra tresser que d'une main tremblante quelques myrtes. Pour un conseiller, par contre, l'ensemble doit être naturel et harmonieux et revêtir un caractère de noble simplicité. Cette tonalité accueille et rassure l'esprit craintif du visiteur. L'un des éléments aussi sur lesquels l'on ne saurait assez se fonder est que dans l'harmonie des détails et dans l'accord unanime de l'ensemble, l'on reconnaisse que celui que l'on vient consulter possède un cœur loyal, qu'il sait dissiper les chicanes et ramener les faits à leurs vrais principes. Une coupe sereine de chambre, le genre d'éclairage contribuent eux aussi à cette sensation. Que tout soit bien illuminé, mais sans éclat trop vif. Que l'appartement d'un homme riche soit opulent ou splendide, celui d'un grand, majestueux et plein de noblesse; pour un homme de cour il faut user de vastes proportions; quant aux appartements d'un prélat, ils doivent ressembler à ceux du conseiller mais se passer de presque toute décoration : ses chambres, en effet, doivent annoncer l'humilité et faire songer à la prière. Il faut que l'on soit obligé de s'écrier : voici la demeure d'un bon pasteur ! L'on respire ici les préceptes que nous enseigne notre belle, pure et simple religion. »

On le remarque aisément au ton de cet écrit : c'est là du lyrisme, ce sont là des phrases ! Une exagération démesurée y détruit l'élément sain de la théorie. Il est exact que la forme et le genre d'un local ou de son aménagement exercent une influence psychique déterminée, qu'ils nous placent dans des dispositions plus ou moins gaies ou sévères, méditatives ou exubérantes. Mais cette influence demeure toujours sur un plan esthétique ou purement sentimental sans

pénétrer dans le domaine moral. C'est à regret que nous ne pouvons qu'effleurer ici ce problème.

Le Camus a poussé cette tendance à l'extrême. Même en France où le sentimentalisme s'est très largement répandu, l'on n'est pas allé plus avant dans la voie où il s'était engagé. La thèse fondamentale et vraiment rousseauiste de la théorie cherchant à agir moralement et pédagogiquement sur l'architecture en passant par le « cœur sensible », s'est répandue hors des frontières de France, dans le domaine de l'esthétique générale aussi bien que dans celui de l'architecture. Sulzer en Allemagne, Milizia en Italie, l'ont formulée de la façon la plus expressive [115].

C'est d'ailleurs aussi le cœur sensible qui découvre le gothique. Les influences anglomanes et l'historicisme ont à vrai dire contribué par la suite à sa victoire définitive. La perfection des constructions gothiques est louée en France aussi de très bonne heure; par exemple dans une « lettre anonyme sur la peinture, la sculpture et l'architecture », imprimée à Amsterdam en 1749. Mais ce n'est pas la construction toutefois qui, dans un édifice, intéresse l'homme sentimental, c'est l'état d'âme dont il s'y sent saisi. Il se contredirait même s'il ne remarquait pas et s'il niait les possibilités, la puissance d'expression des cathédrales gothiques. Leur obscurité mystérieuse, leurs nefs crépusculaires, leurs aspirations fantastiques et surtout leur âge vénérable, tout cela devait parler à son sentiment et l'emporter.

Le Camus avec son hypersensibilité à l'égard des effets d'ombre et de lumière « ressent » pour la première fois en ces termes la cathédrale :

« Il est important en tous cas, dit-il, de maintenir la splendeur et l'ombre pour caractériser les édifices con-

sacrés à la religion. Il nous faut consulter sur ce point nos églises gothiques et les contempler avec l'attention la plus minutieuse. Elles sont riches en enseignements dans ce domaine et nous pourrions presque dire: elles sont imposantes (I, 1, p. 127). »

Et, Huth cite dans *Le Tableau de Paris* de Mercier : Je préfère infiniment (à l'architecture française) la construction gothique. Elle est audacieuse et libre, elle provoque l'étonnement. Monument des anciens temps, la cathédrale de Strasbourg est admirable. Quelle témérité! quelle légèreté... Cette architecture produit des impressions puissantes car elle frappe l'imagination. (Cf. Gœthe, *Von Deutscher Baukunst, D. M. Ervini a Steinbach,* 1773 ; la composition de Mercier date de 1745). Dès qu'il s'agit de problèmes matériels, techniques ou formels, l'esthétique architecturale et sentimentale ne s'intéresse plus à l'art gothique; là où elle ne sent plus rien, elle ne trouve rien à dire.

La passion toute immatérielle de supposer sous chaque édifice un mystère qui dépasse la forme visible de beauté, de déchiffrer en chaque architecture ou mieux d'y « ressentir » ce qui ne saurait se trouver dans leur manifestation réelle, de ne voir dans la construction que le symbole d'une chose qui n'est plus du domaine de l'esthétique, qui ne peut plus être l'objet visible d'une observation, — cette passion littéraire et moralisante a conduit aux interprétations les plus curieuses et, au point de vue artistique, aux projets les plus abstraits. L'on considère la construction comme une allégorie et l'on bâtit allégoriquement. L'on établit tout d'abord un parallèle entre les proportions architectoniques et les proportions humaines. Briseux publie en 1752 une plaquette : *Des proportions harmoniques,* qui fut vivement critiquée

par Frézier. Mettre en parallèle la beauté des proportions d'un édifice et les proportions d'un corps humain est, nous dit-il, ridicule; qu'a de commun un homme avec un édifice » ? (*Mercure* 1754, VII). Ce qu'un peu plus tard Perronet découvre dans un édifice gothique est singulièrement fantaisiste. Le *Mercure* publie en 1770 (IV, 96) une lettre de Perronet à Soufflot dans laquelle il parle de la construction du dôme de Sainte-Geneviève [116]. Perronet préconise un moyen terme entre l'architecture massive des anciens et le mode plus léger de construction du gothique. Il déclare :

« La magie de ces derniers édifices (les gothiques) consiste principalement à les avoir construits en quelque sorte à l'imitation de la structure des animaux. Les colonnes élevées et foibles, les nervures, arcs doubleaux, les ogives et tiercerons pourroient être comparés à leurs os, et les petites pierres et voussoirs de 4 à 5 pouces seulement d'épaisseur, et de coupe à la chair des mêmes animaux. Ces édifices pourraient subsister comme un squelette ou la carcasse des navires, qui paroît être construite d'après de pareils modèles : en imitant ainsi la nature dans nos constructions... »

Encore s'agit-il dans les essais de ce genre, de comparaisons qui émanent de la vision ou qui du moins sont imagées; mais lorsque Viel de Saint-Maux, recherchant la signification originelle des formes architectoniques arrive à y trouver des rites agricoles et liturgiques, il dépasse de nouveau les bornes de l'idée visible pour pénétrer dans le monde de la poésie. Dans la préface aux *Lettres sur l'architecture* [117] il développe ainsi ses idées :

« On aperçoit une analogie irrévocable, lorsqu'on compare tous ces monumens avec les fragments liturgiques, qu'on nous a conservés des anciens peuples : On apperçoit une chaîne dans tous les types agricoles qui constituent ces superbes édifices, et cette chaîne se suit de l'Europe à l'Asie, de l'Asie à l'Afrique, et de celle-ci dans ce qui reste encore de monumens religieux dans le Nouveau-Monde. Partout on découvre qu'ils étoient autant de poëmes élevés à la fécondance. Partout que les types sacrés qui les décorent, étoient autant d'attributs qui caractérisoient le fécondateur... L'ordre d'architecture y est considéré comme poëme sur la fécondité, comme Ex-voto théogonique[118] ».

Dans les quatre premières lettres il s'efforce de montrer que les constructions de l'antiquité n'étaient pas autre chose au début, même dans leur ordonnance architectonique et dans leurs formes de détail qu'un poème de l'agriculture, né et développé sous les influences de « l'astre qui fructifie ». Il est faux à son avis de considérer les têtes d'animaux qui ornent les temples — qui ne doivent leurs formes qu'à des rites religieux déterminés — comme des « marques de boucherie » et de ne voir dans l'évocation de plantes sacrées qu'un motif décoratif. « Les gouttes de la frise sont les larmes d'Isis, les denticules la couronne de Cybèle, la corniche est la corne, signe de fécondité ». Il conviendrait d'en finir avec la mensuration absurde des édifices antiques; ce n'est pas dans leurs dimensions spatiales mais dans leur signification en tant que poème agricole que réside leur sens et leur valeur. Le langage symbolique était courant dans l'antiquité, comme il l'est resté aujourd'hui encore aux Indes et au Japon. Et l'antiquité ne s'est pas contentée, comme on semble le

croire aujourd'hui « à revêtir des animaux, des chimères, à faire des poupées et des simulacres représentant des héros; à ériger des monuments pour la seule gloire de surcharger la terre, ou d'amonceler une pierre sur une autre... Les types mystérieux, les emblèmes parlants de la Divinité, les attributs de sa puissance empreints sur tous les monuments, la terre, mère nourricière, sans cesse représentée sous des formes ingénieuses... sont autant d'objets, qui ont échappé aux recherches des modernes »... etc.

Le symbolisme de Viel de Saint-Maux est une clef de voûte qui clôt cette tendance. Ainsi, en se fondant sur une esthétique morale et sentimentale, la théorie architecturale s'est embourbée et s'est égarée. L'on peut conclure que c'est à la suite d'hypothèses fausses qu'elle a abouti à de faux résultats. Ce n'est pas avec le sentiment, avec des principes moraux, avec une fantaisie poétique que l'on peut s'occuper à bâtir.

III

Nous ne trouvons pas de théorie complète pour la sculpture. La critique a fait preuve d'une indifférence surprenante à l'égard de la statuaire. Et même lorsqu'elle tient compte des œuvres plastiques, elle le fait presque à contre-cœur et de façon furtive. A côté du vif intérêt que suscite la peinture, la sculpture ne compte pas. Non point qu'au point de vue de la qualité, elle fût restée en retard. Un Falconet, un Pigalle, un Houdon peuvent figurer dignement dans tout Salon du XVIIIe siècle. L'on rend toujours justice à une production de valeur, en ce domaine ; mais il

est moins facile de la commenter longuement. La sculpture qui n'évoque d'ordinaire qu'une seule figure ou un nombre très restreint de figures ne laisse pas autant de jeu à la fantaisie poétique que la peinture qui s'avère beaucoup plus narrative. La sculpture s'impose à la vision, elle ne la fait pas dévier sur une interprétation anecdotique. Si l'on considère la statuaire comme une sorte de poème [119], si on la contemple et si on l'évalue d'un point de vue littéraire en se plaçant sur une perspective faussée, elle perd assurément beaucoup de son intérêt et doit tout d'abord être défendue et expliquée comme tente de le faire Dandré Bardon :

« Ne trouve-t-on pas dans les compositions des plus illustres sculpteurs modernes... une nouveauté des idées, un caractère intéressant, une admirable éloquence qui par l'organe du ciseau parle aux yeux des connaisseurs le langage de la poésie. Enfin des idées élevées, des sensations nobles, des spectacles splendides qui apportent dans l'esprit et jusqu'au fond du cœur les impressions du sublime [120] ». « Réunir des entités allégoriques et réelles, les incarner dans l'attitude de personnages qui s'entretiennent entre eux ou avec celui qui les regarde, construire en quelque sorte dans le marbre une façon d'énigme pittoresque, conduire des créatures éternellement immobiles à une « action extérieure extrême », donner la scène la plus passionnée d'une tragédie héroïque, voilà, écrit Bougot, ce que fut le grand problème du XVIIIe siècle [121] ».

Il faut donc attribuer l'intérêt témoigné au mouvement, à l'action extrême, à la première moitié du siècle, alors que la manie du genre allégorique et du fond littéraire caractérise la période suivante.

Diderot encore, qui a parlé de la sculpture de la façon la plus compréhensive peut, dans le trait que nous allons citer, être considéré comme le porte-parole de son temps.

Lorsque son ami Cochin lui demanda de lui fournir des projets pour le tombeau du Dauphin dans la cathédrale de Sens, Diderot lui envoie d'emblée cinq esquisses poétiques toutes plus théâtrales les unes que les autres : 1° La religion retient l'épouse qui veut s'étendre prématurément aux côtés de l'époux mort ; 2° Le moment de la résurrection : l'époux et l'épouse se reconnaissent avec une joie mêlée de surprise ; 3° La maladie avec une mine impitoyable ordonne au Dauphin de descendre au tombeau qu'elle lui ouvre ; le temps brise sa faux sur un monument dédié à la fidélité conjugale ; 4° La fidélité conjugale cache son visage dans le sein de la religion ; à ses pieds deux flambeaux, l'un éteint, l'autre brûlant encore ; à côté de ces figures principales, des figures secondaires : la France médite sur la perte qui vient de l'éprouver ; des enfants en larmes et un grand ange qui embouche la trompette du jugement dernier ; la justice ayant un serpent enroulé sur ses flancs et tout l'attirail indispensable d'attributs mythologiques. Ces quatre projets avaient été composés à l'intention de la Cour « où il y a beaucoup de flatteurs et peu de gens de goût », à l'intention des amateurs du temps « qui n'ont pas le grand goût de l'antique ». Mais c'est pour lui-même que Diderot a composé son cinquième projet :

« J'aime les impressions fortes, et le tableau que je vais vous décrire fait frémir... Imaginez un mausolée auquel on arrive par des degrés. Là je suppose un céno-

taphe ou tombeau creux, où l'on n'aperçoit que le sommet d'une tête couverte d'un linceul avec un grand bras qui pend au dehors. La Tendresse conjugale a déjà franchi les premiers degrés, et se hâte d'aller saisir ce bras. La Religion l'arrête en lui montrant le ciel, tandis qu'un grand enfant tout nu sur lequel la Tendresse conjugale a tourné lentement ses regards la retient par un des pans de son vêtement ; l'enfant a la tête tournée vers le ciel et pousse des cris ».

Ce qu'il y a de plus déterminant dans cette façon de voir, c'est l'intérêt exclusif manifesté pour l'effet moral, pour la sensation, pour le contenu poétique et par conséquent le manque de vision plastique, de compréhension pour les problèmes de la statuaire et de considération objective. La correspondance de Diderot et de Falconet montre combien Diderot, dont le rôle dans la critique de la statuaire a été fréquemment exagéré à dessein, comprenait peu au fond la sculpture. Diderot s'éloigne constamment du sujet ; il évite les débats objectifs, il se perd en aphorismes spirituels et brillamment formulés ; et ses Salons, souvent cités, appartiennent bien plus à l'histoire de la littérature, voire à la philosophie de l'art, qu'à la véritable histoire de l'art ; à moins que l'on ne considère l'art plastique comme une « illustration » de la poésie, attitude qui semble prévaloir à la fin du XVIIIe siècle. L'échelle de valeurs au moyen de laquelle Diderot juge les sujets artistiques est empruntée en fin de compte — et en dépit de tout son sentiment raffiné pour les véritables qualités d'art — à la littérature, à la philosophie, à la morale, à l'éthique ; il ne reconnaît pas une valeur personnelle au sujet d'art. Falconet que Voltaire nommait un « homme

de lettres et de génie », en dépit de son style déplorable et que Diderot appela le « Jean-Jacques de la sculpture », Falconet est le seul statuaire de la période du « rococo » finissant et du classicisme précoce qui ait commenté théoriquement son art[122]. Théoriquement ne signifie pas cependant systématiquement. Chez Falconet cela ne veut pas dire autre chose que la relation écrite de ses expériences et des problèmes pratiques qu'il devait résoudre au cours de son travail. Il ne semble pas avoir fait grand cas des esthéticiens et des écrivains d'art et il paraît assez sceptique lorsqu'il dit : « Parler d'un art, en écrire, même en très bon style, et s'y connaître, sont des choses absolument différentes[123] ». La manière dont il tient compte lui aussi des tendances morales et esthétiques de son temps est donc d'autant plus remarquable. Il s'exprime sur ce point dans une proposition adressée le 7-VI-1760 à l'Académie Royale de peinture : « Réflexions sur la sculpture » ; et le *Mercure de France* de mai 1761 (p. 114) en fournit le premier compte rendu détaillé.

Monsieur Falconet, y lit-on, qui considère tout d'abord son art du côté moral, le présente comme associé à l'histoire pour être le dépôt le plus durable des vertus des hommes et de leurs faiblesses... Il pense qu'il pourrait ainsi les stimuler à imiter les grands hommes et leurs bonnes actions. Nous avons, dit-il, le portrait de Socrate et nous l'honorons. Qui sait si nous eussions eu le courage d'aimer Socrate s'il avait vécu au milieu de nous. Le but le plus digne de la sculpture serait donc d'immortaliser le souvenir des hommes célèbres et de procurer des exemples de vertus qui sont d'autant plus effectifs que ceux qui les ont réalisés ne peuvent plus être l'objet de l'envie. Un

statuaire est de ce fait, comme un écrivain, louable ou blâmable dans la mesure où les sujets qu'il traite sont dignes d'estime ou frivoles. La sculpture est propre à porter l'âme au bien et au mal selon que ses sujets sont honnêtes ou licencieux.

« On ne contestera pas, fait remarquer le *Mercure*, ces effets accidentellement possibles à l'art de M. Falconet. On pourrait ajouter un avantage plus évident. C'est cette espèce d'immortalité temporelle qui, de même qu'à l'architecture, lui fait partager avec les lettres la respectable prérogative non seulement d'honorer une nation momentanément mais d'être garant de sa gloire auprès de la postérité ».

Falconet passe ensuite à l'antique problème de la nature et de l'art. Il reprend en la limitant dans une certaine mesure la thèse usuelle qui affirme que l'art est une imitation de la nature : « C'est la nature vivante, animée, passionnée que le sculpteur doit exprimer sur le marbre, le bronze, la pierre [124] ». La reproduction sobre et fidèle d'un corps ne saurait émouvoir; celui qui ne fait qu'imiter ne mérite pas le nom de sculpteur ; il reste dans le domaine technique et mécanique. La création d'un artiste doit être animée par le génie.

Falconet « reconnaît l'artiste dans ce qui fait mouvoir les ressorts de l'âme ou dans ce qui fournit des idées à l'esprit. Mais pour cela le sculpteur doit être poète, orateur, en un mot tout ce qui peut procurer les grands moyens de donner une vie fictive à la matière ».

« Les ouvrages de Monsieur Falconet, remarque encore le *Mercure de France*, portent particulièrement ce caractère d'expression, qui anime et qui fait parler le

sculpteur. Avantage que les artistes modernes peuvent hardiment disputer aux sculpteurs les plus célèbres de l'Antiquité. L'indication de tous les ouvrages de M. Falconet excéderoit les bornes d'une note. Un seul « Amour » placé dans les Jardins de l'Hôtel de Pompadour à Paris, peut être regardé comme un phénomène en cette partie ! »

Dans cette même dissertation, Falconet déclare d'ailleurs lui-même que tout en les honorant avec sincérité, l'on ne devait pas adorer aveuglément les Anciens, car l'on y trouve assez souvent ce mécanisme stupide et inexpressif auquel manque l'animation, la ténacité artistiques. Or, l'âme est ce qui parle à chacun et dont le langage est compréhensible pour tous; quant aux qualités techniques, seul le connaisseur peut les juger en fin de compte.

« Mais comme la sculpture ne s'exécute pas seulement pour ceux qui l'exercent, ou qui peuvent avoir des connaissances particulières, il en infère judicieusement, que le sculpteur doit avoir un talent supérieur aux autres études nécessaires à son art. Ce talent, si essentiel et si rare, bien qu'il semble à la portée de tous les artistes, c'est le *sentiment*... Exprimer les formes des corps, et n'y pas joindre le sentiment, c'est ne remplir son objet qu'à demi.

« Vouloir le répandre partout, écrit d'autre part l'artiste, sans égard pour la précision, c'est ne faire que des espèces et ne produire que des rêves, dont l'impression se dissipe en ne voyant plus l'ouvrage, même en le regardant trop longtemps. Joindre ces deux parties (mais quelle difficulté !), c'est le sublime de la sculpture [125] ».

IV

Les directeurs de l'Académie de Paris d'une part et la critique officielle des Salons de l'autre, sont les deux facteurs essentiels qui déterminent l'évolution de la peinture. Ici encore il n'est question que du sentiment, de la pensée générale, c'est-à-dire du contenu et non de la forme ; car l'évolution de la forme — du rococo au classicisme — obéit à d'autres instances. Elle est réfractaire aux prescriptions collectives et elle précède toujours la critique.

En 1745, Lenormant de Tournehem, oncle de la marquise de Pompadour, est nommé directeur général des Bâtiments. Il choisit en 1747 comme collaborateur Charles Coypel. La même année, il projette de fonder un jury d'admission aux Salons officiels du Louvre. Ce jury devait composer une sorte de collège d'experts, composé du directeur de l'Académie, des quatre recteurs, de deux assistants, de sept professeurs et de sept professionnels désignés à cette occasion. Leur tâche devait consister « à examiner scrupuleusement et sans passion les tableaux présentés pour orner le Salon, et, par la voie du scrutin, supprimer ceux qui ne leur paraîtront pas dignes d'être mis sous les yeux du public ». (*Proc. Verb.*, VI, 108). Cette institution entra en vigueur pour la première fois le 6 mai 1748. Elle se maintint jusqu'à la Révolution.

« Le rôle de ce jury primitif, écrit Guiffrey [126], ne se bornait pas à statuer sur la valeur artistique des ouvrages destinés au Salon ; il devait aussi et surtout exercer un contrôle sévère sur leur moralité. Plusieurs fois des

plaintes fort vives avaient été formulées sur l'indécence des ouvrages exposés. En 1763, un tableau de Baudouin, représentant un prêtre, catéchisant des jeunes filles, avait été retiré sur la plainte de l'archevêque de Paris »...

D'Angiviller, directeur général des Bâtiments (1774-91) soutient et encourage avec une vigueur toute particulière ces tendances morales. Sous son influence, la grande peinture académique évoquant des scènes d'histoire, qui depuis Tournehem déjà avait resurgi au premier plan, prend à nouveau un essor important. Dans une lettre à Pierre (1774), d'Angiviller affirme que ce n'est que par « l'art noble et sévère de la grande peinture d'histoire, dont la véritable destination est de combattre le vice et de prêcher la vertu, que l'Ecole française peut conserver sa supériorité ». Il convient de vouer une attention essentielle au choix des sujets. Les petits tableaux « indécents et licencieux [127] » qui ont échappé à la vigilance du jury, sont retirés du Salon... Durameau reçoit une commande de quatre projets pour les Gobelins, qui devront représenter « des traits célèbres et des actions nobles et vertueuses de notre histoire ».

Si l'on examine les devoirs que l'Académie imposait à ses élèves, ainsi que les titres et les sujets des tableaux reçus, l'on constate d'emblée combien la légende classique, la mythologie, l'histoire et l'allégorie de la vertu dominent tout le reste. Entre la masse des héros grecs ou romains, s'égarent encore un *Zéphire et Flore* de Vanloo, une *Fête de Bacchus* de Lagrenée ; mais dans le Salon sévère de 1785 auquel David participe avec son *Horace condamné à la mort,* aucune Grâce légère, aucune Bacchante échevelée ne sont plus admises.

Comment Rousseau avait-il posé le problème ? « Que représentent les chefs-d'œuvre de l'art ? Les défenseurs de la patrie ou ces hommes plus grands encore qui l'ont enrichie par leurs vertus ? » Or, il les a tous fait surgir, Cimon et Cressinus, Fabricius et Portia... la noble école du courage et de la vertu est fondée.

« Ce sera l'œuvre d'Angiviller, écrit Locquin [128]. Adepte convaincu des théories philosophiques sur la valeur morale, politique et sociale de l'art, il considère que la Peinture d'Histoire est, de tous les genres, le plus propre à jouer, dans la nation, ce rôle éducateur ». — C'est là l'œuvre d'Angiviller et l'esprit de Rousseau : le grand programme de 1750, les thèses nouvelles du réformateur qui se trouvent affichées aux portes de l'Académie de France et proclamées.

Parmi les critiques l'on trouve La Font de Saint-Yenne qui défend les principes de l'Ecole Tournehem-d'Angiviller. Dans ses *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la Peinture en France* (1747), il avait déjà déclaré (p. 8) : « De tous les genres de la Peinture, le premier, sans difficulté, est celui de l'Histoire. Le Peintre-historien est seul le peintre de l'âme, les autres ne peignent que pour les yeux ». En 1754, il développe en s'appuyant nettement sur Rousseau le programme moral de la peinture d'histoire. (*Sentiments sur quelques ouvrages du Salon de 1753*. Paris, 1754). Il y déclare la mythologie un « tissu d'absurdités et d'immoralités » et il insiste avec d'autant plus de véhémence sur la nécessité pour le genre historique de devenir une « école des mœurs » qui aurait pour tâche et pour raison de :

« Représenter les actions vertueuses et héroïques des grands hommes, les exemples d'humanité, de générosité, de grandeur, de courage, de mépris des dangers et même de la vie, d'un zèle passionné pour l'honneur et le salut de sa patrie, et surtout de défense de sa religion... Et que l'on ne s'imagine pas, que les grands traits de l'histoire soient épuisés ! Combien, dans l'Ancien et le Nouveau Testament, dans nos historiens grecs, latins, italiens et françois, qui n'ont jamais été représentés et qui sont extrêmement utiles et intéressants ! Plutarque seul peut fournir des sujets dignes d'occuper les pinceaux de tous les peintres de l'Europe ».

Il présente ensuite lui-même une suite de « sujets moraux » : Les Vertus de Cyrus, la Piété d'Agésilas, sa frugalité, son horreur de la volupté, le Luxe et la Noblesse..., des scènes de la vie de Socrate, d'Aristide, d'Alcibiade, de Pélopidas, d'Epaminondas, de Thémistocle, de Périclès, de Phidias, d'Alexandre, de Dicius et de Curtius, de Coriolan, de Scipion, de César, de Constantin, de « Brutus condamnant ses deux fils à mort », de Fabricius, « le Consul le plus romain de tous les Romains »... Charlemagne y figure lui aussi ainsi que « Saint Louis rendant lui-même la justice sous un chêne », Jeanne D'Arc, Bayard, François Ier, etc. [129].

De même que le côté moralisant du programme rousseauiste : but pédagogique, idéal vertueux, grand pathos, a été admis par l'Académie, de même l'on voit s'exprimer surtout dans la critique, plus limitée et à plus courte vue, la tendance sentimentale du Rousseauisme. La critique n'est au fond rien que littérature, et elle doit être admise en tant que littérature ; si elle choisit son sujet dans l'art plastique, dans les ateliers et dans les salons, elle place sa valeur et son

intérêt essentiels sur le point de vue littéraire, sur l'expression plus ou moins spirituelle d'une idée, d'une anecdote piquante, d'une nouvelle sentimentale, d'une épigramme savoureuse. Les critiques rédigées en vers sont appréciées au plus haut degré. Le *Mercure de France*, que l'*Athenaeum* de 1806 (N° XI) appelle avec un peu d'ironie « un répertoire de pieux sermons », est plein de dissertations esthétisantes de cette espèce [130]. Voltaire compose un poème : *Le Temple du Goût*. Le Jésuite Marey prône en vers latins la peinture et Lemierre traduit son poème en français. Lacombe décrit en vers et en prose le Salon de 1753. Baillet de Saint-Julien se hasarde même à donner une *Ode sur la peinture* (1753-1755) et Watelet compose quatre chants *Sur la peinture* (1760). Puis, Jacques Delille, le fameux peintre des *Jardins*, le Virgile français, comporte son *Poème sur l'imagination* que l'*Athenaeum* (1806. V.) appelle « Une galerie de tableaux » en assurant « que les éditeurs y pourraient trouver, presqu'à chaque page des sujets de gravures »... Si le critique affirme « qu'aucun poète n'ait mieux prouvé que la poésie était une peinture » l'on peut assurer, d'après son point de vue, au même titre, que « la peinture est une poésie [131] ».

Le fait d'invoquer le sentiment naturel et le « cœur sensible » comme instance pour le jugement et la critique dénote sans contredit un enrichissement et une libération du goût esthétique ; et de même que l'on a salué dans le poète de la *Nouvelle Héloïse* le découvreur et l'éveilleur de la sincérité, du sentiment véritablement vivant, de même il faut apprécier aussi sa valeur en esthétique et en histoire de l'art, où il s'est révélé un libérateur et un indicateur du véritable sentiment esthétique et artistique. Aussi long-

temps que le jugement rationaliste d'un Roger de Piles qui, à la suite de Boileau, déclarait que « le vray dans la peinture était la base de toutes les autres parties [132] et « que rien n'est bon, rien ne plaît sans le Vrai [133] » demeurait prédominant, le cœur restait muet en présence d'une œuvre d'art. Il n'y trouvait nul point de contact, nul motif d'intervention, tant qu'une raison éduquée et sans passion en assurait avec une justice douteuse la subtile estimation. Mais voici que Rousseau surgit et qu'il fait appel au cœur sensible et à l'état d'âme, qui deviennent à leur tour les arbitres de ce qui est bon ou détestable. Laugier déjà formule « qu'un homme d'esprit, avec la seule ressource de son goût naturel, en décidera beaucoup mieux que les artistes et les connoisseurs, s'il a la sincérité de ne rien dissimuler de ce qu'il sent [134] ». L'étude, la science et la connaissance n'aident guère à elles seules ; un « cœur épris, voilà le principe de toute application forte et constante ». Ce n'est pas de l'éducation et de la raison mais du degré de sentiment et de puissance de représentation que dépend la jouissance esthétique :

« L'amour de la peinture est une passion si satisfaisante pour l'esprit et le cœur, que les hommes en ont toujours paru d'autant plus affectés, qu'ils ont eu plus de sentiment et plus d'idées... Cet amour au reste ne s'acquiert point, c'est la nature qui le donne ».

Si l'on s'en rapporte à Laugier, l'on constate à nouveau une légère exagération des sentiments et une légère négligence du véritable problème artistique, une accentuation de la poésie et une diminution de l'intérêt technique ; le point de vue de la critique, à

l'égard de la peinture, verse en ce sentimentalisme étranger à l'art, irréel et nébuleux, comme c'est d'ailleurs le cas pour l'esthétique générale, la théorie architecturale et la critique de la statuaire. L'on s'efforce moins de contempler un bon tableau que d'être ému par une histoire impressionnante. Le lyrisme seul, et non pas la technique d'une œuvre d'art, peut émouvoir[135]. — « Où acquiert-on l'âme ? » demande le *Triumvirat des Arts*[136]. « C'est dans les écrits des moralistes sincères, tels que Montaigne, Fénelon, J.-J. Rousseau... Les peintres et les poètes feront bien de devenir amis ; ils peuvent se prêter souvent de mutuels et d'importants secours ». Le contenu poétique et moral n'a pas besoin d'être saisi d'emblée, comme c'est le cas dans des images simplement évocatrices, dans l'art d'imitation qui doit chercher à émouvoir, à exciter les passions ; il peut être également transcrit et traduit sous une forme allégorique : ainsi la peinture devient « une langue qui doit donner de grandes leçons, qui doit instruire...[137] ». Le sens de l'objet évoqué, du contenu, de l'histoire dépeinte, doit toutefois être clair. L'imprécision du sujet et son mystère sont la faute la plus grave qu'un peintre puisse commettre. La critique est d'ailleurs unanime sur ce point.

« Que les artistes se gardent de nous entretenir de choses que nous ne comprenons pas ; ils doivent choisir des sujets qui nous sont unanimement connus et que nous puissions comprendre sans difficulté... »

« So können wir an den gemalten Verwandlungen des Ovidius wenig mehr, als den Pinsel des Malers schätzen; dies ist aber nicht der Zweck der Kunst », lit-on dans l'*Allgemeine Theorie der Schönen Künste* de Sulzer[138].

Et l'on y trouve aussi la théorie d'ensemble la plus acceptable sur le sens et l'utilisation de la peinture allégorique.

« L'allégorie dans les arts plastiques est de la plus grande importance, parce que ces derniers acquièrent grâce à elle leur force la plus grande. Elle est la représentation du général par le particulier ou par l'individuel. Représenter un cas particulier, où un être humain agit de façon juste ou bienfaisante, voilà l'expression courante ou naturelle des beaux-arts ; mais exprimer la justice ou la bienfaisance de façon générale et par des traits particuliers, voilà l'allégorie. Ainsi elle acquiert un langage véritable. C'est déprécier l'art que de louanger plus, comme c'est généralement le cas, un pinceau parfait, qu'une invention parfaite. L'invention heureuse d'une allégorie de valeur donne plus de prix à une toile que ne le pourrait faire même le pinceau du Titien lorsque ce dernier ne se consacre pas à une tâche plus élevée. Mais la voie qui conduit à cette gloire ne peut être foulée heureusement que par des génies de première grandeur ».

Il distingue les allégories physiques, morales et historiques. Les allégories physiques sont des poèmes peints, dont le contenu est emprunté aux formes visibles mais que l'on agrémente de thèmes moraux et pathétiques. Les allégories morales représentent des vérités et des observations générales empruntées au monde moral. Les allégories historiques sont celles où les circonstances sont simplement indiquées, ou encore représentées de façon plus détaillée. Il propose comme thèmes convenant à des tableaux allégoriques :

« L'amendement des mœurs par le rétablissement des sciences... la grande œuvre de la réformation de l'église, en ses conséquences les plus importantes ou dans ses

causes... la découverte du Nouveau-Monde par Colomb et quelques-uns de ses résultats essentiels... La seule image allégorique du papillon sur lequel Socrate, plongé dans de sévères méditations, fixe ses yeux, suffit à exprimer qu'il songe à l'immortalité... etc. ». « L'invention de l'allégorie, de la comparaison, de l'image est ce qu'il y a de plus difficile mais aussi de plus méritoire... Le paysage seul a moins de valeur qu'une œuvre animée de personnages qui suscitent dans ce paysage des sujets de réflexion ; par exemple l'allégorie des arbres brisés par l'ouragan. Mais il faut qu'en contemplant ces personnages l'on puisse deviner la signification de leurs pensées... [139] ».

L'on comprend, en tenant compte de ce point de vue, pourquoi la critique préférait Greuze à Chardin, et Téniers à Watteau. L'on comprend également de ce fait la raison de ces devoirs académiques invraisemblables qui exigeaient que l'artiste enfermât dans un seul tableau tout un roman. Il n'est ni rare ni surprenant de rencontrer des thèmes imposés, ou des légendes, tels que : « La Hire répondant à Charles VII qui le consultait sur des habits de bal : Sire, on ne peut pas perdre un royaume plus gaiement ». Et Greuze lui-même, si fêté et si aimé, dut, pour être reçu à l'Académie, présenter comme « morceau de réception » : « L'Empereur Sévère reproche à Caracalla, son fils, d'avoir voulu l'assassiner dans les défilés d'Ecosse, et lui dit : si tu désires ma mort, ordonne à Papinien de me la donner avec cette épée », — à propos de quoi le *Mercure* (1769, X, 199) remarque que : « ce trait d'histoire, noble et pathétique, est bien choisi ».

Le sérieux moral et pathétique, la subjectivité littéraire, la sentimentalité larmoyante, tout cela trouve

sa formule classique dans les écrits esthétiques de Diderot. Non pas cependant chez le Diderot de 1759 et de son premier *Salon,* pour la correspondance de son ami Grimm ! L'on n'y voit qu'une critique intelligente et aiguë de chaque toile. Il juge Greuze peu remarquable cette année-là ; il estime que son sujet est compassé, et sa couleur fade et pâle. Il concède qu'il ne veut plus s'occuper de Greuze ; il opine qu'on ne pourra jamais faire un beau tableau en dépeignant une corbeille fleurie ou un vêtement à fleurs (Portrait de la marquise de Pompadour, par Michel Vanloo) ; et il déclare que pour un peintre le point capital et essentiel est « de trouver une grande idée qu'il puisse méditer et contourner, et qu'il ne doit pas toucher son pinceau avant de l'avoir trouvée ».

Le Diderot de la première époque surpasse en larges connaissances, en ironie spirituelle et en style élégant tout ce que la critique d'art française — et sans doute la critique d'art européenne — nous a fourni. Si l'on compare les *Salons* de 1767 ou de 1775, à ceux de 1759 et de 1761, l'on remarquera que la fantaisie poétique et la sentimentalité moralisante, déforment et compriment peu à peu le jugement objectif et sûr du critique. « Tout me touche, tout m'affecte ; je serais le plus ennuyeux pleurnicheur que vous avez jamais vu », dit-il de lui-même ; et « une telle disposition est de nature à influer sur l'exactitude des jugements », ajoute Bougot [140].

Déjà au cours du *Salon* de 1761 sa fantaisie s'atténue un peu dans la description de l'*Accordée de village* de Greuze qui semble plutôt une petite nouvelle qu'une évocation critique. Et si l'on voulait supprimer dans son *Salon* de 1767, tout ce qui ne se rapporte pas directement au sujet, il ne resterait plus, de

tout le volume, qu'un très mince essai. La seule description des sept paysages de Vernet tient environ 100 pages. A ce propos Diderot imagine tout un récit — qui s'harmonise d'ailleurs fort bien avec l'*Emile* —; il y conte qu'il s'est retiré durant un certain temps dans un château au bord de la mer et qu'il a fait avec les enfants de son hôte et avec leur précepteur les plus délicieuses promenades. On lit ce *Salon* comme on le ferait d'un poème romantique ; mais il serait bien difficile de lui attribuer une place dans la critique d'art.

En même temps que se manifestait la tendance moralisante qui donnait déjà le ton en 1765, qui faisait se demander si l'on ne devait pas détruire toutes les œuvres d'art tendant à l'immoralité, et si « le genre honnête » n'était pas seul destiné à durer, — c'est cette tendance qui offrait volontiers « dix Watteau pour un Téniers » et qui réservait ses éloges et sa prédilection injustifiée aux compositions morales de Greuze — l'on voit se développer cette sensiblerie fatale, qui fait paraître à nos yeux la fin du XVIIIe si lointaine, si ridicule et qui, sous l'afflux des larmes, efface les couleurs et les lignes que l'on est en droit de réclamer d'un tableau : « Touche-moi, étonne-moi, déchire-moi, fais-moi tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner d'abord, tu récréeras mes yeux après si tu le peux [142] ». Et cette tendance affirme encore : « Ce n'est pas avec la couleur qu'on peint, mais avec le sentiment [143] » ou aussi : « Ce tableau vous émeut ; ne cherchez pas plus loin ; il est de main de maître ».

Nous avons dépassé de nouveau ici les bornes de l'esthétique. Les pays limitrophes adoptent également, au point de vue de la critique et de la théorie picturale, l'éthique ou plus précisément la morale qui

mène d'une part à l'utilitarisme et de l'autre à la psychologie ou mieux à la sentimentalité. Rousseau règne en maître en ces deux domaines ; dans l'un et dans l'autre l'on a entrepris sous son égide ce que l'on pouvait entreprendre dans le champ de l'esthétique sans se rendre compte de fausses interprétations. Il faut imputer à Rousseau le mouvement qui s'est manifesté dans cette direction ; et lorsque l'art plastique répond à cet appel on ne saurait guère s'attendre à des chefs-d'œuvre de sa part.

V

L'art des jardins occupe une situation spéciale. De par son essence il relève de la théorie architecturale ; mais la caractéristique du jardin à l'époque de Rousseau est précisément qu'il n'obéit point dans ses formes à des lois architectoniques. Il ne s'agit pas d'un aménagement artificiel et artistique du terrain, mais de la nature non apprêtée. Et de ce fait l'art des jardins se sépare complètement de la théorie architecturale.

D'autre part — et c'est ce qui fait du jardin naturel un paradoxe — il demeure une œuvre d'art. L'on y atteint la plus haute mesure artistique lorsque l'art « ne s'y montre nulle part » : tendance favorite de tous les théoriciens des jardins. La nature laissée à elle-même n'est pas un jardin ; l'art seul en fait un jardin. L'art, d'autre part, n'est pas la nature, mais le jardin doit être la nature. Mais s'il est la nature il n'est pas l'art et s'il n'est pas l'art il n'est pas un jardin. Au point de vue purement théorique il y a là une difficulté qu'on ne saurait éliminer. On l'a

reconnu très vite, comme le prouvent les tentatives sans cesse renouvelées de classer et de définir l'art des jardins. On souligne expressément qu'il ne s'agit pas d'architecture et l'on attribue cet art à la peinture, ou à la poésie qui semble en fin de compte tout prendre sous son égide.

Il conviendrait, ne fût-ce qu'à cause de cette situation incertaine, de consacrer une rubrique spéciale à la théorie de l'art des jardins ; et il importe d'autant plus de le faire que ce sujet est d'un intérêt direct pour notre étude : Rousseau, en effet, a manifesté lui-même son activité dans ce domaine et il s'y révéla un connaisseur, un maître, et un créateur. Tandis que dans tous les autres champs de l'esthétique, il agit peu et se borne à avertir ou à susciter, il intervient ici en apportant ses propres projets et ses propres idées.

Il ne donne pas une théorie de l'art des jardins, mais il décrit par le truchement de Saint-Preux dans une lettre à Milord Edouard un jardin, tel qu'il se l'imagine le plus beau et le plus parfait (*Nouvelle Héloïse*, partie 4, lettre 11). Il conte une promenade de Saint-Preux avec Julie et Wolmar à travers l'Elysée de Clarens ; et en cours de route il décrit l'admirable verger caché, aux ombrages obscurs, à la vive verdure, aux richesses florales animées de gazouillements d'eau fraîche et du chant de mille oiseaux :

« Ce lieu est charmant mais agreste et abandonné. — On n'y voit point de travail humain. — « La nature seule a fait tout le reste, et vous-même n'eussiez jamais su faire aussi bien qu'elle. — « Il est vrai, la nature a tout fait, mais sous ma direction et il n'y a rien là que je n'aie ordonné. Le gazon verdoyant, épais, mais court et serré étoit mêlé de serpollet, de baume, de thym, de mar-

jolaine et d'autres herbes odorantes. On y voyoit briller mille fleurs des champs parmi lesquelles l'œil en démêloit avec surprise quelques-unes de jardin qui sembloient croître naturellement avec les autres. Je rencontrois de tems en tems des touffes obscures, impénétrables aux rayons du soleil, comme dans la plus épaisse forêt... Dans les lieux plus découverts je voyois ça et là, sans ordre et sans symétrie, des broussailles de roses, de framboisiers, de groseilles, des fourrés de lilas, de noisetier, de sureau, de seringat, de genêt, de trifolium... Je suivois des allées tortueuses et irrégulières, bordées de ces bocages fleuris, et couvertes de mille guirlandes de vigne de Judée, de vigne vierge, de houblon, de liseron, de couleuvrée, de clématite et d'autres plantes de cette espèce, parmi lesquelles le chèvre-feuille et le jasmin daignoient se confondre. Ces guirlandes sembloient jetées négligemment d'un arbre à l'autre... et formoient sur nous des espèces de draperies qui nous garantissoient du soleil... Toutes ces petites routes étoient bordées et traversées d'une eau limpide et claire, tantôt circulant parmi l'herbe et les fleurs en filets presqu'imperceptibles, tantôt en plus grands ruisseaux courans sur un gravier pur et marqueté qui rendoit l'eau plus brillante. On voyoit des sources bouillonner et sortir de la terre et quelquefois des canaux plus profonds dans lesquels l'eau calme et paisible réfléchissoit à l'œil les objets... C'est ce même ruisseau qui fournit à grands frais dans le parterre un jet d'eau dont personne ne se soucie — dit Julie — ...Nous descendîmes par mille détours au bas du verger où je trouvai toute l'eau réunie en un joli ruisseau coulant doucement entre deux rangs de vieux saules... Presqu'à l'extrémité de l'enceinte est un petit bassin bordé d'herbes, de joncs, de roseaux ».

Et la lettre signale encore que les bocages du vallon étaient peuplés d'une multitude d'oiseaux presque apprivoisés qui en faisaient comme une volière en liberté.

« Il y a pourtant ici, — dit Saint-Preux — une chose que je ne puis comprendre. C'est qu'un lieu si différent de ce qu'il étoit ne peut être devenu ce qu'il est qu'avec de la culture et du soin ; cependant je ne vois nulle part la moindre trace de culture... La main du jardinier ne se montre point ; rien ne dément l'idée d'une île déserte... — Ah ! dit M. de Wolmar, c'est qu'on a pris grand soin de les effacer... On fait semer du foin sur tous les endroits labourés, et l'herbe cache bientôt les vestiges du travail... Les murs ont été masqués, sinon par des espaliers, mais par d'épaix arbrisseaux qui font prendre les bornes du lieu pour le commencement d'un bois... Vous ne voyez rien d'aligné, rien de nivelé ; jamais le cordeau n'entra dans ce lieu, *la nature ne plante rien au cordeau.* Les sinuosités, dans leur feinte irrégularité, sont ménagées avec art pour prolonger la promenade, cacher les bords de l'île et en agrandir l'étendue apparente sans faire des détours incommodes et trop fréquents [144] »... La nature, dit Julie, semble vouloir dérober aux yeux des hommes ses vrais attraits, auxquels ils sont trop peu sensibles et qu'ils défigurent quand ils sont à leur portée : elle fuit les lieux fréquentés ; c'est au sommet des montagnes, au fond des forêts, dans des îles désertes, qu'elle étale ses charmes les plus touchans. Ceux qui l'aiment, et ne peuvent l'aller chercher si loin, sont réduits à lui faire violence, à la forcer en quelque sorte à venir habiter avec eux ; et tout cela ne peut se faire sans un peu d'illusion... A ces mots, il vient à Saint-Preux une imagination qui le fait rire. Il se figure un homme riche de Paris ou de Londres et son architecte. Avec quel dédain il entreroit dans ce lieu simple et mesquin ! avec quel mépris il feroit arracher toutes ces guenilles ! les beaux alignemens qu'il prendroit ! les belles allées qu'il feroit percer [145] !... « Je ne vois, répond M. de Wolmar, dans ces terrains si vastes et si richement ornés que la vanité du propriétaire et de l'artiste, qui, toujours empressés d'étaler, l'un sa richesse, et l'autre son

talent, préparent à grands frais de l'ennui à quiconque voudra jouir de leur ouvrage. Un faux goût de grandeur, qui n'est point fait pour l'homme, empoisonne ses plaisirs. L'air grand est toujours triste ; il fait songer aux misères de celui qui l'affecte. Au milieu de ses parterres et de ses grandes allées, son petit individu ne s'agrandit point : un arbre de vingt pieds le couvre comme un de soixante [146] ; il n'occupe jamais que ses trois pieds d'espace, et se perd comme un ciron dans ses immenses possessions... L'erreur des prétendus gens de goût est de vouloir de l'art partout, et de n'être jamais contens que l'art ne paroisse ; au lieu que c'est à le cacher que consiste le véritable goût, surtout quand il est question des ouvrages de la nature... Que fera donc l'homme de goût ?... Il rassemblera l'eau, la verdure, l'ombre et la fraîcheur ; car la nature aussi rassemble toutes ces choses. Il ne donnera à rien de la symétrie; elle est ennemie de la nature et de la variété ; et toutes les allées d'un jardin ordinaire se ressemblent si fort, qu'on croit être toujours dans la même... La direction des allées ne sera pas toujours en ligne droite ; elle aura je ne sais quoi de vague, comme la démarche d'un homme oisif qui erra en se promenant... Certainement tout homme qui n'aimera pas à passer les beaux jours dans un lieu si simple et si agréable n'a pas le goût pur, ni l'âme saine [147] ».

Le jardin naturel, tel que le décrit Saint-Preux, n'est pas une idée neuve et personnelle à Rousseau. Non pas que l'importance de Rousseau dans l'histoire de l'art des jardins soit, de ce fait, diminuée. Je crois bien plus qu'il y a lieu de lui attribuer une influence bien plus effective qu'aux traités verbeux qui furent publiés après lui. Le grand rôle qu'a joué dans la littérature la *Nouvelle Héloïse* a assuré la propagande la plus sûre et la plus large à la conception

nouvelle des jardins ; et il ne paraît pas exagéré d'assurer que le développement et le succès du jardin romantique en France est dû en premier lieu à Rousseau. Le jardin pittoresque est originaire d'Angleterre (de Suisse également, où Salomon Gessner en fut le plus ardent protagoniste [148]). La France l'admet d'ailleurs sans autre [149]. L'on désigne cette forme nouvelle sous le nom de « Jardin à l'anglaise » ou de « Jardin anglais ». Si l'on ne considère ce jardin que comme une forme artistique, l'on en attribue entièrement cependant le développement aux Anglais. Le jardin toutefois n'est pas seulement un motif de vision d'art, mais aussi l'expression d'un sentiment spécifique de la nature. Il oscille entre les deux tendances et selon que l'un ou l'autre des principes est le plus fort, on voit en lui une œuvre d'art architectural ou un produit naturel et sans règle. Le type anglais du jardin n'eût jamais pu s'acclimater en France si un sentiment équivalent de la nature n'avait préparé et encouragé sa venue. Dès le début du siècle, l'on voit se manifester les signes d'une conception nouvelle de la nature, absolument étrangère en son essence, à l'époque de Le Nôtre. Les paysages de Watteau font pressentir l'idéal qui va s'affirmer. La littérature, la poésie, les nouvelles du jour laissent deviner un esprit nouveau, avide de naturel et de liberté. Dans le *Mercure,* les épitres sur les *Plaisirs de la Campagne* se succèdent à l'infini [150]. Les *Géorgiques* et les *Saisons* alternent constamment [151]. Les relations de voyage s'accumulent [152]. L'on explore la campagne [153], l'on célèbre des fêtes galantes et l'on s'adonne au théâtre de plein air. « On veut du naturel partout ».

Même dans les milieux compétents, l'on a déjà déclaré la guerre au jardin classique de Le Nôtre. En

1749 paraît la Lettre sur les jardins a Pékin du Père Attiret ; en 1753 Laugier ajoute à sa *Théorie de l'architecture* tout un chapitre sur l'*Embellissement des jardins* [154]. Il y concède encore à vrai dire que l'on a vu naître « sous le crayon du célèbre Le Nôtre des compositions admirables ». Cela ne l'empêche pas d'exercer une critique serrée et complète à propos de Versailles. « Jugeons-en par sentiment : que trouvons-nous en nous promenant dans ces superbes jardins ? De l'étonnement et de l'admiration d'abord, et bientôt après de la tristesse et de l'ennui. A la régularité trop méthodique qui ne convient point à la belle nature l'on préfère le jardin chinois « où la nature se retrouveroit avec toutes ses grâces ». De même, les couleurs sont mal distribuées et les plantes fâcheusement choisies. « Il faudroit qu'un jardinier fût un excellent peintre ». Mais les Jardins de Versailles sont comme ces tableaux du Caravage, où le noir domine avec excès [155].

Peu après la *Nouvelle Héloïse* (1759) paraissent toute une série de petites brochures « qui parlèrent de l'art d'orner les jardins, de réformer l'ennuyeuse symétrie des nôtres [156] ». Ce n'est qu'en 1773 qu'est publié le premier livre français sur l'Art des jardins du nouveau style : c'est celui d'Ant.-Nic. Duchesne : *Sur la formation des jardins*. Après une introduction où l'auteur critique assurément de façon injuste l'œuvre de Le Nôtre en assurant que Versailles est d'un insupportable ennui, la « conformité » du Bosquet Dauphin et de la Girandole ridicule et la « symétrie » du parterre puérile, il s'étend en d'abondantes remarques poétiques sur le Jardin Anglais [157] et analyse tout particulièrement cet accessoire curieux et singulier que l'on désigne sous le nom de « fabri-

ques ». Les « fabriques » sont des constructions que l'on érige pour compléter un paysage ou une mise en scène : ruines, chapelles, pierres votives, obélisques, colonnes, urnes, mausolées, bancs, laiteries, fontaines, ponts. Toutes ces fabriques sont d'importance essentielle pour créer et entretenir l'état d'âme désiré. Une ruine qui fait songer aux splendeurs passées crée un état d'âme mélancolique ; un temple de l'Amour ou de Vénus s'accorde à un gai paysage, un tombeau rencontré soudain dans l'ombre crépusculaire de la forêt nous fait penser à la mort toujours mystérieuse ; une laiterie nous invite à un repos bienfaisant, etc... Cette sorte de « caprice » est originaire d'Angleterre et sans doute a-t-elle été importée de Chine. En France, elle a trouvé un accueil aveuglément enthousiaste, si l'on s'en rapporte aux débats passionnés qu'elle a soulevés ; mais les fabriques sont tombées depuis longtemps en désuétude et oubliées. Si les esprits les plus perspicaces mettent en garde de bonne heure contre une anglomanie ridicule et s'ils veulent attribuer les extravagances qui se propagent au mauvais goût anglais, ils ne se rendent pas compte aussi que le véritable jardin anglais, avec ses étendues beaucoup plus considérables peut se permettre bien plus aisément et sans tomber dans la puérilité, ces scènes de détail que ne le saurait faire l'étroit jardin du rentier français, dans lequel ce dernier ne cherche qu'à se créer un petit univers [158]. Rousseau ne s'est pas prononcé de façon approbative à l'égard des fabriques. Bien plus « il plaisante très agréablement cette sorte de caprice dont les Anglais eux-mêmes commencent à se dégoûter [159] ». Mais l'on ne saurait tirer des conclusions trop poussées de cette remarque de Rousseau [160] ; car il a trouvé Ermenonville parfait

et à Ermenonville les fabriques n'ont pas été ménagées.

Mais ce qui importe surtout ici, c'est le sentiment, l'élément spychique ; et, nulle part ailleurs, les rapports, l'harmonie entre Rousseau et son temps, entre la figure individuelle et le grand fond de l'histoire n'apparaissent plus clairement que dans le « jardin romantique » de 1770. Rousseau n'a point fondé le sentimentalisme, qui revêt ici une forme personnelle. Sans lui toutefois, il manquerait à la sentimentalité du temps une couleur, un ton bien déterminés... Cette passion théâtrale et confuse, qu'est-ce d'autre que la poussée — toute de concentration intérieure, d'immatérialisme et d'opposition à l'art, qui veut s'éprouver soi-même, éprouver son sentiment, être touchée, saisie, ébranlée — que l'esthétique sentimentale entreprend également dans d'autres domaines ? Et c'est aussi ce point de vue qui permet de comprendre l'opinion formulée plus tard par le prince de Pueckler-Muskau :

> « Pourquoi en somme les ruines émeuvent-elles beaucoup plus l'âme humaine que ne le peuvent faire les œuvres architecturales les plus magnifiquement achevées ? Il semble presque que ces œuvres humaines n'atteignent leur perfection que lorsque la nature les a corrigées à nouveau ; encore est-il bon si, en fin de compte, le travail de l'homme s'y manifeste à nouveau, d'en effacer complètement la trace au degré même où commence la nature. Une ruine grandiose et bien entretenue est de ce fait le plus beau des édifices [161] ».

Si l'on soutient la thèse du sentimentalisme, tout de concentration intérieure qui, poursuivant des conquêtes subjectives et psychiques, néglige le sujet

esthétique, on en trouvera également la justification dans la théorie de l'art des jardins. Ses adeptes les plus connus sont : Watelet, avec son *Essai sur les jardins* (Paris, 1775) ; Morel, avec *Une théorie des jardins, ou l'art des jardins de la nature* (2 vol., Paris, 1776), et le marquis de Girardin qui après l'achèvement d'Ermenonville publia son ouvrage : *De la composition des paysages ou des moyens d'embellir la nature autour des habitations* (Genève, 1777). Ces trois études sont pareilles par l'idée ; Watelet est surtout poète, Morel un philosophe très documenté et Girardin surtout un praticien expert.

L'on s'accorde sur les thèses fondamentales :

1° Le jardin est une parcelle empruntée à la nature, non gâtée par l'art ; l'art ne doit pas y être visible [162] ;

2° L'art des jardins est apparenté à la peinture et à la poésie; mais il est faux de le subordonner à l'architecture [163] ;

3° La raison et la tâche de l'art des jardins sont d'éveiller le sentiment [164] : *a*) Le sentiment naïf de la nature, par une beauté naturelle ; *b*) la réflexion sentimentale par une présentation allégorique par des fabriques et par des inscriptions poétiques.

L'impératif « Retour à la nature » de Rousseau sert de thème — sans même y être cité — à tous ces ouvrages [165].

Watelet écrit : « En jouissant de la nature, l'homme la veut orner. On veut, par des soins nouveaux, leur donner des perfections, que la nature semblait leur avoir refusées. C'est alors que l'homme, occupé des sentimens si doux, que l'amour, la tendresse filiale, et l'amitié produisent, trouve à ces sentimens un surcroît de charmes, s'il s'y abandonne dans les lieux solitaires, où les

oiseaux mêlent aux impressions de sa sensibilité celle de leur bonheur ; où l'eau qui tombe et roule, prolonge par la continuité de son bruit, une rêverie qui plaît ; où la verdure et les fleurs choisies sur l'émail desquelles la vue se repose, font jouir les regards et l'odorat, sans causer à l'âme une trop grande distraction ».

Et Morel caractérise ainsi l'ouvrage de Watelet [166] :

« Non seulement il développe les rapports que ces objets ont entre eux », « mais, profond dans la connaissance du cœur humain, il fait voir ceux qu'ils ont avec nos sensations, et comment les sensations excitées agissent sur le sentiment... Selon lui, c'est l'inégalité des moyens et surtout l'imitation et la vanité, qui ont produit et perpétué les jardins où règnent la régularité et la magnificence. Voilà, dit-il, ce qui a fait perdre de vue le véritable but des jardins, qui originairement n'avaient pour objet que la jouissance des bienfaits de la nature et de ses charmes [167]. Cet ouvrage est surtout remarquable par la critique des mœurs, des opinions, des préjugés qui règnent dans la société : l'auteur considère l'homme sous tous les rapports ; il ne manque aucune occasion d'opposer les jouissances simples et pures de l'habitant des champs, aux occupations futiles, aux plaisirs factices des habitants de la ville. En le lisant on croit parcourir plutôt un traité de morale qu'un essai sur les jardins ».

A coup sûr Morel lui-même peut revendiquer d'avoir donné dans son livre moins de morale et plus de théorie sur l'architecture des jardins ; il le fait remarquer assez, avec une emphase déplaisante et vaine. Il attribue une importance essentielle à la « convenance » : La convenance des scènes, des édifices, des fabriques (ce qui veut dire qu'ils doivent

être accordés au style, adaptés, plausibles) est la condition première et fondamentale pour le poète de l'art des jardins. Le sentiment et un tact délicat doivent décider de la convenance. C'est la nature qui est compétente pour la forme et le genre de tout détail architectonique. Le jardin n'a pas à se conformer en ses dispositions à l'édifice, mais inversement ; l'architecture se soumet à la nature qui l'environne ; elle n'a de raison d'être d'ailleurs et ne se justifie que si elle souligne le caractère du paysage (par son adaptation ou par ses contrastes). « Leur aspect (il s'agit des fabriques et des bâtiments) fait naître des pensées morales et agit conséquemment sur l'imagination et le sentiment... Ce n'est que par la connaissance de la sensation que ces fruits de l'art produisent sur l'âme, que le jardinier acquerra le talent de les placer à propos, de leur donner la forme et le style convenables ». C'est en cela surtout que consiste l'art véritable du créateur de jardins : Exprimer le caractère du paysage, de telle sorte que nous le concevions, que nous l'éprouvions clairement et sûrement et que nous sachions de façon précise quand nous devons nous sentir gais, ou tristes, pleins de désir ou d'angoisse, paisibles ou frémissants, passionnés ou méditatifs. Le jardin est un théâtre ; nous en sommes les personnages agissants ou subissants. Les inscriptions qui décorent les arbres, les colonnes, les urnes, les bancs, les ponts, les grottes, les cavernes, les pavillons et les ruines sont des indications scéniques qui nous renseignent sur ce que nous faisons, sur ce que nous ressentons et sur ce que nous devons éprouver. En substance l'on peut dire aussi que ce que nous cherchons à ressentir ici, ce n'est pas une œuvre d'art, ni même (à parler franc) la nature aimée et adulée —

mais notre propre cœur sensible, la jouissance mystérieuse de notre propre âme si émouvante, si bonne et si innocente... Pour tendre à un autre but il faut assurément choisir un autre moyen. Louis XIV ne cherchait pas dans ses jardins majestueux à émouvoir son cœur sensitif ; sans doute se fût-il ennuyé autant dans un jardin allégorique [168] que le sensible Morel s'ennuyait au milieu des allées droites et des bosquets de Versailles.

L'on peut appeler cette espèce de jardin (pour la différencier du jardin anglais et du jardin romantique, et d'accord avec l'interprétation de Schiller), le jardin sentimentalisant. Le jardin anglais a un caractère nettement marqué qui se trouve déterminé par le paysage. Il ne joue pas des mises en scène. Le jardin romantique, tel que l'a développé l'école allemande, lui est fort apparenté ; il est moins ample d'allure et conserve plutôt le caractère intime d'un jardin particulier. Le jardin sentimentalisant, expression d'un vouloir déterminé qui ne vise ni à l'art ni à la nature se distingue par une surabondance de visions, de scènes, de détails amoncelés, opposés en contrastes intentionnels et souvent, de ce fait, peu naturels, désordonnés et embrouillés. L'unité artistique de la forme et l'unité naturelle du paysage sont rompues à dessein afin de créer artificiellement une multiplicité de sentiments et d'expériences. Comme la nature n'est pas toujours assez bienveillante pour établir à l'endroit choisi, les coulisses rêvées pour ce jeu toujours changeant des sentiments, l'on est obligé de la soutenir, de l'aider, de l'embellir — et au fond de la violenter, tout comme des architectes qui érigent leur jardin à l'aide du compas et du cordeau —. Mais le poète de jardins

surpasse de beaucoup en mérite et en action, prétend-on, l'architecte de jardins :

« Le fameux Le Nôtre, qui fleurissoit au dernier siècle, acheva de massacrer la Nature en assujettissant tout au compas de l'architecte ; il ne fallut pas d'autre esprit que celui de tirer des lignes et d'étendre le long d'une règle celles des croisées du bâtiment ; aussitôt la plantation suivit le cordeau de la froide symétrie ; le terrain fut aplati à grands frais par le niveau de la monotone planimétrie ; les arbres furent mutilés de toute manière ; les eaux furent enfermées entre quatre murailles ; la vue fut emprisonnée par de tristes massifs ; et l'aspect de la maison fut circonscrit dans un plat parterre découpé comme un échiquier, où la bariolage de sables de toutes couleurs, ne faisoit qu'éblouir et fatiguer les yeux: aussi la porte la plus voisine, pour sortir de ce triste lieu, fut-elle bientôt le chemin le plus fréquenté ».

Voilà ce qu'écrit Girardin, dans la préface de son livre qui peut être considéré comme une introduction à l'art véritable des jardins, et où il présente les méthodes et les enseignements qu'il a expérimentés et étudiés au cours des longs travaux entrepris à Ermenonville. Il cite fréquemment et à plaisir Rousseau, « dont chaque mot est un sentiment ». — « Vérité et nature : Messieurs les Artistes voilà vos maîtres et ceux du sentiment ! s'écrie-t-il avec enthousiasme ». Il veut que les scènes et les visions soient créées par un poète : « Parce que les tableaux et les décorations dictés par le poète indiquent toujours une scène analogue et un caractère moral qui parle au cœur et à l'imagination ». Il rêve d'un asile où une source claire reflète une rose. Comme pour tous les poètes des jardins, l'éternel murmure des eaux lim-

pides, les accents amoureux des oiseaux, les doux parfums des fleurs sont essentiels pour lui. Il n'oublie ni l'urne contenant les cendres de deux amants fidèles, ni le banc mousseux propice aux rêveries du sentiment, ni le bois presque impénétrable qui offre un sanctuaire aux amants heureux... Il consacre un long chapitre aux mille possibilités des fabriques ; et il ne trouve vraiment rien à redire aux ruines parce qu'en leurs teintes et en leurs formes sauvages, elles s'accordent bien au paysage. Il analyse de façon approfondie : « le pouvoir des paysages sur nos sens et par contre coup sur notre âme » ; et il conclut en un élan pathétique : « Peut-être, à force d'avoir épuisé toutes les folies, arrivera-t-il un jour où les hommes seront assez sages pour préférer les vrais plaisirs de la nature à la chimère et à la vanité. Ainsi soit-il ».

Tout cela ne témoigne ni d'une présentation précise, ni d'une pensée bien approfondie. Celui qui aménage de cette façon un jardin prend au fond pour point de départ les vers et les sentences qu'il veut apposer aux arbres ; la question qu'il se pose est toujours : comment dois-je évoquer cette scène afin qu'elle corresponde bien et qu'elle s'harmonise à ce sentiment. Aussi le jardin sentimentalisant n'est-il qu'un prétexte, un accessoire pour présenter un cas tout à fait étranger à l'art ou du moins purement littéraire. C'est en somme un imposteur qui a su garder assez longtemps une fausse apparence et qui se fit passer pour l'enfant légitime de l'art et de la nature, alors qu'il ne mérite aucune place — ou tout au moins une place très peu flatteuse — dans l'histoire de l'art des jardins. Rousseau avait imaginé un Elysée ; et les jardiniers s'étaient empressés d'illustrer mal un beau poème.

Les belles-lettres ont aidé de leur côté à propager ce nouvel idéal du jardin. Peu après la première édition de la théorie de Morel parut un long *Poème sur la nature champêtre* de Marnésia, qui débute avec Adam et Eve, pour prouver qu'il n'y a que le jardin naturel qui soit de l'art véritable.

« L'art en se voilant sous les mains du génie,
« Pour nous charmer toujours, veut toujours qu'on [l'oublie. »

Roucher, qu'un long *Poème des mois* rendit fameux, compose en 1787 un chant copieux sur les *Jardins* qui se termine par une louange du jardin naturel. « Qui embrasse dans son ensemble tous les tableaux, tous les effets que présente la nature »... L'essai du Prince de Ligne : *Coup d'œil sur les jardins* [169] fut célèbre. Il débute par un bon conseil : Pères de famille, inspirez la jardinomanie à vos enfants ! Ils en deviendront meilleurs... Et il conclut ainsi :

« Par une marche physique au calme moral, et de celui-ci au calme physique, je conseille, d'après mon expérience, d'aimer les jardins au point d'en rêver. Que le ciel vous préserve de penser, en vous couchant, aux femmes, à la guerre, à la cour, aux méchants, aux sots, et à la fortune ; mais si quelque projet de bosquet, de verger ou de ruisseau, se met au lit avec vous, vous aurez une excellente nuit ».

Le plus important des poètes de jardins est Jacques Delille dont l'œuvre principale : *Les Jardins* parut en 1782 et qui, en l'espace de vingt ans, n'eut pas moins de vingt éditions. *Les Jardins* furent d'ailleurs immédiatement traduits en allemand, en italien, en polonais et deux fois en vers anglais. Au point de vue théorique l'on n'y rencontre rien de nouveau :

« Pour donner aux jardins une forme plus pure,
« Observez, connoissez, imitez la nature...
« C'est peu de charmer l'œil, il faut parler au cœur... »

Et ce thème caractéristique :

« Qui fait aimer les champs, fait aimer la vertu. »

A l'étranger, l'on reste assez froid en comparaison de l'enthousiasme débordant des Français. En Angleterre, depuis Bridgeman et Eyre, depuis Kent et Brown, le jardin naturel n'est plus quelque chose de nouveau. Si l'on met en parallèle *L'Essai sur l'art des jardins modernes* de Walpole — traduit en français par Nivernois en 1785 — et l'œuvre de Delille composée la même année, la sobre objectivité de l'Anglo-Saxon est réconfortante, à côté de la versification chaleureuse et redondante du Français. « L'ornement, dont le mérite est le plus passé, dit entre autres Walpole, c'est l'ermitage, ou la scène de contemplation. Il est vraiment ridicule de se placer dans le coin d'un jardin pour y être mélancolique ». A vrai dire son ami Mason est tout proche de Delille avec son « Chant des jardins ». Et si l'on voulait édifier toutes les fabriques que Wately[170] propose et trouve ravissantes, il faudrait disposer d'un petit royaume. Home[171] résume théoriquement ses conseils pratiques :

« L'architecture et l'aménagement des jardins ne peuvent récréer l'âme qu'en suscitant certains mouvements agréables ou certains sentiments ; et ces derniers sont la véritable base de toutes les règles dont il faut tenir compte dans cet art. L'art des jardins favorise la vertu en insufflant la bonne humeur et le bien-être ; tous deux tendent aux mêmes buts en nous habituant à la pureté et à la grâce ».

Ici encore le sentimentalisme moral a déteint ; mais on le prend moins au sérieux et l'on demeure objectif.

En Italie, par contre, le sens de la forme classique et la conscience d'art véritable s'élèvent et se défendent contre la mode nouvelle. Peu après la publication de la théorie de Morel (1776) les artistes italiens font résolument campagne contre ce dangereux réformateur. Dans la deuxième édition de son œuvre, Morel a publié l'intéressante lettre de ses adversaires, ainsi que sa réponse — où il n'apporte d'ailleurs rien de nouveau et où il ne fait qu'effleurer le problème —. La lettre des artistes italiens est datée de Rome, le 18 août 1779, et débute en ces termes: « Nous avons constaté à regret que ni les jardins réguliers à la française, ni ceux à l'italienne n'ont trouvé grâce à vos yeux. N'oubliez pas qu'ils renferment un art et une civilisation élevés ». La régularité, affirment-ils, a sa beauté qui n'est nullement conventionnelle. Qu'en serait-il sans cela de l'architecture ? La symétrie d'ailleurs, est, elle aussi, naturelle : Un homme, un papillon, un fruit, une feuille ne sont-ils pas symétriques ? Puisque donc la régularité est un trait essentiel de la nature, pourquoi les jardins réguliers seraient-ils contre nature ? Cette objection, poursuivent-ils, a été unanimement émise par tous les artistes italiens et elle n'est pas la seule, mais il serait trop long de les énumérer toutes. Ils se contentent donc de formuler encore une seule critique : Toutes les civilisations et tous les peuples de tous les temps, « à l'exception des Chinois qui furent depuis peu imités par les Anglais », ont donné à leurs jardins une forme régulière et harmonieuse. N'est-ce pas un argument très net en faveur de ce genre ? Car tous les peuples

ne se fussent pas accordés sur ce point, sans mûre réflexion et sans raisons probantes.

Le théoricien en sait plus que l'artiste ; Milizia [172] se range aux côtés des Français :

« C'est par la description charmante de Milton, dans le chant 4 du *Paradis Perdu,* que l'on peut se faire la meilleure idée d'un jardin, écrit-il. Et celle que Rousseau donne à la lettre 11, du Tome IV de *Julie* est encore plus parfaite... Dès que l'art apparaît, l'enchantement du charme s'évanouit. La nature se montre-t-elle régulière et trahit-elle le travail du cordeau et de l'équerre ? Dans nos jardins tout est symétrique, maniéré, artificiel et glacial comme une vieille coquette qui ne doit sa beauté fictive qu'aux savants apprêts que lui fournit sa table de toilette ».

Mais il semble que l'auteur confonde ici l'art et l'artifice.

temps que le livre de Watelet. Son principe formel :

Le livre allemand de Hirschfeld : *Theorie der Gartenkunst,* qui fait autorité, paraît en 1775, en même « Bewege durch den Garten stark die Einbildungskraft und die Empfindung, stärker, als eine bloss natürlich schöne Gegend bewegen kann » (p. 84), pourrait faire conclure au sentimentalisme. Il parle d'ailleurs de ce dernier, mais avec beaucoup de mesure. Lui aussi définit la peinture : « den höheren Beruf des wahren Gartenkünstlers » et compte surtout au nombre des « künstliche Gartengegenstände » les « Gebäude, Ruinen, Grotten, Brücken, Statuen, Inschriften und Monumente, und Wasserkünste ». Au total, il est un peu moins prodigue de fantaisie :

« Die wahre und schöne Natur muss hier das vornehmste Muster geben. Die Einbildungskraft kann ihr zu Hilfe kommen, allein sie soll es nie wagen, sich allein

zur Meisterin in der Gartenkunst aufzuwerfen. Sie würde nur phantastische Zaubergärten bilden, die entzücken, solange man ihre Schilderung liest, und verschwinden, sobald sie der Wirklichkeit entgegengeführt werden sollen ».

Sa critique n'épargne d'ailleurs pas grand chose : il trouve dans les parcs anglais le naturel aussi exagéré que l'artificiel l'est dans les jardins français [173].

« Die gar zu besorgte Liebe des Natürlichen wird nicht allein Verschönerungen der Kunst, die noch immer zulässig sind, sondern sogar manchen Gegenständen der Natur selbst feindselig »...

Dans le domaine pratique et au cours de projets sérieusement conçus l'on témoigne à vrai dire, en Allemagne également, d'intentions moins critiques ; il suffit de signaler l'ouvrage en trois tomes de Grohmann publié en 1796 à Leipzig, et réédité à Paris, dans une édition allemande et française tout à la fois. Le titre complet de cet ouvrage est : *Ideenmagazin für Liebhaber von Gärten, Englischen Anlagen, und für Besitzer von Landgütern, um Gärten und ländliche Gegenden, sowohl mit geringen als auch grossen Geldaufwand nach den Originellsten Englischen, Gothischen, Sinesischen Geschmacksmanieren zu verschönern und zu veredeln.* L'on trouve à coup sûr de tout dans cette encyclopédie ; un sommaire inséré dans le premier volume énumère 138 idées contenues au cours du livre. Le tombeau d'Ermenonville, la grotte de la Mélancolie, l'autel de la Douce Solitude, y figurent aussi bien que le Temple de l'Amour innocent et tendre, et que le mobilier d'une chambre d'accouchée.

Le sentimentalisme a pris pied dans la théorie de l'art des jardins avec plus de fermeté que dans tout autre domaine. Tandis que dans les arts plastiques, après l'ivresse sentimentale et morale de la fin du XVIIIe siècle, des problèmes plus objectifs surgissent à nouveau, le jardin reste le terrain propice au sentiment artificiellement excité, trouble et indéfini. Certaines critiques se manifestent cependant, ainsi que des idées nouvelles. Dans son *Traité de la composition et de l'ornement des jardins* (1825), Boitard raille les érudits des jardins, qui ont voulu ériger en lois leurs sentiments personnels et les adorateurs enthousiastes d'une soi-disant nature, qui ont banni tout ornement de leurs jardins (l'art de Le Nôtre est fastidieux !). Ils ont voulu par contre placer partout comme Delille, des urnes, des tombes, des temples, des églises, des ruines, et ont installé une chapelle gothique pour leurs poules, un clocher pour leurs colombes, une sacristie pour leurs vaches afin de fournir des contrastes surprenants. Ils ont en horreur toute ligne droite, et devant eux, Versailles même ne trouve pas grâce. Mais après ces critiques l'auteur formule lui-même ses indications de mise en scène et l'on voit alors reparaître tout ce sentiment théâtral, incertain, malsain et fâcheux :

« Si le caractère du site porte l'âme à la rêverie, un tombeau y pourra faire naître une douce mélancolie, qui n'est pas sans charmes pour les esprits méditatifs... La scène mélancolique est celle qui doit produire les émotions les plus profondes si elle est parfaitement dans les convenances locales, et qu'on l'ait dessinée avec cette expression de sensibilité et de tristesse qui lui est particulière »...

Une telle « scène » ressemble à une vallée solitaire ombragée de peupliers et de cyprès, décorée de tombes, d'urnes et « d'inscriptions des vertus ». Mais alors, qu'on ne rédige point ces inscriptions en latin ou en grec inintelligibles. Car le libre mouvement du sentiment ne doit être entravé par aucune chose : « Souvenez-vous que l'esprit tue le sentiment ! ». Il déplore que les labyrinthes soient malheureusement hors de mode, alors qu'ils étaient d'un emploi aisé dans un jardin naturel. Leur but, dit-il, était « d'inquiéter le promeneur pour en sortir ». A chaque issue présumée, une fabrique pouvait les étonner. Et par l'enchère constante du sentiment, tout l'ensemble était pareil à un imbroglio enchanté.

Concédons ici la sensation, mais que devient l'ensemble en tant que jardin et en tant qu'œuvre d'art ? On ne s'en préoccupe pas et l'on a visiblement oublié ce problème durant tout le XIXe siècle. L'histoire de l'art du jardin français semble s'interrompre au moment de l'apparition du jardin (ou mieux du théâtre) sentimental de la nature. Ce n'est qu'à notre époque que l'art des jardins est repris et discuté sous son véritable aspect.

CHAPITRE III

LE ROUSSEAUISME DANS LES ARTS PLASTIQUES

Le Rousseauisme est dans les arts plastiques une apparition aléatoire et malheureuse. C'est toujours une expérience téméraire que de vouloir transplanter et acclimater des fruits étrangers provenant des jardins d'autrui. Lorsqu'une discipline artistique se résout à chercher et à emprunter son sujet et son échelle des valeurs à un domaine voisin, l'on peut en inférer qu'elle a été conduite à une telle trahison de sa propre légitimité par faiblesse ou par manque d'indépendance. Des crises de cette espèce, communes d'ailleurs non seulement à l'art mais à toutes les forces évoluantes et vivantes, se manifestent pendant les périodes de transition, agitées et instables, lorsque les conceptions de naguère semblent déjà creuses et anémiées, et que les nouvelles ne sont pas encore affermies et sanctionnées par l'action puissante et régulatrice du génie.

Le Rousseauisme se manifeste en marge de la grande évolution qui va du Rococo au Classicisme. Dans l'histoire de l'art du XVIIIe et du XIXe siècles, il n'est qu'une ombre légère, un courant secondaire qui tire bien plutôt ses origines de la littérature et de la philosophie. Le Rousseauisme n'est pas un problème de forme ; il importe donc assez peu qu'il se pare encore des vêtements du rococo ou qu'il ceigne la tunique plus sévère du classicisme. Car il ne s'agit là pour lui que d'un manteau. Comme l'y incite son attitude morale, il adoptera le style classique ; non point que ce style lui fût nécessaire comme « forme » d'expression, mais parce que ce « moyen » d'expression-là lui convient le mieux, lui paraît la langue la plus favorable à présenter les jugements qu'il avait à formuler.

Car le jugement, la réflexion, la théorie, l'intention, la tendance extra-artistique précèdent ici l'œuvre d'art. Le programme moral et sentimentalisant empreint du sceau du réformateur genevois est affiché dans les ateliers de ses disciples. Il s'agit de remplir ce programme et non pas de réaliser une expérience vivante dans une forme artistique adéquate. Mais de ce fait, l'art devient l'instrument d'une discipline extra-artistique, il devient l'illustration de ces enseignements moraux et sentimentaux que l'esthétique et la théorie d'art, méconnaissant leurs tâches les plus personnelles, ont accueillis et développés si hâtivement.

Il ne s'agit donc pas de l'analyse d'une œuvre d'art mais de l'interprétation de cette conception toute particulière qui s'exprime dans la pensée rousseauiste, morale et sentimentale. Il serait superflu de présenter ici le catalogue détaillé de tous les témoignages de

cette conception ; qu'il suffise d'indiquer de quelle façon elle se manifesta dans tel ou tel domaine.

A quoi servirait-il en effet de dénombrer, d'enregistrer toutes les déviations et tous les errements de l'art ?

I

L'architecture active s'est préoccupée fort peu, ou ne s'est même pas préoccupée du tout de la théorie sentimentalisante. Rien ne subsiste plus qui pourrait correspondre à un tel programme. Il ne manque pas cependant de plans et de projets où ce sentiment est perceptible. Ils se distinguent par une fantaisie poétique excessive, et aussi par un manque de claire présentation architectonique. C'est d'ailleurs ce dont se plaint Viel qui, en dépit de ses divagations sur le sens poétique de l'architecture, témoigne d'une science profonde et d'une nette compréhension. En 1800 il publie un écrit plein d'amertume contre les architectes modernes : *Décadence de l'architecture à la fin du XVIIIe siècle.* Il débute en ces termes : « Jamais les causes générales et particulières de décadence de l'architecture n'agirent avec plus d'activité qu'aujourd'hui ». Il continue en signalant qu'actuellement il suffit de contempler les édifices de tous les peuples et de tous les temps pour pouvoir en synthétiser la beauté. Même dans les constructions de premier ordre les fautes les plus grossières se sont glissées. Les lois de la symétrie ont été lésées, de vastes ensembles architecturaux ont été déformés en leurs proportions par de très petits détails, les styles ont été « dénaturés » : le dorique surchargé d'ornements ou réduit à la com-

position la plus pauvre ; l'ionique dépourvu de bases, etc. Le gothique, redevenu moderne, parachève tout le mal. Des constructions médiocres sont d'un éclectisme tout à fait ridicule ; l'exécution en est mauvaise et d'une négligence dangereuse. L'auteur connaît, dit-il, trois édifices nouveaux dont l'un n'a pu être utilisé et dont les deux autres menaçaient de s'effondrer [174]. Le « projet d'un monument consacré à l'histoire naturelle » peut illustrer la pensée et la production architectonique de Viel. Il en a publié en 1779, en tirage spécial, le plan et l'élévation. (Le plan date de 1776). Il s'agit d'élever pour y enclore les collections de sciences naturelles du comte de Buffon — adepte fervent de Rousseau — un bâtiment adapté à cette destination, un « Temple de la Nature ». Il faut tenir compte que ce musée doit contenir toute la nature morte et vivante. Il aura pour couronnement les trésors se rapportant au chef-d'œuvre de la sagesse divine : l'homme. Le bâtiment devra donc correspondre par sa tri-répartition aux trois règnes : l'eau, l'air et la terre.

La construction totale couvre environ 200 toises sur 250. Au centre de cet ensemble s'érige un bâtiment principal, le « cabinet d'histoire naturelle », réparti en trois sections — « ce nombre répond aux trois règnes de la nature » —. La grande salle est placée dans l'axe central de toute la construction. Le péristyle est rectangulaire : six colonnes corinthiennes y supportent l'avant-toit. Trois portes égales ouvrent sur le vestibule. Les deux parois des extrémités sont fermées — c'est là que devaient s'élever les statues de Buffon et de Fagon —. Le vestibule carré est orné de douze colonnes et prolongé de chaque côté par des niches demi-circulaires. Comme c'était le cas pour

l'entrée du vestibule, trois portes ouvrent ici sur le premier cabinet : une salle rectangulaire dont les parois sont longées de chaque côté par dix colonnes corinthiennes et dont les quatre angles sont garnis de colonnes engagées. Une antichambre rectangulaire dont la largeur correspond à l'espace compris entre les colonnes, conduit au local central proprement dit : il s'agit d'un carré dont les côtés ont la largeur du premier cabinet. A ce local central se soudent deux ailes perpendiculaires à l'axe central et consacrées au second et au troisième cabinets. La largeur de ces ailes est la même que celle du cabinet central ; mais elles sont prolongées d'un axe. L'une des ailes est ornée au long de ses parois d'un alignement de dix colonnes ; l'autre de douze (proportionnellement au nombre de vitrines nécessaires) ; ces deux cabinets sont reliés au local central par des antichambres pareilles ornées d'une double colonnade. Sur le quatrième côté du local central s'ouvre enfin une étroite antichambre qui, par trois portes analogues à celles de l'entrée, donne sur un péristyle où s'alignent huit paires de colonnes. Ce péristyle conduit à une terrasse et de là dans le parc ; une surface rectangulaire en contre-bas, placée dans l'axe central, abrite la pépinière ; au centre du jardin se trouve un bassin. Au reste tout le terrain est réparti de façon symétrique et exacte. Sur la droite et sur la gauche, deux galeries se soudent au péristyle de l'entrée. Ce sont des locaux étroits, placés perpendiculairement, de longueur équivalente à celle du second et du troisième cabinets et qui se terminent par un pavillon. Il faut ajouter à cet endroit des passages rejoignant l'aile latérale supérieure, des communs ou magasins de

moindre hauteur ; en sorte qu'entre le cabinet central, les cabinets annexes, les magasins, les galeries l'on voit se dessiner une cour presque carrée.

« J'ai tâché de mettre en action tous les ressorts que m'a présenté l'architecture. Nuances variées dans la décoration des façades, ou les trois ordres subordonnés dans l'extérieur des divers corps de bâtimens, ordonnance somptueuse dans l'intérieur, j'ai fait en sorte que les terrasses, les perrons et les talus combinés ensemble offrissent un spectacle, qui ne fût point monotone, sans blesser cependant les yeux par des inégalités et des ressauts. Tels sont les moyens généraux, que j'ai cru devoir employer, pour donner à cet ensemble un aspect imposant.

Ces salles seroient éclairées par des jours, qui, placés au sommet des voûtes, offriroient le spectacle le plus imposant et le plus majestueux; elles présenteroient un caractère mystérieux ; ce seroit véritablement là, le sanctuaire de la nature, elle y découvriroit ses richesses les plus précieuses et y dévoileroit ses secrets les plus cachés ».

Cet éclectisme improductif et impuissant que l'on peut reprocher à l'architecture du XIXe siècle tout entier, se prépare déjà vers le milieu du XVIIIe siècle. Il indique toujours la présence de beaucoup de science et de peu de force créatrice, en sorte que la conscience bourrée de formules et de recettes doit remplacer ou étouffer l'aspect vivant. Il en résulte des œuvres analogues à ce Palais d'Apollon de l'architecte genevois Bovet que François insère dans son curieux ouvrage : *Le spectacle des vertus, des arts et des sciences* (Paris, 1756). Les cinq ordres de l'architecture doivent constituer les cinq parties de cette œuvre et chacune de

ces parties représenter un palais. Seule la première partie fut exécutée. Le texte en a été composé par le graveur François lui-même, le plan, la coupe et l'élévation du Palais ont été fournis par Bovet, qui mourut à 28 ans déjà. « Quelle perte pour l'architecture ! ». Les allégories de l'Académie française, des Sciences, des Arts et de l'Ecole militaire sont l'œuvre de C. Eisen. Le projet qui ravit à ce point François n'est pas autre chose qu'un amusement fantaisiste où l'on trouve des réminiscences des décorations théâtrales des Bibbiena, sans présentation nette des locaux.

Dumont qui a publié une œuvre excellente sur Saint-Pierre de Rome (Paris, 1763) avec des mensurations exactes et rigoureuses, se révèle imprécis et sans relief lorsqu'il compose personnellement des plans. Il imagine des aspects de ruines qui n'ont d'ailleurs pas d'autre prétention que de valoir au point de vue de l' « image [175] » ; il invente des édifices chargés de sens allégorique, comme le « Plan d'un monument à l'honneur de la peinture, sculpture et architecture où chacun de ces arts se trouve un temple réuni à celui du goût », qu'il présenta en 1746 à l'Académie de Saint-Luc de Rome comme travail de concours, et qu'il reprit en 1764 sous la forme d'un Temple de la paix, avec trois temples annexes : les Arts, le Commerce, l'Abondance. Ledoux a remanié ce plan pour le « Temple du Goût ». Il écrit d'ailleurs dans son *Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs, et de la législation* (Paris, 1804) : « J'aurois rempli à peine la moitié de mon but si l'architecture qui commande à tous les arts, ne commandoit à toutes les vertus ».

Dubut imagine une « Maison pour savant » qui doit être circulaire parce qu'un savant regarde autour

de lui de tous côtés [176]. La distribution des chambres y devient difficile ; et Dubut ne trouve point d'autre solution que celle de la « demi-chambre » : la salle, ou laboratoire est un cylindre partagé en deux, sur un plan demi-circulaire, que Dubut ferme simplement d'un plafond plat, sans cannelures, et qu'il pourvoit de hautes fenêtres à angle droit comme l'indique la coupe.

La demi-salle est une conquête de cette génération. Dans une dissertation sur la reconstruction du Luxembourg par Chalgrin qui exécuta, en 1803-04, l'hémicycle de la Salle des Séances, l'*Athenaeum* déclare à ce propos (1806, III) : « La forme demi-circulaire pour les salles d'assemblée est certainement la plus favorable. Ce n'est pourtant que depuis XII ou XV ans qu'on leur donne communément cette forme. M. Gondoin, architecte, est un des premiers, qui l'ait employée ; et ce fut dans l'amphithéâtre de sa belle Ecole de Chirurgie... [177] ». Cette salle est encore recouverte d'un demi-dôme surbaissé qui correspond en quelque sorte à la paroi en hémicycle. Mais la gravure de Baltard, jointe à cette notice, montre assez combien l'impression de la salle demeure peu satisfaisante et malhabile.

« Cette forme a été empruntée des Théâtres des Anciens », dit encore l'*Athenaeum*. Cela est exact ; mais autrefois les théâtres n'étaient pas couverts, en sorte qu'il ne s'agissait point d'un local fermé. De plus, les gradins ascendants et la scène créaient d'eux-mêmes une toute autre disposition de la salle. Le local en hémicycle du début du XIXe siècle ne prouve pas autre chose qu'une indigence marquée de sa présentation architectonique.

C'est ainsi que Dedeban compose une salle demi-

circulaire pour l'Ecole nationale des Beaux-Arts en 1800 [178]. C'est aussi le cas de Vauchelet en 1808 [179] pour l'Ecole de botanique et de Provost en 1811 pour le grand auditoire du Palais pour l'Université impériale [180].

L'hémicycle de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. exécuté par Duban (1820-38) d'après les plans de Debret et décoré par Ingres et Delaroche, est célèbre. Il faut mentionner aussi, à titre d'étape préliminaire, la grande salle de l'Ecole de médecine de Montpellier, exécutée en 1794 d'après les plans de Delagardette et qui présente l'aspect d'un demi-ovale.

L'on trouve de curieux projets dans la vaste collection d'ouvrages des Grands Prix d'Architecture couronnés par l'Institut de France. Il y a là par exemple la prison terrifiante de Milizia. Bellet nous en a révélé le projet fantastique : une construction circulaire en forme de forteresse sur un socle élevé et glissant. L'édifice est sans divisions pour autant qu'on n'appelle pas divisions deux séries de fenêtres minuscules ; au-dessus, une corniche lourde et en saillie. Il emboîte l'un dans l'autre deux bâtiments circulaires contenant les cellules. Le bâtiment intérieur, pourvu d'affreuses petites lucarnes et couvert d'un toit plat domine encore l'anneau extérieur. Tout l'édifice est situé très haut et entouré d'un fossé profond. L'entrée, composée de fortes pierres brutes, est pareille à une caverne, étroite et sombre à l'intérieur : le cœur y peut vraiment frissonner.

Il y a aussi le gigantesque projet d'Arc de triomphe de Moitte (1795). Six éléphants de dimensions colossales en supportent la base puissante que couronne une frise de taureaux. Au-dessus, se dressent huit lions enchaînés à un trône sur lequel se tient le triom-

phateur. Il faut y ajouter encore une masse fourmillante de figures allégoriques : « L'auteur a dans ce monument cherché à exprimer les vertus qui assurent la victoire. Les lions désignent le courage ; les taureaux et le chêne la force ; le coq la vigilance, et les éléphants la sagesse ».

Il y a Durand et Thibault avec une incroyable « Elévation du Temple à la félicité publique » portant l'inscription suivante : « Les vertus sont les plus fermes soutiens de la félicité publique », ou encore avec un projet pour une fontaine : une statue démesurée de la Nature avec douze seins dont l'eau jaillit. Il y a enfin Gay et Labadie avec un plan fantastique de Cénotaphe à Newton (1800). « Programme : On demande un cénotaphe à Newton. Ce philosophe étant celui qui a le mieux expliqué la force qui régit notre système planétaire, pour caractériser le Monument, l'intérieur sera une sphère creuse au centre de laquelle sera un globe représentant le soleil, et l'urne qui contiendroit la cendre de Newton. La sphère aurait au plus 20 m. de diamètre », etc.

De même, Sobre propose un Temple à l'Immortalité : Au centre d'un bassin s'arrondit une hémisphère géante représentant la terre. Les continents et les mers y sont peints. Il y a quatre entrées. A la hauteur des portes court une frise où sont représentées des scènes héroïques. Au-dessus, une large corniche sommée d'une couronne de colonnes doriques. Sur chaque colonne une grande étoile. L'ensemble se reflète sur l'eau et donne l'illusion d'une sphère parfaite.

C'est à de telles divagations que s'est livrée une époque qui a transféré le rôle et le but de l'archi-

tecture dans un domaine où ne sauraient plus exister ni une conception artistique précise, ni une production libre de tendances et de sentiments.

II

Il existe au Musée Carnavalet (Salle 60) deux petits biscuits de Sèvres. L'un est intitulé *La vertu récompensée.* Un jeune homme couronne de fleurs une jeune fille ; à la gauche de cette dernière une enfant s'agenouille en tenant une corbeille de roses ; à droite, derrière le jeune homme, une autre fillette tient un cartouche orné également de fleurs, et où est inscrite la légende. Derrière ce groupe l'on remarque encore un joueur de cornemuse et un porte-étendard. Cette œuvrette est signée et datée : S. B. d. i. Boizot et Le Riche 1776.

L'autre groupe est l'œuvre des mêmes artistes ; il a été composé la même année. Un vieillard, en qui l'on reconnaît sans peine Jean-Jacques, est couronné par une jeune fille ; un adolescent respectueusement agenouillé baise sa main, un autre apporte des fleurs; un troisième présente un cartouche avec cette légende: « Sagesse et vertu ont ici le même prix qu'à Salency ». Dans le fond l'on voit encore une vieille femme et une fillette.

Ces deux groupes sont tout empreints de charme et de grâce ; ils plairont aujourd'hui encore parce que l'aimable est toujours plaisant. Mais l'on ne saurait s'empêcher de sourire quelque peu ; car la jeune fille vertueuse que l'on couronne n'a pas l'air si naïve qu'on voudrait le faire croire, et le vieillard dont le chef vient d'être fleuri, ne produit pas une impression

bien vénérable. Ces marionnettes graciles font-elles une impression ridicule parce que l'on démasque trop vite la mise en scène et la comédie effrontée qui se joue ici ? Ces petits biscuits sont d'une joliesse exquise ; il est agréable de goûter leur charme léger ; mais l'on ne saurait se résoudre à les appeler une œuvre d'art. Les limites entre l'émotion et le sourire sont aussi incertaines et aussi indéterminables que celles entre la piété et l'hypocrisie. Ligne incertaine où joue tout ce qu'en allemand nous appelons « Kitsch » (aberration du goût).

Louis Simon Boizot fut de 1773 à 1800 chef de l'Atelier de Sèvres, fonction qui fut instituée sous la direction de Boileau, à la suite des conseils de Hulst, et dont avait été chargé tout d'abord Falconet, de 1756 jusqu'à son départ pour St. Pétersbourg en 1767. Boizot collabora avec le ministre des arts, d'Angiviller, et avec divers artistes tels que Le Riche, Perrotin, Duru. « Avec eux, écrit Bourgeois [181], Sèvres revit les modèles qui avaient fait sa fortune... Les scènes de théâtre ou de mœurs contemporaines, les images du retour à la vertu et à la vie simple qu'avait recommandées Rousseau, comme *La Nourrice* (Boizot, 1774), *Le Déjeuner* (Le Riche, 1775), *La Rosière de Salency,* ou *La fête des bonnes Gens*... Lorsqu'on songe que durant 30 ans Boizot a fourni 20 modèles par an, l'on peut aisément se rendre compte du nombre de femmes, d'hommes pieux, de jeunes filles et d'adolescents vertueux qui peuplèrent les ateliers de Sèvres ».

La tendance morale se manifeste également dans la grande sculpture. C'est ainsi que Boizot lui-même a élaboré pour le Baptistère de Saint-Sulpice les statues allégoriques de la Sagesse, de l'Innocence, de la Force et du Pardon. Mais cette sorte d'allégorie n'est

ni neuve, ni particulièrement morale et sentimentalisante. Par contre, il faut signaler ici une idée, modifiée à bien des reprises, que l'on a empruntée à l'antiquité, mais que l'on a revêtue d'un sens symbolique tout différent et tout nouveau: « l'Offrande du cœur » [182].

Une jeune beauté offre son cœur à l'amitié, à une amie ou à l'aimé. Les opinions sont partagées. Mathon de la Cour exprime son point de vue de la façon suivante : « Je crois que le vrai goût doit proscrire les allégories poussées si loin. Un cœur dans les doigts d'une femme forme un spectacle peu agréable [183] ». Diderot, par contre, écrit, à propos de la statuette de son ami Falconet [184] au Salon de 1765 : « C'est une figure debout qui tient son cœur entre ses deux mains: c'est le sien qu'elle tremble d'offrir. C'est un morceau plein d'âme et de sentiment ; on se sent touché, attendri en le regardant... On trouve l'idée du cœur petite, symbolique et mesquine ; je trouve, moi, qu'il ne lui manque que l'antiquité de la mythologie et la sanctification du paganisme. Accordez-lui ce sceau, et vous n'aurez plus rien à dire ».

La critique s'est donc tue et la petite fille portant son cœur tremblant dans ses mains a été bien accueillie partout. Falconet a répété à diverses reprises ce motif : *L'amitié au cœur* (Marbre St. Pétersbourg et Collection Maurice de Rotschild). Les Collections Wallace et Morgan à New-York possèdent deux petits bronzes : *La Fidélité* [185]. Pigalle traite lui aussi le même thème : *Madame de Pompadour en amitié* (marbre. Coll. Ed. de Rothschild Paris); *L'amour et l'amitié* (marbre. Louvre). Le Tourneur décrit un *Petit Cupidon* en marbre, nu, sans arc ni carquois et tenant dans sa main un cœur » qui se trouve dans le Parc de Chantilly [186] ; Grouvel en a composé la légende :

« N'offrant qu'un cœur à la beauté,
Aussi nu que la vérité,
Sans armes, comme l'innocence,
Sans ailes, comme la constance,
Tel fut l'amour au siècle d'or !
On ne le trouve plus ; mais on le cherche encor... »

Il convient de signaler quelques motifs, quelques thèmes empruntés directement à l'œuvre de Rousseau, comme les petits groupes en terre-cuite de J. E. Dumont : *Julie et Claire,* ou *Emile et Sophie,* etc. (Musée de Semur) sans compter tous les bustes, statues, statuettes ou plaquettes qui représentent Rousseau lui-même [187] ou les innombrables imitations du tombeau d'Ermenonville [188]. J. Ph. Lesueur a exécuté ce dernier d'après les dessins de Robert en 1780 [189]. La maquette en plâtre fut exposée au Salon de 1791. Thiébaut de Berneaud décrit en ces termes, sous une gravure de Godefroy, le tombeau d'Ermenonville :

« Le sarcophage est simple, dans le style antique. Le bas-relief qui l'orne fait honneur au ciseau du célèbre J.-P. Lesueur. Au pied d'un palmier, symbole de la fécondité, une femme est assise, soutenant, d'une main son fils qu'elle allaite; de l'autre main elle porte le Livre de l'*Emile,* ouvert à l'endroit où Rousseau, s'adressant aux épouses, les exhorte si éloquemment à compléter l'œuvre de la maternité. Non loin de là, la Reconnaissance dépose des fleurs et des fruits sur l'autel de la Nature ; au même moment l'amour maternel y jure de n'en plus outrager les lois. Sur la pelouse voisine, des enfants sont à jouer ; la gaieté brille sur leur visage, dans tous leurs mouvements. Les uns portent un bonnet au bout d'une pique comme signe de leur liberté ; d'autres brûlent, au milieu des cris de joie, les corps et les buscs des baleines, les bandes à maillots et toutes ces autres inventions bar-

bares, que l'ignorance et le despotisme avaient créées pour enlever à l'homme le libre usage de ses facultés naissantes.

Aux deux côtés du bas-relief sont les attributs de la Musique et de l'Eloquence. On voit, au-dessus, une couronne civique avec la devise favorite de Rousseau :

Vitam impendere vero.

Sur l'autre face, entre les attributs de la Bienfaisance et de la Vérité on lit :

Ici repose
l'homme de la Nature et de la Vérité.

Dans le fronton, deux colombes expirent sur des torches fumantes et renversées.

Le monument est entouré, comme jadis, de très beaux peupliers d'Italie ; leur tige droite et élancée, leur feuillage tranquille semblent fixer dans cette enceinte la méditation et le recueillement. »

Tous ces détails où l'on retrouve l'esprit de Rousseau sans même avoir besoin d'y faire figurer une citation de Jean-Jacques sont — le fait est assez curieux — marqués et empreints d'une fadeur singulière. Tout ce que ces sculpteurs, de Falconet à Pigalle ou de Moitte à Dardel et aux frères Rosset — dont l'inexpérience est si touchante — ont tenté d'exprimer, c'est-à-dire ce mouvement d'âme, cette vie intérieure profonde, ce sentiment indicible, tout cela leur a échappé. Même un Falconet qui est indiscutablement le plus grand et le plus sérieux de ces artistes, qui a modelé des corps si ravissants qu'à leur propos Diderot déclarait : « Il faut se taire et aimer », même Falconet est pâle, insipide et médiocre, dès qu'on cherche une âme dans ses évocations. Que faut-il en conclure ? Peut-être tout uniment qu'il en est de l'art comme de l'éthique. Lorsqu'on cherche à être

bon avec l'intention pharisaïque de l'être, ou bien plus de le paraître, c'est précisément que l'on n'est pas bon. Lorsqu'on s'efforce d'émouvoir — et dans une très large mesure l'émotion est toujours un critère d'art véritable — l'on n'arrive précisément pas à émouvoir. La sincérité ne saurait viser à l'effet.

Cet art ne serait-il donc pas véridique ? Assurément non et cela parce que le sentiment n'est pas véridique. Il est calculé, vaniteux et insincère ; il est sentimental. Il n'est rien dont on parle plus et plus volontiers que du sentiment ; et Lessing a remarqué très finement que l'on parle peu de la vertu que l'on possède, mais d'autant plus de celle qui nous fait défaut (Minna von Barnhelm). Ainsi tout l'art sentimental est condamné d'emblée à ne point atteindre à la véritable valeur artistique, et à renoncer à la possibilité de la perfection, même s'il crée un chef-d'œuvre au point de vue de la forme, de la construction ou du travail de la matière. Pesées sur la balance de Roger de Piles, les créatures sentimentales de cette époque pourraient avoir atteint les sommets les plus hauts au point de vue de l'invention, de la disposition, du goût, de la correction et du coloris ; mais au point de vue de l'expression « qui n'est pas le caractère de chaque objet, mais la pensée du cœur humain [190] » elles resteraient sans valeur.

III

Tous les peintres qui ont œuvré en France de 1750 à 1800 semblent empreints d'un peu de rousseauisme, d'une parcelle au moins de cette sentimentalité morale, d'un souffle de ce zèle pathétique. Tous, sauf

quelques très rares exceptions, comme Baudouin ou Nicolas Lawreince dont les petites images audacieuses semblent être une protestation et un « quand même ! ».

Ce n'est pas la grande peinture d'histoire de l' « Académie », qui joue ici le premier rôle — sans compter même qu'elle a été battue en brèche par des peintres moins significatifs. Vien passe pour le fondateur de l'école néo-classique dont sont issus Le Lorrain, Challe, Lagrenée, Deshays, Doyen, Brenet, Ménageot, Vincent, Suvée, Durameau, Lépicié, Peyron et d'où David fit surgir ensuite le vrai classicisme. Ce sont les moralistes qui, sous la direction d'Angiviller, assurèrent le succès du fameux Salon de 1777. Tous sont enracinés dans le sentimentalisme ; Fragonard même que l'on a quelque gêne à prêter aux classicistes, s'est essayé à ce mode nouveau. Au Salon de 1765 il fait sensation avec sa toile : *Le Grand Prêtre Corésus se sacrifie pour sauver Callirhoé.* L'on reconnaît d'ailleurs sans peine dans cette œuvre la marque du vrai rococo qui n'a choisi un sujet pathétique que pour la forme, ce qui n'est point du rousseauisme ; et il est assez caractéristique que le *Mercure* (X, 164), tout en rendant hommage aux dons de l'artiste y trouve beaucoup à critiquer. Selon lui la tête du prêtre est trop efféminée et ses vêtements ne laissent deviner vraiment ni l'âge, ni le sexe. Il remarque en outre l'inobservation de la « convenance », « qui rend quelquefois les sujets les plus connus des énigmes inexplicables » et qui est apparemment une faute qui échappe aux meilleurs peintres.

L'on trouvera une indication détaillée des titres des sujets et des représentants de l'école académique néo-classique, ainsi qu'une analyse minutieuse de chaque

œuvre, une appréciation de chaque artiste et une illustration abondante dans l'étude de Locquin : *La Peinture d'histoire en France de* 1747 *à* 1785 (Paris, 1912).

Le tableau de genre sentimental et moral est plus important que la grande école historique [191]. Dans la forme où Greuze l'a développé, il est le produit le plus authentique et le plus personnel de son temps. Mais il a des ascendances étrangères, en particulier celle de l'école hollandaise du XVIIe siècle, et celle des moralistes anglais. A celle-ci il emprunte le sujet, à ceux-là le contenu moral.

Le tableau de genre hollandais, n'est jamais ni moral, ni sentimental, même lorsqu'il porte expressément en exergue une sentence morale. L'essentiel chez lui est de représenter toujours la réalité naturelle, sans idée préconçue et sans arrière-pensée. Cette réalité est interprétée tantôt avec un intimisme tendre et émouvant, comme chez Pieter de Hooch, Pieter Janssens et Jean Vermeer ; tantôt avec une noblesse aimable, comme chez Mieris, Metsu ou Netscher; tantôt avec la jovialité verveuse ou amère d'un Van Ostade, d'un Jan Steen ou d'un Brouwer qui ne veut rien embellir et qui nous restitue la laideur avec une conscience et un amour fervent qui nous émeuvent. On y aime les objets tels qu'ils sont : La pantoufle enlevée aussi bien que le costume et le petit bonnet de la liseuse ; le grand bahut aussi bien que la pelure d'une pomme ou la petite tache de soleil, luisante et chaude sur le plancher. La mère qui peigne (ou qui peut-être épouille) sa petite fille dans le tableau de Ter Borch à la Haye — où l'on ne sait s'il faut admirer plus la robe si joliment peinte de la femme ou la mélancolie un peu ennuyée de la petite fille — est une évocation

aussi essentielle que celle de l'écolier qui épuce son chien, au lieu de terminer ses devoirs — comme c'est le cas dans le tableau de Ter Borch à Munich, au sujet duquel Wölfflin disait un jour, que les cheveux du garçonnet étaient peints de façon telle que les larmes vous en venaient aux yeux. Cet intimisme, cette sensualité sans sentimentalisme, directe et réelle, existe aussi dans la France du XVIIIe siècle. Chardin semble jouer le même air, mais sur un instrument plus fin, comme cela se conçoit naturellement et sans peine de la part d'un Parisien de l'époque rococo. Son *Garçon au toton* (Louvre) est élégant et bien frisé ; au lieu d'épucer un chien, il fait tourner une toupie mais il ne témoigne pas plus d'intérêt que son frère de Flandres à ses livres et à sa plume d'oie effrangée d'amusante façon. Tous les tableaux de Chardin, qu'il peigne le *Benedicite* (Salon 1740 ; Louvre) ou une nature-morte, avec des vases, des oignons, des raies, sont empreints d'un trait aimable, sérieux et sincère.

Boucher, que Diderot a détesté passionnément, est sincère lui aussi ; et il se rapproche en ce point du puritain Chardin. Il ne voile rien, il exprime tout ce qui lui cause de la joie et il l'exprime d'une façon gracieuse et charmante à souhait. Tous ses « sujets pastoraux » ou ses « intérieurs » portent cette expression de badinage léger, dégagée de tout pathos moralisant, non faussée par une maxime pédagogique dissimulée, non délavée et noyée de fausse sentimentalité.

Mais cela ne satisfait pas les moralistes. Ils réclament plus. Ils veulent un enseignement, une émotion, un spectacle. L'Angleterre vient à leur aide. En 1734 Hogarth publie sa *Carrière de la Prostituée,* suite de 6 planches dans lesquelles il évoque très expressive-

ment la vie d'une courtisane. 1.200 séries en sont vendues en un tournemain. L'année suivante déjà, paraît sa *Carrière du Débauché*, en 8 planches, qui eut un égal succès. De 1745 à 1750 il compose sa suite d'études de mœurs : *Le Mariage à la mode*, en 6 planches. En 1747 *Travail et Paresse*, en 1751 *Les quatre étapes de la cruauté* et *Gin Lane*. En 1753 il résume après coup, le programme de ses travaux, et y ajoute un enseignement d'art qui ne correspond à rien dans cet ensemble : *Analyse of beauty*. Il y dit :

« Je tournai mon regard sur un genre nouveau et en particulier sur la peinture et la gravure d'images modernes de la vie, domaine qui jusqu'alors était encore inculte dans tous les pays. Je reconnus que les écrivains et aussi les peintres d'histoire ont omis le degré intermédiaire qui conduit du noble au grotesque. Cela m'engagea à dessiner à ma façon. Mon désir était de reproduire sur la toile des visions ressemblant aux spectacles scéniques ; et j'espérais qu'elles seraient jugées du même point de vue. Mon but était de traiter mon sujet comme un dramaturge. Mon tableau est mon théâtre ; les hommes et les femmes sont mes acteurs ; par leurs gestes divers et par leurs attitudes ils jouent une comédie muette. »

Les évocations de Hogarth sont laides et repoussantes. L'on ne se trouve même pas dédommagé de leur vision affreuse par un trait spirituel ou par une disposition élevée. Toutes produisent une impression brouillée, confuse et provocante ; elles n'appartiennent pas à l'histoire de l'art, mais elles sont un document infiniment précieux pour l'histoire des mœurs. C'est bien là d'ailleurs ce qu'elles veulent être : une figuration des mœurs, un sermon moral. Le crayon

et le burin n'y sont employés que comme un moyen d'expression. L'importance de Hogarth ne s'affirme point dans le domaine esthétique.

Moraliste, Hogarth arrive en France, à Paris. Mais à Paris l'on est plus tendre, plus doux, plus vertueux, plus larmoyant, plus sentimental. L'on ne tient pas à se scandaliser à l'aspect du vulgaire et de l'horrible, mais l'on pleure volontiers sur la douce innocence et sur la pieuse vertu. L'on veut savoir le péché et l'injustice punis et châtiés. Etienne Jeaurat semble avoir quelque chose de la froideur anglaise, mais il demeure un cas isolé. La fusion parfaite de l'enseignement moralisant de Hogarth, de la familiarité bourgeoise des Hollandais, et de la surabondance de sentiments de l'esprit rousseauiste ne s'est manifestée qu'avec les tableaux de Greuze.

Lorsque Greuze fait en 1755, avec *La Lecture de la Bible,* son premier envoi au Salon, l'on est ravi et le public se presse alentour ce tableau. Mais son succès irrésistible et définitif ne s'affirme qu'avec *L'Accordée de Village* qui figure au Salon de 1761.

Le Théâtre Italien à Paris transporta la même année cette vision sur la scène dans le *Mariage d'Arlequin.* Le tableau évoque l'intérieur d'une chaumière; l'on y voit rassemblée une famille nombreuse (elle ne compte pas moins de neuf personnages, avec le bailli et les deux servantes). Le père, vieillard vénérable, vient de remettre à son gendre la dot de sa fille. Le jeune homme tient encore la bourse dans sa main. La mariée est à ses côtés et a glissé son bras sous le sien; elle saisit son tablier de la main droite pour essuyer ses larmes ; sa mère et ses sœurs la pressent tendrement, tout en pleurs. La sœur aînée se dresse pensive derrière la chaise du père ; un jeune frère, mû par la

curiosité, s'est glissé derrière la chaise de la mère ; les deux derniers-nés ne comprennent pas encore grand chose à l'acte important que lit le bailli ; mais les deux servantes placées au fond de la scène écoutent attentivement. Au premier plan, une poule avec ses poussins.

L'enthousiasme fut sans précédent. Comme le rapportent les Goncourt, le public fut ébloui, ravi, saisi par l'action, l'idée, l'impression qui régnaient dans ce tableau. Et l'*Avant-Coureur* écrivit à ce propos (1761, 31, VIII) : « Rien ne manque au tableau de M. Greuze pour la vérité ; c'est le peintre de la nature simple et naïve ». Mais la nature « simple et naïve » est-elle donc ainsi ?

L'on peut voir au Petit Palais à Paris *l'Epousée* de Ter Borch. Le père et la mère sont assis l'un près de l'autre ; la fille, dans son vêtement de satin, qui caractérise bien Ter Borch, se tient à la gauche du père; et l'époux évoqué dans le fond, à droite, lui remplit son verre de vin. La composition est très simple sans être ennuyeuse. Les deux femmes au premier plan, les deux hommes à l'arrière sont tournés les uns vers les autres en couples correspondants : le père et la mère se regardent en souriant avec bonté ; les époux, sitôt que le verre sera rempli, se comprendront d'un coup d'œil rapide et tendre. Chaque mouvement, chaque expression, chaque pli des vêtements, chaque ombre sur la paroi et sur le sol, tout est naturel, simple, sincère, naïf et ingénu, sans qu'il soit nécessaire de placer à l'arrière-plan une signification particulière.

Qu'a fait Greuze de tout cela ? De même que le sentiment naïf se mue en sentimentalité aussitôt que la réflexion y pénètre, et que le sentiment lui-même

se double d'une intention, de même l'attitude naturelle, le geste spontané se changent en artifice aussitôt qu'on les charge d'intentions et de réflexions. Les modèles de Ter Borch ne se sont pas demandés : vais-je faire ceci ou cela, afin d'exprimer ceci et cela? Mais les figures de Greuze sont groupées comme sur un théâtre et plus on regarde le tableau, plus l'on songe avec commisération au sort des modèles qui durent pendant des heures se roidir en des poses pareilles. Je ne crois pas qu'un paysan prenne congé de sa fille avec des allures aussi théâtrales. Je ne crois pas au naturel de l'attitude de tous ces personnages ; peut-être la pose de l'enfant, à la droite de la table est-elle encore la plus véridique, mais celle qui l'est le moins, sans contredit, c'est la pose du vieillard. Diderot a su tirer tout un roman de ce tableau (Salon de 1761), et c'est le symbolisme touchant de la poule et de ses poussins qui le ravit surtout.

Greuze s'il ne se montre pas génial est généreux en symboles. Son symbolisme est toujours si lourdement présenté qu'il détruit lui-même son esprit. Il évoque par exemple : l'*Innocence enchaînée par les amours et suivie du repentir* (Louvre). Sur les marches d'un temple classique une jeune fille est assise. Une colombe s'évade de son sein ; et douloureusement effrayée elle tend vainement les mains vers la fugitive. Dans la partie gauche du tableau la même jeune fille est poussée et tirée par de petits amours ; l'un d'eux se cache sous sa robe qui s'est soulevée très haut. Devant elle, sur le sol, les carquois et les flèches des petits dieux malins. Une femme — le Repentir — veut retenir la jeune fille, mais les amours lutinent aussi le Repentir et restent victorieux. Au fond du tableau, un paysage tout paré d'accessoires. Il n'y a dans ce

tableau ni disposition, ni dessin, ni coloris. Les plans sont inégaux et mal répartis ; toutes les figures sont mal dessinées, les couleurs sont troubles et ternes. Mais, il y a tant d'anecdotes que l'on en est touché et satisfait.

Le sens allégorique du tableau bien connu *La Cruche cassée* (Louvre) qui fit pleurer tout Paris est si précis — et a été d'ailleurs si souvent interprété — que tout commentaire paraît superflu à son égard.

On a loué Greuze ; on l'a célébré avec enthousiasme, à cause de l'élégance et de l'agrément de ses portraits de jeunes filles. Qu'on prenne le portrait de *la petite Marquise d'Antin* de Nattier (Musée Jacquemart-André, Paris) ; qu'on incline de côté sa petite tête, qu'on dénoue sa chevelure si bien frisée, qu'on enlève à ce visage aimable son expression de saine jovialité, qu'on lui fasse lever les yeux et qu'on les voile d'un halo léger, comme s'ils étaient pleins de larmes, qu'on rende sa bouche plus exubérante et qu'on ferme plus ses lèvres, qu'on pose sa main gauche sur un sein voilé à demi et qu'on étale une gerbe de fleurs sur ses genoux; qu'on laisse s'envoler de sa main, désespérément tendue, une colombe ; il y aura là tant de choses évoquées, et il y aura encore tant de choses cachées sous cette vision, que l'on pourrait, à l'aide du dessin et des couleurs, viser à des résultats bien plus larges et bien plus nonchalants que ne l'a fait le peintre élégant de l'époque rococo sans encourir le risque d'ennuyer ou de repousser le public. L'on aura alors une jeune fille de Greuze : suave, expressive et secrète tout à la fois, peinte superficiellement et parée « d'une sorte de perversité et aussi de libertinage », comme l'ont écrit les Goncourt.

Greuze était un esthète, comme en témoignent certains projets et certaines esquisses admirables. Malgré cela l'on peut dire que ses qualités artistiques ont souvent été volontiers surestimées. Presque toutes ses têtes sont mal dessinées : le menton est trop étroit par rapport au reste de la tête, mal conformée et trop large. *L'Enfant à la poupée* du Louvre, si vanté, semble un enfant malade à la tête enflée et aux bras étonnamment minces. *L'Avant-coureur* (29, VIII, 1763) compare les couleurs de Greuze à celles de Van Dyck ; il fait vraiment tort au Flamand. A côté d'un Van Dyck, un Greuze semble terne et sans éclat, et ce ton vert-sombre et gris, un peu brouillé que Greuze emploie souvent serait inconcevable chez Van Dyck. D'autre part, l'*Avant-Coureur* dit à propos du compte rendu du *Père de famille assisté à son lit de mort par ses enfants :* « Ce tableau charme les yeux, affecte l'âme et fait l'éloge de celle de l'auteur ; la tête du vieillard est un chef-d'œuvre d'expression... »

Il est à remarquer que Greuze, lorsqu'il dut faire preuve de son savoir devant l'Académie, n'a pas répondu aux espérances qu'on mettait en lui. En 1769, après de longues hésitations et de longs retards, il présente son morceau de réception : *L'Empereur Sévère reproche à Caracalla son fils d'avoir voulu l'assassiner...* L'*Avant-Coureur* définit à ce propos l'auteur en ces termes : « vrai en sa simplicité, superbe dans la naïveté, mais incapable de rendre une œuvre héroïque ». Et le *Mercure* (1769, X, 169) critique avant tout les proportions insuffisantes (ce qui est juste surtout pour Sévère), et l'étroitesse du fond qui ne saurait convenir à une scène romaine [192]. Greuze si vaniteux est peiné de ces reproches. Il n'en est pas moins

vrai qu'il ne s'aventura pas à nouveau dans le tableau historique. Pour y suppléer, et sous l'influence des idées moralisantes de Hogarth, il a composé un roman en images : *Bazile et Thibaut,* au cours duquel il voulait évoquer en 26 tableaux la carrière d'un homme de bien et d'un méchant, avec les récompenses et les punitions qui leur devaient être attribuées. Mais il n'a composé sur le papier que deux ou trois esquisses pour ce roman.

Le sentimentalisme de Greuze répondait au goût du temps. Il a donc fait très vite école, et a trouvé une longue suite d'imitateurs. La plupart d'entre eux sont tombés depuis longtemps dans l'oubli et l'on ne songe guère à les en faire sortir. Il y a par exemple Hilaire Ledru, dont Chaussard disait : « Cet artiste paraît se destiner à peindre la scène sentimentale. J'applaudis à sa direction. Il manque un Sterne à la peinture... » Ledru a peint des scènes comme le *Portrait d'un représentant du peuple entouré de sa famille, répandant des fleurs sur le tombeau de sa première épouse* (1796) ; ou *Une femme implorant la commisération publique : loin de sa famille, cette jeune mère n'a dans ce moment pour toute ressource que ses chants de douleur et la pitié des passants* (1806) ; ou *Pitié envers la vieillesse* (Musée de Lille, 1822) qui représente deux enfants secourant un vieux porteur d'eau, tombé par l'âge, tandis que leur mère les contemple de loin, heureuse d'une si précoce vertu ; ou *La fille de l'accordée de village sur le tombeau de Greuze* (1825) — Greuze était mort en 1805. L' « Accordée de village » se penche avec sa petite fille sur la tombe de Greuze, contemple plaintivement le ciel et désigne de la main l'inscription tombale :

« Ci-gît Greuze
Une seule personne
Pour cortège
Un bouquet d'immortelles
Pour monument [193] ».

Voici Boilly avec ses intérieurs aimables, sans grande fantaisie, nets et sans passion, que pare un pinceau léger et un transparent symbolisme. Il décrit la vivacité en la défigurant quelque peu (*la Mère en courroux,* Coll. Jean Stern), mais il exprime d'excellente façon la douceur de l'innocence enfantine (*L'Innocent,* Coll. André Schwab, d'Héricourt). Il y a Lepeintre avec une *Cage symbolique* (Coll. M. P. Cailleux), qui semble une illustration destinée à *la Nouvelle Héloïse ;* Hoin avec ses aquarelles tendres et prestement composées, comme *La Jeune Fille aux roses ;* Aubry avec ses *Visites à la nourrice* (Salon de 1773), ses *Adieux à la nourrice* (Coll. Prior, Paris) ; sa *Correction maternelle* (Salon de 1775, Coll. Decourcelle, Paris), son *Amour paternel,* sa *Bergère des Alpes,* sa *Première leçon d'amitié fraternelle* (Coll. Wildenstein, Paris) ; ou dans le style du *Fils maudit* de Greuze, son *Mariage rompu* (Salon de 1777) et son *Fils repentant de retour à la maison paternelle* (Salon de 1779).

Il y a Isabey avec *La Barque* (1797, Louvre), qui semble l'illustration d'un idéal familial rousseauiste.

Il y a Marguerite Gérard à propos de laquelle Chaussard écrit lors du Salon de 1806 : « Tous étaient d'accord pour juger ses sentiments exquis. Tant de vertu séduisait et on reconnaissait dans cet art le signe d'une âme candide et pure ». Elle peint toujours les mêmes sujets, des enfants, des mères, des jeunes filles: *L'enfant chéri, Le premier pas de l'enfant, L'élan de*

la nature (un enfant cherche sa mère qui se cache); *Le baiser de l'innocence, La mère nourrice, La mère heureuse...* Au *Dites-donc s'il vous plaît* de son beau-frère et maître Fragonard, elle oppose son œuvre *Dors mon enfant,* sans rien hériter d'ailleurs de la facture picturale et du sens des couleurs d'un Fragonard. A côté de Fragonard elle semble morne et sans vie. On la tiendrait plutôt au point de vue artistique, pour une sœur de Boilly avec qui elle collabora d'ailleurs. Elle aime comme lui les vêtements de satin. la lumière tamisée, les fonds sans relief, une touche parcimonieuse ; elle a étudié Netscher, Metsu; et comme Boilly elle peint toutes les ombres trop dures et trop noires et dessine assez mal les figures. D'ailleurs la peinture féminine dans le domaine sentimental devient fort à la mode. Les tableaux de genre de Pauline Auzou, les portraits de Marie-Gabrielle Capet, les scènes touchantes de Constance-Marie Charpentier (*Une mère recevant la confidence de sa fille,* 1812), les enfants et les portraits de femmes de Jeanne-Elisabeth Chaudet ou de Marie-Eléonore Godefroid, les anecdotes familières de Mlle Lorimier et les délicieuses pastorales de Mme Deshoulières [194], figurent à tous les Salons. Mais ces artistes féminins sont dépassés de beaucoup par Mme L.-E. Vigée-Lebrun qui fut l'élève de Greuze et qui fournit, avec le portrait qu'elle peignit d'elle-même et de sa petite fille (Louvre) un beau témoignage de sûre capacité, de conception véritablement artistique, de sentiment sain et d'élégance naturelle. Elle composa ce portrait en 1789, pour le comte d'Angiviller. Elle avait alors 34 ans ; et si ce tableau peut paraître aujourd'hui un peu théâtral, on lui pardonne volontiers cette mise en scène parce qu'il est gracieux, lumineux, et qu'il n'est nulle-

ment important, parce qu'il ne cherche pas à révéler autre chose que ce charme de la parure que l'on admet volontiers chez une jolie femme.

Par contre F.-Constance Mayer-Lamartinière nous offre l'exemple le plus typique d'une sentimentalité vraiment insupportable. Sur la paroi du Louvre où figure le portrait de Mme Vigée-Lebrun, trois tableaux de Constance Mayer-Lamartinière ont été accrochés : *Le Rêve du bonheur* (Salon de 1819), avec ce sous-titre : *Deux jeunes époux dans une barque avec leur enfant sont conduits sur le fleuve de la vie par l'Amour et la Fortune ;* les deux autres tableaux, *La mère heureuse,* et *La mère infortunée,* qui se font pendant (Salons de 1810 et de 1814) représentent une jeune femme dans la forêt, avec un enfant dans l'un, et sans enfant dans l'autre. Ces tableaux, peints avec des couleurs défectueuses, sont déjà en très mauvais état ; ce ne serait pas une grande perte que de les retirer du Louvre. Le catalogue du Louvre contient à propos de chacune de ces œuvres des remarques qui ne sont pas sans intérêt, les voici : *Le rêve du bonheur :* Esquisse attribuée à Prud'hon au Musée de Lille ; *La mère heureuse :* Esquisses de Prud'hon pour cette peinture dans la Collection Wallace à Londres et au Musée Jacquemart-André ; *La mère infortunée :* Composition inspirée par une esquisse de Prud'hon, Collection J. Stern.

Prud'hon a été le maître de Constance Mayer et aussi son amant ; c'est à cause de lui qu'après un conflit odieux et qui n'a pas été éclairci jusqu'ici, elle s'ôta la vie. Il n'est donc pas étonnant qu'elle ait peint des tableaux d'après les dessins de son maître ; mais l'on peut se demander comment Prud'hon, auteur d'esquisses aussi sentimentales peignait lui-même.

Pierre Prud'hon (1758-1823) est le Jean-Jacques de la peinture. Il se voue aux mêmes thèmes que Rousseau, mais il les exprime sur un autre instrument. Il est sévère et mélancolique, léger et gracieux, pathétique et grandiose, roide, repoussant et plein de contradictions. Ses dessins, qu'il exécutait de préférence sur du papier bleu (Louvre, Musée Condé à Chantilly) révèlent une sûreté et un charme surprenants. Sa ligne est souvent aussi nette et aussi élégante que celle d'Ingres, mais elle est plus molle, plus élastique et moins ténue. Il aime la ligne arquée ; le corps de la victime sur le grand tableau de *La Vengeance* (Louvre) est une grande courbe au rebours des deux figures ailées. Les poignets, le buste et le cou de Psyché endormie (*l'Enlèvement de Psyché*, Louvre, 1808) sont peut-être sa plus belle réussite. Il est moins heureux dans ses couleurs ; les grandes surfaces sont souvent peintes négligemment. Il couvre sans hésiter les parties ombrées d'un noir fâcheux ou d'un brun très sombre; il repasse les contours en noir (ce qui est d'ailleurs une technique commode et courante dans le classicisme tout entier). Autant ses figures sont dessinées de façon plastique et sûre, autant sa représentation de la scène est incertaine et malvenue. Le fond du grand tableau du Louvre (*La Vengeance*) qui représente un paysage rocheux et sombre — pour lequel il s'est contenté des mêmes couleurs médiocres et depuis longtemps altérées, pareilles à celles utilisées par Mlle Mayer, demeure plat et sans relief. La Justice et la Vengeance semblent collées sur ce fond ; l'on ne croirait guère, malgré leurs grandes ailes, qu'elles pussent voler, pas plus que l'on ne pourrait supposer que le clair de lune d'un jaune trouble qui les entoure pût éclairer. Je tiens l'image morale et allégorique de *la Justice divine et de la Vengeance poursuivant le*

Crime pour l'œuvre la plus faible de Prud'hon bien qu'elle ait suscité la plus vive admiration. (Aujourd'hui encore c'est le tableau que l'on présente, pour caractériser l'artiste, dans les guides du Louvre à l'usage des étrangers). Mais c'est surtout en raison de sa scène dramatique et de son arrière-pensée morale que l'on en a parlé [195]. Au point de vue artistique *L'enlèvement de Psyché* et le *Portrait de l'Impératrice Joséphine* (1805) me paraissent de beaucoup plus importants [196]. Il est typique que le peintre ait représenté l'Impératrice — sans ornements à l'exception d'un mince bandeau, — au milieu de la nature : elle est assise sur un bloc de rocher dans le parc ; des arbres irréguliers en composent le fond ; il n'y manque même pas l'urne qui doit « éveiller des pensées mélancoliques ». L'attitude, l'expression, le décor correspondent bien aux personnages de cette époque et leur sont naturels ; ils sont absolument exacts. Prud'hon, et à la rigueur Elisabeth Vigée-Lebrun, sont, parmi tous ces moralistes sentimentaux, les seuls vrais artistes. Ils sont — en vrais représentants de leur époque — sentimentaux, mais sans vouloir l'être. Ils ne prêchent pas la vertu, mais, vraisemblablement, ils l'ont possédée. Je ne connais pas d'image qui ait exprimé de façon plus belle ou plus noble la *douce mélancolie* constamment citée, la rêverie mélancolique et sentimentale de Jean-Jacques et de ses descendants, que ce portrait de l'impératrice Joséphine qui est peut-être le chef-d'œuvre de toute une génération.

Hubert Robert (1733-1808) a introduit le sentimentalisme dans la peinture des paysages qui, somme toute, reste indépendante des passions maladives. Le seul accessoire qu'il emploie pour participer à la mode et au goût du temps, ce sont les ruines, parfois

aussi les urnes ou les cénotaphes. Je crois que l'on ne pourrait guère, parmi les innombrables tableaux de Robert en trouver un seul sans ruines ; je n'en connais point pour ma part. Il a représenté même la grande galerie du Louvre à l'état de ruine et sans toit; des herbes et des plantes poussent entre ses pierres (les esquisses de ce tableau sont au Palais de Tsarskoié-Selo et au Louvre). Le peintre évoque presque toujours parmi les décombres disposés à souhait, un petit groupe de personnages, dont un Diderot s'occupa durant des pages à imaginer l'entretien moralisant. Il n'y manque ni mères allaitant, ni jeunes filles travailleuses, ni peintres zélés. Les tableaux de Robert sont plus aimables, plus sûrs, et au vrai sens du mot, plus empreints d'un état d'âme que les paysages de tous ses contemporains, même de Vernet que Diderot aima tant. Vernet a su traduire au goût du jour les classiques que son époque chérissait le plus : Claude Lorrain et Poussin. Mais Robert lui est supérieur sans contredit en qualités artistiques, en goût naturel, en sentiment véridique.

Par contre, c'est cette fois l'école étrangère, avec le peintre hanovrien Joh. Hein. Ramberg qui illustre le sentimentalisme littéraire et moralisant. Ramberg qui fit ses études à l'Académie de Londres est connu par son illustration de Shakespeare et par ses innombrables gravures et dessins de scènes de la vie populaire qui oscillent entre le sarcastique et le grivois. Il compose en même temps des scènes émouvantes de la plus haute morale : celle par exemple où une femme courageuse menace de se poignarder si un débauché la touche ; celle encore où des écoliers recueillis, dans un paysage crépusculaire et idyllique, sont assis au pied du monument de Gleim et écoutent leur maître

qui leur lit les poésies moralisantes de l'écrivain (Paysage avec le monument de Gleim, 1810, Hanovre).

L'on peut se demander quelle a été la véritable illustration des livres de Rousseau, et comment l'on a représenté les scènes de la *Nouvelle Héloïse,* de l'*Emile,* de *Pygmalion* et de l'*Amant de lui-même.*

Rousseau lui-même aimait fort les illustrations de livres : « Si je n'aime pas beaucoup les tableaux, dit-il, j'aime extrêmement les estampes, parce qu'elles laissent quelque chose à faire à mon imagination. Elle les colore à sa fantaisie, et il me semble alors que je vois les objets tels qu'ils sont dans la nature ».

La série des illustrations commence avec la *Nouvelle Héloïse.* Rousseau avait proposé lui-même d'en orner l'édition d'estampes [197]. Il songe à Cochin, « mais celui-ci est trop occupé ». Son ami Coindet préconise Boucher : « Mais il est bien maniéré ! [198] ». Boucher eût accepté à coup sûr [199]. Mais il est trop cher ! L'on se décide donc en fin de compte pour Gravelot. C'est Rousseau lui-même qui indique les thèmes, les sujets pour chacune des planches et qui décrit de la façon la plus précise comment il se représente cette illustration [200]. Dans une lettre à Coindet en février 1761, alors que les premiers exemplaires de la *Nouvelle Héloïse* sont déjà en circulation, il fournit une nomenclature de douze planches : 1) *Le premier baiser de l'amour ;* 2) *L'Héroïsme de la valeur ;* 3) *Ha! Jeune homme...;* 4) *La honte et les remords ;* 5) *L'inoculation de l'amour ;* 6) *La force paternelle ;* 7) *La confiance des belles âmes ;* 8) *Les monumens des anciennes amours ;* 9) *La matinée à l'angloise ;* 10) *Où veux-tu fuir le fantôme ;* 11) *Claire, Claire !...;* 12) *La mort de Julie* [201].

Gravelot (Hubert François Bourguignon, 1699-1773)

est un des plus aimables illustrateurs du XVIIIe siècle. Aussi habile qu'Eisen et plus élégant sans contredit, il se montre toujours enjoué, animé, léger, superficiel sans doute, mais de cette superficialité sans prétention et agréable qui caractérise le joli et le gracieux. Si l'on regarde de plus près son œuvre l'on se rend compte en examinant ses figures qu'elles ont toujours eu pour modèles les mêmes petites poupées mobiles dont l'atelier de Gravelot était peuplé et qu'il se contentait au gré de ses besoins de revêtir d'un autre costume minuscule.

Rousseau, l'éternel insatisfait, émet bien des objections. Il trouve « dans tous les dessins que Julie et Claire ont le sein trop plat. Les Suissesses ne l'ont pas ainsi ». La jeune fille suspecte « doit avoir l'air immodeste et non pas nud ». Que l'artiste se souvienne que le regard de M. de Wolmar doit être froid et fin. Le visage de Julie lui « paroit trop allongé et bien éloigné de la grâce et de l'air touchant et pénétré qu'il doit avoir ». Dans la planche suivante Saint-Preux lui paraît « trop penché », — il devroit être droit ». Les inscriptions devraient être placées moins haut « car comment a-t-il pu atteindre là pour les graver ». Le paysage du fond est à l'envers, « le Jura paroit une montagne isolée au lieu que c'est un couronnement et une chaîne de hautes montagnes qui doit comme environner le tableau dans l'éloignement ». Dans la *Matinée à l'angloise* il trouve que Saint-Preux tourne par trop le dos aux enfants en sorte qu'il ne peut plus les observer qu'en tournant la tête ». L'image du fantôme pourrait être grandiose si elle avait été plus assombrie en son ensemble. Plus il regarde la dernière planche et plus il la juge ignoble « et c'est le plus grand défaut qu'elle puisse avoir ».

Wolmar y est représenté comme un vieil apothicaire et Claire « comme une grosse joufflue de servante qui tient un torchon ». Si l'on n'y peut rien changer, mieux vaut supprimer cette gravure. La draperie du lit paraissait trop mince ; le texte indiquait pourtant qu'elle était en tissu doré et brodé de perles indiennes. « Claire n'a pas la taille assez fine, son visage est trop plein, on n'est pas ainsi dans une profonde affliction, surtout après beaucoup de fatigues et d'insomnies. La morte elle-même ressemble à une ravaudeuse[202] », etc., etc.

Bien que l'on puisse trouver que les objections faites par Rousseau ne soient ni nécessaires, ni exactes — elles ne visent que les défauts concernant le fond, et jamais la forme artistique, le dessin ou la composition — ; il faut concéder cependant que Jean-Jacques ne pouvait se trouver satisfait de cet artiste superficiel de l'époque rococo. Comparées aux modèles tels qu'ils sont évoqués, de façon vivante et expressive dans le roman, ces petites figurines sont vraiment dépourvues de tout ce qui anime véritablement les héros de Rousseau ; elles sont les filles d'un tout autre monde. Si elles prenaient vie, elles ne penseraient jamais, ni ne parleraient ou n'agiraient comme Julie, comme Claire ou comme Saint-Preux. Cela revient à dire que le sens de l'illustration se trouvait ici faussé. L'illustration en effet n'est parfaite que lorsqu'elle s'harmonise dans son fond et dans son expression avec le texte. Représenter un thème donné en en évoquant fidèlement le sujet, mais en le parant d'un caractère personnel et contraire à l'esprit de l'auteur, comme l'a fait Gravelot pour la *Nouvelle Héloïse*, cela revient à accompagner un chant d'une même mélodie mais en en transposant le ton.

Ce reproche de discordance vise aussi Boucher qui donna deux gravures de titre pour l'édition illustrée de Poinçot (1788, tome XXXI, tome XXXIII). Dans l'une, il représente Apollon muni de sa lyre, trônant sur des nuages, Pégase qui s'envole, la Poésie, les Nymphes et un essaim de délicieux petits amours. Dans l'autre, l'on voit figurer sur une bande de nuages trois figures allégoriques : la Renommée ailée portant la couronne de lauriers, la Justice avec la balance et le glaive, et l'Art avec le portrait de Rousseau. Plus bas, sur le sol, une pyramide allégorisant un monument élevé au Contrat Social, trois amours portant des fleurs et un livre, et, à l'arrière-plan, l'île des peupliers à Ermenonville avec le tombeau. La seconde de ces gravures est meilleure dans sa distribution, mais plus négligée dans son dessin. La première est gâtée par le rideau excessif qui y figure et qui porte l'inscription : « Lettres, tome I ». Elle rachète toutefois ce défaut par son dessin d'une grâce et d'une sûreté extraordinaires [203]. Le nom de Boucher est un garant suffisant de la qualité artistique, ce qui ne veut pas dire que tout ce qu'a fait Boucher est bon ; mais tout, cependant, a chez lui un niveau déterminé. Deux autres illustrateurs de la même édition Monnet, et Marillier sont loin d'atteindre cette virtuosité; mais ils ont lu Rousseau plus attentivement. La valeur artistique des quatre illustrations de titre (Monnet, tome XXX et XXXVII, et Marillier, tome I et tome XVIII) est presque nulle, bien que l'on ne puisse refuser en partie aux vignettes mièvres de Marillier une certaine grâce ; mais ces gravures ont saisi l'instant exact auquel elles se rapportent. Leurs pages sont plus instructives, plus prometteuses et plus fournies que celles du véritable artiste. Le Barbier a

également collaboré à cette illustration, et il l'a fait avec plus de goût et de capacités que Monnet et Marillier. Je présume que Rousseau se fût plu avec Madame d'Houdetot dans le jardin baigné de lune (bien qu'il eût remarqué que ce mince croissant lunaire ne pouvait illuminer si clairement alors qu'il est si haut dans le ciel) ; il eût été impossible de représenter, avec plus de fidélité à l'égard du texte, la scène de l'arrivée à la frontière suisse et le pèlerinage à Notre-Dame. Les dessins de Le Barbier ont ce trait d'émouvante gravité, de prudence alourdie qui s'attache généralement aussi au style de Rousseau, et dont il ne se libère qu'en peu d'endroits pour atteindre au pathétique véritable et à une belle plénitude.

Du vivant de Rousseau encore, Bouberts élabora une grande édition complète de ses œuvres, en 12 volumes, que l'on connaît sous le nom d'édition de Londres, mais qui en réalité fut imprimée à Bruxelles (1774-1783). Moreau le jeune fournit pour cette édition 37 illustrations que Poinçot accepta en partie. Le même Moreau composa avec Freudenberg les vertueuses : *Trois suites d'estampes pour servir à l'histoire des modes et des costumes des Français dans le* XVIIIe *siècle.* Des graveurs postérieurs ont quelque peu modifié à dessein les illustrations ; certaines ont été même considérablement changées et cela tout-à-fait à leur désavantage. L'on a été presqu'unanime à déclarer que les illustrations de Moreau étaient les meilleures. Surtout après le jugement enthousiaste des Goncourt qui déclarent, devant la gravure du *Premier baiser :* « Moreau semble avoir au bout de son crayon l'âme et la flamme de ces pages inspirées, et ce qui brûle dans le livre, brûle aussi dans ses gravures [204] ». Ceci n'est pas tout-à-fait exact. Tous ceux

qui ont lu attentivement la quatorzième lettre de la *Nouvelle Héloïse* savent que Julie et Saint-Preux se sont embrassés tout autrement que Moreau ne l'interprète[205]. Dans les figurines de Moreau il y a encore beaucoup trop de convention pour qu'elles puissent matérialiser les créatures naturelles de Rousseau. Il y a encore là trop de pose, trop de jeux, trop de marionnettes sans âme. Quelques gravures destinées à l'*Emile* sont assurément parmi ses productions les plus heureuses ; il devient plat et rebutant, par contre, aussitôt qu'il tombe dans l'allégorisme. L'illustration pour le passage allégorique « Aidé de la Sagesse, on se sauve de l'Amour dans les bras de la Raison », est une des erreurs les plus grossières de cette édition, très agréable en son ensemble.

En 1783 paraissent dans le *Berliner Genealogischer Kalender* 12 gravures de Chodowiecki pour la *Nouvelle Héloïse*. L'artiste prussien incline, à vrai dire, un peu trop dans l'autre sens. Même pour Rousseau, il est trop sérieux, trop pompeux, trop sobre, trop roide. Le caractère de sincérité morale ne laisse rien à désirer, pas plus que l'exécution minutieuse et fervente des petites estampes. Mais il manque ici quelque chose d'essentiel. Il n'y a rien du sentiment tendre et langoureux, rien de la sentimentalité émouvante propre aux personnages de la *Nouvelle Héloïse*. Chaque personnage semble se dresser ici rigidement et gravement pour lui seul. Ainsi Chodowiecki ne pénètre pas mieux que Gravelot l'esprit de Rousseau. L'on pourrait discuter sur le fait de savoir auquel de ces deux artistes il faut donner la préséance artistique. Pour moi, je préfère Gravelot.

Le *Premier Baiser de l'Amour* surtout a tenté beaucoup d'artistes. Alexis François a réuni toute une

série de ces illustrations (*Le Premier Baiser de l'Amour*, Genève, 1920). On y trouve trois sortes de manières : la conventionnelle, celle que pare un sentimentalisme ampoulé et celle enfin qui est décorative et théâtrale. Pour représenter la première manière nous trouvons encore Marillier qui fournit 27 illustrations pour une édition londonienne de Rousseau, de petit format (1783). Ses personnages, Claire en particulier, ont l'air de minces figurines de porcelaine ; une passion à la Rousseau les briserait sur le coup.

Mallet est, parmi les sentimentaux ampoulés, le plus modéré. Bien que sa Julie ne laisse rien à désirer au point de vue de l'abnégation et d'un languissant oubli de soi-même, Claire avec son grand chapeau et son attitude sous l' « Amour mal venu » de Falconet produit involontairement une impression comique ; mais l'image si bien interprétée et si agréable de Saint-Preux nous réconcilie avec l'artiste. François écrit : « Il sait comment il faut s'y comporter pour ne point paraître ridicule dans la position la plus périlleuse pour un homme ».

François attribue à de Gouy la délicieuse miniature *Le bosquet de Clarens* figurant sur le couvercle d'une bonbonnière ou d'une tabatière. Peu importe de savoir quel en est l'auteur ; il est assez intéressant de voir que l'on a essayé d'interpréter Rousseau sous cette forme, en peuplant cette vision de pâtres grecs. Mais ceci nous renseigne plus sur le classicisme que sur Rousseau ; tous ces petits maîtres n'ont pas su rendre le ton essentiel qui distingue le philosophe de Genève.

Prud'hon a créé le chef-d'œuvre le plus parfait selon l'esprit de Rousseau. Le dessin original s'en

trouve aujourd'hui au Louvre. Copia en a gravé la planche pour une édition de la *Nouvelle Héloïse* publiée chez Bossange, Masson et Besson en 1818. Copia mourut en 1799 ; il faut donc dater le dessin d'avant cette époque. Qu'on le compare avec le projet de Rousseau :

« Le lieu de la scène est un bosquet. Julie vient de donner à son ami un baiser « con saporito », qu'elle en tombe dans une espèce de défaillance. — On la voit dans un état de langueur se pencher, se laisser couler dans les bras de sa cousine, et celle-ci la recevoir avec un empressement qui ne l'empêche pas de sourire en regardant du coin de l'œil son ami. Le jeune homme a les deux bras étendus vers Julie ; de l'un il vient de l'embrasser, et l'autre s'avance pour la soutenir ; son chapeau est à terre. Un ravissement, un transport très vif de plaisir et d'alarme doit régner dans son geste et sur son visage. Julie doit se pâmer et non s'évanouir. Tout le tableau doit respirer une ivresse de volupté qu'une certaine modestie rend encore plus touchante ».

Et voici le passage correspondant dans le texte (I. Lettre 14, Saint-Preux à Julie) :

« Le feu s'exhalait avec nos soupirs de nos lèvres brûlantes, et mon cœur se mourait sous le poids de la volupté... quand tout à coup je te vis pâlir, fermer tes beaux yeux, t'appuyer sur ta cousine et tomber en défaillance. Ainsi la frayeur éteignit le plaisir, et mon bonheur ne fut qu'un éclair... Non, garde tes baisers, je ne les saurais supporter... ils sont trop âcres, trop pénétrants, ils percent, ils brûlent jusqu'à la moelle... ils me rendraient fureiux... »

Prud'hon a traduit mot pour mot cette scène dans son dessin. Pour décrire son évocation, l'on ne saurait mieux faire que de reprendre les phrases de Rousseau. Outre la façon fidèle dont il a rempli sa tâche difficile, cette justesse de ton que l'on ne peut éprouver que par l'art, cette unité, cette harmonie d'impression, de fantaisie, de désir qu'on perçoit nettement ici, mais qui ne peut se rendre par des mots, outre cela, le dessin de Prud'hon égale en valeur artistique l'œuvre de Rousseau. Le poète et le peintre s'apparentent ici et sont dignes l'un de l'autre ; en sorte que l'un pourrait presque représenter l'autre.

La composition de cette image montre tout le tact artistique de Prud'hon. Aucun de ses prédécesseurs ou de ses successeurs n'a su mettre en ce groupe un équilibre aussi parfait. Comme Claire et Saint-Preux sont attirés l'un vers l'autre et comme ils entourent Julie avec tendresse et avec sollicitude, de même qu'un calice de fleur entoure un pistil menacé ! Comme Julie défaille réellement « en se laissant couler dans les bras de sa cousine » qui réellement aussi, au milieu de son émotion et de son agitation, sourit du coin de l'œil à son ami. Comme la masse plus dense des deux robes féminines à droite est relevée par le chapeau noir. Comme la figure du centre dans son costume clair apporte un heureux contraste aux deux sombres figures extérieures. Comme toute la scène est environnée d'un paysage crépusculaire et naturel de forêt. Le bosquet n'est que légèrement indiqué par une faible barrière. Tout cela témoigne de la sûreté d'un véritable artiste, d'un « heureux instinct inné du beau », de la beauté auxquels on ne saurait rien enlever, rien changer, rien ajouter sans les détruire.

IV

Lorsqu'au sortir de la petite gare du Plessis-Belleville l'on emprunte la route dénudée et qu'on gravit une éminence aride, l'impression demeure inoubliable de voir cette plaine cesser brusquement, pour faire place contre toute attente à une grande vallée : C'est dans cette vallée que se trouve Ermenonville.

En 1766, le marquis de Girardin était devenu possesseur du château et du domaine de 870 hectares qui l'environne. Pendant 10 ans il occupa toute une armée d'ouvriers ; « la pioche d'une main et de l'autre le livre incomparable de Rousseau, la *Nouvelle Héloïse,* il en réalisa le rêve exquis, et l'union féconde de ce rêve avec l'admiration de Girardin pour Rousseau enfanta Ermenonville[206] ».

L'on s'accorde à reconnaître que le parc est, au fond, l'œuvre de Rousseau. Le Tourneur écrit dans son *Voyage à Ermenonville*[207] : « Ermenonville n'appartient plus au marquis de Girardin ; Rousseau l'en a dépouillé par sa mort et en a pris une possession éternelle. C'est lui qui désormais en sera l'unique et vrai propriétaire dans l'imagination de tous ceux qui viendront le visiter » (p. 166). Il faut moins en chercher la cause dans le fait que Jean-Jacques y passa les derniers temps de sa vie, qu'il y mourut et fut enseveli, que dans celui qu'ici la nature apparaît telle qu'il l'a vue et telle qu'il l'aima. « Ce vallon est si beau, si inspirant, qu'on peut le compter au nombre des chapelles de Rousseau : c'est là le genre oratoire qu'il préféroit pour prier l'être suprême », dit encore Le Tourneur (p. 67).

Il existe tant de lettres détaillées, de comptes rendus, de poèmes sur le parc d'Ermenonville qu'il serait fastidieux d'en fournir ici une description minutieuse et approfondie. Il y a trois ans à peine l'on trouvait dans les portefeuilles de dessins du Musée Carnavalet, entre des plans et des esquisses, une lettre anonyme qui semble avoir été écrite peu après la mort de Rousseau et qui donne une évocation très lyrique et très précise du parc. Nous la publions ici-même dans l'Appendice[208] (v. p. 185-197).

Le parc d'Ermenonville est-il une œuvre d'art ? Non. Car la beauté de ce jardin est la beauté de la nature elle-même. Beauté des vieux arbres superbes, des vastes prairies, des fleurs, des nuages qui se reflètent dans l'eau ! Là-bas tout ce que Dieu a fait est beauté ; le marquis de Girardin n'y a pas de mérite, ou du moins pas de mérite artistique. L'on m'objectera qu'il y a la disposition, la répartition des groupes d'arbres, la réunion des diverses espèces de plantes, les scènes variées. Je répondrai que rien de tout cela n'est nécessaire dans un tel parc. Si tout peut être ainsi, tout eût pu être autrement encore. L'Ile des Peupliers pourrait émerger de la partie sud de l'étang et la perspective n'en serait pas moins belle. Les chemins pourraient obliquer vers la gauche au lieu de tourner à droite et ils n'en seraient pas moins ravissants. La nature a mille possibilités d'être belle. Et l'œuvre d'art n'en possède qu'une seule : « Ita ut addi aut diminui aut immutari possit nihil quin improbabilius esset ». Qu'on essaie de transformer quelque chose à Versailles, qu'on plante un arbre au milieu de la grande allée, ou qu'on change la forme du bassin d'Apollon : cela suffira à détruire l'impression grandiose et harmonieuse de l'ensemble. Versailles n'est beau que tel

qu'il est ; l'on n'y peut rien ajouter, rien supprimer, rien changer sans l'abîmer : Versailles est une œuvre d'art ; « Ermenonville c'est l'ouvrage de la nature[209] ».

Nulle critique ne saurait être formulée à l'égard du jardin naturel tant qu'il n'émet pas la prétention d'être une œuvre d'art. Lorsqu'il le fait, il part de l'idée fausse que la nature est, elle aussi de l'art. Cette erreur dans l'histoire de l'esthétique a surtout pour auteur Diderot ; et son époque se persuada rapidement et facilement de la justesse de ces principes. C'est à Gœthe que revient le mérite d'avoir réfuté une fois pour toutes cette erreur (*Anmerkungen zu Diderots Versuch über die Malerei*). C'est en partant de ce point de vue inexact que l'on a apprécié le parc naturel d'Ermenonville comme une œuvre d'art parfaite : « C'est elle-même, la belle nature ! » « L'art, disait-on, ne s'y montre que de façon discrète et réservée. » Dans quoi voyait-on de l'art ? Dans l'état d'âme des scènes tour à tour présentées, dans leurs possibilités d'éveiller le sentiment, d'émouvoir et de porter à des considérations morales. « On pourrait dire : c'est le livre d'un savant et d'un sage ! » écrit Mayer. L'on obtient ce résultat à l'aide des inscriptions gravées sur les arbres, et au moyen des fabriques. Il est difficile de se représenter l'impression que ces objets produisaient sur des êtres sentimentaux. Aujourd'hui lorsqu'on les considère pour eux seuls, ils paraissent ridicules parce que leur prétention à évoquer des sentiments profonds, les rend presque tous de mauvais goût et détestables. Ce sont de mauvais vers, et une main-d'œuvre rude et sans art ; cependant si l'on tient compte de leur destination et de leur intention primitive, ils demeurent émouvants,

parce qu'ils s'essaient à dire en une langue élémentaire et enfantine des choses qu'ils ne peuvent exprimer. Le Tourneur voit dans le Temple de la philosophie « Une allégorie frappante ; l'édifice est resté imparfait ». Celui qui ne se laisse pas prendre à cette allégorie ne trouvera certes aucune beauté dans cet amas de décombres désordonné et fangeux. La valeur de toutes les fabriques n'est pas dans leur forme artistique mais dans leur contenu allégorique, dans leur propriété de créer des états d'âme. Celui qui cherche dans le beau parc d'Ermenonville à découvrir de l'art véritable, en sera pour ses frais. Je doute fort qu'actuellement quelqu'un puisse encore s'asseoir sur le banc des mères de famille, en face de l'Ile des Peupliers et du Tombeau pour y pleurer, comme le fit le prince de Ligne, sur Saint-Preux, sur Julie ou sur sa propre vertu. Ce sont les vieux arbres, les prairies, les fleurs, les oiseaux et le soleil qui resteront la vraie beauté d'Ermenonville.

Ermenonville était à peine achevé, qu'un autre adepte de Rousseau tentait de réaliser à son tour le jardin de Clarens. En 1774, Watelet compose son jardin du « Moulin joli » sur la Seine. Il en donne dans son livre une description détaillée[210]. « Suivons-le dans son jardin, dit le *Mercure de France ;* au milieu d'un sentier ombreux qui serpente à côté du canal presqu'à fleur d'eau se dresse un vieux saule, on y lit:

« Vivez pour peu d'amis ; occupez peu d'espace ;
Faites du bien surtout ; formez peu de projets.
Vos jours seront heureux ; et, si ce bonheur passe,
Il ne vous laissera ni remords ni regrets ».

A peu de distance de ce vieux saule est une sorte de « Cabinet en saillie sur le courant de l'eau » qui s'appuie

sur un arbre aux bases profondes et au sommet duquel l'on pouvait aménager un siège commode. L'on est ici tout entouré de rameaux et de verdure. Dans l'écorce l'on a gravé ces vers :

« De ce riant séjour, de ce paisible ombrage,
Eprouvez les charmes secrets ;
Infortunés, retrouvez-y la paix ;
Heureux ! soyez-le davantage ! »

et sur l'autre côté : « d'un ton plus réfléchi » :

« Consacrer dans l'obscurité
Les loisirs à l'étude, à l'amitié sa vie ;
Voilà les jours dignes d'envie ;
Etre chéri vaut mieux qu'être vanté ».

Tout en méditant encore cette maxime, l'on accède à un pont. Le pont, peint en blanc, émaillé de fleurs, invite à y descendre... On s'y arrête pour jouir du tableau pastoral, qui s'offre de toutes parts. On y respire le parfum des fleurs avec la fraîcheur des eaux, qu'on voit de près s'écouler sous le plancher sur lequel on est assis. C'est là que vos amis passent quelques soirées agréables en s'entretenant de leurs occupations, de leurs goûts, de leurs voyages ; et l'un d'eux y a tracé ces vers :

« Des jours heureux, voici l'image.
Les Dieux sur nous versent-ils leurs faveurs ?
Ils offrent sur notre passage
Quelques aspects riants, du repos, et des fleurs ».

Après avoir traversé un bois de saules l'on parvient à une île : « A cette pointe se présente un aspect sauvage. Une île déserte s'élève à peu de distance et arrête la vue. Une digue rompue donne du mouvement à l'eau en résistant au courant qui s'efforce de la détruire ; et lorsque la rivière est plus haute il se forme en cet endroit une cascade qui sied très bien à ce lieu solitaire... ». En fin de compte l'on peut retrouver les berges de la Seine. Mais cette grande rivière, avec ses bateaux nombreux, n'éveille que de l'admiration, et l'on préfère retourner à nouveau dans la douce solitude du jardin. Le chemin

longe un moulin. Son clapotis rythmé, le battement régulier de ses ailes invitent durant quelques instants à la rêverie ; « cet objet est propre sans doute à inspirer des réflexions ; mais celles dont les nuances seraient trop sombres se trouveraient moins assorties au coloris du tableau que celle-ci.

Ah ! Connaissez le prix du temps
Tandis que l'onde s'écoule,
Que la roue obéit à ses prompts mouvemens ;
De vos beaux jours le fuseau roule.
Jouissez, jouissez, ne perdez pas d'instans ! ».

L'on peut redescendre à nouveau par des escaliers commodes sur le rivage en friche, vers une allée ombreuse de peupliers qui bien entendu est à demi submergée en sa base. Beaucoup d'arbres portent la trace du niveau des eaux ».

« Dans ces climats plus d'un orage,
A troublé le ciel et les cœurs.
L'onde, franchissant son rivage,
A submergé nos vergers et nos fleurs.
Dieux bienfaisans, réparez ces malheurs !
Et que les habitans d'un modeste bocage
Par vos faveurs trouvent sous nos rameaux
Quelques abris pour un doux repos.
A qui tient peu de place, il faut si peu d'ombrage ! ».

Et terminant son compte rendu, le *Mercure* conclut : « L'auteur, au commencement de son livre, paraît l'adresser à ses amis. Tous ceux qui l'auront lu désireront de l'être. L'intérêt de son style semble appartenir à des mœurs douces et à un caractère aimable, et tous ceux qui verront la description touchante de sa retraite champêtre désireront de l'habiter avec lui ».

Parmi tous les adeptes enthousiastes de Watelet c'est à peine si l'on distingue un seul adversaire, comme de La Combe, dont les *Epitres en vers sur la*

manie des jardins anglais (1775) sont publiées par le *Mercure de France,* avec un prudent accompagnement de notes marginales (1775, I, 2, 124) [211]. La Combe défend Le Nôtre :

Dans ce parterre régulier,
Dont les nobles contours à vos yeux se dessinent,
Où diverses couleurs ensemble se combinent,
Que blâmez-vous ? Quel en est le défaut ?
L'Art — Quoi ! l'Art, dites-vous ? Mais partout il en faut.
J'ai retenu ce mot qu'a dit un sage aimable :
Votre pure nature est fort insupportable.
Le plus beau naturel, on ne peut le nier,
Si l'art ne le polit est informe et grossier :
Sans l'Art, que ferez-vous qui plaise ou qu'on admire ?
Sans art, créer un Art, est sottise ou délire ».

En 1778 le duc Philippe d'Orléans fit entreprendre par Carmontel les plans d'un nouveau parc dans la région ouest de Paris : le Parc Monceau. Hubert Robert y a dit-on collaboré [212]. La chose est possible, mais il est indubitable qu'il n'a point participé aux quatorze dessins de Carmontel (Carnavalet). Le terrain tout entier — une vaste prairie à son origine — est subdivisé en dix groupes particuliers ou détails : 1° Pavillon principal avec le bois régulier, 2° Ruines du Temple de Mars, 3° Arrangement de rochers avec fontaines et cascades, 4° Hauteur du Minaret avec Temple, 5° Marais de fleurs, 6° Treille à l'italienne, 7° Bois des tombeaux, 8° Bosquet régulier avec le Jardin jaune, le Jardin bleu et le Jardin couleur de rose, 9° Bois irrégulier, 10° Cirque ou Naumachie. Dans cet ensemble sont réparties d'innombrables fabriques : belvédères, tentes, maisons de jeux, fontaines, ruines, clochers, pavillons, ponts, moulins, gla-

cières un petit aqueduc, des salles de verdure, une laiterie, des îles, des volières, des pompes à feu, des chutes d'eau, des obélisques, des statues, des grottes, des bancs, etc. Et tout cela sur un espace restreint que l'on peut embrasser aisément d'un seul regard du sommet du Minaret. Le jardin tout entier devait avoir l'aspect d'une scène tournante sur laquelle l'on avait érigé déjà les décors successifs et pour lesquels l'on avait indiqué déjà le texte, c'est-à-dire, le sentiment ou l'état d'âme. L'on a transformé complètement aujourd'hui ce petit parc ; seule la Naumachie a été conservée telle qu'elle fut édifiée d'après les dessins de Carmontel, c'est-à-dire sous l'aspect d'une ruine. Si la collaboration de Robert au Parc Monceau n'est pas prouvée, il est certain par contre qu'il est le principal auteur du grand parc de Delaborde « Méréville », que l'*Athenaeum* (1806, VII) appelle « L'un des plus beaux jardins des environs de Paris ». C'est à grands frais qu'y furent aménagés des coteaux riants et paisibles, des parois de rochers « formidables », un lit de rivière pittoresque ; le comte a dépensé pour son jardin 16 millions.

Au fait, ces jardins de la nature ont englouti des sommes considérables de temps, de travail et d'argent. « Ce ne sont plus des jardins, dit Mornet[213], ce sont des Folies : Folie-Méréville, Folie-Brumoy (10 millions), Folie-Boutin, Folie-Beaujon, Folie-Méricourt, Folie-Saint-James à Neuilly, Folie-d'Orléans (Parc Monceau), Folie-d'Artois (Bagatelle), « le Rendez-vous des Parisiens », que le comte d'Artois fit installer en quatre semaines à la suite d'un pari et qui lui coûta 600.000 francs.

Car les jardins nouveaux sortent de terre comme des champignons. En 1808, déjà, Alexandre Dela-

borde énumérait dans sa *Description des nouveaux jardins de la France*[214], 106 des nouveaux jardins les plus considérables aménagés dans la France du N.-O.

« L'art des Jardins », lit-on dans la préface, « dont le but consiste à imiter la nature, à la transporter sous nos yeux, devient alors, si on le considère philosophiquement, une science morale qui tient autant au sentiment qu'à l'imagination, et qui peut contribuer beaucoup à détruire ou à conserver les impressions que l'on éprouve ».

Au début de son ouvrage il pousse le cri de guerre accoutumé contre les jardins classiques, cet « esclavage de la belle nature » et consacre 8 gravures à illustrer ses propres théories sur la façon dont ces jardins doivent être modifiés. Car un autre poète enthousiaste des jardins l'avait déjà affirmé avant lui : « on sent aujourd'hui combien il étoit contradictoire d'avoir adapté les règles de l'architecture à l'art d'embellir les jardins. Quel est en effet l'individu sensible aux beautés rares de la nature et à ses charmes, qui préférera un jardin monotone de France à celui du goût moderne ?...[215] ». Delaborde a expliqué son enseignement de façon très habile. Il superpose à l'image proprement dite une esquisse du parc tel qu'il était autrefois : vision d'un parc régulier aux allées droites, aux corbeilles arrondies et au long canal. Qu'on tourne ce feuillet superposé et l'on voit apparaître le même paysage aménagé selon l'idée de Delaborde : Une prairie légèrement vallonnée à la place du terrain en pente régulière, un lieu de repos entouré de buissons, de sentiers étroits et sinueux et de grottes de rochers à la place du parterre régulier et de l'escalier aux marches royales ; une rivière qui

serpente au lieu d'un canal droit ; les hautes futaies sont abattues pour ne point entraver la vue ; de même les belles allées de vieux arbres sont supprimées en partie. La grande avenue droite et régulière qui accompagne toutes les constructions classiques est modifiée ; devant le château ou la maison s'étend une prairie ou un étang ; l'on ne peut donc pour accéder à l'édifice emprunter la ligne droite ; il faut faire un détour d'un côté ou de l'autre.

Curten[216] assure que pour établir le plan d'un jardin régulier, il n'est pas besoin d'art particulier : quelques connaissances géométriques suffisent ; le reste est routine. L'allée droite dans l'axe central est l'âme de la composition, « le reste de l'emplacement est divisé et subdivisé par compartiments au cordeau ; les arbres taillés en éventails ou en têtes d'orangers, des bassins à jets d'eau, des pavillons, des statues, trouvent naturellement leur place dans les croisées des allées ou sur leur extrémités, suivant le goût du dessinateur... ».

Et parce qu'à ce moment les jardins classiques passent pour être ennuyeux et sans goût, il faut les détruire ou du moins y ajouter pour son propre usage un autre jardin. Ainsi le beau parc de Neuilly est bouleversé et transformé en jardin de la nature. Le duc de Nivernais aménage, après son retour d'Angleterre, Saint-Maur et Saint-Ouen au goût du jour. Le comte d'Albon fait disparaître devant sa maison l'allée droite si peu artistique et y plante le bosquet de Clarens avec un « Autel de l'amour conjugal », des chalets suisses et un groupe de marbre représentant le « Premier baiser ». Dans le jardin du château de La Challe à Bourg, l'on aménage à la place de l'ancien parc, une grotte de Diane, un Temple de

l'Amitié, des lacs, un ermitage, des chalets suisses, etc. A La Chapelle-Godefroy l'on trouve désormais, une chaumière rustique, une ruine gothique, une laiterie, une rotonde ornée de coquillages, de coraux, de stalactites, d'agathes... Curten déclare d'ailleurs que l'on peut évoquer des scènes pittoresques même dans de petits jardins citadins, entourés de maisons; lui-même, dit-il, a vu de ces jardins et ils lui sont apparus comme des tableaux de Poussin, de Claude Lorrain, de Rich. Wilson, de Zucarelly, de Salvator Rosa, de Berghem, de Téniers le Jeune, etc. Aussi Morellet et Marmontel construisent-ils devant leur maison d'Auteuil « le plus joli petit jardin anglais qu'on puisse faire dans un espace grand comme un mouchoir[217] ». Dans le petit jardin de M. Poivre, à Lyon, il n'y a pas moins de quatre cascades ; l'on y trouve en outre « des bosquets, des rochers, des grottes, des ombrages et une foule de perspectives variées[218] ». En 1780 Ledoux installe en l'Hôtel de Thélusson à Paris, en lieu et place d'une cour, un étroit jardin orné d'un étang et de coteaux[219].

A Roissy l'on garde le parc classique intact, mais l'on plante sur un côté du château un jardin anglais avec de grands terrains de gazon fauché, des massifs de pervenches, des buissons, des treillages, une colline, un ruisseau, des cascades, sept ponts, des charmilles, des bois de peupliers, des bancs, etc. (Gravures de Le Rouge 1775 au Musée Carnavalet).

Les deux ensembles les plus considérables sont ceux de Chantilly et de Trianon-Versailles. De 1772 au début de 1773 Le Roy aménage avec une activité fébrile, continuée même durant l'hiver, pour Louis-Joseph, prince de Condé, le Jardin Anglais de Chantilly qui s'adjoint à l'ancien jardin à la française de Le Nôtre (1665).

« La variété réside ici, écrit Le Camus [220] ; l'art qui a tout fait, se cache si bien sous les traits de la nature qu'on le prendrait pour elle-même. Des ruisseaux serpentent parmi les bosquets, parmi les gazons. Un torrent tombe en nappe ; près de là s'élève une grotte feinte, couverte de verdure, dont les piliers naissent du milieu de l'eau et dont la rustique majesté inspire un sentiment d'admiration et d'effroi. Ailleurs, les eaux forment une anse couverte de pirogues, sortes de gondoles où trois personnes peuvent tenir. Leurs différentes couleurs, leurs mâts, leurs banderolles flottantes, font un spectacle aussi varié qu'agréable. Plus loin, de petits berceaux de chèvrefeuille forment ce qu'on nomme la Guinguette, où se trouvent des tables et des sièges ; un grand berceau percé d'arcades s'élève entre deux canaux, bordé d'un gazon fleuri. On y a planté la statue de Bacchus tenant une coupe à la main et celle de l'Amour brisant son arc. Sur un monticule ombragé, paraît un Rocher d'où l'eau suinte de toutes parts ; on y arrive par un joli canal. Des percées habilement ménagées découvrent la grande Cascade à la tête du grand Canal... ».

En 1774 Le Roy construit le Hameau. « Sept maisons détachées, disposées sans ordre, couvertes de chaume, s'élèvent au milieu d'un gazon toujours vert ; là est l'orme antique, ici un puits ; plus loin, une palissade enveloppe un jardin planté de légumes et d'arbres fruitiers. Un moulin dont le ruisseau fait tourner la roue ; en face une étable, une laiterie. Une maison est consacrée à la cuisine, une autre à la salle à manger, dont la décoration fait une sorte de rendez-vous de chasse où l'on croit être au milieu d'un bois touffu. Une autre chaumière sert de salle de billard. La grange accompagnée de deux cabinets, offre dans son intérieur un superbe salon décoré de pilastres corinthiens accouplés... ».

Les maisonnettes sont encore debout ; mais le Hameau où personne ne trouve plus à évoquer une scène émouvante et sentimentale — l'on a souvent utilisé les hameaux pour des représentations théâtrales — a l'aspect désespéré et vide d'une scène abandonnée.

Le Hameau célèbre du Petit Trianon, érigé par Robert et Mique de 1783 à 1786 produit la même impression. Brinckmann [221] l'appelle « un théâtriculet rustique et sentimental, où le visiteur qui passe aujourd'hui, avec un léger frisson, à travers cette atmosphère endormie et fantomatique, sent combien l'on voit se déchirer ici la trame qui nous relie au grand passé et combien les principes architecturaux formés par deux siècles sont submergés par le jeu des idées. Le romantisme frappe d'un doigt languissant aux portes d'un siècle nouveau ».

Précédemment déjà, Robert avait exercé son activité à Versailles au plus grand contentement des connaisseurs et des critiques. (Le Jardin anglais du Petit-Trianon avait été aménagé en 1774 par Richard). En 1778, le Bosquet des Bains d'Apollon fut transformé d'après ses plans, au goût du jour. L'on y trouve le beau groupe de Girardin dans une grotte sombre de rochers que précède un petit étang. A droite et à gauche, sur les côtés de la grotte, les Chevaux du Soleil, de Marsy et Guérin, se dressent sur des blocs de pierre « sauvage ». Versailles est beau, avoue Curten, mais il confesse aussi que son âme est surtout émue par l'admirable aspect des rochers que Robert imagina pour le Groupe d'Apollon.

Ainsi l'on voit la conscience et la reconnaissance de toutes les formes et de toutes les lois vraiment artistiques s'effacer et être reniées par l'enthousiasme

débordant pour les idéals nouveaux de la vertu, de la nature et de l'âme sentimentale. Trois idéals qui échappent au domaine artistique ! Car l'art n'est point la morale, bien qu'il puisse renfermer des valeurs éthiques ; l'art n'est point la nature bien qu'il puisse prendre pour objet la nature et l'imiter ; et la vision artistique n'est point cette impression sentimentale des adeptes de Rousseau qui semble devenir plus parfaite à mesure qu'elle conçoit ses sujets de façon moins précise et plus brouillée. Ce n'est que dans la clarté, ou si l'on veut dans la réalité de la conception que peut résider la jouissance véritable et le véritable bonheur d'une expérience artistique.

APPENDICE

CHAPITRE PREMIER

(1) V. Ernest Seillière, *Mme Guyon et Fénelon, précurseurs de Jean-Jacques Rousseau.* Paris, 1918.

(2) Diderot a réclamé plus tard pour lui-même la priorité de cette idée d'ordre nouveau (v. Diderot. *Essai sur les règnes de Claude et de Néron, Fragment* 66) (v. Rousseau. *Confessions* VIII et Lettre à Malesherbes du 12-1-1762 ; *Correspondance,* t. VII, p. 50. — Tous les biographes de Rousseau et de Diderot disputent sur ce point et se décident toujours en faveur de leur héros. Il est possible que Diderot stimula et encouragea son ami et même qu'il lui fournit l'occasion de rédiger son Discours; mais il n'en reste pas moins évident que la tenue spirituelle qui s'exprime dans cet essai est tout à fait rousseauiste et que si elle n'avait pas été formulée ici, elle se serait manifestée, également, et sous une autre forme par la suite. L'on ne saurait à coup sûr défendre durant toute une vie de façon aussi ferme et aussi conséquente une idée qui ne serait qu'empruntée ou même dérobée à autrui.

(3) Edition C., tome XV, p. 23.

(4) P. 30.

(5) P. 37.

(6) L'on trouve chez Sénèque des pensées tout à fait analogues. La traduction de l'*Apocolokyntosis* de Sénèque par Rousseau en 1758 témoigne assez clairement de la parenté spirituelle de ces deux écrivains. V. Léon Herrmann. *Rousseau traducteur de Sénèque* (*Annales J.-J. Rousseau,* tome XIII, p. 215).

(7) Charles André, dit Carle Vanloo, 1705-1765.

(8) Pierre, Jean-Baptiste-Marie, 1713-1789. Il peignit la coupole de la Chapelle de Marie de Saint-Roch à Paris ; cette œuvre fut terminée en 1756.

(9) P. 55.

(10) P. 61.

(11) Dernière phrase, p. 72.

(12) Chez Barrillot et fils, Genève, 1750.

(13) En Allemagne la première critique et aussi la plus juste fut publiée en avril 1751 dans les *Beilagen zur Berlinischen Staats-u. Gelehrten Zeitung* (*Das Neueste aus dem Reiche des Witzes*) par Lessing, *Œuvres*, t. IV, p. 391, résumé dans une lettre à M. G. de la même année (*Œuvres*, t. V, p. 64).

(14) Raynal, Guillaume Thomas François (1713-1796), alors rédacteur du *Mercure de France*.

(15) *Discours de M. Le Roy*, Prof. de rhétorique au Collège du Cardinal Lemoine, prononcé le 12, VIII, 1751, dans les Ecoles de Sorbonne en présence de MM. du Parlement, à l'occasion de la distribution des prix fondés dans l'université : *Des avantages que les lettres procurent à la vertu*. Ed. V, 1782, t. XXV, p. 24.

(16) *Réfutation du Discours qui a remporté le prix de l'Académie de Dijon en l'année* 1750 *par un académicien de Dijon qui lui a refusé son suffrage*. 1751 (Ed. A, Suppl. I, p. 71).

(17) V. Rousseau. *Discours*, p. 61.

(18) *Confessions*, Livre VIII, 19, p. 138.

(19) Ce pessimisme caractérise Rousseau et pourrait être souligné par d'innombrables citations. Il est assez singulier que presque tous ses biographes omettent ce côté et accentuent toujours par contre sa foi inébranlable en l'humanité.

(20) *Mercure de France*, 1751, X. Il y a lieu d'admettre qu'il discuta la question avec Stanislas Ier qui résidait à Nancy dès 1735.

(21) Ed. C, t. XV.

(22) Fréron, par exemple. *Mercure de France*, 1751, XII.

(23) 1. *Discours sur les avantages des sciences et des arts*, prononcé dans l'Assemblée publique de l'Académie des sciences et belles-lettres de Lyon le 22 juin 1751 par M. Bordes. — 2. *Dernière réponse de J.-J. Rousseau de Genève*. — 3. *Réplique de M. Bordes à la réponse de J.-J. Rousseau* ou second discours sur les avantages des sciences et des arts. Ed. C, t. XV.

(24) Ed. C, t. XVIII, p. 9.

(25) Rousseau. Ed. A, Suppl., t. I. Il faut indiquer également ici un *Discours sur le goût trop vif qui règne dans la littérature pour les choses de pur amusement*, par Gastumeau. *Mercure*, 1752, VII. « Les auteurs ne cherchent point à nous rendre meilleurs, ils ne veulent que nous plaire ».

(26) V. Rousseau à M. Fréron, 1753, *Corr. gén.*, t. II, p. 53, Lettre N° 160.

(27) Sulzer, Johann George. *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Leipzig, 1771.

(28) Milizia, Francesco. *Principj di architettura civile*. 1781 (Ed. consultée : Bassano, 1785), p. 2, 3.

(29) Rousseau. *Discours*, 1750, p. 25.

(30). Rondelet, Jean. *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir*. Paris, 1812.

(31) Schiller. *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* (*Sur la poésie naïve et sentimentalisante*), 1794. Cette traduction m'a fourni le terme nécessaire de *sentimentalisant*.

(32) *Confessions*, L. II, 1761.

(33) *Confessions*, I, 3.

(34) *Nouvelle Héloïse*, I. Lettre 12. Ed. C, t. I, p. 311 (La même idée se retrouve à diverses reprises dans l'*Emile*).

(35) *Confessions*. Ed. C., t. XXV, p. 63 (II, 9).

(36) *Confessions*. Ed. C, t. XXV, p. 39 (II, 9) : « Jusque-là j'avois été bon ; dès lors je devins vertueux, ou du moins enivré de la vertu. Cette ivresse avoit commencé dans ma tête, mais elle avoit passé dans mon cœur ».

(37) Ed. C, t. I, p. 310 (Première partie, lettre 12).

(38) « L'amour du beau est un sentiment aussi naturel au cœur humain que l'amour de soi-même ». Avec la remarque: « C'est du beau moral qu'il est ici question. Quoi qu'en disent les philosophes, cet amour est inné dans l'homme et sert de principe à la conscience ». (*Lettre à d'Alembert sur son article « Genève », dans le VIIe volume de l'Encyclopédie*. 1758, Ed. C., t. XVI, p. 51).

(39) Mémoire publié dans le *Mercure de France*, 1778, X, p. 7 : « D'ailleurs ce mot de nature qui est très oratoire est très peu philosophique. Il présente à l'imagination ce qu'on veut et il échappe trop à la définition. Il n'est pas fait pour être employé lorsqu'on raisonne en rigueur, parce qu'alors on aperçoit que son acception est vague et que c'est presque toujours un synonyme imparfait ».

(40) « Je crois donc que le monde est gouverné par une volonté puissante et sage ; je le vois ou plutôt je le sens » (*Emile*, p. 36). — « J'aperçois Dieu partout dans ses œuvres, je le sens en moi » (*Ibid.*, p. 37). — « J'ai beau me dire : Dieu est ainsi ; je le sens » (*Ibid.*, p. 54).

(41) « Tout ce que je sens être bien est bien ; tout ce que je sens être mal est mal » (*Emile*, p. 55). « Les actes de la conscience ne sont pas des jugements mais des sentiments (*Ibid.*, p. 62). « La conscience le porte (l'homme) à l'aimer (le bon) : c'est ce sentiment qui est inné » (*Ibid.*, p. 63).

(42) Il est intéressant et caractéristique d'examiner la façon dont Schiller juge Rousseau (*Ueber naive und sent. Dichtung*, p. 351).

(43) *Lettre de Julie feue à son aimé*, 1761.

(44) Les grands travaux postérieurs à 1750 qui ont rejeté dans l'ombre et presque dans l'oubli le petit essai du début accusent surtout leur importance dans l'histoire de la littérature, la pédagogie, la constitution politique et ne jouent de rôle dans l'évolution esthétique et dans l'histoire de l'art que pour autant qu'ils ont imprégné et modifié l'esprit et le goût de leur époque. Leur influence ne s'exerce que pour autant que l'art est en relation vivante avec les autres disciplines de l'esprit, pour autant qu'il est une manifestation du même esprit de l'époque. Je renonce à fournir ici un exposé de ces éléments généraux de l'histoire intellectuelle et je limite mon étude aux rapports plus directs et plus étroits qui se manifestent entre la conception rousseauiste du monde et les beaux-arts. Je le fais en admettant que les œuvres essentielles sont déjà connues du lecteur.

(45) Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper (1671-1731). *Caracteristics of men, manners, opinions and minds*, 1711.

Hutcheson, Francis (1694-1747). *Inquiry into the original of our ideas of beauty and vertu*, 1725.

Home, Henry (1696-1782). *Elements of criticisme*, 1762.

(46) Boileau-Despréaux, Nicolas (1636-1711. *Traité du sublime*, 1674.

(47) Geiger, Moritz. *Aesthetik*, p. 317.

(48) Baumgarten, Alex. (1714-1762).*Aesthetica*, 1750-58.

(49) L'autonomie du domaine esthétique n'a été déterminée qu'avec Kant (*Kritik der Urteilskraft*, 1790).

(50) Je ne voudrais point, comme l'ont souligné presque toutes les biographies, considérer le fait que Rousseau conçoit et place la morale et la vertu au rang des plus hautes valeurs à atteindre, comme une réaction contre l'immoralité et la dépravation de son époque. La morale contemporaine est toujours la pire; et chaque époque trouve toujours que le passé valait mieux; il y a eu de tous temps des prêcheurs de morale qui ne se trouvaient point à l'aise dans l'état de choses qui régnait autour d'eux et qui voulaient le transformer à leur façon. Pour mieux souligner l'enthou-

siasme manifesté par Rousseau à l'égard de la vertu, l'on s'est accoutumé à présenter son époque comme une époque particulièrement dépravée. Je ne crois pas que le XVIIIe siècle ait été en réalité, au point de vue moral, pire ou meilleur que tout autre siècle ; et il me paraît que la façon remarquable dont Schiller caractérise Rousseau (v. Rem. 55) touche le point sensible : Ce qui est déterminant ici est moins le besoin d'une harmonie morale que d'un apaisement physique assez compréhensible en raison de ses conditions d'existence instables et des souffrances qui le tourmentaient (v. Möbius, *Rousseau's Krankheitsgeschichte*). La grandeur et le génie de son esprit ont donné à cette utopie une forme et une envergure qui en dépassent complètement la cause originelle ; le même Rousseau s'il eût traversé à une autre époque les mêmes conditions d'existence et de souffrance eût combattu l'état moral de cette époque-là avec le même élan et le même enthousiasme fanatique pour son idéal de vertu. Et il y eût montré, en la dévoilant soudain jusqu'en ses moindres recoins, le même dérèglement des mœurs.

(51) Alberti, L. R. (1404-1472). *De re aedificatoria,* 1452 (Première Ed., Florence, 1485), Livre VI.

(52) Geiger. *Op. cit.*, p. 314.

(53) Schiller. *Op. cit.*, p. 311.

(54) Schiller. *Op. cit.*, p. 340.

(55) Schiller. *Op. cit.*, p. 327, 329; p. 330 : « Unser Gefühl für Natur gleicht der Empfindung des Kranken für die Gesundheit » — et l'exposé des motifs: « Woher wohl dieser verschiedene Geist ?... Daher kommt es, weil die Natur bei und aus der Menschheit verschwunden ist und wir sie nur ausserhalb dieser, in der unbeseelten Welt, in ihrer Wahrheit wieder antreffen », p. 328 ; « Diejenige Nation welche es zugleich in der Unnatur und in der Reflexion darüber am weitesten gebracht hatte... waren soviel ich weiss die Franzosen », p. 330.

(56) Laugier. *Essai sur l'architecture,* 1753 (Nouv. Ed., 1755), p. 26.

(57) Dandré Bardon. *Traité de peinture suivi d'un essai sur la sculpture et d'un catalogue raisonné des plus fameux peintres sculpteurs et graveurs de l'Ecole française,* 1769.

(58) Roger de Piles. *Cours de peinture par principes,* 1708, p. 491.

(59) V. De Camburat. *Exposition du Louvre,* 1769.

Lettre anonyme sur le Salon de 1755.

Lettre de M. de P. sur le Salon de 1763.

Réflexions impartiales sur le progrès de l'art en France, 1785.

Baillet de Saint-Julien. *La peinture.* Poème, 1753.
Mornet. *Le sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre.* Paris, 1907, p. 229.

(60) Dans le chapitre *Zugänge zur Aesthetik* de son livre *Vom Dilettantismus im künstlerischen Erleben* (Leipzig, 1928), Moritz Geiger appelle cet état d'esprit « Innenkonzentration » et son exemple typique « Sentimentalität ». — « Für den Rationalismus, die Aufklärung bestand die Gefahr der Innenkonzentration nicht ; ihnen lag der Fehler des Intellektualismus näher als der des Sentimentalismus. Erst die Rousseauische Schwärmerei hat eine unendliche Zahl empfindsamer Herzen wie im Leben zur Sentimentalität, so in der Kunst zum innenkonzentrieten Geniessen bekehrt... » (p. 21). La terminologie schillérienne me paraît plus claire et plus juste. (Sans tenir compte ici du fait que l'écrit de Schiller fut composé sous l'influence directe de Rousseau et que plus qu'aucun autre il reflète son époque). « Innenkonzentriert » n'est à l'égard de « sentimentalisch » qu'une notion partielle et vise exclusivement la disposition psychique. L'interprétation qu'on a formulée et qui veut qu'en ce mode de concevoir l'art ne soit qu'un moyen de provoquer les sentiments et qu'il soit par conséquent pareil à tous les excitants ne saurait être admise pour l'esthétique morale et pour la jouissance d'art sentimentale. La reconnaissance d'un idéal moral qui transparaît toujours en tant que facteur essentiel, à travers l'apparition réelle préserve l'œuvre d'art d'être « goûtée » de la même façon que l'est un excitant purement sensuel. Il va sans dire que l'art peut d'ailleurs être utilisé dans ce but ; mais il s'agit toujours là de manifestations isolées, d'excès dus à un état psychique anormal et qui ne sauraient convenir pour caractériser la jouissance d'art de l'exaltation de Rousseau.

(61) *Nouvelle Héloïse*, II, lettre 18.

(62) Schiller. *Der Kunstgriff*, 1796 :

« Wollt Ihr zugleich den Kindern der Welt und den Frommen gefallen ? Malet die Wollust — nur malet den Teufel dazu ! »

(63) *Conf.*, I, 4.

(64) « Personne n'est peintre des sentiments comme vous », écrit Ribotte à Rousseau (27-1-1762, *Corr. gén.*, t. VII, p. 85, Lettre 1264).

(65) *Conf.*, I, 4.

(66) *Nouv. Hél.*, I, Lettre 48. Je n'ai pas entendu moi-même de musique composée par Rousseau, et n'ai pas pu me procurer de partition. Je ne saurais par conséquent dire si sa

propre production musicale correspond à cette conception de la musique.

(67) Geiger. *Vom Dilettantismus... Op. cit.*, p. 18: « In keiner Kunst feiert der Dilettantismus innenkonzentrieten Erlebens solche Orgien wie in der Musik ».

(68) *Nouv. Hél.*, VI, Lettre 8.

(69) *Emile*, Livre II, Ed. B., p. 242. V. Lettre à Malesherbes, Montmorency, 4, 1, 1762.

(70) *Emile*, Livre IV, 71.

(71) *De l'imitation théâtrale, essai tiré des dialogues de Platon* (1758). Ed. C., t. XVI, p. 300, remarque).

(72) Diderot.

(73) Il me semble intéressant au point de vue psychologique de signaler la tendance à évoquer les formes corporelles en surface et à ramener la troisième dimension à la seconde. Cette tendance se manifeste partout où domine l'idée abstraite; elle est particulièrement visible dans l'art en surface du début du XXe siècle, le « Modern style » avec ses décorations comprimées et aplaties et son manque total de conception des volumes. Plus une idée purement inconcevable domine et plus la puissance de vision semble pauvre en conceptions plastiques et sensibles. Le XVIIIe siècle naissant est lui aussi étonnamment riche et abondant à ce point de vue. Il ne s'agit ici que d'une remarque dont nous ne voulons pas déduire de conséquences.

(74) *Conf.*, Livre V, 1732-1736 (Au sujet de l'exactitude des dates dans les *Conf.*, v. *Annales*, t. X, p. 249).

(75) *Conf.*, Livre V.

(76) *Conf.*, Livre I, 1723-1728.

(77) *Conf.*, Livre V.

(78) Friedrich Köhler. *Rousseau* (Leipzig, 1922, p. 9). — M. Louis-J. Courtois, secrétaire de la Société J. J. Rousseau à Genève, m'écrit : « Jamais l'on n'a signalé un dessin ou une estampe de Rousseau. Il n'y en a pas trace, p. e. dans les cahiers d'études écrites aux Charmettes et qui figurent au Musée J. J. Rousseau à Genève ».

(79) *Conf.*, Livre XII, 1765

(80) *Emile*, Ed. B., t. VII, Livre II, p. 212-13.

(81) V. l'argumentation dans *L'essai sur l'origine des langues*, 1761.

(82) *Emile*, p. 165 (Livre III).

(83) V. aussi Lettre à Francueil, *Corr. gén.*, t. II, p. 37, lettre 153 de janvier 1753.

(84) *Emile*, III, p. 165.

(85) *Emile*, III, p. 167.

(86) *Emile*, III, p. 52.
(87) Pétrone. *Emile*, III, p. 58.
(88) Schiller. *Op. cit.*, p. 48.
(89) Ed. C., t. XVIII, p. 343.
(90) Ecrit en 1762, représenté pour la première fois à Paris en 1775.
(91) V. Istel. *Die Entstehung des deutschen Melodrams*, Berlin, 1905. Georg Richard Kruse. *Die schöne Galathee* (Leipzig, 1906).
(92) 3e partie, Livre XI, écrit en 1812. Gœthe s'exprime de façon plus acerbe encore dans ses remarques sur le Chapitre I de l'Essai de Diderot sur la peinture (*Gedanken über die Zeichnung ; Propyläen*, t. II, fragment, 1) : « Dem Dichter kann man wohl verzeihen, wenn er, um eine interessante Situation in der Phantasie zu erregen, seinen Bildhauer in eine selbst hervorgebrachte Statue wirklich verliebt denkt, wenn er ihm Begierden zu derselben andichtet, wenn er sie endlich in seinen Armen erweichen lässt. Das gibt wohl ein lüsternes Geschichtchen, dass sich ganz artig anhört ; für den bildenden Künstler bleibt es ein unwürdiges Märchen. Die Tradition sagt, dass brutale Menschen gegen plastische Meisterwerke von sinnlichen Begierden entzündet wurden ; die Liebe eines hohen Künstlers aber zu seinem trefflichen Werk ist ganz anderer Art ; sie gleicht der frommen, heiligen Liebe unter Blutsverwandten und Freunden. Hätte Pygmalion seine Statue begehren können, so wäre er ein Pfuscher gewesen, unfähig eine Gestalt hervorzubringen, die verdient hätte, als Kunstwerk oder als Naturwerk geschätzt zu werden ».

CHAPITRE II

(93) *Emile*, IV.
(94) Le Batteux, 1731 (?)-1780. A propos de Le Batteux : H. Bieber. *J. A. Schlegel's poetische Theorie*. Palaestra, 1911.
(95) Edmund Burke : *A philosophical Enquiry into the origin of our Ideas of the sublime and beautiful*, London, 1756, Part. III, sect. IX, p. 208 (cit. d'ap. 5e édit., London, 1767). L'assimilation de la beauté et de la vertu s'effectue, dit-il, bien à tort. « We may easily see how far the application of this quality to virtue, has a strong tendency to con-

found our ideas of things, and it has given rise to an infinite deal of whimsical theories. The loose and inaccurate manner of speaking has therefore mished us both in the theory of taste and of morals ».

(96) Antoine Coypel. *Discours prononcés dans les Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture,* Paris, 1721, p. 63 : « Le grand peintre doit avoir quelque teinture de la Morale ».

(97) Julien Offrai de Lammettrie (1709-1751). *Histoire naturelle de l'âme,* 1745. — *L'art de jouir,* 1751. — V. aussi Estève Condillac, (Etienne Bonnot de, 1715-1780). *Traité des sensations,* 1754.

(98) V. *Mercure de France.* — Cochin. *Réflexions sur la critique des ouvrages exposés au Salon,* 1757. — *Réponse à M. Raphaël.* — Guiffrey. *Notes et Documents.* — Dresdner. *Kunstkritik.* — Gurlitt. *Geschichte der Kunst,* II, 586-87, 595. — Bougot. *Essai sur la Critique d'art.* — Fontaine. *Doctrine d'art.* — E. et J. de Goncourt. *L'art au* XVIIIe *siècle.* — Locquin. *La peinture d'histoire en France,* 1747-85. — Mornet. *Sentiment de la nature.*

(99) Il n'est pas possible — et il serait d'ailleurs inexact — de ne voir le programme de Rousseau que dans l'Ecole française. Comme Rousseau a été influencé de façon très profonde et durable par la philosophie anglaise, il est évident que ses idées furent aussi formulées tout d'abord, là où elles avaient été préparées depuis longtemps par Shaftesbury ou Hutcheson (dont l'*Inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue,* 1725, fut traduit en français en 1749), puis continuées par Ferguson, *Institutions of moral philosophy,* 1769, et Adam Smith, *Theory of moral sentiment,* 1759. Il faut y joindre aussi Edmond Burke qui, dans sa *Philosophical Enquiry,* 1756, définit la beauté : « That quality, or those qualities in bodies, by which they cause love or some passion simular to it » (part. III, sect. I, p. 162) et enfin Alexandre Gerard, *Essay on Taste,* 1758 ; *Essay on Genius,* 1774. Il suffit en exposant ce point dans notre étude de rappeler les rapports qui s'établissent à ce sujet entre les écoles française ou anglaise, ainsi qu'entre les écoles allemande, suisse et italienne, pour n'en faire ressortir expressément que ce qui est essentiel dans le développement du programme de Rousseau.

(100) L'influence du petit écrit de Kant, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764), est évidente.

(101) Dans les articles spéciaux cette thèse est reprise de

façons diverses et plus détaillées : ainsi dans l'article « Art », dans « Allégorie », « Mœurs », etc.; mais surtout dans la description des principaux domaines artistiques sous « Architecture », « Peinture », « Sculpture », « Jardins »...

(102) La terminologie dérive des *Briefe über die Empfindungen* de Mendelssohn (1755), dans lesquelles l'auteur se réfère d'ailleurs directement à Shaftesbury.

(103) L'on trouve dans l'édition ultérieure cette adjonction qui ne laisse pas d'équivoque : « Ceux donc qui s'imaginent que l'artiste n'a autre chose à faire que de présenter au goût divers sujets de sensations agréablement mêlés les uns aux autres, pour que du jeu des sensations naisse un passe-temps récréatif, ont des notions trop peu élevées de l'art ».

(104) Le développement de l'utilitarisme critique s'effectue parallèlement à celui de l'esthétique. V. Windelband. *Op. cit.*, 36.

(105) Quatremère de Quincy. *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art.* Paris, 1815.

(106) *Baukunst des XVII. und XVIII. Jahrhunderts in den romanischen Ländern,* 4e Ed., p. 266.

(107) De Cordemoy. *Nouveau traité de toute l'architecture.* Paris, 1714.

N'ayant malheureusement pu trouver ni le texte français de cet ouvrage, ni sa traduction, ni une citation assez conséquente, ni un compte rendu détaillé, il ne m'est pas possible d'en fournir un plus long commentaire.

(108) V. p. 29.

(109) C'est en suivant cette idée qu'il développe ensuite le prototype de l'édifice : la hutte du sauvage, la cabane rustique et sans art. Charles Eisen a dessiné la page de titre de cet essai : l'Architecture montre au petit Amour ce prototype de l'habitation ; quatre arbres reliés par des poutres, un toit de chaume, pas de murs, pas de porte, pas de plafond... La colonne, l'entablement, le fronton, en sont les parties essentielles ; ils appartiennent à toutes les constructions et peuvent seuls lui donner sa beauté.

(110) Percier et Fontaine. *Recueil de décorations intérieures.* Paris, 1813.

(111) Lettre à Mlle Voland du 2-9-1762.

(112) V. Laugier. *Essai,* p. 34 — et La Fond de Saint-Yenne dans sa critique de l'Essai de Laugier (*Examen d'un essai sur l'architecture.* Paris, 1753. — Laugier. *Observations sur l'architecture.* La Haye, 1765, II, 3, 100. — Frézier, *Mercure de France,* 1754, VII. — *Mercure de France,* 1757, XII, 175, qui se réfère nettement à Rousseau: « Les maux de l'homme

tirent l'origine de l'architecture ». — Plus tard, Rondelet. *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir*. Paris, 1812. Il faut également rapprocher de ces remarques la définition de l'architecture donnée par Viollet-Leduc : « L'expression d'un besoin satisfait » (*Entretiens sur l'architecture*, 1858-72, *Premier entretien*).

(113) A propos de cette observation, Diderot expose un projet de Soufflot pour une colonnade circulaire de style antique destinée à orner la grande place de Reims. Ce projet déplut à Diderot : « Dans une ville de commerce, écrit-il, il faut une place marchande ».

(114) *Mercure de France*, 1762, I, 142.

(115) Sulzer. *Theorie der allgemeinen Künste, Abschnitt Baukunst*. Il faut indiquer parmi les élèves de Sulzer, Weinlig et Huth. Weinlig a composé les : *Briefe über Rom*, publiés par Huth dans l'*Allgemeines Magazin der bürgerlichen Baukunst*, Weimar, 1789, I, t. I, p. 69. Gottfried Huth rédige encore une étude plus détaillée : *Von der Wirkung der Baukunst auf die Veredelung der Menschen* (*Op. cit.*, II, 4, p. 1). Titre qui seul évoque déjà singulièrement le *Discours* de 1750. L'Ecole allemande souligne visiblement et insiste sur l'idéal de vertu et sur l'état moral. En Italie l'on accentue surtout le côté sentimental. Milizia qui, sous l'influence directe de Sulzer, écrit dans ses *Riflessioni* (*Dell' arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principj di Sulzer e di Mengs*) : « il loro trionfo sara di consacrare l'incantesimo delle loro grazie ai due maggiori beni dell' uomo : alla verita e alla virtu ». — Milizia, dans ses *Principj di architettura civile*, 1781, fournit des conseils pour émouvoir les sentiments, analogues à ceux de Le Camus.

(116) L'on peut en conclure que primitivement dans cette construction un dôme était prévu. V. Brinckmann, *op. cit.*, p. 270.

(117) Viel de Saint-Maux, Charles François. *Lettres sur l'architecture des anciens et celle des modernes*, dans lesquelles se trouve développé le génie symbolique qui présida aux monumens de l'antiquité (Lettres I-7). Paris, 1787. Cet ouvrage avait été déjà annoncé dans le *Mercure*, 1785, IX, p. 79.

(118) Huet qui rassemble pour composer son essai toutes les opinions imaginables a aussi formulé cette idée : « L'architecture doit ses résultats aux mathématiques, sa symétrie à la *poésie*, ses belles proportions à la nature », p. 35.

(119) Diderot, *Salon* de 1765.

(120) *Traité de peinture suivi d'un essai sur la sculpture.* Paris, 1762.

(121) Bougot. *Essai.* Op. cit., p. 263.

(122) *Œuvres.* Lausanne, 1781, 8 vol.

(123) *Œuvres,* I, p. 136.

(124) *Œuvres,* I, p. 4.

(125) Falconet trouve cet idéal réalisé dans des œuvres comme l'Amour de Bouchardon et le groupe de Mercure et Vénus de Pigalle.

(126) *Notes et documents inédits sur les Expositions du* XVIIIe *siècle.* Paris, 1873.

(127) Bachaumont. *Lettres sur les peintures,* 1775, p. 193.

(128) *Op. cit.,* p. 52.

(129) Caylus reprend cette thèse dans son *Parallèle de la peinture et de la sculpture,* 1759 : « Un des objets de la peinture est de transmettre à la postérité les grands exemples de morale et d'héroïsme ». De même Webb, s'appuyant sur R. Mengs, déclare qu'il est nécessaire « de faire de chaque tableau une école de vertu » (*Inquiry into the beauties of painting.* London, 1760. Trad. fr. de Bergier, Paris, 1765). — V. Locquin. *Op. cit.,* p 164.

(130) Le *Journal de Paris* ne se laisse point distancer en vertu par le *Mercure,* mais s'occupe moins d'art et de critique d'art.

(131) Le *Laokoon* de Lessing (1766) qui pour la première fois détermine expressément les limites de la peinture et de la poésie était à peu près inconnu en France au XVIIIe siècle. Falconet le cite (*Correspondance avec Diderot et Catherine* II) mais ne l'a lu que de façon fragmentaire. Le premier traducteur français de cet ouvrage fut Vanderbourg, en 1802.

(132) *Cours de Peinture par Principes,* 1708, p. 8.

(133) *Op. cit.,* p. 29.

(134) Laugier. *Manière de bien juger les ouvrages de peinture.* Ouvrage posthume († 1769) Paris, 1771, p. 6.

(135) Pückler-Muskau. *Briefe* (1828-29), t. III, p. 270-71 (Lettre 10).

(136) *Le Triumvirat des arts, ou dialogue entre un peintre, un musicien et un poète sur les tableaux exposés au Louvre.* Paris, 1783, p. 12.

(137) *Athenaeum,* N° 1, janvier 1806 (*Remarques sur un tableau de M. Regnault*).

(138) Un compte rendu du tableau *Jeanne de Navarre* de Mlle Lorimier (élève de M. Regnault) dans l'*Athenaeum,* XI, 1806, caractérise cette attitude de la critique.

(139) Au reste le Rousseauisme n'a pas rencontré d'accueil effectif dans l'esthétique picturale allemande. Il me paraît inexact de supposer chez Winckelmann des idées rousseauistes, comme le fait Locquin (*Op. cit.*, p. 149). S'il est permis d'affirmer que toute la tenue éthique du classicisme est fortement influencée par les idées de Rousseau, il faut convenir cependant que Winckelmann et Rousseau surtout sont essentiellement différents dans leurs conceptions et dans leurs buts, l'un tendant avant tout à l'art et l'autre à la morale ; vouloir trouver indiquée déjà chez Jean-Jacques la phrase célèbre de Winckelmann au sujet de la noble simplicité et de la calme grandeur des Grecs, est le fait d'une tendance analogue à celle de Bougot (*Essai, op. cit.*, 234) qui trouve le *Laokoon* contenu déjà tout entier en germe dans les *Réflexions critiques* de l'abbé Du Bos (*Réflexions critiques sur la peinture et la poésie*, 1719). — V. Jugement de Lessing au sujet du *Discours* de 1750. Rem. 13.

(140) Bougot. *Essai*, p. 298.

(141) « La dégradation du goût a suivi pas à pas la dépravation des mœurs ». Ce jugement se rapporte à Boucher que Diderot détestait sans pouvoir lui dénier d'évidentes capacités. Boucher, écrit-il, cherche ses idéals dans les bas-fonds de la prostitution : « Il n'a pas vu un instant la nature, du moins celle qui est faite pour intéresser mon âme, la vôtre (Grimm), celle d'un enfant bien né, celle d'une femme qui sent ». Il dit à propos de Greuze : « Le choix de ses sujets marque de la sensibilité et de bonnes mœurs ».

(142) Diderot. *Essai sur la peinture*, 1765.

(143) *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, publiés par Dussieux, II, p. 441 (art. *Chardin*).

(144) Rem. de Rousseau : « Ainsi ce ne sont pas de ces petits bosquets à la mode, si ridiculement contournés qu'on n'y marche qu'en zigzag et qu'à chaque pas il faut faire une pirouette ».

(145) « Les belles pattes d'oie, les beaux arbres en parasol, en éventail, les beaux treillages bien sculptés ! les belles charmilles bien dessinées, bien équarries et bien contournées ! les beaux boulingrins de fin gazon d'Angleterre, ronds, carrés, échancrés, ovales ! les beaux ifs en dragons, en pagodes, en marmousets, en toutes sortes de monstres ! les beaux vases de bronze, les beaux fruits de pierre dont il ornera son jardin ! » — Rem. de Rousseau : « Je suis persuadé que le temps approche où l'on ne voudra plus dans les jardins rien de ce qui se trouve dans la campagne ; on n'y souffrira

plus ni plantes, ni arbrisseaux ; on n'y voudra que des fleurs de porcelaine, des magots, des treillages, du sable de toutes couleurs et de beaux vases plein de rien ».

(146) Rem. de Rousseau : « Il devroit bien s'étendre un peu sur le mauvais goût d'élaguer ridiculement les arbres pour les élancer dans les nues, en leur ôtant leurs belles têtes, leurs ombrages, en épuisant leur sève et les empêchant de profiter. Cette méthode, il est vrai, donne du bois aux jardiniers, mais elle en ôte au pays qui n'en a pas déjà trop. On croiroit que la nature est faite en France autrement que dans tout le reste du monde, tant on y prend soin de la défigurer: Les parcs n'y sont plantés que de longues perches; ce sont des forêts de mâts ou de maïs, et l'on s'y promène au milieu des bois sans trouver d'ombre ».

(147) V. aussi *Emile,* II, Ed. B., t. IV, p. 32.

(148) V. H. Wölfflin. *Salomon Gessner. Frauenfeld,* 1889. — Gessner. *Daphnis,* 1753. — *Idyllen,* 1756 (Trad. en français, 1762).

(V. Rousseau. *Correspondances,* t. VII, p. 15, Lettre 1129 du 24 déc. 1761, Rousseau à Huber, de Genève).

(149) Aucun théoricien des jardins à vrai dire ne manque de saluer dans « le célèbre français Dufresny » l'inventeur du style nouveau. Le zèle patriotique a quelque peu faussé ici l'histoire.

(150) *Mercure de France,* 1731, II — 1731, IV — 1732, VI — 1733, IV, IX — 1735, II — 1737, V, VI — 1739, IV — 1740, XII — 1742, VII, IX, X, XI — 1743, I — 1746, I — 1747, VI — 1753, III : ce sont là les épanchements les plus importants et les plus complets de cette espèce. — Richard Ashley Rice. *Rousseau and the poetry of nature in eighteenth century, France* (*Smith Colledge Studies in modern languages,* vol. VI, N° 3, 4, April-July 1925) ; Compte rendu dans les *Annales J. J. Rousseau,* XII, 1926. — Mornet, Daniel. *Le sentiment de la nature en France de J. J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre.* Paris, 1907. — Kammerer, Friedrich. *Zur Geschichte des Landschaftsgefühls im frühen 18. Jahrhundert.* Berlin, 1909.

(151) Saint-Lambert. *Saisons.* — Rosset. *Agriculture.* — Le Brun. *Sur les avantages de la campagne.* Ces trois poèmes ont paru avant la *Nouvelle Héloïse.*

(152) Piganiol de la Force (1673-1753). *Description historique de la Ville de Paris et de ses environs* (1765). — *Nouvelle description des châteaux et parcs de Versailles et de Marly* (il y eut une 8e édition en 1751). — Desnos. *Atlas chorographique de la généralité de Paris* (1766). — Saugrain.

Curiosités de Paris, 1716 (rééditions jusqu'en 1771). — Jombert, d'Argenville, Le Rouge, etc. — V. Mornet. *Op. cit.*, p. 35.

(153) En 1743 Briseux publie son œuvre : *L'art de bâtir les maisons de campagne.* Il ne s'y adresse pas seulement au « seigneur » et au « gentilhomme » mais aussi au « bourgeois ».

(154) Chap. VI, Ed. 1755, p. 233.

(155) *Le Mercure de France,* 1756, VIII, 182, publie une lettre amusante et significative d'une dame qui veut être « à la mode » à son architecte de jardin qui ne veut plus employer les formes anciennes parce que ces dernières se sont développées et schématisées dans l'absurde et le ridicule. Mais il ne lui reste pas d'autre alternative que de faire ce qu'on lui demande.

(156) Cité et commenté par Brisard, Ed. C., t. IV. *Le jardin de Julie.* Lyon, 1763.

(157) Il l'attribue primitivement aux Français, p. ex. à l'ingénieur Dufresny, p. 54.

(158) *Essai sur la composition et l'ornement des jardins.* Ouvrage faisant suite à l'*Almanach du bon jardinier.* Paris, 1823.

(159) Duchesne, p. 59. Rem. Rousseau. *Nouvelle Héloïse,* IV, 11.

(160) V. H. Wölfflin. *Op. cit.,* p. 106 : « Rousseau bannit tout ce qui était architectonique ».

(161) Pückler-Muskau. *Briefe eines Verstorbenen,* II, p. 281-282, Lettre 45.

(162) Watelet, p. 45 ; Morel, II, 15, 151, 161 ; Girardin, 2.

(163) Watelet, p. 57, 58 ; Morel, I. Rem. 4. Conc. p. 9, II, rem. 4, p. 154; Girardin, 3, 8, 44.

(164) Watelet, I, 15, 73, 91 ; Morel, I, 45, II, 1, 7, 166 ; Girardin, Introduction ; 10, 64, 124, 133.

(165) Il faut signaler particulièrement une étude publiée dans le *Mercure,* 1775, VIII, 80 : *Sur la formation des jardins,* par l'auteur des *Considérations sur le jardinage* (Duchesne); en guise d'épigraphe le passage bien souvent cité de Montesquieu (*Sur le goût*) : « Nous avons du plaisir lorsque nous voyons un jardin bien régulier et nous en avons encore lorsque nous voyons un lieu brut et champêtre ». Duchesne remarque déjà que le style du jardin libre ou naturel ne convient qu'à un domaine étendu.

(166) Morel. *Théorie des jardins,* p. 91. Il existe une critique de De La Combe exprimant une idée tout à fait opposée : « Epitres en vers sur la manie des jardins anglois et

contre les censeurs injustes des écrivains du siècle » (*Mercure,* 1775, I, 124). La Combe défend Le Nôtre et s'arme de phrases de Voltaire telles que : « Votre pure nature est fort insupportable ». — « Sans art, créer un art est sottise ou délire », et il attaque surtout la mode ridicule des ruines.

(167) Watelet : « Mais l'homme oisif, ingénieux, sensible, après avoir disposé à son avantage les richesses et les beautés de la Nature, attache à ses nouveaux trésors une affection particulière. Pour s'en assurer une jouissance tranquille, il creuse des fossés, il dresse des palissades, il élève des murs, et l'enclos s'établit emblème de la personnalité. C'est le petit empire d'un être qui ne peut augmenter sa puissance sans accroître les soins qui la troublent ». On croirait entendre Jean-Jacques.

(168) Un écrivain connu, que Morel ne nomme pas, a composé le projet d'un jardin allégorique. Il devait, par la composition et l'enchaînement des scènes figurer les divers âges de l'humanité. L'on y voyait l'enfance, gracieuse, parée de fleurs, et aux sentiers serpentants, l'adolescence mouvementée et désordonnée, la vallée délicieuse et opulente de la plénitude de la vie avec le temple du plaisir que l'on peut aisément atteindre par mille chemins; les scènes plus sérieuses et plus imposantes de l'âge mûr ; des scènes plus graves encore, des promenades calmes, des haltes reposantes, des lieux de méditations caractérisaient la vieillesse; on y rencontrait plus de plantes utiles que d'ornements. L'on y trouvait le Léthé que l'on franchissait en se rendant aux Champs-Elysées pour y pleurer dans l'ombre des cyprès, près des tombeaux et des urnes. Il est typique de voir combien l'on s'efforce toujours d'être triste et de pleurer ; et ce caractère là est aussi singulier que peu sympathique.

(169) Prince de Ligne. *Œuvres,* t. I, p. 300.

(170) Wateley. *Modern English Gardens,* 1771. V. *Mercure,* 1771, VII, 103 (Traduction et compte rendu).

(171) Home. *Criticism. Op. cit.,* t. II, ch. XXIV : *L'art des jardins et l'architecture.*

(172) Milizia. *Principj. Op. cit.,* II, 8, par. 2. « Des maisons de campagnes et des jardins ».

(173) La France est d'ailleurs ici la plus malmenée et les caractéristiques du peuple français sont décrites visiblement avec une hostilité implacable. — P. 39. Sur les jardins à la française. — « Rousseau a été le premier parmi les écrivains français qui s'éleva contre le mauvais goût », p. 149.

CHAPITRE III

(174) Dans le *Mercure* également l'on voit se réitérer les exhortations en vue d'un perfectionnement plus sérieux et d'une science plus réelle chez les jeunes architectes.

(175) *Recueil de plusieurs parties d'Architecture de différents Maîtres.* Paris, 1765.

(176) Dubut. *Architecture civile.* Paris, 1803. — Pl. XLVII, N° 29.

(177) Boulevard Saint-Germain.

(178) Allais, Detournelle, Vaudoyer. *Projets d'architecture.* Paris, 1806. Plan et coupe.

(179) Vaudoyer et Baltard. *Grands prix d'architecture.* Paris, 1818. — Pl. 61.

(180) Vaudoyer et Baltard. *Op. cit.,* Pl. 77. — Rénie qui présente un plan pour le même projet et qui propose une grande salle rectangulaire terminée par une grande niche demi-circulaire en forme d'abside, grâce à quoi le local couvert d'une voûte en berceau garde une heureuse cohésion, ne reçoit que le second prix.

(181) Emile Bourgeois et G. Lechevallier-Chévignard. *Le Biscuit de Sèvres au* XVIIIe *siècle.*

(182) V. Louis Réau. *Un type d'Art Pompadour : L'Offrande du cœur. Gaz.,* 1922, 1, 213.

(183) *Lettres sur le Salon* de 1765.

(184) *L'Offrande du cœur.* Statuette en terre cuite. Coll. de M. F. de Mély. Reprod. *Gaz.,* 1922, 1, 214.

(185) Musée Céramique de Sèvres : *L'amitié,* statuette en biscuit, 1775, Falconet.

(186) *Voyage à Ermenonville.* — Rousseau, Ed. C., t. I, p. 89.

(187) V. P. Vitry. *Les monuments à Jean Jacques Rousseau, de Houdon à Bartholomé. Gaz.,* 1912, II, 97.

(188) V. Ingersoll-Smouse. *La sculpture funéraire en France au* XVIIIe *siècle,* p. 211.

(189) V. *Mercure,* 1780, XII (190). Roger de Piles. *Op. cit.,* p. 491.

(191) V. Louis Hautecœur. *Le sentimentalisme dans la peinture française de Greuze à David. Gaz. des Beaux-Arts,* 1909, I, 159, 269.

(192) Le Classicisme se plaît assez communément à dissimuler le fond au moyen d'une paroi à mi-hauteur, afin de

s'épargner de la sorte les difficultés d'une perspective des chambres.

(193) Cité par Saunier. *Hilaire Ledru. Gaz.*, 1913, I, p. 45.

(194) V. rem. 138.

(195) Ce tableau avait été primitivement commandé pour la Salle de la Cour criminelle du Palais de Justice de Paris; l'artiste se trouvait donc d'emblée limité dans sa liberté d'inspiration.

(196) L'esquisse du tableau se trouve au Musée Jacquemart-André, Paris.

(197) V. *Corr. gén.*, t. III, lettre 444 à Mme d'Houdetot, oct. 1757 et lettre 454 à la même, oct. 1757.

(198) *Ibid.*, t. IV, lettre 618 à M. Coindet, mars 1759.

(199) *Ibid.*, t. IV, lettre 654 à M. Rey, Amsterdam, 21 juin 1759 ; v. aussi t. V, lettre 767 à M. Rey, avril 1760; lettre 768 au même, 17 avril 1760; lettre 769 au même, 24 avril 1760.

(200) V. *Correspondance* avec Coindet.

(201) V. Les passages correspondants du texte : 1) I, lettre 14 ; 2) I, 60 ; 3) II, 10 ; 4) II, 26 ; 5) III, 14 ; 6) III, 18 ; 7) IV, 6 ; 8) IV, 17 ; 9) V, 3 ; 10) V, 9 ; 11) VI, 2 ; 12) VI, 11. — Les originaux de Gravelot se trouvent avec le manuscrit de Rousseau (copie destinée au Maréchal de Luxembourg) à la Bibliothèque de la Chambre des Députés, Paris.

(202) V. *Corr. gén.*, t. V, lettre 947 à M. Coindet, décembre 1760; lettre 964 au même, 9 janvier 1761 ; lettre 969 Coindet à Rousseau, 25 janv. 1761 ; lettre 970 à M. Coindet, 25 janv. 1761. — T. VI, lettre 1000 à M. Coindet, 11 fév. 1761, lettre 1007 au même, 13 fév. 1761 ; lettre 1172 à M. Duchesne, 8 nov. 1761 ; lettre 1300 à MM. Duchesne et Guy, 7 mars 1762 ; lettre 1301 à M. Duchesne, 12 mars 1762.

(203) Ce serait une tâche fort utile que de cataloguer un jour les illustrations de livres et les vignettes de Boucher.

(204) *L'art du* XVIIIe *siècle*, II, 209.

(205) V. Alexis François. *Le premier baiser de l'amour.* Genève, 1920, p. 34.

(206) J. H. Volbertal. *Ermenonville*, 1923, p. 11.

(207) Rousseau. *Œuvres*, Ed. Poinçot, t. I, « Pour servir de préface ».

(208) V. *Mercure*, 1780, VIII, 150. *Voyage à Ermenonville*, lettre à M. le comte de Cassini par M. Mayer.

Description familliere d'Ermenonville. (Cette lettre est conservée dans le Cabinet des Estampes du Musée Carnavalet, à Paris. En première page elle présente une note marginale : « Provient de la Vente Jules Claretie, 1918. E 8769 A 18 ».

Anonyme et non datée, elle doit avoir été écrite entre la mort de Rousseau et sa sépulture au Panthéon, 1778 à 1794 ; elle comporte 8 feuillets recto-verso in-folio).

On n'a rien vu, ma chère amie, quand on n'a pas été à Ermenonville. C'est un séjour enchanté que la nature a choisi. Tout s'y rassemble pour l'embellir. A chaque pas un tableau, une merveille. L'art y a peu contribué quoiqu'on le lui ait permis, mais il n'y marche qu'à pas très modeste, et toujours la nature le devance et le couvre.

Les prairies y sont coupées par des rivières subdivisées en canaux à fleur de terre. Un émail de fleurs embellit leur surface ; partout des arbustes odoriferents plantés comme au hasard annoncent la fertilité. Les troupeaux paissent et bondissent en liberté et de touttes parts les oiseaux s'appellent, comme au rendez-vous de l'amour. Il semble en effet, que ce lieu lui soit plus particulièrement consacré. Le silence des bois, le murmure des eaux, leur chûte précipitée, cette solitude absolue où nulle voix ne s'élève, si ce n'est celle des vents, et le chant des oiseaux, tout parle à l'âme, tout l'émeut, et le cœur se livre en paix aux douces spéculations qui l'occupent.

O mon amie, ma chère sœur, oh que le mien a gouté de charmes dans ce séjour délicieux en pensant à ton amitié pour moi, combien je t'ai désiré prés de moi ! Oh comme ton sein auroit palpité en parcourant avec ton ami ce domicile de l'amour.

Seroit-il donc si dangereux d'aller un jour le visiter ensemble, n'en pouvons-nous pas concevoir le projet, et laisser au tems, aux circonstances le soin de l'exécuter ! Ermenonville est bien plus beau quand on le voit avec son amie ; ses charmes ses beautés sont muettes, si elles ne sont senties par deux cœurs aussi tendres que St. Preux et Julie. Il faut être deux pour gouter des plaisirs que la nature n'a pas tracés pour un seul, et tous les sentiers de cette charmante solitude ont été mesurés en largeur sur les quatre pieds de deux amants qui se tiennent et s'embrassent en les parcourant. Tous les bancs de gazon, tous les petits sopha de mousse et de fougères qui meublent les grottes paisibles creusées au bord des eaux sont pour deux. Un troisième seroit importun, un seul y désire trop vivement, pour s'y plaire.

Partout Rousseau, cet ami de l'humanité, a marqué ses pas philosophes ; ils sont tracés sur le sable, on passe dessus sans les effacer, tant le respect allège le pas des voyageurs. Partout sa morale arrette les regards ; chaque arbre, chaque roche, chaque fontaine présente une maxime, une sentence

qui peint son âme. Il parle après sa mort à tous ceux qui vont honorer sa tombe, et ses accens sortent des eaux qui l'entourent et parlent encore ce langage sublime qui a ramené tant d'opinions au vrai, et éclairé tous les préjugés de l'homme.

Voilà l'idée morale que je te donne d'Ermenonville ; voilà, comme je l'ai sentie, je te la rends selon l'impression qu'elle m'a faitte : il faut y joindre un tableau géographique et apparent de ce lieu de délices ; tu le connoîtras presque comme si tu l'avois vu, quand je te l'aurai dessiné.

C'est au milieu des bois qu'on trouve Ermenonville. Il est situé dans un vallon, entouré de montagnes et de rochers amoncelés probablement depuis le premier âge du monde. Des étangs considérables sont une conséquence de cette position. Il semble voir là le lit de la nature agreste et paisible, et si l'histoire ne plaçoit point en Asie l'heureux jardin de nos premiers pères, on croiroit volontiers, qu'ils ont été les premiers habitants d'Ermenonville. Tout ce qui plait à l'innocence, tout ce qui parle à la sensibilité, tout ce que cherche l'humble et modeste vertu, tout ce qui peint le bonheur et le repos de la vie est là. Moi j'ai senti que si j'habitois cette solitude avec toi, j'oublierois aisement le reste de la terre, et l'univers ne seroit pour nous que la simple étendue de l'horizon limité par celle de nos regards.

Quatre parties principales divisent cette immense habitation, qui contient environ quinze cent arpents.

Les jardins coupés et arrosés par les eaux ;

Les prairies qu'on assimile à celles d'Arcadie où vivoient les premiers bergers dont la vie contemplative conservoit la candeur et assuroit l'innocence ;

Le désert ;

et la forêt.

On vante depuis peu le charme des jardins anglois, dont le goût est aujourd'hui tellement universel, qu'on en a fait dégénérer le dessein et l'ordre simple en voulant les multiplier et rassembler dans un terrein exigu et ridiculement préparé les grands effets que la nature indique et dispose sur des lieues entieres de pays.

Ermenonville est le seul jardin de ce genre aussi anciens que le Monde et qui ne tient ses formes et son plan principal que de la main même de la nature. L'homme a pu en arracher les ronces, embellir sa rusticité, adoucir ses traits trop agrestes, mais on reconnaît partout et avant toutte correction de l'art ce premier tracé que rien ne peut détruire et qu'il n'est point au pouvoir de l'homme de changer ou même d'imiter.

Voiez la premiere inscription qui s'offre aux regards vers l'entrée du parc :

« Disparoissez, lieux superbes,
Ou tout est victime de l'art
Ou le sable au lieu des herbes
Attriste partout le regard.
Ici l'aimable Nature
Dans sa douce simplicité
Est la touchante peinture
D'une tranquille liberté. »

A l'entrée de la promenade et près la fontaine du village on lit celle qui suit :

« Le jardin, le bon ton, l'usage
Peut être anglois, françois, chinois,
Mais les eaux, les prés et les bois,
La Nature et le paisage
Sont de tous tems, de tout pays,
C'est pourquoi dans ce lieu sauvage
Tous les hommes seront amis
Et tous les langages admis. »

Au dessous de cette inscription on lit encore celle cy :

« Ici commence la carière
D'un doux et champêtre loisir.
Chacun au gré de son plaisir
A chaque borne milliaire
Pourra poursuivre ou s'arrêtter.
Dans la carrière de la vie [1]
Par le sort ou la fantaisie
Chacun se sent précipiter ;
Mais pour ne jamais culbuter
Dans l'abime de la chimère [2]
Le seul moyen c'est de bien faire
Ou bien de sçavoir s'arretter. »

En face du chateau mais assez loin du coté du parc qui conduit à l'isle des peupliers où est le tombeau est une vaste étendue d'eau bordée par des bois, qui vient se précipiter en cascade libre et hardiment formée par des rochers escarpés et de forme irrégulière sur lesquels les eaux arrivent, bouillonnent, et se divisent avec fracas. Le bruit de leur chûte remplit l'oreille et laisse pénétrer l'effroy au premier moment. Une grotte souterraine taillée dans le roc près de la cascade

(1) Volberthal, *Ermenonville*, cite :
Dans l'étroit sentier de la vie.

(2) Volberthal, *o. c.*, cite :
Dans l'étroit sentier de la misère.

en donne tout l'effet à ceux qui y descendent par un escalier inégalement formé et qui semble plutôt être, ainsi que la cascade, un jeu de la nature qu'un travail préparé.

Un banc de mousse invite à s'y reposer ; on y lit cette inscription analogue :

« Nous fées et gentilles nayades
Etablissons ici notre séjour,
Nous nous plaisons au bruit des cascades
Mais nul mortel ne nous vit en plein jour.
C'est seulement lorsque Diane amoureuse
Vient se mirer au christal de ces eaux
Qu'un tendre poëte a cru dans une verve heureuse
Entrevoir nos attraits à travers les roseaux.
O Vous, qui visitez ces champêtres prairies,
Voulez-vous jouir du destin le plus doux —
N'ayez jamais que douces fantaisies
Et que vos cœurs soient simples comme nous.
Lors bien venus dans nos riant bocages
Puisse l'amour vous combler de faveurs !
Mais maudits soient les insensibles cœurs
De ceux qui briseroient dans leurs humeurs sauvages
Nos tendres arbrisseaux et nos gentilles fleurs. »

On poursuit la promenade le long des eaux sous les bois dont les bordures sont touttes en peupliers saules ou hêtres, et l'on apperçoit enfin l'isle des peupliers dans laquelle une centaine d'arbres environ bien venus et très hauts couvrent le tombeau du philosophe, tourné du nord au midi.

Il est simple comme le dépot, qu'il renferme, était modeste.

Avant d'y arriver on trouve sous les arbres et dans les bois voisins de l'isle un ruisseau dont le murmure enchante. Les eaux filtrent à travers des roches, sur l'une desquelles on a gravé ces vers :

« Coule gentil ruisseau sous cet épais feuillage,
Ton bruit charme les sens, il attendrit le cœur ;
Coule gentil ruisseau, car ton cour est l'image
De celui d'un beau jour passé dans le bonheur. »

Ah, combien, chère amie, j'ai fait dans cet endroit d'allusion aux moments délicieux que nous donnons à la tendresse ; mon âme jouissoit en silence de ses secrets, elle t'appeloit et ton nom me sembloit prononcé par le murmure de ces eaux amoureuses, — oui, mon amie, c'est toi qu'elles ont nommée !

Au bord de l'eau d'où l'on apperçoit le tombeau et où l'on passe à l'isle avec le secours d'un joli batteau destiné à cet usage, on apperçoit une grande pierre couchée sur un talus

près d'un gros arbre et sur laquelle est gravée l'épitaphe de Rousseau :

« La sous ces peupliers dans ce simple tombeau
Qu'entourent ces ondes paisibles
Sont les restes mortels de Jean Jacques Rousseau
Mais c'est dans tous les cœurs sensibles
Que cet homme si bon qui fut tout sentiment
De son âme a fondé l'éternel monument. »

Tout près et sur la gauche toujours sur la même rive est un banc de pierre destiné aux mères de familles que la reconnoissance y amène. Sur le dossier de ce banc on lit :

« De la mère à l'enfant il rendit les tendresses,
De l'enfant à la mère il rendit les caresses,
De l'homme à sa naissance il fut le bienfaiteur,
Et le rendit plus libre afin qu'il fut meilleur. »

On passe l'eau pour arriver au tombeau sur lequel on lit :

« Ici repose l'homme de la Nature et de la Vérité. »

Des basreliefs représentant des mères de famille allaitant leurs enfants qui les caressent et le livre d'Emile ouvert sont tout l'ornement de ce tombeau élevé d'environ cinq pieds sur huit de longueur et d'un ordre d'architecture très simple. On a semé des fleurs autour de la tombe et au pied de chaque peuplier ; cet agrément fait évanouir toute idée de tristesse qu'on prend ordinairement auprès d'un tombeau.

Je n'ai pu m'empêcher de cueillir là quelques fleurs, quelques plantes avec des herbes et des petits rameaux de peupliers. Je les ai rangés en forme de dessin sous un verre encadré voulant conserver sous mes yeux quelques portions de ce lieu intéressant. Un papillon volant près du tombeau m'a paru pouvoir orner mon petit tableau : je l'ai pris dans un livre sans l'attirer, et cette victoire m'a inspiré l'impromptu suivant :

« Où repose l'auteur de l'aimable Héloïse
Et sous les peupliers de cette isle chérie
Papillon inconstant ! te voilà pris, fixé.
Cette fleur t'a gueri de ta legereté. »

J'ai pu écrire le seul nom que j'aime sur le tombeau. Mon crayon l'a tracé avec un plaisir bien sensible. Puisse-t-il n'être jamais éffacé ! Puissions-nous un jour le retrouver et le lire ensemble !

En parcourant on trouve plusieurs monuments, entre autres le tombeau de Virgile, un autel à l'amitié et autres objets de ce genre.

On arrive à la plaine d'Arcadie.

Tout y peint la vie pastorale, ses douceurs, sa paix, et bel

amour des heureux bergers. C'est là, ma tendre amie, que mon âme s'est le plus exalté : en vérité, je n'étois plus sur la terre dans ce séjour qui ressemble à l'Elisée, que nous a peint la poësie. On reste en silence, on est séduit, enchanté, la respiration s'arrette, les yeux jouissent et l'âme d'intelligence avec eux se dilate.

O mon amie ! J'ai senti que je t'auroit parlé si j'eusse été près de toi ; ma tendresse t'auroit adressé les pensées de l'amour.

On voit dans cette plaine un chesne antique, dont la cime se lève dans les nues, dont les branches s'écartent au loin et donne de l'ombrage. Il porte cette inscription :

« Palemon fut un homme droit,
Il a planté ce chesne,
Que ce bel arbre soit à jamais consacré!
A la droiture, à la probité,
Que la foudre et le méchant s'en écartent. »

Plus loin un temple rustique, formé avec des arbres et du chaume consacrés aux dieux agrestes.

Un banc de verdure placé dans une cabane de feuillage invite à se reposer en face d'une prairie arrosée par les eaux les plus limpides. On lit les vers suivans :

« O charmante couleur d'une verte prairie,
Tu repose les yeux et tu calme le cœur ;
Ton effet est celui de la tendre harmonie,
Qui plait à la nature et qui fait sa douceur. »

Sur deux chesnes accouplés, au pied desquels on trouve un banc de branches d'arbres pour deux, on lit en latin :

« Tout est joint par l'amour. »

Sur un vieil érable en face est le bouclier d'un Pasteur, sur lequel on a gravé l'Idille suivante de Gessner et mise en Musique :

« O Chloé, je t'aime parce que ton ame est aussi douce que les graces qui t'embellissent. Cette grotte de Verdure c'est moi qui l'ai faitte pour toi. Elle est garantie des ardeurs du midy; les zéphyrs seuls y peuvent pénétrer. Au pied de son ombrage est une petite source d'eau pure; tous les oiseaux de ce bocage s'y rendront à ta voix ; d'icy nous pourrons voir nos troupeaux bondir sur la praierie voisine. Viens, Chloé! viens dans cette retraitte et nous y serons heureux, car non seulement je t'aime, mais je t'aimerai toujours, parce que ton ame est aussi douce que les graces qui l'embellissent. Et Chloé aimera Daphnis, parce qu'aucun berger ne peut l'aimer mieux que lui. »

Ainsi chantoit Daphnis le berger, qui planta cette grotte verte.

Chloé du bocage voisin entendit son naif chant d'amour : elle en fut vivement touchée parce qu'elle sentit, qu'elle étoit aimée véritablement.

« O mon ami, dit-elle en s'avançant et tendant la main à Daphnis, je viens dans ta grotte et nous y serons heureux, car je t'aime plus, que mon agneau n'aime l'herbe fleurie, plus que les abeilles n'aiment le doux parfum des fleurs. »

On voit aussi plus loin la cabane de Philemon et de Baucis, au dessus de laquelle on lit :

« Le siècle d'or ne fut point fable,
Point d'or, on n'y manquoit de rien ;
Dans ce siècle de fer, eh bien !
On a de l'or, on est plus misérable,
Le plus riche est celui qui sans gêne et sans soin
A le plus de plaisir et le moins de besoins. »

Au dessus de l'Hermitage en entrant on lit :

« Au Créateur j'élève mon hommage
En l'admirant dans son plus bel ouvrage. »

On trouve aussi le commencement du temple dédié à la Philosophie moderne entouré de matériaux propres à l'achever. Huit colonnes sont déjà gravées des noms de Newton, Descartes, Voltaire, Penn, Montesquieu, Rousseau, Priestley, Francklin, avec la devise qui convient au caractère de chacun.

Tout ce qui entoure ce temple semble annoncer qu'on doute qu'il puisse être achevé, tant est grande la disette des grands hommes.

On entre au desert qui peut contenir à lui seul le tiers d'Ermenonville : il présente bien l'aridité, les horreurs d'un désert. Cette partie est absolument inculte. On y trouve des lieux très escarpés des montagnes de rochers qui semblent menacer les regards, des parties creuses et précipitées, des bois et des étangs, qui paroissent abandonnés : quelques cabanes ou maisons de bois brun sont éparses, et invitent à se reposer sur des lits de mousse et d'herbe, qu'on y a ménagés.

Celle du charbonier entre autres annonce bien par l'inscription suivante la liberté absolue du maître et de son domicile :

« Charbonnier est maître chez luy. »

Plus loin au pied d'un gros orme est un banc de mousse et cette inscription :

« Le voicy cet orme heureux
Où ma Louise a reçu ma foy. »

Le choix du lieu m'a séduit, et je t'aurois bien donné la mienne, ma tendre amie, au même endroit, si tu ne l'avois reçue depuis longtemps sur l'autel de l'amour.

On lit plus loin sur une roche creusée :

« Vois-tu passant cette roche creusée :
Elle mérite ton respect ;
Elle a servi toutte brute qu'elle est
Pour abriter la vertu couronnée. »

Sur un rocher d'une petite cabane qu'adoptoit Rousseau on lit :

« Celui-là est véritablement libre qui n'a pas besoin de mettre les bras d'un autre au bout des siens pour faire sa volonté. »

Dans la maison même :

« Jean Jacques Rousseau est immortel. »

Sur un autre rocher voisin :

« C'est sur la cime des montagnes solitaires que l'homme sensible se plaira à contempler la nature. C'est là que tête à tête avec elle il en reçoit des inspirations touttes puissantes qui élèvent l'ame au dessus de la region des erreurs et des préjugés. »

A la tente du huron :

« La nature fuit les lieux fréquentés ; c'est au fond des forets, au sommet des montagnes et dans les déserts qu'elle étale ses charmes les plus touchants. »

En sortant du désert on entre dans le lieu nommé le bocage. Rien de plus enchanteur, rien de plus séduisant. On y trouve le tombeau de Laure avec une insription italienne. Un petit batiment avec cette inscription latine : « aux loisirs et aux muses », une alcove en grotte près d'une fontaine limpide avec ces vers :

« O limpide fontaine ! O fontaine chérie !
Puisse la sotte vanité
Ne jamais dédaigner ta rive humble fleurie !
Que ton simple sentier ne soit point fréquenté
Par aucun tourment de la vie
Tel que l'ambition l'envie
L'avarice et la fausseté.
Un bocage si frais, un séjour si tranquille
Aux tendres sentiments doit seul servir d'azile.
Ces rameaux amoureux, entrelacés exprès,
Aux muses, aux amours, offrent leur voile épais.
Et le christal d'une onde pure
A jamais ne doit réfléchir
Que les graces de la Nature
Et les images du plaisir. »

On voit aussi la tour de la belle Gabrielle à la porte de laquelle est un trophée des armes du chevalier de Vic qui combattoit à Ivry sous Henry quatre.

« En ce bocage où ton laurier repose
Sur le joli mirte d'amour
Ton fidèle sujet depose
Les armes à toi pour toujours.
O mon cher, mon bien aimé maître,
J'ai déjà sous ton étendart
Perdu de mes membres le quart ;
Te voue ici mon restant être,
Que si d'un pied marche trop lent pour toi.
Point ne défendrai meilleur aide
Car pour combattre pour son roy,
L'amour fera voler sa (?). »

Sur la tour :

« En cette tour droit de péage
La belle Gabrielle avoit ;
C'est de tout temps qu'icy l'on doit
A la beauté foi et hommage. »

Cette tour contient plusieurs petits appartements simples et dont la vue est dirigée sur les eaux et le parc. Dans la cuisine au milieu de laquelle est un pillier soutenant la voute et entouré d'une table ronde on lit le couplet suivant :

« De ce bon Henri quatre
Vous voyez le séjour,
Lorsque las de combattre
Il y faisait l'amour.
Sa belle Gabrielle
Fut dans ces lieux,
Et le souvenir d'elle
Nous rend heureux ! »

Aux environs on trouve un charmant verger entouré d'eau, dans lequel il y a un bosquet agréablement couvert et des sentiers tournants. Un banc de verdure étoit le lieu choisi par Jean Jacques pour y prendre le repos ; il y jouoit avec les enfants et causoit famillierement avec eux. On a consacré cette bonté de son cœur par l'inscription suivante :

« Le bon Jean Jacques sur ces bancs
Venoit contempler la verdure
Donner à ses oiseaux pâture
Et jouer avec nos enfants. »

C'est près de là qu'on a arrangé pour lui une maison simple et dans son gout, qu'il n'a point habité et qu'on voit dans un petit batiment dependant des communs la chambre, où cet homme intéressant a rendu le dernier soupir.

Jmpromptu d'un voyageur en quittant Ermenonville :

« Je ne traiterai pas de fables
Ce qu'on nous dit de ces beaux lieux,
Où les mortels devenus presque Dieux
Goûtent sans fin des douceurs ineffables.
De l'Elisée où tout est volupté,
Je regardais le favorable asile
Comme un beau rêve à plaisir inventé ;
Mais je l'ai vu, ce séjour enchanté,
Oui, je l'ai vu, je viens d'Ermenonville. »

T'ai-je assez entretenue, ma chere petite sœur, des beautés d'un séjour fait pour y recevoir ceux qui aiment ; ai-je ému ton ame sensible et lui ai-je inspiré le désir d'aller voir ce lieu charmant qui ne ressemble à aucun autre et qui est devenu si intéressant par le dépôt qu'il renferme. La tombe de ce bon philosophe est un aimant qui attire tout ce qui pense, tout ce qui aime. On s'électrise aisement dans l'Isle des peupliers, et moi je me sens encore plus près de toi s'il est possible, depuis que j'ai rendu mes hommages à l'ami de la nature et de la vérité.

O mon amie, ma douce amie, que j'ai eu le plaisir à te faire le tableau de ce lieu délicieux ; tu en auras surement un égal à le parcourir, et tous deux nous en aurons beaucoup à le suivre dans ses détails et à le voir réellement si jamais nous en avons la liberté.

Adieu, mon amie, souviens-toi toujours de moi en lisant ma lettre ; souviens-toi, combien je t'ai aimée, chérie adorée, que j'ai mis tout mon bonheur à mêler mon ame à la tienne et que mon amour aussi pur aussi sage l'a emporté sur celui de St. Preux pour Julie. Tes vertus, tes attraits donnent au plaisir de t'aimer un charme, qui l'élève et le soutient. Il durera autant que je vivrai, moi-même; je te le jure et je te rends le serment que je t'en ai déjà fait mille fois et que j'ai renouvellé sur le tombeau de l'auteur d'Héloïse et que nous irons — je l'espère — y renouveller ensemble.

Adieu, je t'embrasse comme je t'aime.

J'ai oublié d'inserer dans la description de la Prairie arcadienne une Romance, dont la touche sensible convient bien à ce lieu agreste ; elle est tracée sur une taule peinte, attachée à un arbre près d'une cabane de Berger. Le bon philosophe en est sans doute l'auteur, mais quelqu'il soit, tu auras surement grand plaisir à la chanter :

Romance.

Dans cette aimable solitude
Je vais donc enfin pour toujours
Libre de toute inquiétude
Terminer mes paisibles jours.
Champêtre azile,
Doux et tranquille,
Vous m'offrirez le vrai bonheur ;
La bergerie
Toutte ma vie
Seul scaura charmer mon cœur (*bis*).

Je vais vivre pour l'innocence
Et rendre hommages à tes vertus,
Eglé ! Le charme du silence
Est pour l'amour un bien de plus.
Champêtre azile, etc.

Erreur ! je fuis tes precipices,
J'en ai trop connu le danger ;
Je m'abbandonne à des délices
Qui jamais ne peuvent tromper.
Champêtre azile, etc.

Des seuls plaisirs de la nature,
De tes attraits, tendre amitié,
J'attends une volupté pure
Et toutte ma félicité.
Champêtre azile, etc.

O toi, seul bonheur de ma vie
Occupe enfin tous mes loisirs,
Les Dieux qui t'ont fait mon amie,
Chère Eglé, n'ont pas mes plaisirs.
Champêtre azile, etc.

Viens habiter cet hermitage,
Viens y confondre aussi tes vœux ;
Ton cœur est fait pour le village
Et ta voix pour chanter à deux :
Champêtre azile, etc.

J'ai tracé ton nom sur une chêne
Au bas j'ai mis : je suis heureux ;
Plus loin, à l'écorce d'une fresne
Pend ton chiffre avec tes cheveux.
Champêtre azile, etc.

Sur mes gazons qu'amour arrose
Déjà j'ai dressé tes autels,
L'Eneeus dont pour toi je disposé
Croit aux séjours des immortels.
Champêtre azile, etc.

Lieu charmant, fait pour la tendresse,
Je veux ne vous quitter jamais,
Monde trompeur, ton charme cesse
Ce n'est qu'icy qu'on a la paix.
Champêtre azile, etc.

(209) Mayer. *Op. cit.*
(210) V. *Mercure*, 1775, I, 131.
(211) V. rem. 166.
(212) V. Gabillot. *Hubert Robert*. Paris, 1895.
(213) *Op. cit.*, p. 235.
(214) Publié simultanément avec texte traduit en anglais et en allemand.
(215) *Descriptions pittoresques de jardins du goût le plus moderne*. Leipzig, 1802 (auteur inconnu).
(216) *Essai sur les jardins*. Paris, 1807.
(217) A. Morellet. *Lettres à Lord Shellburne*. Paris, 1798.
(218) Brissot. *Mémoires*, 1830.
(219) V. Brinckmann. *Baukunst. Op. cit.*, p. 275.
(220) Le Camus de Mézières. *Description des eaux de Chantilly et du Hameau*. Paris, 1783.
(221) *Baukunst. Op. cit.*, p. 325.

BIBLIOGRAPHIE

I. — ROUSSEAU

Une grande édition critique de Rousseau manque encore.

Œuvres complètes. Paris, Hachette, 1909 ; incomplet.

Pour tenir compte des divers illustrateurs, plusieurs éditions ont été utilisées ici, celle surtout de Poinçot (1788). Ces éditions sont désignées dans nos remarques par les abréviations A, B, C, D.

A) *Collection complète des Œuvres de Jean Jacques Rousseau, Citoyen de Genève.* Société Typographique de Genève. Genève, 1782, 12 tomes et supplément.

B) *Collection complète des Œuvres de J. J. Rousseau. Cit. de Genève.* Aux Deux-Ponts, chez Sanson et Compagnie, 1782, 24 tomes.

C) *Œuvres complètes de J. J. Rousseau.* Nouvelle Edition. Ed. par L. S. Mercier, G. Brizard, Fr. H. St. de l'Aulnay. Paris, chez Poinçot, 1788, 38 tomes.

D) *Œuvres Posthumes de J. J. Rousseau.* Neuchâtel, chez Fauche, 1782, 12 tomes.

Correspondance générale de J. J. Rousseau. Ed. par Dufour. Paris, chez A. Colin, 1924, 8 tomes.

Annales de la Société Jean Jacques Rousseau. Genève. Depuis 1905 (Vol. 15, 1923 : Louis J. Courtois, *Bibliographie* de la *Chronologie critique de la vie et des œuvres de J. J. Rousseau*).

II. — PHILOSOPHIE, ESTHETIQUE, CRITIQUE D'ART

Le Batteux, Charles. *Les Beaux-Arts réduits à un même Principe.* Paris, 1746.

Estève, Pierre. *L'esprit des Beaux-Arts.* Paris, 1753.

— *Dialogues sur les Arts, entre un Artiste Amériquain et un Amateur François.* Amsterdam et Paris, 1755.

Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful.* London, 1756 (5. Ed., 1767).

Home, Henry. *Elements of Criticism. London,* 1762. Traduction allemande de Nikolaus Meinhard. Leipzig, 1772.

Sulzer, Johann Georg. *Allgemeine Theorie der schönen Künste.* Leipzig, 1771 (nouv. éd., Leipzig, 1786).

Winkelmann, Johann Joachim. *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst.* Dresden, 1766.

Schiller Friedrich. *Ueber naive und sentimentalische Dichtung,* 1793-95.

Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft,* 1790.

Diderot, Denis. *Œuvres.* Ed. Naigeon. Paris, 1798, 15 vol.

Rosenkranz, Karl. *Diderots Leben und Werke.* Leipzig, 1866.

Caylus, Anne Claude Philippe, Comte de. *Mémoires et Réflexions.* Imprimé pour la première fois sur le manuscrit autographe. Paris, 1874 (1re éd. 1802).

Quatremère de Quincy. *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art.* Paris, 1815.

Bougot, A. *Essai sur la Critique d'Art.* Berlin, 1877.

Geiger, Moritz. *Phänomenologische Aesthetik (Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft.* Vol. IX).

— *Beiträge zur Phänomenologie des aesthetischen Genusses (Jahrb. f. Philos. und phän. Forschung.* Bd. I, 1922).

— *Aesthetik.* Sonderdruck.

Dresdner, A. *Kunstkritik.* München, 1915.

Mornet, Daniel. *Le Sentiment de la Nature en France de J. J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre.* Paris, 1907.

III. — ARCHITECTURE

Laugier. *Essai sur l'Architecture,* 1753 (2e éd., 1755).

François. *Spectacles des Vertus, des Arts, et des Sciences, Historiques, Poétiques, et Allégoriques, représentés dans les Palais des Dieux.* Paris, 1756.

Le Camus de Mézières. *Le Génie de l'Architecture, ou l'Analogie de cet Art avec nos sensations.* Paris, 1780.

Milizia, Francesco. *Principj di Architettura Civile.* 2a ed. Bassano, 1785 (1a ed., 1781) (Traduction allemande : *Grundsätze der bürgerlichen Baukunst.* Leipzig, 1784).

Huth, Gottfried. *Allgemeines Magazin für bürgerliche Baukunst.* Weimar, 1789-92. 4 vol.

Viel de Saint-Maux. *Projet d'un Monument consacré à l'Histoire naturelle.* Paris, 1779.

— *Lettres sur l'Architecture des Anciens et celle des Modernes.* Paris, 1787.

— *Décadence de l'Architecture à la fin du* XVIIIe *siècle.* Paris, 1800.

— *Principes de l'ordonnance et de la construction des batimens.* Paris, 1797-1812.

— *Des anciennes études de l'Architecture, de la nécessité de les remettre en vigueur et de leur utilité pour l'administration des batimens civils.* Paris, 1807.

Le Doux, Claude Nicolas. *L'Architecture considérée sous le rapport de l'Art, des Mœurs, et de la Législation.* Paris, 1804.

Detournelle. *Recueil d'Architecture Nouvelle.* Paris, 1805.

— *Grands Prix d'Architecture et autres Productions de cet Art, couronnés par l'Institut de France,* etc. Paris, 1811.

Huet, J. C. *Essai sur cette question : Quels ont été les progrès de l'Architecture depuis son origine jusqu'à nos jours ?* Paris, 1805.

Allais, Detournelle, Vaudoyer. *Projets d'Architecture, et autres Productions de cet art, qui ont mérité les Grands Prix.* Paris, 1806.

Vaudoyer (A. L. T.) et Baltard (L. P.). *Grands Prix d'Architecture. Projets couronnés par l'Académie Royale des Beaux-Arts de France.* Paris, 1818.

Brinckmann, A. E. *Baukunst des XVII. und XVIII. Jahrhunderts in den romanischen Ländern.* 5. Ed., 1929.

IV. — ART DES JARDINS

Gessner, Salomon. *Idyllen,* 1756.

(Wathely). *L'Art de former les jardins modernes ou l'Art des Jardins Anglois.* Traduit de l'Anglois. A quoi le Traducteur a ajouté un *Discours préliminaire.* Paris, 1771.

Duchesne, Antoine Nicolas. *Sur la Formation des Jardins* (1e Ed., 1773). Paris, 1779.

Hirschfeld, C. C. L. *Theorie der Gartenkunst.* Leipzig, 1775.

Morel, J. M. *Théorie des Jardins, ou l'Art des Jardins de la Nature.* Paris (1e éd., 1776). 2e éd., 1802, 2 vol.

Girardin. *De la Composition des Paysages, ou les Moyens d'embellir la Nature autour des habitations, en joignant l'agréable à l'utile.* Genève, 1777.

Le Tourneur. *Voyage à Ermenonville* (Rousseau, *Œuvres,* éd. C., I, 59).

Delille, Jacques. *Les Jardins.* Paris, 1782.

Grohmann, Johann, Gottfried. *Ideenmagazin für Liebhaber von Gärten.* Leipzig-Paris, 1796 (Deutsch-Franz. Ausg.), 3 vol.

Delaborde, Alexandre. *Description des nouveaux Jardins de la France et de ses anciens châteaux.* Paris, 1808.

Volbertal, J. H. *Ermenonville, ses sites, ses curiosités, son histoire.* Senlis, 1923.

Brinckmann, A. E. *Schöne Gärten, Villen und Schlösser aus fünf Jahrhunderten.* München, 1925.

V. — SCULPTURE

Falconet, E. M. *Œuvres.*

Hildebrandt, Edmund. *Falconet.* Strassburg, 1908.

Lami, Stanislas. *Dictionnaire des Sculpteurs de l'Ecole Française au* XVIIIe *siècle.* Paris, 1910.

Vitry, Paul. *Les Monuments à J. J. Rousseau de Houdon à Bartholomé* (*Gaz. d. B. A.*, 1912, II, 97).

Brinckmann, A. E. *Barockskulptur* (*Handb. d. Kw.*). Berlin, 1917.

Réau, Louis. *L'offrande du cœur* (*Gaz. des B. A.*, 1922, I, p. 213).

Hildebrandt, Edmund. *Malerei und Plastik des XVIII. Jahrhunderts in Frankreich* (*Handb. d. Kw.*). Potsdam, 1924.

Brinckmann, A. E. *Barock-Bozzetti.* Bd. III (*Niederl. u. franz. Bildhauer*). Frankfurt, 1924.

VI. — PEINTURE

De Piles, Roger. *Cours de Peinture par Principes,* 1808.

Laugier. *Manière de bien juger les ouvrages de Peinture.* Paris, 1771.

Goncourt, Edmond et Jules de. *Pages retrouvées.* Paris, 1886.

— *Stecher und Maler des XVIII. Jahrhunderts.* Leipzig, 1910.

— *Die Kunst des XVIII. Jahrhunderts.* München, 1921.

Guiffrey, J. J. *Notes et documents inédits sur les Expositions du* XVIIIe *siècle.* Paris, 1873.

Hautecœur, Louis. *Le Sentimentalisme dans la Peinture Française, de Greuze à David* (*Gaz. des B. A.*, 1909, I, 159 ff., 269 ff.).

Locquin, Jean. *La Peinture d'Histoire en France de* 1747 *à* 1785. Paris, 1912.

François, Alexis. *Le premier baiser de l'amour, ou J. J. Rousseau inspirateur d'estampes.* Genève, 1920.

Réau, Louis. *Histoire de la Peinture Française au* XVIIIe *siècle.* Paris et Bruxelles, 1925.

VII. — PERIODIQUES

Mercure de France, 1735-1800.

L'Avant-Coureur, 1761-1767.

Journal de Paris, 1777-1778.

Athenaeum, 1806-1807.

Gazette des Beaux-Arts.

Repertorium für Kunstwissenschaft.

Monatshefte für Kunstwissenschaft.

Kunstchronik und Kunstmarkt.

INDEX DES NOMS PROPRES [1]

Adam, Lambert-Sigisbert (1700-1759), 11.
Adam, Nicolas-Sébastien (1705-1778), 11.
Albani, Francesco (1578-1660), 32.
Alberti, Léon-Baptiste (1404-1472), 26.
Albon, Comte d', 163.
Anacréon, 31, 32.
Angiviller, Comte d', Directeur des Bâtiments (1774-1791), 81, 82, 124, 129, 140.
Arioste (1474-1533), 32.
Artois, Comte d', 161.
Attiret, Père (XVIII, I), 97.
Aubry, Etienne (1745-1781), 139.
Auzou, Pauline (1775-1835), 140.

Baillet de St. Julien (XVIII, M), 84.
Baltard (XIX, D), 120.
Baudouin, Pierre-Antoine (1723-1769), 81, 129.
Baumgarten, Alex. (1714-1762), 25.
Bellet, 121.
Berghem, Nicolas (1620-1683), 164.
Bibbiena, Fam. (XVIII, D), 119.
Boffrand, Germain (1667-1754), 60.
Boileau, 124.
Boileau-Despréaux (1636-1711), 25, 85.
Boilly, Louis-Léopold (1761-1845), 139, 140.
Boitard (XIX, D), 111.

(1) Abréviations:

(XVIII,D)	signifie:	début du XVIIIe siècle.
(XVIII,I)		première moitié du XVIIIe s.
(XVIII,M)		milieu du XVIIIe siècle.
(XVIII,II)		seconde moitié du XVIIIe s.
(XVIII,F)		fin du XVIIIe siècle.
N.		note de l'Appendice.

Boizot, Simon, chef des ateliers de Sèvres (1773-1800), 123, 124.
Bordes (XVIII, M), 14, 16, 29.
Bouberts, 149.
Bouchardon, Edm. (1698-1762), 11, n. 125.
Boucher, François (1703-1770), 2, 31, 60, 131, 148, n. 141, n. 203.
Bougot, 74, 89, n. 121, n. 140.
Bourgeois, 124, n. 181.
Bovet († 1748), 118, 119.
Brenet (XVIII, II), 129, n. 124.
Bridgeman (XVIII, D), 107.
Brinckmann, A. E., 60, 165, n. 116, n. 219.
Briseux (1660-1754), 62, 70, n. 154.
Brizard, G. (XVIII, II), 16, n. 156.
Brouwer, Adrian (1605-1638), 130.
Brown, 107.
Buffon, 31, 116.

Capet, Marie-Gabrielle (1761-après 1814), 140.
Carmontel, Louis-Carogio (1717-1806), 160, 161.
Caravage (1569-1601), 97.
Catulle, 31.
Caylus, Anne-Claude-Philippe de Tubières, comte de (1692-1765), n. 129.
Chalgrin, François (1739-1811), 120.
Challe, Michel-Ange (1718-1778), 129.
Chardin, Jean-Baptiste-Siméon (1699-1769), 31, 88, 131.
Charpentier, Constance-Marie (1767-1832), 140.
Chaudet, Jeanne-Elisabeth (1767-1832), 140.
Chaussard (XVIII, II), 138.
Chodowiecki, Daniel (1726-1801), 150.
Claude-Lorrain, Gellée, dit (1600-1682), 114, 164.
Cochin, Charles-Nicolas (1715-1790), 75, 145, n. 98.
Coignet (XVIII, M), 43.
Coindet (XVIII, I), 38, 145.
Colomb, Christophe (1447 (?)-1506), 88.
Condé, Louis-Joseph, prince de, 164.
Condillac, Etienne-Bonnot (1715-1780), n. 97.
Copia, Jacques-Louis (1764-1799), 152.
Corneille, Pierre (1606-1684), 31.
Corrège, Ant.-Allegri, le (1494-1534), 32.
Courtois, Louis-John, n. 78.
Coypel, Antoine (1661-1722), 49.
Coypel, Charles (1694-1752), 80.
Curten (XVIII/XIX), 163, 164, n. 216.

D'Alembert, Jean-Le Rond (1717-1783), n. 38.
Dandré Bardon (XVIII, I), 31, 74.
Dardel, Robert-Guillaume (1749-1821), 127.
Dargenville (XVIII, M), n. 152.
David, J.-L. (1748-1825), 81, 129.
Debret (XIX, I), 121.
De Cordemoy (XVIII, D), 61.
Dedeban (XIX, D), 120.
De Hooch, P. (1630-1677), 130.
Delaborde, Alexandre, comte de (1774-1842), 161, 162.
Delacombe (XVIII, M), n. 166.
Delagardette (XIX, D), 121.
Delaroche, Paul (1797-1856), 121.
Delille, Jacques (1738-1813), 84, 106, 107, 111.
Deshays, Jean-Baptiste (1729-1765), 31, 129.
Deshoulières, Madame (vers 1637-1694), 140, n. 138.
Desnos (XVIII, I), n. 152.
Diderot, Denis (1712-1784), 48, 64, 75, 76, 77, 89, 90, 125, 127, 135, 156.
Doyen, François (1726-1806), 129.
Duban, F.-L.-J. (1797-1870), 121.
Du Chesne, Antoine (XVIII, II), 97, n. 165.
Ducommun (XVIII, D), 39.
Dubut (XIX, D), 119,120.
Dufresny, Charles de la Rivière (1654-1724), n. 149.
Dumont, Gabriel (env. 1720-1790), 119, 126.
Durameau, Louis-Jacques (1733-1796), 81, 129.
Durand (XVIII, F), 122.
Dürer, Albrecht (1471-1528), 26.
Duru (XVIII, F), 124.

Eisen, Charles (1720-1778), 119, 146.
Estève (XVIII, M), 51.
Eyre (XVIII, D), 107.

Fagon, 116.
Falconet, Etienne-Maurice (1716-1791), 73, 76, 77, 78, 79, 124, 125, 127, 151, n. 131.
Fénelon, François (1651-115), 3, 86, n. 1.
Ferguson, Adam (1724-1816), n. 99.
Fragonard, Jean-Honoré (1732-1806), 129, 140.
Fontaine, Pierre-François (1762-1853), 63.
François (XVIII, M), 118, 119.
François, Alexis, 150.
Fréron (1719-1776), 17, n. 26.

Freudenberg (XVIII, II), 149.
Frézier (1682-1773), 62, 71, n. 112.

Gastumeau (XVIII, M), n. 25.
Gautier, l'abbé (XVIII, M), 13, 14.
Gay (XVIII, D), 122.
Geiger, Moritz, n. 60, n. 67.
Gérard, Marguerite (1761-1837), 139.
Gessner, Salomon (1730-1788), 31, 96.
Girardin, Louis-René, marquis de (1735-1808), 100, 104, 154, 155.
Gleim, Joh. Wilh. Ludw. (1719-1803), 144, 145.
Godefroid, Marie-Eléonore (1778-?), 140.
Godefroy, 126.
Gœthe, Johann Wolfgang (1749-1832), 44, 55, 70, 156, n. 92.
Goncourt, 134, 136, 149.
Gondoin (XVIII, F), 120.
Gouy, de (XVIII, F), 151.
Gravelot, Hubert-François-Bourguignon (1699-1773), 145, 146, 147, 150.
Greuze, Jean-Baptiste (1725-1805), 31, 88, 89, 90, 130, 133, 134, 135, 136, 137, 140, n. 141.
Grimm, Frédéric-Melchior, baron de (1723-1807), 14, 64, 89.
Grohmann (XVIII, II), 110.
Grouvel (XVIII, M), 125.
Guérin (1606-1678), 166.
Guiffrey, 80, n. 126.

Hein Joh., 144.
Hischfeld (XVIII, II), 109.
Hogarth, William (1697-1764), 131, 132, 133, 138.
Hoin (XVIII, M), 139.
Home, Henry (1696-1782), 25, 54, 107.
Homère, 32.
Houdon, Jean-Antoine (1741-1828), 73.
Huet, Jean-Baptiste (1745-1811), 18, n. 118.
Hulst (XVIII, II), 124.
Hutcheson, Francis (1694-1747), 25, n. 99.
Huth, Gottfried (XVIII, II), 70, n. 115.

Ingres, Jean-Auguste-Dominique (1780-1867), 121, 142.
Isabey, Louis-Gabriel-Eugène (1803-1886), 139.

Jannssens, P., 130.
Jeaurat, Etienne (1699-1789), 133.
Jombert (1712-1784), n. 152.

Kant, Emmanuel (1724-1804), 19, n. 49, n. 100.
Kent, William (1684-1748), 107.
Kœhler, 40.

Labadie (XIX, D), 122.
Lacombe (XVIII, II), 84.
La Combe, de, 159.
La Fontaine, Jean de (1621-1695), 31, 32.
La Font de Saint-Yenne (XVIII, II), 82, n. 112.
Lagrenée l'Aîné, Louis-Jean-François (1725-1805), 81.
Lagrenée le Jeune, Jean-Jacques (1739-1821), 129.
Lammettrie, Jules-Offrai de (1709-1751), 52.
Latour, Quentin de (1704-1788), n. 64.
Laugier (1713-1769), 61, 85, n. 56, n. 112, n. 134.
Lawreince, Nicolas (1737-1807), 129.
Le Barbier, Jean-Jacques-François (1738-1826), 148, 149.
Le Batteux, Charles (1721 (?)-1780), 48, 49, 51, 56, 57.
Le Camus de Mézières (1721-1789), 65, 69, 165.
Le Cat (XVIII, M), 11, n. 16.
Leibniz, Gottfried-Wilhelm (1646-1716), 27.
Ledoux (XIX, D), 119, 164.
Ledru, Hilaire (1769-1840), 138.
Le Lorrain (XVIII, II), 129.
Lemierre (XVIII, I), 84.
Le Moyne, Jean-Baptiste (1704-1778), 11.
Le Nôtre, André (1613-1700), 96, 97, 104, 111, 160, 164.
Lepeintre, Charles (1735-1803), 139.
Lépicié, Nicolas-Bernard (XVIII, II), 129.
Le Riche (XVIII, II), 123, 124.
Le Rouge (XVIII, F), 164, n. 152.
Le Roy, Julien-David (1728-1803), 11, 62, 164, 165, n. 15.
Lessing, Gotth. Ephraïm (1729-1781), 128, n. 13, n. 131.
Lesueur, Jacques-Philippe (1759-1830), 126.
Le Tourneur (XVIII, II), 125, 154, 157.
Ligne, Charles-Joseph, prince de (1735-1814), 106, 157.
Locquin, 82, 130.
Lorimier, Mlle (XVIII, F), 140, n. 138.
Louis XIV (1643-1715), 103.
Louis XV (1715-1774), n. 113.

Mallet, Jean-Baptiste (1753-1835), 151.
Marey (XVIII, I), 84.
Marillier, Clément-Pierre (1740-1808), 148, 149, 151.
Marmontel, Jean-François (1723-1799), 31, 164.
Marnesia (XVIII, M), 106.

Maronières, Huet de la (XVIII, II), 52.
Marsy (XVIII, M), 166.
Mason (XVIII, M), 107.
Mathon de la Cour (XVIII, II), 125.
Mayer-Lamartinière, M. F. Constance (1778-1821), 141, 142.
Meinhard, Johann-Nikolaus (XVIII, II), 54.
Ménageot (1744-1816), 129.
Mendelssohn, Moses (1729-1776), n. 102.
Mengs, Raphaël (1728-1779), n. 129.
Mercier (XVIII, II), 70.
Metsu, Gabriel (env. 1630-1667), 130, 140.
Michel-Ange (1475-1564), 31.
Mieris l'Aîné, Frans Van (1635-1681), 130.
Mieris le Jeune, Willem Van (1662-1747), 130.
Milizia, Francesco (1725-1798), 17, 69, 109, 121, n. 115.
Milton, John (1608-1674), 31, 109.
Mique, Richard (1728-1794), 165.
Moitte (XVIII, F), 121, 127.
Molière, J.-B. (1622-1673), 31.
Monnet, Charles (1782-1816), 148, 149.
Montaigne, Michel de (1533-1592), 80.
Morel (XVIII, II), 100, 101, 103, 106, 108.
Morellet (XVIII, M), 164.
Mornet, Daniel, 161, n. 59, n. 213.
Moreau-le-Jeune, Jean-Michel (1741-1814), p. 149, 150.

Nattier, Jean-Marc (1685-1766), 136.
Netscher, Kaspar (1639-1684), 130, 140.
Newton, 122.
Nivernais, duc de (XVIII, F), 163.
Nivernois, 107.

Ostade, Adr. Van (1610-1685), 130.
Ovide, 32.

Percier (1764-1838), 63.
Perronet (1708-1791), 71.
Perrotin (XVIII, F), 124.
Peyron, Jean-François-Pierre (1744-1814), 129.
Phèdre, 57.
Philippe d'Orléans, 160.
Picasso, Pablo, 26.
Pierre, Jean-Baptiste-Marie (1713-1789), 7, 81.
Pigalle, Jean-Baptiste (1714-1785), 8, 73, 125, 127, n. 125.
Piganiol de la Force (1673-1753), n. 152.

Piles, Rocher de (1635-1709), 31, 85.
Poinçot, 148, 149.
Poivre, 164.
Poussin, Nicolas (1594-1665), 144, 164.
Provost (XIX, D), 121.
Prud'hon, Pierre (1758-1823), 27, 141, 142, 143, 151, 153.
Pückler-Muskau (1785-1871), 99, n. 135.

Quatremère de Quincy (1755-1789), 57, 58, 59.

Racine, Jean-Baptiste (1639-1699), 32.
Ramberg, Johann-Heinrich (1763-1840), 144.
Raphaël (1483-1520), 31.
Raynal, Guillaume-Thomas-François (1713-1796), 1, 10.
Richard, 165.
Robert, Hubert (1733-1808), 126, 143, 144, 161, 165, 166.
Rondelet, Jean (1743-1829), 18.
Rosa, Salvator (1615-1679), 164.
Rosset, Joseph (1706-1786), 127, n. 151.
Roucher (XVIII, II), 106.
Rousseau, Jean-Jacques (1712-1778).
Rubens, Pierre-Paul (1577-1640), 32.

Saint-Lambert (XVIII, I), n. 151.
Saugrain (XVIII, I), n. 152.
Schiller, Frédéric (1759-1805), 19, 28, 30, 103, n. 42, n. 55, n. 62.
Schinkel (1781-1841), n. 115.
Seillière, Ernest, n. 1.
Sénèque, n. 6.
Shaftesbury, Anthony-Ashley-Cooper (1671-1731), 3, 25, n. 19, n. 102.
Shakespeare (1564-1616), 144.
Slodtz, Paul-Ambroise (1702-1758), 11.
Slodtz, Sébastien (1655-1726).
Smith, Adam (1723-1790), n. 99.
Sobre, 122.
Socrate, 77.
Soufflot, Jacques-Germain (1709-1780), 71, n. 113.
Stanislas Lesczinski, Roi de Pologne (1677-1766), 1, 12, n. 18.
Steen, Jan (1626-1679), 130.
Sterne, Lawrence (1713-1768), 138.
Sulzer, Johann-George (1720-1779), 17, 35, 55, 69, 86, n. 115, n. 139.
Suvée (XVIII, F), 129.

Tasso, Torquato (1544-1594), 32.
Téniers, le Jeune (1610-1690), 88, 90, 164.
Ter Borch, 130, 131, 134, 135.
Thibault (XVIII, F), 122.
Thiébaut de Berneaud (XVIII, F), 126.
Titien (1477-1576), 87.
Tournehem, Lenormant, directeur des bâtiments (1745-1774), 80, 81.

Van Dyck, Anton (1599-1641), 137.
Vanloo, Charles-André, dit Carle (1705-1765), 7.
Vanloo, Michel (1707-1774), 89.
Vauchelet (XIX, D), 121.
Vermeer, Jan (1662-1675), 130.
Vernet, Claude-Joseph (1714-1789), 31, 144.
Véronèse, Paul (1528-1588), 32.
Viel de Saint-Maux (1745-1819), 71, 73, 115.
Vien, Marie-Joseph (1716-1809), 129.
Vigée-Lebrun, Elisabeth (1755-1842), 140, 141, 143.
Vincent (1746-1816), 129.
Viollet-le-Duc, Eug.-Em. (1814-1879), n. 112.
Virgile, 32.
Voltaire (1694-1778), 31, 76, 84.

Walpole, Horace (1717-1797), 107.
Watelet (XVIII, II), 84, 100, 109, 157.
Wateley (XVIII, M), 107.
Watteau, Antoine (1684-1721), 88, 96.
Weinlig (XVIII, F), n. 115.
Wilson, Rich., 164.
Wolff, 27.
Winkelmann, Johann-Joachim (1717-1768).
Wölfflin, Heinrich, 131.

Zucarelly (XVIII, M), 164.

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE Ier. — *Les beaux-arts jugés par Rousseau*.... 1

1° *Le Discours de 1750 et la polémique*..... 2
2° *L'esthétique morale et sentimentale*..... 18
3° *Position esthétique de Rousseau*..... 35

CHAPITRE II. — *Le Rousseauisme dans la théorie de l'art.* 45

1° *Esthétique générale* 48
2° *Théorie de l'architecture* 59
3° *Théorie de la sculpture*..... 73
4° *Le programme de la peinture*..... 80
5° *Art des jardins* 91

CHAPITRE III. — *Le Rousseauisme dans les beaux-art*... 113

1° *Architecture* 115
2° *Sculpture* 123
3° *Peinture et illustration du livre*..... 128
4° *Jardins* 154

APPENDICE. — *Notes* 168

Description familière d'Ermenonville 183

BIBLIOGRAPHIE 198

INDEX DES NOMS PROPRES 205

BIBLIOGRAPHIE

J. J. ROUSSEAU DANS LA LITTERATURE TURQUE (1839-1930)

I. — Traduction des œuvres de Rousseau

Nuvel Eloïzden tércumélér. *Servéti funoun,* Istamboul, Ahmet Ihsan matbaasi, 1255. (*La Nouvelle Héloïse.* Fragments. Traduction anonyme parue dans la revue *Servéti funoun,* Constantinople, 1839).

Moukavéléyi itshtimaïye. Istamboul, matbaayi Mihram, 1910. (*Le Contrat social.* Traduction anonyme), in-16, 240 p.

Emile yahut Terbiye. Birinci Kitap Ceviren : Ali Riza. Izmir. Cumhuriyet matbaasi, 1930. (*Emile, ou de l'Education,* livre Ier. Traducteur : Ali Riza, Smyrne), in-8°, 94 pp.

Emilin ikinji kitabin dan tercemeler. Ceviren : Ali Riza. *Anadolou Gazétési,* Izmir, Anadolou matbaasi, 1930. (*Emile.* Fragments du livre II. Traducteur : Ali Riza. *Gazette d'Anatolie,* Smyrne).

Nouvél Héloizden tercumélér. Ceviren : Rechat Nuri. (*La Nouvelle Héloïse.* Fragments. Trad. par Rechat Nuri. Publiés dans la revue *Fransiz édébiyat tarihi,* II, 88-92. Istamboul, Dévlét matbaasi, 1930.

II. — Etudes diverses

Ethem Pertev pacha. *Roussonoun félséfési. Békayi Ruh.* (*La philosophie de Rousseau : l'éternité de l'âme*), publiée dans la revue : *Türc tedjéddut édébiyat tahiri,* I, pp. 104-106. Istamboul, matbaadji Ahmet Ihson, 1255 (1839).

S. Sami. *Jan. Jak. Rousso,* dans *Kamüsulalem,* III, 2324-2326. Istamboul, matbaadjii Mihran, 1308 (1892).

AHMET SAIP. *Mukavéléyi içtimaïyé ? (Qu'est-ce que le Contrat social ?), Moukavéléi idjtimaïyaidén tercemeler.* Istamboul, Mihran matbaasi, 1308 (1892).

ZIYA pacha. *Aïlé térbiyesi hakkinda. (L'éducation familiale),* dans *tédrisat medjmouasi,* XVII, 192-209. Istamboul, Darulmouallimini aliyé matbaasi, 1328 (1912).

YAHYA HALIT. *Jan Jak Rousso,* dans *Chéhbal.* Istamboul, Hayriye, 1328 (1912).

Gad FRANCO. *Jan Jak Rousseau terbiyé nazariéleri. (Les théories pédagogiques de J. J. Rousseau).* Sahipe vé Nachiri canaat kutubhanési : Kafféi Houkouki Mahfouzdour, 1329 (Istamboul, 1913), in-8°, 296 pp., 4 pl. hors-texte.

ALI RECHAT. *J. J. Rousso,* dans *Asri hazir tarihi,* I, 30-32. Istamboul Kanaat matbaasi, 1330 (1914).

ESAT HILMI. *Roussonoun hayati vé félséfési. (La vie et la philosophie de Rousseau),* dans *Caglayan médjmouasi,* III, 5-9 ; IV, 5-8. Balikesir, Caglayan matbaasi, 1331 (1915).

ISMAIL HAKKI. *Roussoyou nasil tétkik etmeli. Roussonun terbiyé prénsipleri. Roussonoun huriyét, zarouret, tédritsh usoulu, mouvazéné, ménfi térbiyé, tabiati deyichtirmé prensibi. Roussonoun félséfési. (Comment étudier Rousseau. Les principes pédagogiques de Rousseau. Les principes de liberté, de nécessité, de méthode progressive, d'équilibre, d'éducation négative, de changement de nature chez Rousseau. La philosophie de Rousseau),* dans *Edébiyat facul-tési médjmouasi,* I, 208-233, 278-307, 542-575. Istamboul, matbaasi amiré, 1332 (1916).

ALI RECHAT. *J. J. Rousso,* dans *Kourounou* djédidé tarihi, I, 504-506. Istamboul, matbaasi amiré, 1333 (1917).

MOUSTAFA RAHMI. *Roussonoun ahlak térbiyesi. (L'éducation morale chez Rousseau),* dans *Saï,* I, 46-48. Angora, Haydar, 1334 (1918).

IBRAHIM ALAETTIN. *Térbiyé mésélési. (Les problèmes de l'éducation),* dans *Yeni medjmouna,* LXIV, 234-235. Istamboul, matbaasi amiré, 1334 (1918).

IBRAHIM ALAETTIN. *J. J. Rousso térbiyé muéssésési. (L'Institut pédagogique J. J. Rousseau),* dans *Tédrisat médjmouasi,* L, 422-430. Istamboul, Darulmonallimini aliye matbaasi, 1335 (1919).

RAIF NEDJDET. *Rousso. J. J. Rousso. Emil hakkinda. Nouvel Héloiz, Emil, moukavéléyi Idjtimaïyé vé itirafat hakkinda. Roussonoun Dijon akadémisindeki noutkou. Insanlar arasindaki mousavatsizligin sébébi nédir ? Roussonoun djévabi. Rousso hakkinda Avropa mütifékkirlerinin beslédikleri fikirlér. Itirafat hakkinda. Rousso hakkinda. Rousso hakkinda Turc mutéfékkirlérinin béslédikléri fikirlér. Moukavéléyi idjtimaye hakkinda Nouvel Héloïz hakkinda.* (*Rousseau. J. J. Rousseau. Quelques idées sur Emile. Quelques considérations sur la Nouvelle Héloïse. Emile, le Contrat social et les Confessions. Le discours à l'Académie de Dijon. Quelles sont les causes de l'inégalité parmi les hommes ? Réponse de Rousseau. Ce que les savants occidentaux pensent de Rousseau. Réfléxions sur les Confessions. Ce que les savants turcs pensent de Rousseau. Réflexions sur le Contrat social. Réflexions sur la Nouvelle Héloïse*), dans *Hayati édébiyé*, I, 238-287. Istamboul, Orhaniyé, 1338 (1922).

ISMAIL HABIP. *J. J. Rousso*, dans *Turc tédjeddut édébiyati tarihi*, I, 47-75. Istamboul, matbaasi amiré, 1340 (1924).

MOUSTAFA RAHMI. *Roussoya geunré ahlak térbiyési.* (*L'éducation morale d'après Rousseau*), dans *Saï*, I, 46-47. Angara, hukumét matbaasi, 1342 (1926).

HUVIYET BEKIR. *J. J. Rousso*, dans *Mouallimlér médjmouasi*, XLIX-L, 2108-2122. Istamboul, matbaayi amiré, 1343 (1927).

ALI RIZA. *Roussoya geunré vidjdan.* (*La conscience d'après Rousseau*), dans *Fikirlér medjmouasi*, IV, 15-16. Izmir, Hafiz ali matbaasi, 1343 (Smyrne, 1927).

MOUSTAFA RAHMI. *Roussonoun siyasi vé idjtimaï fikirléri.* (*Les idées sociales et politiques de Rousseau*), dans *Fransa inkilabinda fikirlér*, I, 27-32. Angara, Hakimiyéti millyé matbaasi, 1343 (1927).

IBRAHIM ALAETTIN. *J. J. Rousso. Roussonoun tshodjouklougu guéntshligi, tééhhülü, ihtiyarligi, ésérleri.* (*J. J. Rousseau. Enfance, jeunesse, mariage, vieillesse, œuvres*), dans *Biyük* (*adamlar sérisi*, I, 1-15. Istamboul, Akcham matbaasi, 1343 (1927).

HUVIYET BEKIR. *J. J. Rousso*, dans *Muallimtér médjmouasi*, LI-LII, 2172-2184. Istamboul, matbaayi amiré, 1343 (1927).

NAFI ATOUF. *Onsékizinci asirda fénni terbiyé vé Rousso.* (*L'éducation au* XVIII*e siècle et Rousseau*), dans *Fénni térbiyé tarihi,* I, 103-117. Istamboul, Iktisat matbaasi, 1344 (1928).

ALI RECHAT. *Rousso,* dans *Oumoumi tarih,* I, 6-7. Istamboul, Dévlét matbaasi, 1344 (1928).

(Anonyme). *Roussonoun inkilaba tésiri. Fransada ihtilal fikirléri vé Rousseau. Roussonoun Napolyona tésiri.* (*L'influence de Rousseau sur la Révolution française. Les idées révolutionnaires en France et Rousseau. L'influence de Rousseau sur Napoléon*), dans *Cihan tarihinin oumoumi hatlari,* I, 28-79. Istamboul, Dévlét matbaasi, 1344 (1928).

IRFAN. *Jan Jak Rousso,* dans *Yéni Asir.* Izmir, Yéni Asir, 1345 (Smyrne, 1929).

HUVYET BEKIR. *J. J. Rousso. Roussonoun hayati. Emil yahout terbiyéyé daïr. Emil hakkinda tenkit. Roussonoun chahsiyéti. Roussoda flantropizm djeryani.* (*J. J. Rousseau. Vie de Rousseau. Considérations sur l'Emile. Critique de l'Emile. La personnalité de Rousseau. La tendance philanthropique chez Rousseau*), dans *Béch murébbi,* I, 19-47. Istamboul, milliyét matbaasi, 1930.

ISMAIL HAKKI. *Rousso vé pédagojyada huriyét hamlési. Roussonoun tésirini nasil tetkik etméli. Rousso vé ilmi pédagojya hamlési. R. vé échyailé terbiyé. R. vé tékamulculuk hamlési. R. vé élichi. R. vé pragmatizm. R. vé hadsdjilik. R. vé murekképdjilik hatsi. R. vé Kant vé zarouret hamlési.* (*Rousseau et l'élan de liberté dans la pédagogie. Rousseau et la science pédagogique. Comment étudier l'influence de Rousseau. Rousseau et l'éducation par les choses. Rousseau et l'évolution. Rousseau et les travaux manuels. Rousseau et le pragmatisme. Rousseau et l'intuition. Rousseau et l'intuition synthétique. Rousseau, Kant et l'impératif catégorique*), dans *Fikirler,* fasc. 52-61. Izmir, Hafiz ali matbaasi, 1930.

(Anonyme). *Emilin intishari munasébétiylé.* (*Critique de la traduction d'Emile*), dans *Geuruch medjmouasi,* I, 60-62. Angara, Hakimiyeti milliyé matbaasi, 1930.

(Anonyme). *Rousso hakkinda.* (*Quelques pensées sur Rousseau*), dans *Adim medjmouasi,* II, 11-32. Sivas, Adim matbaasi, 1930.

C'est à partir de 1840 que les intellectuels turcs prirent contact avec Rousseau, se bornant à en étudier la valeur littéraire, car la censure interdisait toute incursion dans le domaine politique et social. Dès l'époque du Tanzimat (Réforme), Rousseau put exercer son action sur nos littérateurs, particulièrement sur Ziya Pacha; aussi célèbre politique que grand écrivain, il traduisit plusieurs ouvrages occidentaux, parmi lesquels l'*Emile*, assure-t-on ; mais cette traduction périt dans un incendie au moment d'aller à l'imprimerie.

A dire vrai, la pensée intégrale de Rousseau est accessible en Turquie depuis quelque vingt ans seulement ; elle exerce une influence considérable sur la jeune génération ; l'enseignement universitaire et l'enseignement secondaire s'efforcent d'exposer dans son ampleur le rôle de Jean-Jacques précurseur de la Révolution française, et la portée actuelle de ses doctrines pédagogiques. En saurait-il être autrement dans notre République qui base sa confiance sur l'instruction générale et l'éducation démocratique ?

ALI RIZA,
Professeur à l'Ecole normale d'instituteurs, Smyrne.

COMPLEMENT POUR LA BIBLIOGRAPHIE DES ANNEES 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1927 et 1928

ALLEMAGNE

J.-J. ROUSSEAU. *Mon Enfance.* Hsgg. von Dr. Philipp KRAMER. 3. Auflage. Frankfurt a. M., Verlag Moritz Diesterweg, 1928, in-16, 16 pp. (*Diesterwegs neusprachliche Lesehefte.* Nr. 24*).

Ce choix, paru pour la première fois en 1924, offre des pages vivantes des *Confessions* aux classes moyennes des collèges.

Herbert SCHAAD. *Der Ausbruch der Geisteskrankheit Jean-Jacques Rousseaus und ihre Anzeichen in seinen letzten Werken und Briefen.* Inaugural-Dissertation. Erlangen, Universitätsbuchdruckerei, 1928, in-8°, 122 S.

La seule valeur de cet ouvrage réside dans le grand nombre de passages que Schaad emprunte aux écrits de Rousseau pour illustrer son désir de persécution.

L'auteur, après tant d'autres, pose, à propos de Jean-Jacques Rousseau, le diagnostic de paranoïaque. Il discute les avis médicaux de Bougeau et Cabanès, Chatelain, Joly et Moebius, mais sans ignorer les pages si pénétrantes de Sérieux ou de Genil-Perrin, qui cependant arrivent aux mêmes conclusions que les siennes. [R. de Saussure].

Walter BATHGE. *Das Kulturproblem.* I. Leipzig, Teubner, 1928, in-8°. (*Teubners Quellensammlung für den Geschichtsunterricht.* IV, 5.) 1. *Rousseau und der deutsche Idealismus der Freiheit.* 32 S.

Fritz HÜTTNER. *Die Problematik der sozialphilosophischen Grundbegriffe bei J.-J. Rousseau.* Thèse de doctorat. Leipzig, 22 janv. 1925, in-4°, 153 pp. dactylographiées.

Moritz KRIENITZ. *Das Wesen des Gemeinschaftswillens bei J.-J. Rousseau.* Greifswald, Hartmann Verlag, 1925, in-8°, 74 S.

Kurt NEU. *Zur Entwicklung der Gesellschaftsvorstellung von Grotius bis Rousseau.* Thèse de doctorat, Berlin, 10 oct. 1922, datée de 1925, in-4°, 6+79 pp. dactylographiées. Un résumé de ce mémoire a paru dans le *Jahrbuch der Dissertationen der Philosophischen Fakultät,* Berlin, 1921-1922, vol. I, p. 165-168.

Georg RÖBER. *Die Volonté générale bei J.-J. Rousseau.* Thèse de doctorat, Iéna, 11 mars 1925, in-4°, 128 pp. dactylographiées. Un résumé de ce mémoire a paru dans les *Jenaer jur. und wirtschaftswiss. Doktorarbeiten,* 1924-1926, p. 12-13.

Georg STARK. *Rousseau und das Gefühl. Eine historiche Studie über Rousseau's Leben und Schaffen.* Schwabach, J. G. Schreyer, 1922, in-8°, VIII+96 S.

Velhagen und Klasings Monatshefte 41, Nr. 6, 1927 : Tony KELLEN, *Rousseau's Mama.*

Zeitschrift für deutsche Philologie, 1926, Band 51. S. 299-328 : Wolfgang LIEPE, *Der junge Schiller und Rousseau. Eine Nachprüfung der Rousseaulegende um den Räuberdichter.*

Assister à la rencontre de deux génies tels que Rousseau et Schiller, quoi de plus émouvant ! Mais l'auteur de cette étude ignore l'art d'intéresser le lecteur. Philologue de l'ancienne école, il utilise un appareil énorme pour résoudre un problème de peu d'importance, savoir si le poète des *Brigands* a subi l'influence de Rousseau. Et, en opposition à d'autres philologues, il arrive au résultat très vague du reste qu'il n'y a pas d'influence directe : ce seraient plutôt les théories de Montesquieu, et la philosophie morale de Ferguson qui auraient inspiré le jeune Schiller. [W. M.].

ANGLETERRE

Laurie MAGNUS. *English Literature in its Foreign Relations.* 1300 *to* 1800. London, Kegan Paul, Trench, Trubner and Co (1927), in-8°, XI+291 p.

Cette étude de littérature comparée mentionne Rousseau à réitérées fois et lui consacre plusieurs pages (219-228). L'individu est durement traité, mais l'action libératrice de son œuvre est fortement établie ; en Angleterre comme partout, l'appel de Jean-Jacques fit émerger à la lumière, à la vie sentimentale et rationnelle, le commun peuple qui souffrait dans l'ombre. Et comme Pétrarque jadis, Rousseau enseigna au XVIIIe siècle que l'esprit — et non l'homme — naît libre. L'Europe fut ingrate envers la France, et l'Angleterre plus que quiconque, mais « la France a conquis l'Angleterre pour notre avantage ; le pitoyable Français de Genève a vaincu ».

P. 220, en hors-texte, le dessin de Houel représentant Rousseau assis au coin du feu. [L. J. C.].

Charles Edward VAUGHAN. *Studies in the History of Political Philosophy before and after Rousseau.* London, 1925, 2 vol. in-8°, XXIX+330, XX+325 pp.

Publications of the English Gœthe Society. New Series, 3, 1926 : H. SMITH, *Gœthe and Rousseau.*

The Encyclopædia Britannica, 14th Edition, London, New-York, 1924, 24 vol. in-4°.

Vol. 19, p. 584-587 : *Jean-Jacques Rousseau.* La bibliographie, très sommaire, ne paraît pas avoir été utilisée ; de plus, elle a le tort de citer des ouvrages comme celui de Houssaye sur les Charmettes : à faire un choix, faites-le

judicieux. Il est probable que l'article reproduit simplement le texte des éditions antérieures, car il est déparé de fautes absurdes ; p. e., Suzanne Bernard est fille d'un pasteur (pour nièce); Isaac Rousseau se réfugie à Lyon (pour Nyon) ; Bossy (pour Bossey); Mme de Warens, jeune veuve (pour divorcée) ; à Annecy, Rousseau est confié aux séminaristes de Saint-Lazare pour étudier... les classiques (pour faire ses classes et étudier la théologie) ; Rousseau se rend à Montpellier en 1738 (pour 1737), et à Paris en 1741 (pour 1742); il rencontre Thérèse Levasseur en 1743 (pour 1745) ; Wootton est situé en Derbyshire (pour Staffordshire). Vraiment, les lecteurs de l'*Encyclopédie* seront mal informés. [L. J. C.].

BELGIQUE

Le Flambeau, Bruxelles. VIII, 1925, p. 71-82 : Carlos de VILLERMONT, *A propos de la Maréchale de Luxembourg et de J. J. Rousseau.*

FRANCE

Roger DUMON. *L'expérience de l'Alsace.* Paris, Plon (1926), in-16, VIII+261 pp.

P.173-221 : *L'Alsace et le principe des nationalités.* L'unité allemande et l'unité italienne sont l'application de la doctrine proclamée par le *Contrat social,* ch. VI : la collectivité hérite des droits imprescriptibles de l'individu, et la race bénéficie des droits attribués à l'état de nature, ce qui est proprement mystique. Fichte tira les conséquences pratiques de cette théorie en basant l'unité nationale sur la race et par là sur la nature ; transporter semblable conception en Alsace ou en Suisse serait aboutir à la contradiction dans les faits. L'auteur clôt sa copieuse discussion en définissant le contenu authentique — à son sens — du principe des nationalités ; il est « la synthèse complète et vivante de la vie propre d'une nation en accord avec les lois immuables de l'intelligence ». Il justifie par là le sous-titre de son livre : *l'intelligence en face de la race.* [L. J. C.].

Ramon FERNANDEZ. *De la Personnalité.* (Paris), au Sans Pareil, M. CM. XXVIII (1928), in-16, 150 pp. (*Le Conciliabule des Trente,* N° 5).

Chap. II, § VI (p. 73-81) : *La fausse personnalité intérieure. Rousseau et le Moi romantique.* Le moi est l'état brut, incoordonné de nos sentiments ; la personnalité joue le rôle de fonction unificatrice (p. 16). Or, Rousseau a identifié sa conduite avec son désir ; l'action survenant, il ne l'a pas reconnue et il s'est tenu pour dupé, trahi. Il en est venu à isoler le désir et à en faire un être qu'avec tous les velléitaires il appela son moi ; ce *mythe de moi* se trouve réalisé à l'intérieur du sujet dont celui-ci jouit passivement et dont il est seul à jouir. Ayant cru à son désir, Rousseau n'a pas cru à son action, comme le prouvent les *Confessions,* les *Dialogues* et les *Rêveries,* cette triple expérience, irremplaçable par sa maladresse révélatrice du phénomène ; ces écrits marquent les étapes d'un processus de dépersonnalisation au terme duquel Jean-Jacques prétend trouver une personnalité plus complète ; en réalité, la logique de sa position lui fait souligner non ce qu'il est, mais ce qu'il n'est pas, et le problème de la personnalité est résolu, semble-t-il, dans les termes d'une passivité absolue. Cette fausse personnalité correspond à un échec vital. « C'est au fond avec un regard sur la société que Rousseau se désocialise, et cet embryon de moi que Rousseau retire à la société est composé avec des désirs, des tendances, des aspirations, en somme avec du non-être, un non-être maquillé en une personnalité fantôme dont il se réserve l'exclusivité ». [L. J. C.].

Edmond PERRIER. *Lamarck.* Paris, Payot, 1925, in-16, 128 pp. (*Les Grands Hommes de France*).

Alfred Giard suggéra jadis que Rousseau « entrevit le premier le remarquable mécanisme de la sélection naturelle » (*Revue Scientifique,* 1er déc. 1888 ; leçon d'ouverture reproduite dans le *Bulletin Scientifique de la France et de la Belgique,* t. XX, et recueillie dans le volume de mélanges intitulé *Controverses transformistes.* Paris, C. Naud, 1904, in-8°, p. 19-20). A cette appréciation, Perrier ajoute que Rousseau avait probablement communiqué son hypothèse scientifique à Lamarck, au cours de leurs herborisations (p. 16, 20). — Par malheur, Perrier n'indique pas sur quelle autorité il affirme des relations suivies entre Jean-Jacques et le fameux évolutionniste, et cela pas plus ici que précédemment dans son article de la *Revue Hebdomadaire,* 21 nov. 1908, p. 309 [L. J. C.].

Paul TISSEAU. *Une comédienne sous la Révolution, Marie-Elisabeth Joly,* 1761-1798. Paris, aux Editions de la Bonne Idée, (1928), in-16, 151 pp. hors-texte.

Admiratrice de Rousseau, Marie Joly déposa sur la tombe d'Ermenonville la première couronne civique (p. 63); elle dédia des vers à Girardin lors du transfert des cendres au Panthéon (p. 65); en septembre 1793, incarcérée à Sainte-Pélagie, elle lisait la *Nouvelle Héloïse* (p. 111); son tombeau, près de Falaise, reproduit celui de Jean-Jacques à Ermenonville ; il fut exécuté par le même artiste: Lesueur (p. 129, et hors-texte). — Ces passages sont des témoignages nouveaux du prestige de Rousseau. [L. J. C.].

Dictionnaire pratique des Connaissances religieuses, publié sous la direction de J. BRICOURT, premier vicaire de N.-D. de Lorette, à Paris. Paris, lib. Letouzey, 1925-1928, 6 vol. gd. in-8°.

Tome VI (1928), col. 79-85 : Léon JULES, *Jean-Jacques Rousseau.* Article mal équilibré et souvent inexact par son extrême concision. Les doctrines de Jean-Jacques sont jugées à travers Lemaître et parfois Lanson. Une trouvaille : Rousseau, paraît-il, a inspiré les *illuminés* du XVIIIe siècle ; de même, les *élucubrations* des francs-maçons ; ceux-ci le prônent « pour faire passer, à la faveur de son génie, leurs propres conceptions sociales dans les constitutions de tous les Etats ». [L. J. C.].

Revue apologétique. Paris, janvier 1927. P. 102-114 : José VINCENT, *La religion de Rousseau dans sa correspondance.*

Commentaire des cinq premiers volumes de la *Correspondance générale,* cet article est surtout une réfutation de P. M. Masson. Incomplet, le catholicisme de Rousseau en vint rapidement au libre-examen, restreignit toujours davantage le dogme pour choisir la conscience comme règle de conduite et aboutir à la religion naturelle. Il avait l'âme naturellement religieuse (p. 102), mais seule sa résignation s'apparente au christianisme, encore que teintée de quiétisme; en fait, il ne fut jamais au clair et son œuvre n'est pour rien dans la renaissance du catholicisme en France au XIXe siècle ; bien plus, « de sa palinodie, de son reniement, la pensée religieuse d'une grande partie de l'Europe est restée longtemps malade »

(p. 114). — La démonstration de Masson ne nous semble pas infirmée par ces pages rapides. [L. J. C.].

HONGRIE

RACZ, Lajos. *Rousseau J. J. élete ès müvei*. Budapest, 1928, 2 vol. in-16, 298+292 pp. (*a Magyar Tudományos Akadémia könyvkiado vallalata*). (J. J. Rousseau, sa vie, ses œuvres. Edité par l'Académie hongroise des Sciences).

Confié à M. Zoltan Baranyai, le compte rendu de cet ouvrage paraîtra dans le tome XX des *Annales*.

ITALIE

Gian-Giacomo ROUSSEAU. *Emilio o dell' educazione*. In appendice : *Emilio e Sofia o i solitari*. Traduzione di Augusto CASTALDO. Vol. I e II. Firenze, A. Salani, edit. tip., 1928, 2 vol. in-16, 416, 450 pp. Con ritratto. (*I classici ; edizione « Florentina »*, N° 61-62).

J.-J. ROUSSEAU. *Il Contratto sociale e i Discorsi*. Con introduzione di Giacomo PERTICONE. Torino, G. B. Paravia e C., edit. tip., 1927, XXXVII-227 pp. (*Piccola biblioteca di filosofia e pedagogia*).

J.-J. ROUSSEAU. *Confessions*. Extraits suivis avec introduction et notes par Armand LANDINI. Milan, C. Signorelli (L. de J. Pirola), 1927, in-16, 92 pp. (*Scrittori francesi*, N° 44).

Il Pensiero di Rousseau [secondo] BOSANQUET, BOUTROUX, CAIRD, CODIGNOLA, DELBOS, FAZIO-ALLMAYER, HOFFDING, LANSON, PARODI, VARISCO. A cura di E. BOSSI. Venezia, « La Nuova Italia », edit. (1927), in-16, VIII-292 pp. (*Educatori antichi e moderni*).

Dans ce volume, M. Bossi a recueilli les études contemporaines qui lui ont paru les plus significatives sur la pensée de Rousseau. Quelques-unes sont, dans l'original, écrites en italien (cf. *Annales*, t. IX, p. 165), les autres sont traduites (cf. *Annales*, t. IX, p. 139-140). Ces pages substantielles nous donnent une vue d'ensemble d'un profond intérêt sur la philosophie de Rousseau, sa théorie de l'éducation, ses idées religieuses, l'influence qu'il a exercée sur Kant, et sur ce que l'on peut appeler l'unité de sa pensée, telle que la conçoit M. Lanson

(cf. *Annales*, t. VIII, p. 1-31). Au total dix mémoires qui rendront de grands services pour orienter le public étendu auquel s'adressent les nombreuses éditions des œuvres de Rousseau publiées en Italie depuis la guerre. [V. T.].

Vincenza CARRARA. *J.-J. Rousseau ed il principe della sua pedagogia.* Sancasciano-Pesa, tip. Stianti, 1926, in-16, 102 pp.

Ernesto CODIGNOLA. *Educatori moderni: Rousseau-Pestalozzi-Froebel - Capponi - Lambruschini - Laberthonnière.* Firenze, Vallecchi edit., 1926, in-8°, IV-141 pp. (*La nostra Scuola*, a cura di Ernesto Codignola [vol.] 32).

Michele PREZIUSO. *I grandi precursori delle scuola: Vittorino da Feltre, Martin Lutero, G. Giacomo Rousseau, Giuseppe Mazzini e Aristide Gabelli.* Melfi, tip.-edit. del Secolo, 1928, in-8°, 51 pp.

Rivista internazionale di filosofia del diritto. VI, 1926. P. 566-574 : Ludovico LIMONTANI, *Studi sul pensiero del settecento.*

Rousseau et Beccaria.

Rivista pedagogica. Roma, nov. 1923: A. LEVI, *Le idee pedagogiche della Nouvelle Héloïse.*

S. M. S. R., I, 1926. P. 130-132 : R. PETTAZZONI, *Hume, Rousseau e Voltaire sul monoteismo.*

BIBLIOGRAPHIE DES ANNEES 1929 et 1930

ALLEMAGNE

J. J. ROUSSEAUS *Briefe* in Auswahl herausgegeben von Friedrich M. KIRCHEISEN. Neue, durchgesehene Ausgabe. Leipzig, Philipp Reclam jun., o. J. (1930), in-16, 192 S.

Cette anthologie, publiée en 1908, a été recensée ici-même ; cf. *Annales*, t. V, p. 279-281 ; plusieurs des erreurs de faits relevées alors ont été corrigées dans les notes ; mais des omissions ou négligences en nombre fâcheux déparent la présente édition, toutes faciles à éviter. Page 119 : Danet, lire Danel;

p. 137 : Rougin, lire Roguin; p. 160: Mesmès, lire Mesmes ; alors que partout le traducteur a daté : Eremitage, brusquement, à la p. 83, surgit la mention In der Einsidelei, ce qui peut faire croire à un déménagement de Rousseau ; p. 140 : il fallait utiliser l'hypothèse selon laquelle Mlle D. M. se serait appelée : Henriette de Mangin ; p. 155 : préciser la date, 16 mai 1767 ; p. 160: E. J. désignent Edmund Jessop; p. 171 : Mme B. s'appelait Rose de Berthier de Bizy; note 66 : en 1763, Rousseau habitait Môtiers-Travers, en Suisse, et non Paris ; note 74 : le 13 mai 1767, Rousseau répondait de Spalding, comté de Lincoln, à son correspondant local E. Jessop. En somme, l'érudition rousseauiste demeure lettre close à l'éditeur. [L. J. C.].

Max KEHRWALD. *Jean-Jacques Rousseau's Religionsphilosophie und moralische religiöse Erziehungsmaxime.* München, Druckerei Studentenhaus München, Universität, 1929, in-8°, 95 S.

Introduction rapide à ce double problème, esquissée d'après Masson, Cuendet, Cordier, Höffding, etc.

W. MOHRHENN. *Montesquieu et Rousseau précurseurs de la Révolution française.* Bielefeld, Velhagen und Klasing, 1929, pet. in-8°, 36 pp. (*Französische und englische Lesebogen,* Nr. 149).

Walter FRASSDORF. *Die psychologischen Anschauungen J. J. Rousseaus und ihr Zusammenhang mit der französischen und englischen Psychologie des XVI-XVIII. Jahrhunderts.* Ein Beitrag zur Geschichte der Psychologie. Langensalza, H. Beyer und Söhne, 1929, in-8°, VI-248 S. (*Philosophische und Psychologische Arbeiten,* hsgg. von Theodor Ziehen, Heft 13).

M. Frässdorf (élève de Ziehen) partant du point de vue de la psychologie empirique, tente habilement de donner un fondement historique aux idées et aux doctrines de Rousseau. Il répond très exactement à la question de savoir jusqu'à quel point Rousseau connaît la psychologie rationaliste et empiriste ainsi que celle des Encyclopédistes ; par là même il justifie une ample connaissance des sources dont il donne plusieurs citations. Il s'efforce d'établir que c'est l'expérience personnelle de Rousseau qui est le point de départ propre-

ment dit de sa psychologie, ce qui ne pouvait pas être autrement dans une nature introvertie telle que la sienne.

Après avoir parlé des fondements philosophiques généraux, Frässdorf aborde l'étude de l'idée de l'âme d'après Rousseau, idée dont il montre la complexité et l'incohérence, mais en même temps l'importance pour la psychologie de l'avenir. Viennent les problèmes des relations entre l'âme et le corps et le problème de l'âme animale, puis une analyse exacte des fondements physiologiques et de la « division du psychique »; Frässdorf rattache cette théorie à Descartes, d'une part, à Pascal et aux *Gefühlsphilosophen*, d'autre part. Mais ce qui constitue la grande importance du livre de Frässdorf, ce sont les chapitres qui suivent (la vie physique sensorielle, les sentiments, le sentiment intérieur, les passions, la pensée, la volonté et le moi). En tenant compte de tous les passages importants des ouvrages de Rousseau, il établit un exposé presque textuel de tous les phénomènes psychiques de l'individu Rousseau tel qu'il n'en existait pas encore dans les travaux sur Jean-Jacques.

Après un bref exposé des questions principales de la psychologie enfantine, M. Frässdorf communique les résultats de son enquête. Il établit jusqu'à quel point les idées psychologiques de Rousseau sont enracinées dans sa personnalité : c'est l'observation intérieure qui constitue « l'échafaudage central de toute sa psychologie » (p. 231).

Mais il nous semble que M. Frässdorf n'arrive pas à expliquer d'une manière satisfaisante les multiples contradictions apparentes de certaines idées. La tâche du psychologue consiste précisément à voir au delà de l'impression que Rousseau avait de son moi, et à déceler les origines de la contradiction de ses idées, en remontant pour cela dans la structure psychique jusqu'à l'inconscient, qui renferme le moi perçu par Rousseau lui-même et la personnalité telle que nous pouvons la connaître dans son conscient et dans son inconscient. La méthode psychoanalytique appliquée ici pourrait faire comprendre non seulement l'idée mais encore la contradiction de certaines idées et leur signification.

Je voudrais citer entre autres le terme de « penser ». L'homme naturel qui ne pense pas encore est une brute ; malgré cela, le progrès de la pensée signifie la dépravation de l'humanité. La psycho-analyse éclaircirait cette contradic-

tion ; par exemple en montrant qu'elle est conditionnée par le ressentiment de Rousseau vis-à-vis de la civilisation de son temps : « penser » n'est une idée de dépravation que du point de vue de la société, mais non plus pour l'homme en tant qu'homme, à condition que la culture de la raison soit accompagnée de celle du cœur. Et l'on arriverait alors à se faire une conception plus profonde et plus cohérente de toute la richesse philosophique et psychologique des idées de Rousseau. [Magdalena Hoffmann].

Otto KLÖDEN. *Der Begriff der Naturgemässheit bei Comenius und Rousseau.* Ein Beitrag zur kritischen Geschichte der Pädagogik. Breslau, Verlag von Trewendt und Granier, 1929, in-8°, 146 S.

La question concernant les idées de la conformité à la nature chez les grands pédagogues, tels que Coménius et Rousseau, est un exemple typique de la série presque interminable de questions qui se groupent autour de l'idée de l' « anthropologie philosophique » et de son histoire qui n'est pas encore écrite. L'idée de la conformité à la nature concerne, sous ce rapport d'une philosophie de la culture, la nature et la destinée de l'homme et n'a rien à faire avec la science empirique de la nature mais uniquement avec certains idéals de la vie morale et son organisation.

Ce sont là des faits dont l'anticipation aurait épargné à l'auteur bien des pénibles déterminations de concepts. Le mérite réel du travail consiste dans un effort pour indiquer soigneusement les plus importants développements de Coménius sur la nature en général et sur la nature humaine en particulier, ainsi que les développements de Rousseau sur la « nature comme objet de la connaissance empirique », sur l'idée « d'homme naturel » et enfin sur la « nature comme idée de culture ».

Cependant, lorsque l'auteur s'attache surtout à élaborer ces idées avec la plus grande précision théorique, il le fait avec une énergie et une netteté admirables. Mais ce qui diminue la valeur de cette tentative pour les études rousseauistes, c'est que l'analyse de l'auteur reste en quelque sorte prisonnière des idées et de la terminologie de son maître de philosophie, Richard Hönigswald. En ce sens, le travail de Klöden est une contribution à la philosophie de Hönigswald plutôt qu'un essai historique pour coordonner les idées de Rousseau

et de Coménius dans cette série évolutive qui marche à côté des grands systèmes philosophiques et qui a le droit de fournir les contributions essentielles à l'histoire de l'anthropologie [Magdalena Hoffmann].

Franz SAWICKI. *Lebensanschauungen alter und neuer Denker.* Paderborn, F. Schöningh, 1930, in-8°, 4 Bde.

T. III : De la Renaissance à l'Age des lumières : Bacon, Descartes, Spinoza, Leibniz, Rousseau, Herder, Gœthe, Schiller.

Theophil SPOERRI. *Praeludium zur Poesie.* Eine Einführung in die Deutung des dichterischen Kunstwerkes. Berlin, Furche-Verlag, 1929, in-8°, 332 S.

Cet important livre du distingué professeur zuricois donne une nouvelle méthode d'interprétation littéraire en se basant sur les trois éléments fondamentaux de l'âme humaine : le moi extérieur, le moi intérieur, le moi supérieur. Rousseau appartient à la classe de ceux qui mettent l'accent sur le moi intérieur. En subordonnant le moi extérieur et le moi supérieur à son moi intérieur, il a troublé l'ordre de l'esprit et ouvert la voie à la folie de la persécution et des grandeurs, mais il est devenu en même temps l'interprète le plus puissant de la musique intime de son âme. Les exemples sont empruntés aux *Rêveries d'un promeneur solitaire* (voir surtout les pages 72-75 du chiptre V : *Der dynamische Mensch :* Tagore, Rousseau, die Romantik, Nietzsche, Don Juan).

Eduard WECHSSLER. *Die Generation als Jugendreihe und ihr Kampf um die Denkform.* Leipzig, Quelle u. Meyer, 1930, in-8°, XVI-256 S.

Ce livre, nourri des classiques et riche d'une connaissance profonde de la littérature française, rend souvent hommage à Rousseau, soit pour son influence heureuse sur la pensée allemande qu'il a pour ainsi dire révélée à elle-même (p. 71, 83, 89), soit pour son expérience philosophique et psychologique (p. 77, 78, 81, 106, 118). Toutes ces citations témoignent d'une sympathie aussi vivante que raisonnée et prouvent que Jean-Jacques s'affirme comme l'un des guides de l'Allemagne intellectuelle issue de la guerre. [L. J. C.].

Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 7. Jhgg. 1929. Heft 1. S. 29-50 : Rudolf

STADELMANN. *Die Anfänge einer Kulturphilosophie in Rousseaus erstem Discours.*

Sociologue et philosophe, l'auteur scrute cet inépuisable *Premier Discours ;* son étude, d'une lecture aride, conclut que Rousseau, par sa haine de la culture, est devenu malgré lui le premier historien de la civilisation et le fondateur de la sociologie. [W. M.].

ANGLETERRE

Kingsley MARTIN. *French Liberal Thought in the Eighteenth Century : a study of political ideas from Bayle to Condorcet.* London, Benn, 1929.

Dans le chapitre VIII de cet ouvrage, intitulé *la Démocratie,* M. Martin fait judicieusement ressortir la distinction entre les deux étapes de la pensée politique de Rousseau : l'*Individualisme* des deux *Discours* et le *Collectivisme* du *Contrat social.* Si après le second *Discours* Rousseau eût cessé d'écrire, nous l'aurions regardé avec raison comme un apôtre de la vie simple et comme un pessimiste qui aurait désespéré de l'humanité. Mais dans le fait il a continué de spéculer ; et il n'a pas tardé de voir que cet individualisme foncier était incompatible non seulement avec un Etat mais avec la société elle-même. Il s'agissait donc d'adapter sa pensée aux exigences réelles. On pourrait peut-être conserver l'essence de la liberté, à condition qu'on la regardât comme obéissance à soi-même : ce sont les termes du problème tel que Rousseau le pose au début du Contrat social : « trouver une forme d'association... où chacun, s'unissant à tous, n'obéisse pourtant qu'à lui-même et reste aussi libre qu'auparavant ».

Rousseau procède maintenant en disciple de Platon ; son enquête n'est pas pratique mais idéaliste. Il ne peut d'ailleurs s'empêcher de reconnaître que dans l'état social nous avons gagné plus que nous n'avons perdu. Il voit que dans l'isolement primitif notre bonheur n'eût consisté qu'à ignorer notre misère ; la bonté de cœur, la moralité dans les actes n'auraient pas existé pour nous, et nous n'aurions pas connu l'amour de la vertu (*Contrat social,* Ms. de Genève). Le moi moral est donc plus important qu'une « liberté animale ». L'analyse puritaine à laquelle Rousseau s'est soumis l'a amené à conclure en faveur d'un dualisme qui est essentiellement

chrétien (« Pauline » dit très justement M. Martin) : nous avons une nature supérieure et une nature inférieure. Etre libre c'est réprimer celle-ci et obéir à celle-là. D'où la conclusion, dans le domaine politique, que « l'obéissance à la loi qu'on s'est prescrite est liberté » — conclusion qui renverse absolument celle du *Discours sur l'Inégalité*. La société bonne est une société où les hommes sont *vertueux*.

Rousseau est maintenant à même de résoudre le problème. La liberté sociale existe là où les hommes ne sont sujets qu'aux lois qu'ils se sont imposées eux-mêmes. La volonté générale qu'ils exercent n'est pas seulement la somme de toutes les volontés ayant en vue le bien commun : c'est ce que Montesquieu appelle « vertu », ce qui subordonne les intérêts particuliers aux intérêts publics (« public spirit, not public opinion »). Le rôle de la loi dans l'Etat est donc analogue au rôle de la conscience dans l'homme. De même que Rousseau, après avoir lutté inutilement contre ses passions, subit une réaction où il rentre sous l'empire de la conscience et reprend par là un sentiment de liberté morale, de même le citoyen égoïste subit le joug de la loi et se trouve *forcé* de cette façon à rentrer dans la liberté politique.

M. Martin analyse la doctrine du *Contrat social* et passe ensuite à la « Politique appliquée de Rousseau ». Rien de plus surprenant que le contraste entre le théoricien révolutionnaire et le réformateur modéré et clairvoyant. Rousseau ne veut procéder dans la pratique qu'avec une extrême prudence. Il est tellement imbu des idées de Montesquieu (évolutionnisme, importance du milieu, relativité, esprit de compromis) que les réformes qu'il propose en réponse à des invitations sont telles que Burke lui-même n'aurait guère pu les traiter d'extravagantes. Lui demande-t-on une constitution pour la Pologne, il voit tout de suite que le pays est beaucoup trop grand pour une démocratie. C'est pourquoi il propose que la Pologne soit organisée comme une confédération de trois Etats, dont chacun aura son gouvernement et sera lié aux autres par un « lien législatif ». Il ne faut libérer les serfs que peu à peu; et il ne faut, au commencement, accorder aucun pouvoir administratif au Tiers Etat. La puissance exécutive continuera à résider dans le Sénat aristocratique.

La confusion qui paraît exister entre l'intransigeance de Rousseau dans la théorie et sa prudence dans la pratique,

comment l'expliquer ? Par la conception qu'il s'est faite de la nature humaine. Il croyait, dans les deux *Discours* que l'homme naturellement bon, avait été corrompu par les mauvaises institutions. La rédemption serait possible, à condition qu'on établît des institutions qui fussent vraiment bonnes. Aussi la doctrine du *Contrat social* est-elle d'origine religieuse: elle provient du Calvinisme. Corrompu par l'arbre de la connaissance, l'homme peut obtenir une grâce rédemptrice par des moyens qu'explique le *Contrat*. Mais qu'un Etat réel, désireux de se convertir, vienne consulter Rousseau, celui-ci est tellement accablé par l'héritage de péché que cet Etat semble avoir accumulé, qu'il ne croit pas possible de le remettre tout de suite dans la bonne voie. (Il ne faut pas oublier que Rousseau a été une manière de directeur de conscience : il a, pour les etats malades les mêmes soins et les mêmes prudences qu'a, par exemple, un Fénelon pour les âmes qu'il dirige). Car Rousseau n'a pas méconnu le côté instinctif et passionnel de l'homme : il s'est fié, en dernier ressort, à l'éducation et à l'instruction ; mais il n'a pu attribuer autant d'importance aux seules institutions que ses contemporains ont fait. Il n'enseigne pas que nous pouvons établir une démocratie parfaite, mais que la démocratie « est la seule forme qui puisse être bonne à la longue, parce que c'est la seule qui offre aux hommes la liberté et qui puisse après un certain temps les régénérer et amener ainsi la formation d'une communauté vraiment sociale ».

Ce chapitre du livre de M. Martin constitue l'une des meilleures études que nous ayons de la pensée politique de Rousseau. [A. L. S.].

Arthur Lytton SELLS. *The Early Life and Adventures of Jean Jacques Rousseau.* 1712-1740. From the latest sources. With a Foreword by O. H. Prior. Cambridge, W. Heffer and Sons, 1929, in-8°, XXI-148 pp., Ill.

Depuis la sombre étude de Lord Morley (1873), l'ouvrage de M. Sells est la première biographie anglaise de Rousseau; exactement nous en avons ici les prémices; puisse bientôt la fresque se compléter. *Jeunesse et aventures...* titre avenant d'un livre délicieux : style coloré et transparent, allure rapide et prenante, phrase artiste revêtant un exposé solide. Sans doute n'a-t-on pas prétendu à des découvertes, mais c'est un

avantage sérieux d'avoir parcouru la Suisse et la Savoie sur les traces de Jean-Jacques, pour commenter la longue promenade du rêveur des Charmettes. Encore que critique avisé, M. Sells parle avec la chaleur de la sensibilité ; il n'est pas jusqu'aux illustrations — dues à son objectif sagace — qui ne manifestent cette poésie intime propre à rajeunir les faits connus ; telle vue des Charmettes est une révélation : attrait du vallon savoyard, oasis verdoyante, nid douillet où se développe — assez bizarrement — le transfuge genevois, esprit et cœur inquiets !

En quinze chapitres se déroule selon le rythme chronologique la jeunesse de Jean-Jacques ; deux chapitres d'introduction décrivent le milieu social (la cité sainte ; la famille Rousseau); un chapitre parenthétique narre la biographie de Mme de Warens. Les remarques judicieuses ne manquent pas au cours du récit et dans les appendices consacrés à des discussions d'importance inégale ; il nous paraît exact que le tempérament de Rousseau s'explique mieux par la psychiatrie générale que par le freudisme ; et nous aussi croyons téméraire d'appeler Jean-Jacques dromomane : c'est proprement vouloir trouver l'anormal et l'extravagant dans tous les faits et gestes du pauvre pèlerin. Cette rectitude de jugement fixe une attitude générale en face d'une existence si humaine et si particulière ; science et sympathie, voilà le critère du biographe : « Quel est le secret de la fascination qu'exerce Rousseau ? Pourquoi inspire-t-il une telle affection à des hommes qui n'acceptent point la totalité de sa doctrine et qui regrettent une partie de son influence ? Le secret réside dans son caractère étonnamment humain ; il manifesta avec intensité la grandeur autant que la bassesse de l'humaine nature. En lui, Pascal eût décelé, incarnée, la contradiction qu'il avait décrite : un raccourci d'humanité, un être, vivant dans le monde sans lui appartenir, meilleur et pire que ses alentours. Jean-Jacques était né avec de graves faiblesses ; le milieu où s'écoulèrent ses jeunes années ne pouvait guère y remédier ; mais il avait reçu en même temps un noble génie et une incontestable puissance de régénération qui l'élevèrent plus tard au-dessus des plus grands de son temps » (p. XIII-XIV).

Les rousseauistes remercieront le jeune lecteur de Cambridge, aujourd'hui professeur à Durham, lauréat de l'Académie française, du zèle qu'il apporte depuis plusieurs années

à présenter à l'Angleterre l'écrivain dont l'âme vibre étrangement en nos âmes. [L. J. C.].

Ernest Hunter WRIGHT. *The Meaning of Rousseau.* London, Oxford University Press (Humphrey Milford), 1929, in-8°, VIII+168 pp.

M. E. H. Wright, qui est professeur d'anglais à l'Université Columbia, nous offre ici une étude d'ensemble sur la pensée de Rousseau. Il n'a pas voulu reproduire en langue anglaise les exposés de MM. Bouvier, Faguet et Masson. Les idées de Rousseau étudiées dans les œuvres du maître ainsi que dans les travaux les plus récents, il les a refondues pour les présenter sous une forme personnelle. Rien de plus lumineux que ses analyses et ses résumés : Saurait-on, par exemple, mieux définir que dans le passage suivant le conflit entre la conception mécanique de l'homme et l'intuition qu'a eue Rousseau du libre arbitre ? « The air around him was fairly full of the idea that all our acts are as automatic as the responses of an animal to stimulus or of a stone to gravity ; but this again is what aroused Rousseau to his revolt. The nature of man is one, and that of brute and stone is another ; and what sets man apart... is above all a freedom of action that is his alone. Nature is right again because she has given man to know a certain liberty » (pp. 7-8). De même les morceaux biographiques qui trouvent leur place dans l'exposition sont remarquables de sympathie et de vigueur. Qu'on lise dans le chapitre sur la Religion naturelle la description des années passées dans la forêt de Montmorency : ce sont les vérités essentielles présentées en quelques mots sous la forme la plus pittoresque.

L'originalité du livre consiste surtout dans sa méthode. L'auteur expose dans quatre grands chapitres les idées de Jean-Jacques sur l'Homme naturel, sur l'Education naturelle, sur la Société naturelle et sur la Religion naturelle. On fait ainsi la part égale à l'analyse et à la synthèse, et ce qu'on pourrait perdre dans le sentiment de développement organique, on le regagne en clarté. La méthode adoptée par M. Wright a aussi le grand avantage de nous présenter la doctrine de Rousseau comme un ensemble qui se tient. J.-J. apparaît ainsi comme un penseur essentiellement religieux, en ce qu'il ramène tous les problèmes non à l'autorité ni même, en dernier ressort, à l'expérience, mais à l'intuition, à la conscience,

« Ce Dieu infaillible que chacun porte en soi ».

Contre une simplification de ce genre on peut objecter, à coup sûr, qu'il y avait dans Rousseau des éléments assez discordants. Le rêveur indolent et le législateur énergique qui soumettrait la société à des règlements sévères — ces deux hommes qu'il avait en lui font évidemment assez mauvais ménage. Mais tout nous porte à croire que Rousseau a essayé de fondre leurs divergences et de réaliser une unité logique. Il a voulu être *un* — non pour satisfaire à une « raison » extérieure, mais simplement pour vivre. En présentant la pensée de Rousseau comme un système cohérent, on risque d'oublier quelquefois que J.-J. n'a jamais rédigé une philosophie complète; mais on ne méconnaît pas la vérité morale et l'on fait ce que Rousseau aurait voulu qu'on fît. Et puis, il faut le reconnaître, M. Wright admet que « the thought of Rousseau is by no means one of those rare systems all laid out minutely in advance, with every item in precise position and in perfect harmony with all the others. It grew and gathered in his reveries like a flowing river, fed by many tributaries as it struggled to its outlet. And its unity, if such it has, is like that of a swelling stream. If we are looking for such unity, we must be prepared for ebb and flood, for twists and turns, for cross-currents, eddies, and backwaters... » (p. 4).

M. Wright qui a beaucoup de sympathie pour Rousseau est cependant assez impartial. Il est, au surplus, très bien renseigné. Son livre est un livre *pensé ;* c'est aussi un livre *écrit :* il est clair et se lit facilement. C'est un ouvrage qui fait honneur à l'érudition américaine et qui, dans son domaine, fera autorité dans les pays anglo-saxons. [A. L. S.].

The Social and Political Ideas of some Great French Thinkers of the Age of Reason. A series of Lectures delivered at King's College University of London during the Session 1928-29. Edited by F. J. C. HEARNSHAW. London, Bombay, Sydney, George G. Harrap and Co [1930], in-8°, 252 pp.

P. 168-194 : F. J. C. HEARNSHAW, *Rousseau.*

Il y a dans ce livre des choses excellentes, comme le beau chapitre sur Fénelon, qui est de M. R.-A. Jones, et l'Introduction (*The Age of Reason*), qui est du professeur Laski. On trouve aussi un chapitre, du professeur Hearnshaw qui est consacré tout entier à Rousseau. Prenons d'abord l'Introduction.

M. Laski nous dit ici, dans quatre ou cinq pages, l'essentiel sur Rousseau considéré dans ses rapports avec le Romantisme et avec l'évolution des idées politiques. On n'a jamais mieux expliqué l'antagonisme de principes qui séparait J.-J. des Philosophes aussi bien que de l'Eglise établie, ni les courants politiques si divergents qui sont sortis de lui. J.-J. est non seulement père des socialistes, il est également responsable d'une politique « qui accepte la tradition comme influence maîtresse dans la vie humaine et qui la relie, par l'intermédiaire de l'idéalisme philosophique à la tactique de conservatisme ». Ce développement, qui est assez récent, date de Hegel; mais « il est déjà implicitement dans Rousseau » (p. 30). Celui-ci apparaît, en fin de compte, comme père du « Romantisme puritain. Car (dit M. Laski) il n'a pas soutenu... que les droits du sentiment sont illimités. La passion qu'il exalte est toujours une passion pour la vertu..., un enthousiasme pour la simplicité. Il serait même exact de dire que la voix intérieure qu'il écoutait ne lui a pas appris le devoir de révolte autant qu'une leçon d'infinie résignation. Elle exige qu'il rénove les fondements moraux de son époque... On ne peut lire les très nombreuses lettres de ses correspondants sans reconnaître qu'il a été pour eux, plus que toute autre chose, un confesseur dont les principes ont eu la force d'un impératif catégorique » (p. 32). Ces pages sont un modèle de pénétration et de justice.

On ne saurait en dire autant de la conférence de M. Hearnshaw. Celui-ci rend justice à l'influence de l'écrivain et au prestige de son style, quitte ensuite à dénigrer l'homme dans des termes peu charitables. Plus de dix pages sont consacrées à un aperçu biographique. M. Hearnshaw a une plume alerte et ses phrases (« the super-tramp », « the would-be man of the world », « the inspired maniac ») ne manquent pas de saveur. Mais les jugements sont beaucoup trop sévères et le récit est parfois inexact. Nous lisons, par exemple, qu'avant la fin du séjour de J.-J. à Venise, « his self-assertiveness and impudence, and possibly also his irresponsibility and licentiousness (je cite les mots mêmes), had led to quarrels with his chief that culminated in his summary dismissal ». Présenter l'affaire sous ce jour, c'est altérer la vérité : on sait que Rousseau a bien rempli ses devoirs de secrétaire d'ambassade. M. Hearnshaw affirme ailleurs que les enfants de

Rousseau furent envoyés à l'asile, sans que leur père les eût même vus : rien ne nous autorise à croire qu'il ne les avait pas vus. Pour une esquisse biographique sur un grand écrivain, il faut consulter les travaux récents. M. Hearnshaw dans sa bibliographie cite plusieurs ouvrages, dont ceux de Lemaître et de Babbitt (on pouvait bien s'y attendre !) ; mais les livres de Faguet, de Bouvier et de Masson n'y figurent pas. Ce manque d'information est fâcheux ; le manque de charité l'est encore plus. Pourquoi nous dire qu'aux environs de 1745 J.-J. « fréquentait des gens perdus, avec qui il avait une affinité naturelle » ? Pourquoi nous informer qu'à l'époque de l'Ermitage et de Mont-Louis, Rousseau fut pendant quelque temps « possédé d'un démon impur » ?

Ces défauts sont rachetés en partie par une étude de la doctrine politique, étude qui vaut assurément d'être considérée. L'auteur commence par exposer les contradictions dans la pensée de Rousseau ; puis, serrant de plus près la question politique, il discute les interprétations proposées par Vaughan, et, plus récemment, par M. René Hubert. Pour Vaughan, l'idée de contrat aurait été moins importante dans l'esprit de Rousseau que la souveraineté populaire et la suprématie de la volonté générale. Hubert, au contraire, voit dans le contrat la clef de voûte du système. C'est Hubert (selon M. Hearnshaw) qui a raison.

La politique de Rousseau, nous explique M. Hearnshaw, est faite de nombreux éléments ; mais c'est la Bible, fondement de l'éducation genevoise, qui nous en fournit la clef. Or, qu'est-ce que la Bible sinon l'histoire d'un paradis perdu et d'un paradis reconquis ? J.-J. a eu beau abandonner le christianisme, il a toujours pensé en chrétien ; si bien qu'on peut ramener sa politique aux termes suivants : I) l'état d'innocence, II) la chute, III) l'état de péché et de misère, IV) les moyens de rédemption, V) le nouvel état de vertu et de félicité. Précisons.

I) Dans l'état de nature (décrit dans le *Second Discours* qui est ainsi la Genèse de la Bible rousseauiste) l'homme est innocent, il ne connaît ni le bien ni le mal. Entre lui et ses semblables règnent une égalité et une liberté parfaites.

II) Mais peu à peu les hommes abandonnent la solitude pour la vie sociale. L'établissement de la propriété privée fonde la société, mais crée en même temps une inégalité croissante :

d'où la jalousie, les conflits, l'adoption d'une loi et d'une police, la tyrannie du riche sur le pauvre.

III) Pour décrire l'état de misère où est ainsi tombée la pauvre humanité, Rousseau n'avait qu'à regarder autour de lui et à se rappeler ses propres expériences. Impossible de rentrer au jardin d'Eden ; aussi la nouvelle Jérusalem sera-t-elle très différente de l'état primitif. Elle admettra la société, la propriété, les arts et métiers, les progrès scientifiques. Comment pourrons-nous y parvenir ?

IV) Comment rentrer dans la liberté sans abolir la loi ? Ce problème trouve sa solution dans le *Contrat social* et c'est pourquoi l'idée de contrat est aussi fondamentale dans le plan de Rousseau qu'est la croix dans le Christianisme. Bien plus, le processus qu'elle implique est calqué sur la conversion chrétienne. On se défait du vieil homme pour revêtir un homme nouveau; c'est « une aliénation totale de chaque associé avec tous ses droits à toute la communauté ». Le corps politique qui en résulte est le Léviathan de Hobbes, moins son chef.

V) *Le nouvel état social.* La première conséquence du contrat est la souveraineté populaire. Toutes les prérogatives que Hobbes assigne à son despote, Rousseau les réclame pour le corps politique tout entier ; mais à la différence de Hobbes, il soutient que la souveraineté ne peut être aliénée — ni représentée. Et pourtant, si formidable que puisse paraître ce souverain, il ne doit pas nous inquiéter pour la liberté. Le nouvel Etat est un corps organique, doué d'une personnalité, doué surtout d'une volonté générale : celle-ci est la volonté véritable (« the real will ») de chaque membre du souverain. Or, c'est la théorie de la volonté générale qui est la grande contribution de Rousseau à la philosophie politique. M. Hearnshaw croit qu'il faut en chercher la meilleure exposition dans l'article *Economie politique* écrit par J.-J. pour l'*Encyclopédie.* Cette théorie conduit inévitablement à une conclusion collectiviste : c'est ainsi qu'elle est à l'origine à la fois du système de Hegel, qui a abouti à Treitschke, à Bernhardi et à la Grande Guerre; et du système de Marx, qui a abouti au Bolchévisme.

M. Hearnshaw admet, en revanche, que Rousseau a fait une contribution permanente à la solution du problème fondamental (conciliation de la liberté avec l'autorité), et qu'il a servi de point de départ pour « much of the most fruitful political

speculation of modern times ». Il finit par résumer les idées sociales et politiques de Rousseau qu'il croit avoir l'importance la plus durable : c'est un exposé assez complet et très juste de la doctrine libérale. [A. L. S.].

Arthur Lytton SELLS. *Jean-Jacques Rousseau at Annecy.* The 200th Anniversary. In-8°, 6 pp. (Tiré à part de *The Cambridge Review.* February 1, 1929).

Agréable tableau des vicissitudes du jeune Genevois.

Sunday Times, Dec. 15th 1929 : E. V. LUCAS, *A Wanderer's Notebook : Rousseau's Tombs.*

Cet article a été suggéré par l'enterrement de M. Clemenceau qui, tout libre-penseur qu'il était, a choisi la terre de Bretagne de préférence au Panthéon. M. Lucas en vient ainsi à parler du transport au Panthéon des cendres de Voltaire et de Rousseau. On ne peut voir le premier tombeau de Jean-Jacques sans penser qu'il a fallu une certaine insensibilité pour transférer les restes de « that resolute philosopher and poet of reasonableness from their carefully chosen seclusion to the noisy city ». M. Lucas raconte le voyage actuel de Paris à Ermenonville, décrit l'île des peupliers, et parle du nouvel Hôtel Jean-Jacques, avec ses spécialités culinaires et ses clients du haut monde. Si Rousseau n'est plus à Ermenonville, on voit sa statue dans le village et le parc tout entier semble imprégné de sa présence. C'est une causerie charmante, telle que nous pouvions l'attendre du délicat essayiste qu'est M. Lucas. [A. L. S.].

AUTRICHE

Imago. Band XVI. Wien, 1930. S. 145-172 : René LAFORGUE, *Jean-Jacques Rousseau.*

Traduction de la communication présentée le 19 mai 1927 au *Groupe d'études philosophiques et scientifiques pour l'examen des tendances nouvelles,* à Paris, et dont il a été rendu compte ici-même ; voir *Annales,* t. XVIII, p. 386.

CITE DU VATICAN

Indice dei Libri proibiti riveduto e pubblicato per ordine di Sua Santità PIO Papa XI. Nuova edizione. Città del Vaticano, tipografia poliglotta, 1929, in-16, XXXII-563 p.

P. 464 : ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emile, ou de l'Education.*

Decr. S. Off. fer. V, 9 sept. 1762. — *Du Contrat social, ou Principes du droit politique.* Decr. 16 iun. 1766. — *Lettre à Christophe de Beaumont, archevêque de Paris* (18 nov. 1762). Decr. 16 iun. 1766. — *Lettres écrites de la Montagne.* Decr. S. Off. 29 iul. 1767. — *Julie ou la Nouvelle Héloïse. Lettres de deux amans habitans d'une petite ville au pied des Alpes.* Decr. 9 dec. 1806.

ROUSTAN, Antoine-Jacques. *Offrandes aux autels et à la patrie.* Decr. 14 maii 1779.

DANEMARK

Vilhelm SCHEPELERN. *Rousseau og hans kulturfilosofiske og paedagogiske idéer.* En indledning i studiet af *Emile.* Kobenhavn, Gyldendalske Boghandel, Nordisk forlag, MCMXXX (1930), in-8°, 243 S. (Frontispice. Tiré à 500 exemplaires).

Dans un espace nécessairement restreint, nous ne pouvons que résumer, en quelques brèves propositions, le remarquable ouvrage que M. W. S. consacre à l'*Emile* de Rousseau et à ses idées sur la philosophie de la culture. Il comprend six chapitres: I. Rousseau et l'*Emile ;* II. Le sentiment intérieur ; III. Culture et nature ; IV. L'apologiste de Dieu ; V. La pratique de l'éducation ; VI. Conclusions.

I. Les cinquante pages de la *Profession de foi du Vicaire savoyard* sont, sans comparaison, les plus importantes de toute l'œuvre de Rousseau qui a contribué, pour une grande part, à construire l'arche dans laquelle le chirstianisme en France a échappé au déluge de la révolution. Deux caractères essentiels de Rousseau se heurtent dans la *Profession :* l'un négatif, son incapacité à l'investigation scientifique, son manque absolu du sentiment des valeurs intellectuelles ; l'autre positif, son génie de prophète. La voix du cœur qu'il a fait entendre, son sentiment intérieur, est l'instrument de sa vocation de prophète. Sa Bible, c'est la nature, c'est-à-dire l'ordre voulu et établi par Dieu. Dieu parle, à tous les hommes, par le sentiment intérieur.

II. Au delà et au-dessus de l'âme et du corps, l' « homme lui-même », dépasse la nature, s'en affranchit, et crée la culture. Les vérités intellectuelles, religieuses et morales n'ont de valeur qu'autant qu'elles sont utiles à l'homme dans la

pratique. Si la société est une nécessité, la culture est nécessaire. Mais la culture, corrompue et artificielle dans son état présent, doit être ramenée à la nature, devenir naturelle. La société deviendra alors une fraternité, dont tous les membres souffrent quand l'un d'eux souffre. Le sentiment intérieur de Rousseau, la nature, selon Rousseau, c'est Genève, avec sa culture politique et morale. Tel est le sens profond du *Contrat social.*

III. L'apôtre de la nature et l'apôtre de la culture s'associent et se réconcilient dans l'*Emile,* qui veut conduire l'homme naturel aux vertus morales de l'état social.

IV. L'*Emile* n'est pas un traité d'éducation. Il ne représente ni l'idéal de l'éducation privée, ni l'idéal de l'éducation publique.

V. Expérience spéculative, l'*Emile* est la justification de la nature et de son auteur. D'ailleurs, ce livre est singulièrement riche en vues sur l'histoire du cœur humain, et en conseils de pédagogie pratique. Il cherche à résoudre trois problèmes qui préoccupent la mère et le père, dans la famille idéale de la *Nouvelle Héloïse :* comment empêcher l'enfant de nous asservir, sans l'asservir lui-même ? Comment réaliser, sans contrainte directe, un développement méthodique de la raison de l'enfant ? Selon quel plan s'effectuera cette culture de la raison de l'enfant et de l'adolescent ?

VI. L'éducation par le milieu humain s'est bientôt substituée à l'éducation par les choses, qui n'est qu'une phase préalable. En dehors de ses instincts individuels, l'enfant est animé de puissants instincts sociaux. Pour satisfaire sa conscience, Rousseau dépasse ses propres hypothèses. Au corps social frigide de la liberté et de l'égalité, il insuffle l'esprit vivifiant de la fraternité. Théoricien de l'école du bon sens, Rousseau en est sorti par l'impulsion de son sentiment inférieur, il proclame la conscience qui détermine ce qui, au point de vue moral, doit être et ne doit pas être. En dernier ressort, les enseignements de l'expérience morale et la connaissance approfondie de la psychologie de l'enfant, la distinction entre les diverses études de son développement, telles sont les leçons bienfaisantes que Rousseau a données aux pédagogues modernes. [P. Kraemer].

ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE

Albert SCHINZ. *La Pensée de Jean-Jacques Rousseau.* Essai d'interprétation nouvelle. Northampton, Mass., Smith College, 1929, 2 vol. in-8°, VIII-521 pp. (pagination continue). (*Smith College Fiftieth Anniversary Publications*).

Cette publication jubilaire est aussi parue dans la *Bibliothèque de philosophie contemporaine,* chez Alcan ; le compte rendu s'en trouve ci-dessous, p. 268.

Albert SCHINZ. *Eighteenth Century French Readings.* New-York, Henri Holt, s. d. (1930), in-8°, XIV-633 pp.

Anthologie destinée aux étudiants américains, extrêmement riche, moins par le nombre des auteurs cités que par l'ampleur et la variété judicieuses des passages empruntés à chacun d'eux, et pourvus d'une annotation sobre et pertinente. Rousseau est représenté par quatre-vingt-douze pages tirées des *Confessions,* des deux *Discours,* de la *Lettre sur les Spectacles,* de la *Nouvelle Héloïse,* d'*Emile* et du *Contrat social,* pages encadrées de notices biographiques et littéraires, et de brèves analyses. Publiée en 1923, ce recueil paraît en un nouveau tirage qui en manifeste le succès. M. Schinz est passé maître dans l'art de réunir des fragments caractéristiques que relie un vivant commentaire (voir *Annales,* t. XV, p. 275). [L. J. C.].

The Romanic Review. Columbia University, New-York. Vol. XX, N° 3, July-September 1929, pp. 209-221 : Richmond Laurin HAWKINS, *Manuscripts of Jean-Jacques Rousseau at Harvard University.*

Il s'agit des six documents suivants :

N° 1. Montmorency, 6 sept. 1760, Lettre à Formey. Reproduite dans la *Correspondance générale.* Variantes insignifiantes.

N° 2. A M. de Saint-Germain, 2 avril 1771. Variantes moins insignifiantes reproduites très exactement et intégralement.

N° 3. Annotations du *Botanicon Parisiense,* de Sébastien Vaillant, avec commentaires de l'auteur de l'article, p. 213-215. Citons :

« Les notes de Rousseau toutes à l'encre, et avec trois ex-
« ceptions, sur des feuilles intercalées; 480 en tout, à savoir :
« 470 termes de la nomenclature de Linné ; 7 noms français
« de plantes; et les trois phrases suivantes : (a) face à p. 3 :
« Ce n'est pas une Algue, c'est le Scirpus lacustris dont la
« fanne est alongée par le courant des eaux; » (b) face à
« p. 23 : « N. B. La synonymie de tous les chenopodiums est
« presque impossible à débrouiller ; » (c) à p. 121 : « Ce
« n'est point le Garou ». Pour les 37 premières pages du
« texte de Vaillant, Rousseau a fait sa tâche consciencieuse-
« ment; après p. 37 ses annotations sont rares... » (215-16).
Photographie d'une page de cet ouvrage.

N°s 4 et 5. Copies de musique.

N° 6. Ode à un ami, attribuée à Rousseau ; manuscrit de 4 pages. Six dizains de 7 syllabes.

Equal Rights. Vol. XIV, No. 49. January 12, 1929. Official Organ of the National Woman Party, Capitol Hill, Washington, D. C. Publ. Baltimore, Md.: (Anonyme), *Poor Jean-Jacques* (1).

« La recherche des vérités abstraites et spéculatives, des principes des axiomes dans les sciences, tout ce qui tend à généraliser les idées, n'est point du ressort des femmes... » C'est le célèbre passage de Rousseau, au cinquième livre d'*Emile*. Rousseau « a tort », car : 1) Gertrude Caton Thompson, archéologue de Londres, explore en ce moment le site des « légendaires mines de Salomon »... « Et Miss Gertrude Caton Thompson va encore explorer les ruines de Zimbabur »... et autres. 2) Mrs Oscar S. Strauss, de New-York, a entrepris une expédition de trois mois dans le cœur de l'Afrique pour l'American Museum d'Histoire naturelle; elle formera une collection des oiseaux du Nyassa... 3) Miss Annie J. Cannon, de l'Observatoire de Harvard University, a compilé neuf volumes d'un catalogue de près d'un quart de million d'étoiles classées selon l'abondance d'hydrogène, d'hélium, ou d'autres gaz...

Pauvre Jean-Jacques, vous ne saviez pas ce qui allait arriver ; pauvre Jean-Jacques, nous nous réjouissons, mais nous avons pitié de vous, comme nous avons pitié de tous vos

(1) Des extraits de cet article ont paru dans la *Tribune de Genève*, 28 février 1929.

frères modernes ; pauvre Jean-Jacques, vous ne vous doutiez pas que la femme sait manier la pioche, collectionner des oiseaux, et compter jusqu'à un quart de million d'étoiles... et si vous l'aviez su, vous auriez encore été capable de ne pas comprendre que cela prouve absolument l'existence chez la femme de grands talents pour « la recherche des vérités abstraites et spéculatives » ! [A. S.].

Forum, New-York, February 1930, pp. 80-87 : Irving BABBITT, *What I Believe, Rousseau and Religion.*

Long article (dans une série où des philosophes américains présentent tour à tour leur credo) et qui nous intéresse puisque l'auteur donne comme sous-titre *Rousseau et la Religion.* Il distingue quatre « points de vue » : Baconien, Rousseauiste, Chrétien, Humaniste, qui souvent « se mêlent confusément ». Le Rousseauisme a voulu donner un substitut pour la religion, mais « ma conviction est que c'est pseudo-religieux ». Car : « Humilité, conversion, décorum, tout va par-dessus bord au profit du free temperamental overflow » chez Rousseau. Sauf erreur, l'auteur veut dire — et cela nous paraît appartenir au domaine de la morale ou de la psychologie plutôt que de la religion — que la nature humaine n'est pas bonne, puisque la nature nous suggère de céder aux impulsions de notre être, et qu'être bon signifie justement contrôler ses impulsions ou passions. Soit : seulement M. Babbitt ne nous donne toujours pas depuis vingt ans au moins qu'il attaque Rousseau, la preuve que Rousseau a prêché qu'il fallût s'abandonner aux suggestions de la nature. Sauf erreur, c'est bien Rousseau qui a écrit un passage commençant : « Conscience, conscience ! instinct divin, immortelle et céleste voix... ! »

Ajoutons qu'il est assez curieux de voir un érudit comme M. Babbitt caractériser l'idée de la bonté naturelle de « *nouveau* mythe » (à supposer même que Rousseau ait accepté ou proposé ce mythe) ; comme si ce n'était pas le Christianisme qui avait proposé le « mythe » de la méchanceté originelle de l'être humain, lequel n'est nulle part accepté avant le Christianisme ou en dehors de lui.

Publications of the Modern Language Association of America. Vol. XLIV. No. 4. Dec. 1929, pp. 1239-1245 : George R. HAVENS, *Rousseau's Doctrine of Goodness according to Nature.*

C'est une réponse, à grands coups de citations, aux considérations métaphysiques de Mlle Jeannette Tresnon (voir *Annales*, t. XVIII, p. 356).

Sewanee Review, Oct.-Dec. 1930, pp. 385-397 : Arnold H. ROWBOTHAM, *Rousseau and his critics.*

Les différents groupes de commentateurs des dernières années : les hostiles, Fusil, Lasserre, Seillière, Babbitt ; les objectifs, Havens, Lovejoy, E. Hunter Wright, Schinz. Conclusion : « ready for Schinz's final comment : We may not find in his (Rousseau's) writings a complete system, but we can find material for new ideas... »

Proceedings American Philosophical Society. Vol. LXVIII, No. 3, 1929, pp. 207-225 : Albert SCHINZ, *The Concept of Nature in Philosophy and Literature ; a Consideration of recent Discussion.*

Au cours des siècles, le mot *nature* a désigné quelque soixante-dix notions (cf. Lovejoy) ; les théoriciens pragmatiques l'ont utilisé avec prédilection dans leurs travaux sur le romantisme. Et M. Schinz étudie un bel exemple de la confusion du vocabulaire philosophique dans les œuvres mêmes du père du romantisme ; il rejoint les conclusions de son grand ouvrage (voir ci-dessous p. 268); l'individu Rousseau était romantique, le philosophe Rousseau était anti-romantique. [L. J. C.].

Bookman. New-York, August 1930, pp. 503-512 : Robert SHAFER, *The Meaning of Rousseau.*

L'auteur, professeur à l'Université de Cincinnati, appartient au groupe dit des « Humanistes » dont les leaders sont MM. Babbitt et More, et qui ont effectué une levée de boucliers pour résister, semble-t-il, au nihilisme moral qui s'empare de la jeunesse américaine et dont Rousseau est toujours le grand responsable. Ils ont publié un livre collectif *Humanism in America* (New-York, 1930, Farrar and Rinehart). L'article que nous signalons est écrit à propos du livre de M. Wright qui a voulu réhabiliter quelque peu Jean-Jacques (voir ci-dessus p. 235) ; c'est un éreintement et de M. Wright et de Rousseau. Le ton de l'article est indiqué suffisamment par ces lignes finales à l'adresse de Jean-Jacques — qui cette fois encore ne s'en portera pas plus mal : « The

devil as we have been warned, is never more likely to confound us as when he comes to us clothed like an angel and joins us in our prayers » (512). [A. S.].

FRANCE

Correspondance générale de J. J. Rousseau, collationnée sur les originaux, annotée et commentée par Théophile DUFOUR (et P. P. PLAN). Tomes XI. Impression des *Lettres de la Montagne* (mars-octobre 1764) ; XII : Les *Lettres de la Montagne,* Le *Sentiment des Citoyens* (octobre 1764-février 1765) ; XIII : Sacrogorgon ou la Guerre de Môtiers (février-juin 1765) ; XIV : La lapidation de Môtiers. Séjour à l'île Saint-Pierre. Départ pour l'Angleterre, par Strasbourg et Paris (juin-décembre 1765). Paris, Armand Colin, 1929, 1930, 4 vol. in-8° carré, VIII-387 pp., 6 pl. h. t. ; VI-397 pp., 6 pl. h. t. ; VI-380 pp., 6 pl. h. t. ; VIII-383 pp., 6 pl. h. t.

Encore que le motif invoqué ici-même, tome XVIII, p. 359, subsiste intégralement, le compte rendu des tomes VII à XIV, confié à M. Pierre Kohler, paraîtra dans le tome XX des *Annales.*

Mais plusieurs rousseauistes ont fait des constatations qui intéressent la méthode pratiquée dans cette série des quatorze volumes ; il paraît utile de les consigner.

1° Nombre de lettres sont à tort qualifiées d'inédites ; elles l'étaient lorsque Théophile Dufour en prit copie, mais, depuis lors, elles ont été imprimées avant qu'elles figurassent dans la *Corr. gén.* En voici des exemples : t. II, N° 198, Rousseau à G. A. De Luc, publiée par Alexis François, *Matériaux pour la Correspondance de J. J. Rousseau,* Paris, 1923, p. 66 ; — t. VII, N° 1263, R. à Néaulme, publ. par Mlle Pauline Long, *Annales J. J. R.,* VII (1911), p. 108 ; cf. Calemard, *Bulletin du Bibliophile,* 1926, p. 331 ; — t. IX, N° 1667, R. à M. de Luze et N° 1796, R. à Moultou, publ. par A. François, *Matériaux,* p. 104 et 110 ; — t. X, N° 1941, R. à Roustan, *ibid.,* p. 125 ; — t. XI, N° 2082, R. à d'Ivernois, et N° 2179, R. aux Directeurs des Postes, *ibid.,* p. 4 et 77 ; N°s 2214, 2225, 2240, Sauttersheim à R., publ. par L. Racz, *Rousseau ès Sauttersheim,* Budapest, 1913, p. 32-37 ; cf. compte rendu par Eugène Ritter, *Annales,* t. X, p. 236 ; — t. XII, n° 2307, docu-

ment publ. par Schinz, *La Collection J. J. Rousseau de la Bibliothèque de J. Pierpont Morgan*, Northampton et Paris, 1925, p. 12 ; N° 2326, R. à Cramer, publ. par Lucien Cramer, *Annales*, t. X (1914-15), p. 161 ; N° 2342, R. à Dupeyrou, publ. par François, *o. c.*, p. 19 ; N° 2381, Pomaret à R., publ. par E. Ritter, *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme français*, t. 47 (1898), p. 542 ; N° 2393, R. à Dupeyrou, 1er paragraphe, publ. par François, *o. c.*, p. 20 ; — t. XIII, Nos 2468, R. à Pourtalès (Foulquier), et N° 2469, R. à Pomaret, *ibid.*, p. 121 et 119 ; N° 2507, Vautravers à R., publ. par J. E. Hilberer, *Actes de la Société jurassienne d'Emulation* (voir ci-dessous) ; N° 2597, R. à J. H. Andrié de Gorgier, publ. par François, *o. c.*, p. 68 ; N° 2606, Peyraube à R., publ. par E. Ritter, *o. c.*, p. 546 ; N° 2632 et N° 2659, R. à Dupeyrou, publ. par François, *o. c.*, p. 21 et 22 ; — t. XIV, N° 2681, R. à Poujol, et N° 2723, R. à d'Ivernois, *ibid.*, p. 120 et 15 ; N° 2743, Madelon Boy de la Tour à R., publ. par Ph. Godet et M. Boy de la Tour, *Lettres inédites à Mme Boy de la Tour, etc.*, Paris, Genève, 1911, p. 213 ; N° 2754, Roguin à R., publ. par Usteri, *Briefwechsel Rousseau's mit Usteri und Roguin*, Zurich, 1886, p. 44 ; N° 2773, R. à Dupeyrou, publ. par François, *o. c.*, p. 23 ; N° 2873, R. à Mme de Verdelin, publ. par Streckeisen-Moultou, *Œuvres et Correspondance inédites de Rousseau*, Paris, 1861, p. 435 ; N° 2802, R. à Roguin, publ. par François, *Annales*, t. VII (1911), p. 69 ; N° 2878, R. à de Luze, publ. par François, *Matériaux*, p. 105 (1).

2° Sans doute, l'essentiel pour les travailleurs est d'avoir sous la main, en un recueil unique, tant de pièces dispersées ou inconnues, et personne ne méconnaîtra le service immense rendu à nos études par la *Corr. gén.* Toutefois, que faut-il penser de certaines omissions ? Ainsi, le t. XIII, p. 101-102, donne des fragments de dix lettres de Vautravers sans soupçonner qu'elles ont été publiées intégralement par J. E. Hilberer, *M. de Vautravers de Rockhall. Ses relations avec le*

(1) La même absence de contrôle vaut à l'éditeur de la *Corr. gén.* les remerciements injustifiés de l'auteur d'une monographie sur Abauzit (voir ci-dessous, p. 256) : les lettres inédites de Roustan à R. ont été publiées par L. J. Courtois, *Annales*, t. VI (1910), p. 229, 231, 238. On comprend que le recenseur de ce mémoire se soit écrié : « Tout de même, les *Annales* méritent que les rousseauistes ne les ignorent point ! » (P. C. : *Abauzit et Rousseau*, dans le *Journal de Genève*, 24 janvier 1930).

comte de Cobenzl et J. J. Rousseau (*Actes de la Société jurassienne d'Emulation*, Bienne, 1927, p. 215-225 ; tirage à part, Bienne, 1927, p. 27-37) (2).

La Revue des Etudes hongroises, Paris, octobre-décembre 1928, p. 416-418, a étudié les relations de Sauttersheim avec Rousseau telles qu'elles ressortent de la *Corr. gén.* ; spécialiste en la matière, M. L. Racz constate l'absence de treize lettres déjà connues, dont huit de son compatriote à R., quatre de C. G. d'Ivernois, de Luxembourg, de Dauby à R., une de F. H. d'Ivernois à C. G. d'Ivernois, et se demande mélancoliquement : cette « publication mérite-t-elle le titre de *Correspondance générale* » ? Moment d'humeur où les rousseauistes, dans leur immense majorité, se refuseront à trouver l'écho de leur sentiment. [L. J. C.].

J. J. Rousseau. *Les Confessions*. Texte intégral, établi, avec une Introduction, une Bibliographie, des Notes et des Variantes, sur le Manuscrit de la Chambre des Députés, par Ernest Seillière. Orné, en gravures originales au burin, d'un Frontispice par Gandon et d'un Portrait par Ouvré. Paris, Editions Bossard, 1929; 3 vol. in-8°, XXXVIII-318 pp., 375 pp., 240 pp. (*Les meilleures œuvres dans leur meilleur texte*).

Superbement imprimée, cette édition reproduit le manuscrit de Paris, avec quelques variantes du texte de Genève : à ce titre, elle rendra des services au lecteur curieux du travail de l'écrivain, encore que la relégation des notes et variantes à la fin des volumes complique la consultation. Emprunté à l'édition A. van Bever, ce commentaire historique est insuffisant, d'autant plus qu'il ignore les travaux posté-

(2) La *Corr. gen.* semble ignorer les lettres et documents publiés par A. François, *Matériaux*, numéros 24, 43. 69, 83, 94, 95, 97, 103, 106. — Un regret encore : très judicieusement, la *Correspondance* a noté les cachets qui subsistent sur les lettres reçues ou envoyées par Rousseau; elle en donne des descriptions précises, sauf pour celui ou ceux qu'elle qualifie de cachet oriental, ou persan, ou d'arabesques. En réalité, il y en a bien deux qui ont été distingués voilà plusieurs années; *cf.* L. J. Courtois, *Notes de chronologie rousseauiste*, p. 108, fac-similé p. 106, dans les *Mélanges Bernard Bouvier*, Genève, 1920; et L. J. Courtois, *Nouveaux cachets de J. J. Rousseau*, avec un *Appendice* par Paul Humbert. dans les *Annales*, t. XIII (1920-21), p. 241.

rieurs à 1913. Le ton ordinaire de l'introduction, c'est de louer en Rousseau l'artiste prestigieux et sincère, de vitupérer les tares de l'homme, son détraquement fauteur du mysticisme naturiste. L'hérésiarque a probablement sombré dans le suicide — hypothèse controuvée par les recherches de ces dernières années — tout comme la pathologie seule expliquerait la rupture de Jean-Jacques et de Mme d'Epinay, de Jean-Jacques et de Hume ; pathologiques encore les pérégrinations sans but du Dauphiné ; bref, c'est à croire que les préjugés de M. Seillière sont indispensables à sa démonstration de la religion rousseauiste ! Cette introduction est un brillant discours nourri de la lecture des *Confessions* et des ouvrages spéciaux, mais tendancieux par conviction profonde. En passant, relevons une erreur de fait : p. XXII, en 1737, devenu majeur, Rousseau toucha sa part d'héritage maternel ; son père devait mourir dix ans plus tard. [L. J. C.]

J. J. ROUSSEAU. *Les Confessions, suivies des Rêveries d'un Promeneur solitaire*. Publié avec des Notices par François MAURIAC. Paris, à la Cité des Livres, MDCCCCXXIX-MDCCCCXXX (1929-1930), 4 vol. in-8°, XX-273, 273, 309, 362 PP.

Tome I, p. 1-20 : *Introduction* (1).

Curieuse préface que celle de M. Mauriac ! On sent dans son auteur une sympathie de cœur pour Rousseau, une admiration d'artiste pour la beauté de son style et les prestiges de son imagination, et une volonté de lucidité qui lui fait accumuler les réserves sur la valeur morale, philosophique, religieuse de l'écrivain genevois. Où est-il le plus lui-même, dans l'admiration ou dans la critique ? Toute la critique de Mauriac me paraît assez peu originale, il n'y a dans son Essai rien qu'on ne retrouve — le style en moins — dans les pages célèbres de Lasserre, dans les textes maurrassiens, dans la critique catholique, mais elle nous intéresse quand même parce que nous y voyons la raison, traditionaliste et catholique, de Mauriac démolir une idole pour laquelle son cœur, dans son tréfond, nourrit une secrète tendresse. Plusieurs des personnages des romans de Mauriac, sensuels, troublés, hypo-

(1) Elle a été recueillie par Mauriac dans ses *Trois grands hommes devant Dieu* (1930), p. 55-94. — Les *Confessions* suivent le manuscrit de Genève.

crites, étouffant sous la contrainte du milieu, ne sont-ils pas des fils spirituels de Rousseau, par leur orgueil, par leur âme déchirée, par leur aspiration au bien, à la pureté, alors qu'ils respirent dans le péché et dans le crime ! On comprend la discrète sympathie de l'auteur de l'Essai pour un écrivain qui représente certainement une de ses âmes possibles, la forme vivante et réalisée de tendances qu'il sent sourdre en son esprit de créateur.

Voici quelques passages caractéristiques de cet Essai : « Jean-Jacques est près de nous, — ce n'est pas assez dire : il est l'un de nous. Ses contemporains et la génération qui a suivi la sienne ont retenu sa redondance, son éloquence ; de ses idées générales, ils ont extrait tout l'absurde, tout le tragique aussi... Et ce qui de son héritage parvient jusqu'à nous, c'est son attitude intérieure — une certaine complaisance irritée à être soi-même ; ce maître de mensonge et d'orgueil trouve parmi nous ses vrais fidèles. » « La sincérité (*sic*), le plaisir de l'aveu public, nous l'avons trouvé dans son héritage. »

Quelques paradoxes : « Il a le cœur le plus sensible d'un siècle qui a versé tant de larmes avant de couper tant de têtes. » « Chez Rousseau, le ressentiment est devenu créateur, mais de tous ses fils, c'est peut-être Robespierre qui lui ressemble le plus » (cf. Lasserre : L'esprit révolutionnaire contient, au moins en puissance, la noble sensibilité de Rousseau. *Romantisme français,* p. 60).

Mauriac montre que si Rousseau n'a pas détruit la conscience, il l'a corrompue, c'est un maître de falsification et de mensonge, et que malgré ses professions de foi Rousseau est bien loin du Christianisme, car il y a trop d'orgueil en lui, mais Mauriac concède que « cet homme n'en demeure pas moins dans le siècle de Voltaire, l'avocat misérable de Dieu. Dans un temps où l'indigente pensée voltairienne avait rang de philosophie, il était juste que le surnaturel fût défendu par ce maniaque, par ce fou ».

On aurait voulu, pour tout dire, un peu plus de sympathie, et un peu moins d'idéologie dans cette introduction; on regrette que Mauriac n'ait pas suffisamment parlé de l'artiste, le peu qu'il en dit est remarquable : « C'est l'artiste en lui qui a charmé, qui a empoisonné le monde... C'est à cet hypocondre, à ce persécuté que l'humanité doit peut-être l'image

du plus ravissant bonheur... Rousseau fait descendre la vérité du monde des passions à l'univers sensible. Le vent agite librement les arbres, le soleil illumine des toits... Les bergers de la Mythologie et les animaux de la Fable ne s'interposent plus entre nous et le réel. L'histoire humaine s'enracine, s'encadre, se raconte dans les objets, dans les odeurs, dans les instants ».

A la fin de son Introduction, Mauriac, venant à parler de l'abandon des enfants de Rousseau, pense que ce dernier a imaginé de toutes pièces cette descendance et cet abandon pour échapper aux railleries que son impuissance aurait pu susciter chez ses adversaires. « L'incroyable n'est pas qu'il ait porté un nouveau-né aux enfants assistés ; ce qui dépasse toute créance, c'est qu'il ait renouvelé cinq fois ce crime, qu'il ait eu ce persévérant courage ; et qu'il n'en ait pas même éprouvé assez d'horreur pour désormais se défendre de donner la vie. Mauriac fait état d'un texte de Rousseau (dont il ne cite pas la source) d'où il ressort que tout acte sexuel lui était impossible : « Ne pouvons-nous imaginer Rousseau se laissant aller, par vanité et par fausse honte, à cette invention, sans comprendre, d'abord, de quel poids terrible il se chargeait à la face d'un monde qui ne le connaissait pas encore ? Un jour, devenu tout à fait célèbre, il se réveilla prisonnier de ce mensonge, — trop tard pour se donner à lui-même un démenti ». La chronologie et les recherches des érudits renversent cette thèse.

Tome IV, p. 181-192 : *Notice* (1).

Cette préface des *Rêveries* me paraît supérieure à celle des *Confessions,* il y a moins d'idéologie, et malgré des réserves, un effort de compréhension, un contact plus direct avec les textes. Beaucoup plus que la préface des *Confessions,* elle aidera le lecteur à débrouiller ses impressions, lui fournira des moyens de vérifier, d'analyser les sentiments que la lecture du texte provoquera en lui. Mauriac montre que Rousseau fit scandale en prêchant la solitude, expose les raisons morales et physiologiques qui firent du philosophe un solitaire. D'après lui ce déséquilibre intérieur de Rousseau vient de ce qu'il a toujours refusé d'établir un rapport entre

(1) Parue d'abord dans le neuvième volume des *Chroniqueurs du Roseau d'Or* (1930), p. 5-27, elle a été recueillie par Mauriac dans ses *Trois grands hommes devant Dieu* (1930), p. 95-129.

son amour de la vertu et les bassesses de sa vie, « sa folie est née de ce contraste, il s'est épuisé à vouloir résoudre une telle contradiction. Vertueux d'intention dans la solitude, faillible et pécheur dans la vie sociale, Rousseau a tendu à anéantir en lui l'homme sociable, et les *Rêveries* nous donnent un écho de ses pensées dans cet état de séparation d'avec ses semblables, où il crut obtenir et goûter un semblant de paix. Mais sa solitude n'est qu'un aspect de son orgueil, son moi s'y enfle et s'y étale, et pour son malheur et son tourment il y retrouve les êtres qui l'ont fait souffrir et son tourment il y retrouve les êtres qui l'ont fait souffrir, à travers son passé ». Il y a de très fines remarques à propos de la Ve Promenade sur ce que Mauriac appelle « les noces indissolubles de Rousseau avec la Nature », Rousseau demandant à celle-ci de lui faire sentir avec plaisir son existence sans prendre la peine de penser, il goûte en elle, beaucoup mieux et beaucoup plus que ses disciples romantiques, une étrange volupté d'anéantissement qui le libère pour quelques instants de ses chimères et de ses obsessions. [F. R.]

Jean-Jacques ROUSSEAU. *Œuvres choisies,* avec Introduction, Bibliographie, Notes, Grammaire, Lexique et illustrations documentaires, par L. FLANDRIN. Paris, Hatier, 1930, in-16, 844 pp. (*Collection d'auteurs français d'après la méthode historique* publiée sous la direction de Ch. M. des Granges).

Ce choix de textes destiné à l'enseignement secondaire est fort bien présenté. Les textes sont abondants, ne comprennent pas seulement les passages célèbres mais quantité de fragments qui nous permettent d'avoir une vue complète de l'auteur. L'éditeur du recueil s'est fort bien tiré des difficultés qui se présentaient sur sa route; le résumé de la Nouvelle Héloïse, par exemple, dit tout ce qui doit être dit, tout ce que doivent savoir les lecteurs auxquels il s'adresse, sans déformer ou défigurer le roman. Les textes sont encadrés dans un commentaire historique qui les situe dans la vie de l'écrivain et dans le mouvement des idées de son temps. Si nous pouvons louer M. Flandrin de ses commentaires sur la partie purement littéraire de l'œuvre de Rousseau, nous sommes contraints de faire de sérieuses réserves sur la façon dont il a commenté ses idées politiques et en particulier le

Contrat Social. L'auteur du recueil ne semble pas avoir une très grande sympathie pour les idées politiques du philosophe genevois et pour les régimes qu'elles ont amenés et qui se sont inspirés d'elle. Cela se remarque à quantité d'observations, d'allusions qui tendent à réfuter, à diminuer les thèses de Rousseau (1). [F. R.]

Maurice BARRÈS. *Mes Cahiers*. Tome 1er : 1896-1898 ; tome 2e : 1898-1902. Paris, Plon, 1929, 1930, 2 vol. in-16, XIII-311, V-361 pp.

Cette série comprendra une dizaine de volumes ; au fur et à mesure de leur publication seront relevés ici les passages qui intéressent nos études.

Tome 1er. P. 179, août 1897 : Barrès ne se complaît plus guère à l'œuvre d'un individu, mais seulement à une œuvre collective, ou aux « œuvres pleines », comme « parfois, Byron, Gœthe, Pascal, Rousseau, autour desquels l'horizon est immense ». — P. 207, 21 oct. 1897 : Barrès visite l'Ermitage de Montmorency. — P. 224, 1er déc. 1897 : en dînant, Zola, France, Bourget et Barrès dissertent sur la qualité de la mémoire ; celle de Rousseau, manifestée dans les *Confessions*, correspond exactement aux nécessités du roman tel que l'aime Barrès.

Tome 2e. P. 46-52, août 1898 : à propos de Montmorency, Barrès note une *Rêverie sur les terres remuées ;* Rousseau chercha la consolation dans la nature, et ses disciples, par exagération, crurent y trouver l'amour, alors qu'il n'y a que la mort : de cette erreur, tous nous souffrons. Les déceptions ont aigri Jean-Jacques, mais sa folie tint surtout à sa chimère : organiser la société selon la vertu. Barrès a aimé « les Rousseau. Mais seulement comme des exaltations » ; ce sont des finalistes tandis qu'il contemple le passé. — P. 160 : « Il faudrait faire comprendre (dans l'*Appel au Soldat*) que la France est de Pascal, Rousseau ». — P. 184 : « Balzac savait que la vie est cruelle, que l'homme est ingénument abomi-

(1) P. 12, 67, 68 : Rousseau quitte la Savoie pour Paris en juillet 1742. — P. 85 : C'est la maison de Môtiers, à quelques 100 kilomètres de Genève. — P. 406 : Rousseau n'a pas pu voir cette île artificielle. — P. 430, n. 1. : au lieu de Grand Conseil, lire le Conseil Général. — P. 733, n. 2. : C'est Rousseau qui a raison. — P. 749, n. 4 : l'académicien était l'abbé Etienne Bonnot de Condillac [L. J. C.].

nable ; il s'est soumis comme Pascal à des conventions sociales que cet autre génie, Rousseau, réprouvait. » — P. 198 : Le P. Bremond disait à Barrès : « Le sentiment religieux il est dans Pascal, Rousseau, Georges Sand... » [L. J. C.]

Denis DIDEROT. *Lettres à Sophie Volland.* Texte, en grande partie inédit, publié pour la première fois d'après les manuscrits originaux, avec une Introduction, des Variantes et des Notes par André BABELON. Paris, éd. de la *Nouvelle revue française* (1930), 3 vol. in-8°, 352, 355, 319 pp.

Le jugement porté sur les relations de Rousseau avec Diderot n'est pas modifié par les inédits de cette savante édition ; citons les trois passages nouveaux, tous contenus dans le deuxième volume. P. 81, du 18 juillet 1762 : Diderot est convaincu que les poursuites judiciaires contre l'*Emile* cesseront : Rousseau « a pour lui les dévots... peu leur importe qu'il ait traîné le Christ dans la boue, pourvu qu'il ne soit pas des nôtres ». P. 339, du 10 décembre 1765 : « M. de Saint-Lambert disait un mot charmant, de Rousseau qu'on plaignait de ses persécutions qui le promènent de contrées en contrées : Eh ! messieurs, il n'est pas si malheureux que vous le faites, il voyage avec sa maîtresse, la réputation ». P. 342, du 18 décembre 1765 : « Rousseau est attendu à Paris ». [L. J. C.]

Dr S. ELOSU. *La maladie de Jean-Jacques Rousseau,* Paris, Fischbacher, 1929, gr. in-8°, 156 pp.

L'ouvrage du Dr Elosu est du plus haut intérêt. Depuis Régis, rien n'avait été écrit d'aussi pénétrant sur l'affection urinaire dont Jean-Jacques a souffert toute sa vie.

Depuis 1900, cependant, la médecine avait fait des progrès, et il était temps qu'un spécialiste revînt sur cette question.

Rapprochant divers textes des écrits de Rousseau, Elosu établit avec fermeté le diagnostic d'une malformation congénitale de l'urètre profond, obstacle permanent à l'évacuation normale et complète de la vessie. A sa naissance, Jean-Jacques fut atteint d'une rétention totale d'urine qui dura plusieurs jours et qui, plus tard, ne céda que partiellement. Celle-ci occasionna une inflammation d'abord locale, puis générale, dont Elosu suit les étapes successives en tirant un excellent

parti des lettres de Rousseau. A partir de 1752, nous voyons la rétention devenir presque complète et se compliquer d'incontinence. L'infection gagne alors les reins. C'est ainsi qu'apparaissent les intoxications chlorurémiques et azotémiques et les troubles cardio-vasculaires. Cet enchaînement pathologique conduit Rousseau à une vieillesse prématurée.

Jusqu'ici nous suivons, en les approuvant pleinement, les conclusions de l'auteur, mais nous ne saurions donner notre consentement à la thèse dans laquelle il voudrait rattacher aux troubles urinaires les troubles psychiques. Certes, ceux-là ont pu créer un état d'irritabilité et de méfiance, mais ils sont manifestement insuffisants à expliquer la complexité de l'état psycho-pathologique de Jean-Jacques. La malformation urétrale de Rousseau n'est qu'un appoint sommation qui est venu renforcer certaines tendances névrotiques de son caractère. [R. de Saussure.]

Marcel FABRE. *Firmin Abauzit et J.-J. Rousseau.* Uzès, impr. Malige, 1929, in-8°, 39 pp.

Ce mémoire, abondamment documenté, redit agréablement ce que l'on savait du vieux sage, et rappelle l'admiration passionnée que Rousseau lui portait. Relevons quelques menues erreurs : p. 13, Rousseau quitta Genève le 10 octobre 1754 ; p. 36 et 37, les trois lettres « inédites » de Roustan ont paru en 1911 dans nos *Annales,* VI, 229, 231, 238, et non pas en extraits, mais bien dans leur intégrité ; p. 37, le Grand-Mézel, loin d'être à la campagne, est une place de la vieille ville située sur la colline ; Abauzit habita longtemps — et Rousseau l'y visita assure la tradition — une maison sise en bordure de l'Avenue du Mail ; aujourd'hui les « boîtes à loyer » ont remplacé les jardins du hameau, notamment le clos d'Abauzit que délimiterait l'intersection des rues Bergalonne et de l'Ecole-de-Médecine. [L. J. C.]

Gabriel FAURE. *Suite italienne.* Paris, Fasquelle, édit., 1929, in-16, 206 pp.

P. 188-202 : *Sur la Tombe de Madame de Warens.* Cette méditation est reproduite du *Figaro,* 21 juillet 1928; cf. *Annales,* t. XVIII, p. 454.

Alexis FRANÇOIS. *Les origines lyriques de la phrase moderne.* Etude sur la prose cadencée dans la littérature française au dix-huitième siècle. Paris, les Presses universitaires de France, 1929, in-8°, 61 pp.

Les lettrés du XVIIe siècle, embarrassés d'idées préconçues empruntées au grec et au latin, ont été incapables de donner à la versification française une impulsion féconde et ils ont préparé la « réforme » de Malherbe qui, ramenant assez brutalement le vers français à sa cadence arithmétique du moyen-âge, a risqué lui porter un coup mortel. Nos grands classiques ont fait de beaux vers en dépit de Malherbe, par intuition ; mais leurs successeurs, dépourvus d'inspiration personnelle, esclaves des formules malherbiennes, en ont laissé voir toute l'ennuyeuse pauvreté. Il a fallu le sursaut romantique pour rendre la vie au vers français en lui rendant la liberté du style et du mouvement. Ainsi est né spontanément un art qui n'était point entièrement nouveau, puisque les meilleurs poètes du passé l'avaient pressenti, et cet art s'est épanoui dans de nombreux chefs-d'œuvre sans que les poètes eux-mêmes aient une notion absolument précise de sa technique.

Cette histoire — bien connue — a un corollaire et un pendant du côté de la prose. Il y a eu un mouvement en faveur de la prose lyrique, qui a été déclenché par la carence du vers : on a cherché ailleurs les satisfactions d'art que la versification, tombée dans le décri, semblait ne plus pouvoir procurer et cet effort a abouti à une magnifique création : celle de la phrase cadencée de Buffon, de Rousseau et de leurs successeurs, préludant à la fois aux harmonies des poètes romantiques et aux raffinements musicaux de notre prose d'art.

Ce mouvement, qui s'inscrit tout entier à l'intérieur de la crise du vers français, remplit, de Fénelon à Sénancour, à peu près le XVIIIe siècle, et M. François, qui nous en raconte les péripéties avec beaucoup d'érudition et de finesse, a tracé là un chapitre captivant et peu connu dans beaucoup de ses détails de notre histoire littéraire.

Son travail se divise facilement en deux parties. La première expose surtout les doctrines des théoriciens qui ont cherché à résoudre le problème, et nous parle des tentatives plus ou moins heureuses que ces théories inspirent. Fénelon, l'abbé Desfontaines, l'abbé Batteux, Vauvenargues, d'Olivet,

Marmontel et d'autres personnages moins connus apportent leur contribution à cet effort. Leurs doctrines, parfois confuses, souffrent toutes d'être fondées sur des idées peu sûres. Ce sont là querelles d'école. Faut-il ou ne faut-il pas distinguer le nombre oratoire du nombre poétique ? Et, si la prose ose emprunter aux vers leur harmonie, en quoi celle-ci consiste-t-elle ? Suffit-il d'une enfilade de vers blancs pour obtenir une prose nombreuse ? Notre langue comporte-t-elle un jeu de longues et de brèves ? Fournit-elle à l'artiste les éléments d'un rythme analogue à celui de la musique ? On sait que Rousseau répondait à cette dernière question par la négative et refusait au français toute qualité musicale.

Mais, et nous passons ici à la seconde partie du travail, voici que ce même Rousseau, en dépit de sa doctrine, et en même temps que lui d'autres à leur manière, poussés par le démon de la musique — c'est un point qui est excellemment mis en lumière — inaugurent un style nouveau, conforme au génie de la langue et où le nombre arithmétique se subordonne à la cadence naturelle et à l'harmonie de la phrase. La pratique et le génie créateur devancent ici la théorie, car il était réservé à l'abbé Scoppa et à Fabre d'Eglantine de démontrer l'existence de l'accent tonique, qui est l'âme de cette cadence.

On a beaucoup écrit depuis Brunetière jusqu'à M. Coculescu sur la prose lyrique de Rousseau. M. François résume et apprécie ces travaux ; surtout, tout en laissant à Rousseau la place prépondérante, il le situe dans un mouvement général entre ses prédécesseurs et ses successeurs, il le met dans la véritable perspective historique (p. 48-52). On appréciera spécialement vers la fin de cette étude les pages consacrées au style de Sénancour et à ses tirades strophiques.

Si nous avions à faire une légère réserve sur le contenu de ce substantiel travail, elle porterait sur la conclusion où l'auteur semble immoler les vers à la prose en s'écriant avec Sébastien Mercier : « La prose est à nous — les prosateurs sont nos vrais poètes ». Est-ce la fréquentation de Fénelon et de La Motte qui a inspiré à M. François peu de considération pour la forme versifiée, ou bien sa légitime admiration pour l'art délicat de nos prosateurs modernes le rend-elle injuste envers une autre forme de l'art ? Pour nous, nous serions tenté, tout en accordant aux Barrès et aux Gide tout l'hon-

neur qui leur revient de prendre la défense « de tous ces jeunes gens perdus, abîmés dans la versification » — nous citons toujours Mercier. Mais c'est là une question que nous ne saurions aborder et d'ailleurs les poètes se défendront assez tout seuls. [Alb. Sechehaye.]

Mélanges d'Histoire littéraire générale et comparée offerts à Fernand Baldensperger. Paris, librairie ancienne Honoré Champion, 1930, 2 vol., gd in-8°, 382, 397 pp.

Tome Ier, p. 321-331 : Alexis FRANÇOIS, *Où en est « Romantique » ?* Précieux article lexicographique et sémantique qui complète le mémoire paru dans ces *Annales*, t. V, p. 199-236.

Tome II, p. 244-250 : Albert SCHINZ, *Du succès et de la durée en littérature, à propos de Jean-Jacques Rousseau.* Ce succès et cette durée dépendent du lecteur plus que de l'auteur, témoin la renommée de Rousseau ininterrompue jusqu'à nous ; cela, à cause de la profondeur de « ses discussions philosophiques » qui sont consacrées à des problèmes d'un intérêt permanent. [L. J. C.]

C.-A. FUSIL. *L'Anti-Rousseau, ou les Egarements du cœur et de l'esprit.* Paris, Plon, MCMXXIX (1929), in-16, VIII-264 pp.

M. Fusil réclame pour le critique le droit d'être impressionniste. Baudelaire disait : « Pour avoir sa raison d'être la critique doit être partiale, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue qui ouvre le plus d'horizons ». Hé ! oui. Mais il ne suffit pas de trouver un bon point de vue, il faut encore savoir peindre ce que l'on voit de là et surtout ne point se boucher volontairement les yeux. M. Fusil distingue en Rousseau un monstrueux outrecuidant, un artificieux déclamateur, un esprit absurde qui nous entraîne à des conclusions dangereuses ou impossibles, bref « un des principaux naufrageurs de l'âme humaine ».

C'est son droit. Mais était-il vraiment bien nécessaire de reprendre l'une après l'autre toutes les pièces du procès pour rendre un jugement qu'ont déjà rendu les détracteurs de Jean-Jacques, et auquel ses admirateurs ne souscriront jamais ? Vraiment, voilà bien de l'érudition et des peines dépensées pour un homme que l'on déteste. M. Fusil ne

ferait-il pas mieux de consacrer des dons incontestables à un écrivain qu'il aimerait ? Il éviterait à tout le moins ainsi ce spectacle un peu affligeant et ridicule du pygmée qui s'attaque au géant. [P. C.]

René GERIN. *Jean-Jacques Rousseau.* Paris, Editions Rieder (1930), in-4° pot, 80 pp. et 60 planches hors-texte en héliogravure (*Maîtres des littératures,* 4).

En soixante-seize pages de texte, l'auteur accomplit un tour de force : il expose avec érudition et d'une plume alerte, la vie et l'œuvre de Rousseau. L'espace est trop mesuré pour admettre la discussion de plusieurs points délicats, tels que la durée du séjour au Spirito Santo (p. 8), ou la date de l'arrivée à Chambéry (p. 12), ou celle de l'initiation (p. 13), ou encore des relations avec Mlle Serre (p. 19). Il serait plus facile d'éviter certains lapsus : Boesey, pour Bossey (p. 6) ; Lauzanne, pour Lausanne (p. 11) ; château du Colombier, pour château de Colombier (pl. XLII). Enfin, il faut signaler trois erreurs de quelque importance : jamais la Genève calviniste n'eût imaginé de situer une promenade du dimanche « après vêpres » (p. 6) ; l'organiste de la cathédrale d'Annecy s'appelait Jacques Louis Nicolas Le Maistre, et non pas Nicoloz, dit le Maître (p. 10) ; la planche XLIV représente Wootton Lodge, distant de deux milles de Wootton Hall, résidence de Jean-Jacques ; ce château n'est pas petit, et n'est pas situé dans le Pays de Galles (p. 58) ; c'est en réalité une vaste construction à l'italienne, en plein comté de Stafford. Souhaitons une nouvelle édition de cet excellent manuel, auquel l'atlas iconographique confère un agrément supplémentaire. [L. J. C.]

Paul L. LÉON. *Benjamin Constant.* Paris, Editions Rieder (1930), in-4° pot, 60 planches hors-texte en héliogravure (*Maîtres des littératures, 6*).

Plutôt qu'iconoclaste, Rousseau fut un précurseur ; seul, il prépara les esprits au cataclysme inévitable — la Révolution ; seul, pour les hommes les plus profonds, donc les plus sensibles aux douleurs, il dut amortir le choc qui devait naître du conflit de deux mondes. Ce rôle prophétique et surtout humain (cf. l'*Emile*), Jean-Jacques l'a-t-il toujours rempli ? ou n'a-t-il fait que fournir aux grands esprits une

pose destinée à masquer ce conflit qu'ils ne pouvaient résoudre ? Problème d'une importance considérable pour l'étude du philosophe (p. 5-6).

Or, après Rousseau, Benjamin Constant est le Suisse romand qui eut le plus d'influence en politique et que la France assimila le plus complètement (p. 10). — L'éducation que reçut Constant dans son enfance fut le contrepied de la doctrine rousseauiste : il dépendit toujours des hommes, et jamais des choses (p. 11). — Constant consacra sept volumes à l'histoire et à la critique du sentiment religieux ; cet ouvrage forme un chaînon important dans l'œuvre des théologiens laïques de la France qui va de Rousseau à Renan (p. 29). — Dans le désarroi du temps, Mme de Charrière choisit la solution de Rousseau : exprimer l'individuel coûte que coûte ; l'analyse du moi fut chargée de refaire le chemin du particulier au général (p. 32). Et l'influence de Mme de Charrière cristallisa les facultés intellectuelles de Constant, vers 1786 (p. 35). — En politique (1794), il a refait le chemin parcouru par Rousseau, mais s'est séparé de lui en n'acceptant pas l'absolutisme du droit ; il devint le fondateur du libéralisme en France (p. 46-47). [L. J. C.]

François MAURIAC. *Trois grands hommes devant Dieu.* Paris, Edit. du Capitole (1930), in-16, 187 pp. Illustrations de G. Goor.

Ces hommes sont Molière, Rousseau et Flaubert. A Rousseau sont consacrées les p. 53-129 : I, *les Confessions* (p. 55-94) ; II. *Le Promeneur solitaire* (p. 95-129). Ces deux études se retrouvent dans l'édition des *Confessions* et des *Rêveries* publiée à la Cité des Livres ; voir ci-dessus p. 250.

M. M. MOFFAT. *Rousseau et la Querelle du théâtre au XVIIIe siècle.* Paris, E. de Boccard, 1930, in-8°, VIII-430 pp.

Assurément, cet ouvrage est consacré à un sujet fort intéressant et qui a fait couler des torrents d'encre depuis la *Lettre sur les spectacles.* Mais ce livre apporte-t-il de nouvelles lumières sur le problème du théâtre, sur l'influence sociale ou morale de l'art dramatique ? J'avoue ne les avoir pas trouvées. Reconnaissons pourtant que l'auteur délimite avec netteté son domaine, résume intelligemment les points essentiels de la question d'après les divers ouvrages qui ont

traité du même objet. Il nous donne une vue générale des livres et brochures qui ont paru au XVIIIe siècle sur les avantages et les inconvénients du théâtre. Les érudits trouveront là, à défaut de vues neuves, tout au moins un instrument de travail propre à leur épargner des recherches.

La partie la plus originale est celle qui traite de la situation sociale des comédiens en France. Nous n'en entreprendrons pas l'étude parce qu'elle n'intéresse que très indirectement Jean-Jacques. [P. C.]

S. Moreau-Rendu, docteur en philosophie. *L'idée de bonté naturelle chez J.-J. Rousseau.* Paris, Marcel Rivière, 1929, in-8°, 337 pp. (*Bibliothèque de philosophie.* Directeur E. Peillaube, XIII).

Voici un auteur qui entreprend de renouveler le débat très ancien sur la bonté ou la méchanceté natives de l'homme.

Si tous les écrivains grecs et latins — à l'exception du poète Lucrèce — se sont plu à concevoir un état d'heureuse innocence, un âge d'or d'une assez longue durée pour le monde et pour l'humanité, les écrivains juifs et, à leur suite, les auteurs chrétiens, ont admis un péché originel, une chute morale qui a dégradé l'homme dès son apparition, et qui, depuis lors, ne cesse de se reproduire dans chacun de nous, dès sa naissance.

A Virgile qui déclare :

« *Ante Jovem nulli subigebant arva coloni,*
« *Ne signare quidem aut partiri limite campum*
« *Fas erat : in medio quaerebant, ipsaque tellus*
« *Omnia liberius, nullo poscente, ferebat.* »
(*Géorgiques,* Liv. I, v. 125-128.)

David répond :

« Je suis né dans l'iniquité
« Et ma mère m'a conçu dans le péché. »
(Psaume L, 7.)

Nous sommes ainsi en présence de deux conceptions qui tiennent sans doute à des tempéraments de race : les Aryens sont optimistes à l'égard de la nature et de l'humanité, qui n'inspirent aux Sémites qu'un pessimisme désolé. Et comme les extrêmes se joignent, et que la vie procède toujours par

compensation, l'optimisme théorique des Aryens se traduit dans la pratique par des exigences de beauté, de noblesse, de bonheur qui, très souvent contrariées, produisent un pessimisme sévère devant les imperfections du réel, — il n'y a rien de plus exigeant et de plus profondément déçu que l'idéalisme optimiste, — tandis que le pessimisme naturel des Sémites, n'espérant rien d'un monde corrompu dès son origine et dans toute son évolution, se satisfait des moindres bonheurs, des moindres réussites qui n'étaient pas dans le programme de cet univers déchu, — il n'y a rien de plus accommodant que le réalisme pessimiste.

De là les conceptions intransigeantes des Aryens au sujet des valeurs humaines, conceptions qui s'expriment par l'institution de classes sociales dont les plus hautes, les castes aritocratiques, incarnent seules l'excellence du modèle préconçu, tandis que les classes inférieures sont par leur imperfection destinées à servir les premières ; de là l'absence de noblesse sociale, d'aristocratie chez les Juifs, qui, n'attendant rien d'excellent de l'homme, tiennent tous les êtres humains pour corrompus et conçoivent l'égalité des fils d'Adam devant l'inévitable péché.

On peut remarquer, au reste, que ceux des auteurs grecs et latins qui ne sont pas de naissance noble, — qui ne sont pas des Platon ou des César, — ne croient pas comme leurs confrères aristocrates à la bonté naturelle des meilleurs exemplaires de l'espèce humaine : ils admettent une décadence à partir de la fin de l'âge d'or, et ils expliquent cette décadence symboliquement à l'aide de la légende de Kronos ou Saturne détrôné par son fils Zeus ou Jupiter. Ainsi la dégénérescence de l'humanité est produite par les dieux, et non pas par le libre arbitre de l'homme. L'espèce humaine n'est pas responsable, comme elle l'est aux yeux des Juifs et des Chrétiens, de sa méchanceté et de son malheur. Hésiode, Virgile, Ovide recourent à cette explication poétique. Il est vrai que des esprits plus réalistes, comme Tacite, conçoivent une sorte de corruption naturelle qui succède au bonheur des premiers hommes et qui semble bien naître de la vie en société, inspiratrice d'ambition, d'émulation mauvaise et de volonté de puissance. De là à la thèse de Rousseau, il n'y a pas même un pas.

Tout le discours sur *l'Origine de l'inégalité parmi les*

hommes n'est-il pas déjà dans ces lignes de Tacite : « *Vetustissimi mortalium, nulla adhuc mala libidine, sine probro, scelere, eoque sine poena aut coercitionibus agebant. Neque praemiis opus erat, quum honesta suopte ingenio peterentur : et, ubi nihil contra morem cuperent, nihil per metum vetabatur. At postquam exui aequalitas, et, pro modestia ac pudore, ambitio et vis incedebat, provenere dominationes multosque apud populos mansere. Quidam statim, aut postquam regum pertaesum, leges maluerunt* ». (*Annales,* liv. III, ch. XXVI).

Même la conception de la bonté naturelle des sauvages, — des barbares, — conception que Rousseau partageait avec son siècle, se trouve déjà dans la *Germanie* du même Tacite.

Il nous a toujours paru souverainement injuste de rendre Rousseau responsable d'une théorie qu'il tient d'un nombre imposant de prédécesseurs illustres et qu'il n'a fait qu'exprimer dans une forme éloquente et dogmatique.

Il est vrai que l'auteur du livre que nous signalons ici a su rattacher Rousseau à son innombrable famille spirituelle, dans un long chapitre préliminaire intitulé *Préparation du Rousseauisme.*

Après ce chapitre en vient un second sur la *Formation intellectuelle de Rousseau,* puis un examen détaillé des textes qui, dans l'œuvre de Rousseau, affirment la bonté naturelle.

Dans une troisième partie, intitulée *Etude critique,* l'auteur juge utile de confronter avec la thèse de Rousseau la « doctrine catholique de la nature humaine ». Et cette doctrine catholique est tirée de la *Somme théologique* de Saint Thomas d'Aquin. Ici, il nous semble que l'auteur laisse paraître le bout de l'oreille. On peut professer une grande estime pour la pensée du « Docteur angélique », on ne voit pas pourquoi cette pensée est élue, entre beaucoup d'autres, comme l'expression la plus parfaite de la doctrine du péché originel. Cette doctrine a été soutenue par maint grand esprit, elle est la clef de voûte de toute la pensée juive et chrétienne, comme la thèse de la bonté naturelle est l'une des idées essentielles de la pensée aryenne et étrangère au christianisme. Saint Augustin nous eût paru mieux qualifié que Saint Thomas d'Aquin pour soutenir de ses arguments la thèse du péché originel : le mal est pour Saint Augustin une réalité positive, il n'est qu'une idée négative pour Saint Thomas d'Aquin.

Mais Saint Augustin n'est pas pour le catholicisme d'aujourd'hui une autorité aussi orthodoxe que Saint Thomas d'Aquin, dont la *Somme théologique* est vraiment la somme de toute la sagesse catholique, — comme l'œuvre de Rousseau est, aux yeux de certains catholiques, la somme de toutes les hérésies.

Telle est, du moins, la conviction de S. Moreau-Rendu, qui oppose l'un à l'autre Rousseau et Saint Thomas d'Aquin comme les champions de deux théories adverses. « Joignons donc et confrontons, dit notre auteur, ce qu'est la « nature », ce qui est « naturel » au sens catholique, avec la « nature » et le « naturel » au sens rousseauiste, et servons-nous des concepts élaborés à l'école de Saint Thomas d'Aquin comme de clés pour pénétrer la pensée imprécise de Rousseau » (p. 273).

Mais il y a plus. Notre auteur, pour s'orienter à la fois dans la démonstration de Saint Thomas d'Aquin et dans « la pensée imprécise de Rousseau », recourt aux indications du plus notoire des thomistes actuels, M. J. Maritain, qui se trouve précisément avoir fait le procès des hérésies de Rousseau (v. *Trois réformateurs*), M. Maritain dont l'enseignement, les ouvrages « ont seuls su projeter sur le sujet une lumière satisfaisante. Ce n'est d'ailleurs qu'en y allumant notre lanterne, avoue modestement S. Moreau-Rendu, que nous avons pu vraiment comprendre les concepts de *nature* et de *naturel*, protéiformes chez Rousseau » (p. 285).

A l'aide de ces autorités, auxquelles on en joint beaucoup d'autres, le réquisitoire peu à peu se forme, s'affirme, se fortifie. Toute la pensée catholique orthodoxe finit par se dresser, à l'ombre de Saint Thomas, contre le défenseur de la bonté naturelle, qui n'est que l'héritier d'une longue tradition, et que l'on isole pour mieux le frapper. L'auteur, qui pourtant sait reconnaître certains mérites de Rousseau, n'est pas tendre pour le penseur genevois. « En définitive, conclut-il, sa folle croyance à la bonté naturelle, ruinée d'ailleurs par les faits, n'a guère réussi qu'à désorganiser la pensée, énerver la pédagogie, ébranler l'édifice social, obscurcir la foi, bref, à compromettre dans tous les domaines les fruits de longs siècles de civilisation » (p. 329).

La haine est souvent clairvoyante et minutieuse. L'ouvrage de S. Moreau-Rendu, inspiré par une antipathie très vive

et très attentive, est une étude fort appréciable. L'auteur y a cité toutes les pages de Rousseau qui traitent de la bonté naturelle, constituant ainsi un répertoire qui peut rendre de grands services. De plus, l'idée capitale de bonté naturelle est ici comme un projecteur qui éclaire toute l'œuvre et l'âme du génial Genevois ; elle nous fait connaître le « père du romantisme » mieux que tant de monographies de détail qui morcellent sa personnalité si puissamment synthétique.

Le livre de S. Moreau-Rendu pourrait s'intituler *Rousseau devant le catholicisme.* Il permettra aux lecteurs catholiques de condamner Rousseau sur de bonnes raisons. [Frank GRANDJEAN.]

Marcel NATHAN. *L'esprit et ses maladies.* Paris, Editions Rieder (1930), in-4° pot, 60 planches hors-texte en héliogravure (*Bibliothèque générale illustrée,* N° 15).

La critique littéraire se familiarise dans le sillage de la philosophie et de la psychiatrie, avec la double notion d'*animus* et d'*anima.* Selon M. Nathan, l'*animus* est le moi social et intellectuel, ce qu'il y a en nous d'anonyme et que nous livrons à notre prochain. L'*anima* est notre moi profond, qui sent et devine, incommunicable par le langage, mais qui réside dans l'inconscient et que révèlent parfois les rêves ; elle recèle le primitif qui dort en chacun de nous. Par sa réhabilitation de l'instinct, Freud rejoint Rousseau et les quiétistes, comme l'a surabondamment démontré Seillière (p. 11, 12). Notre auteur, sans négliger les doctrines du freudisme, étudie principalement les lésions cérébrales, causes de la démence, de l'hystérie, de l'imbécillité, de la mélancolie, etc. L'homme de lettres s'étonne que la schizophrénie de Jean-Jacques ne soit pas mentionnée dans cet ouvrage, car il est bien un des plus illustres patients que puisse rêver un spécialiste et celui, probablement, qui sut analyser les symptômes morbides avec la plus perspicace acuité. [L. J. C.]

D. PARODI. *Du Positivisme à l'Idéalisme. Philosophies d'hier. Etudes critiques.* Paris, J. Vrin, 1930, gd in-8°, 225 pp. (*Bibliothèque d'histoire de la philosophie*).

Enquête sur l'évolution de la pensée française et européenne, et témoin d'un intérêt pour les problèmes philosophiques non démenti au cours de trente années de médita-

tion, ce recueil s'ouvre par un chapitre consacré à *La philosophie religieuse de J.-J. Rousseau* (p. 9-37). C'est l'étude bien connue que l'auteur publia en 1912 dans le recueil des leçons faites à l'Ecole des hautes études sociales (voir *Annales*, t. IX, p. 108) ; par sa valeur permanente, elle méritait d'être mise sous les yeux d'une génération qui n'a pas connu l'émotion suscitée par le deuxième centenaire de Jean-Jacques ; à sa conclusion : « Il (Rousseau) a eu, presque seul de son temps, le sentiment net et vivant de la liberté spirituelle, de la primauté de l'esprit » (p. 37), M. Parodi ajoute une note : « C'est ce que méconnaît, à notre sens, M. Brunschvicg dans le chapitre brillant et profond, mais injuste aussi, qu'il lui consacre dans son grand livre : *le Progrès de la conscience dans la philosophie occidentale* » (cf. *Annales*, t. XVIII, p. 364). [L. J. C.]

Louis PROAL. *La psychologie de J.-J. Rousseau.* Nouv. édit. Paris, Alcan, 1930, gd in-8°, 463 pp. (*Bibliothèque de philosophie contemporaine*).

Réimpression de l'ouvrage dont il a été rendu compte ici même, t. XVI, p. 302.

J. G. PROD'HOMME. *Vingt chefs-d'œuvre (du Cid à Madame Bovary) jugés par leurs contemporains.* Paris, libr. Stock, 1930, in-16, XV-293 pp.

Les pages 117 à 145 présentent un choix des opinions exprimées par les gens de lettres et par la bonne société à la lecture de la *Nouvelle Héloïse :* Mesdames de Genlis (1), de Chenonceaux, de Créqui, Cramer-Delon, de Polignac, du Deffand, de Verdelin ; Duclos, Voltaire, Grimm, La Condamine, d'Alembert, Fréron, Panckoucke, Formey, Jaucourt, S. Mercier, Escherny ; le *Journal encyclopédique*, le *Mercure de France*. Comme le dit M. A. Thibaudet dans la *Préface*, ces textes nous donnent « une image de la littérature en formation ». On saisit quelques-uns des éléments dont se constituera la destinée d'un livre dans les milieux cultivés : préjugés, goût, passion, raison ; encore que représentatifs, ces milieux ne sont pas toute la nation et leur verdict — positif

(1) Le premier extrait ne saurait être de 1760; de 1770 au plus tôt.

ou négatif — n'est point irréformable : il pose tout le problème de la réputation littéraire ; on eût souhaité plus d'exemples d'incompréhension et de malveillance. D'ailleurs les jugements discordants font songer à l'unanimité formidable clamant le succès du roman que révèlent les correspondances inédites de Neuchâtel. [L. J. C.]

Albert SCHINZ, Docteur en philosophie, Professeur de littérature française à l'Université de Pensylvanie à Philadelphie. *La pensée de Jean-Jacques Rousseau.* Paris, Alcan, 1929, grand in-8°, XII-521 pp. (*Bibliothèque de Philosophie contemporaine*).

Au seuil de son monumental ouvrage, M. Schinz déclare que, tandis que les travaux récents de l'histoire littéraire ont renouvelé nos vues sur la plupart des grands écrivains, « en ce qui concerne Rousseau, on a à peu près piétiné sur place ». Ce n'est pas, certes, faute de travaux. Les attaques continuelles dirigées contre R., le flot toujours montant de la littérature rousseauiste, attestent la « modernité » du citoyen de Genève. Ni l'art supérieur de l'écrivain, ni sa personnalité singulière, ni la nouveauté de sa pensée, n'expliquent suffisamment, au gré de M. Sch., le prestige durable de R., l'action soutenue de son œuvre. Le mot de cette énigme, que ses prédécesseurs n'ont pas découvert, M. Sch. pense le trouver en « reprenant intégralement l'examen de la pensée de R. ». Il estime qu'on a négligé de tenir compte « des circonstances et de l'état d'esprit public au moment où R. écrivit » ; mais il constate que les critiques ont dégagé « cette vérité qu'il existe entre plusieurs des théories fondamentales du philosophe, des contradictions en apparence irréductibles ». Or, on a eu tort de chercher à réduire à l'unité la pensée de R., d'admettre qu'il a conçu « un système philosophique et logique qu'on puisse reconstituer de toutes pièces ». En fait, l'ouvrage de M. Schinz est consacré à définir et à mesurer « ce manque de cohésion philosophique », à suivre la pensée de R. dans ses balancements, à marquer son oscillation entre deux conceptions contradictoires de la vie. Problème auquel, depuis un quart de siècle, M. Sch. a consacré de nombreuses études, signalées par les *Annales* ou publiées par elles (1),

(1) Voir t. XVII, Table générale, p. 350, 373.

et dont la substance se retrouve dans son imposant volume.

Dans sa *Première partie* (qui est une sorte de seconde introduction) M. Sch. pose « le problème », c'est-à-dire qu'il montre comment, depuis l'antiquité jusqu'au XVIIIe siècle, la société humaine a concilié le besoin individuel de bonheur (que M. Sch. appelle « les aspirations romantiques du *moi* humain ») et la nécessité d'une discipline sociale. Dans l'Empire romain, l'ordre repose sur le renoncement de l'individu. Le christianisme reprend cette discipline ; mais en imposant aux fidèles la mortification, en condamnant la jouissance terrestre, il leur offre la compensation du bonheur dans la vie future. A travers le moyen âge, l'esprit du siècle soutient une lutte constante contre les conceptions et la morale de l'Eglise. La Renaissance menace l'équilibre de ces deux tendances antagonistes. Mais Calvin, la contre-réforme, empêchent cette révolution de passer des esprits dans la sphère des réalités. Le XVIIe siècle accentue cette réaction contre le naturisme païen, en « unissant une fois de plus les forces du trône et de l'autel ». A cette époque d'ordre moral, un nouvel effort de libération va succéder. La morale du renoncement est devenue beaucoup moins absolue dans ses exigences, à mesure que la civilisation offre plus de paix et de bien-être. La découverte du « bon sauvage », l'image de l'Angleterre individualiste et évoluée, favorisent l'émancipation de la pensée française, à laquelle Descartes a rendu, comme malgré lui, la méthode rationnelle de recherche scientifique. Ainsi quand R. paraît, les problèmes sociaux et moraux, vieux comme l'humanité, se posent vraiment d'une manière nouvelle.

Le chapitre II de cette *Première partie* (lequel constitue en somme une seconde partie) nous montre « R. devant son siècle », et nous fait assister au « conflit » dans la jeunesse de R. des deux tendances qui vont se partager sa pensée et son œuvre : la recherche du bonheur personnel, que M. Sch. qualifie de « romantique », la soumission à une autre discipline sociale, à une sorte de stoïcisme, que M. Sch. appelle « romain ». Première éducation trop tendre, d'une part, qui développe une sensibilité excessive. D'autre part, empreinte du milieu calviniste, de sa discipline austère, et de l'idéal héroïque que l'enfant forme dans ses lectures. En ce chapitre, M. Sch. s'écarte peu de ses prédécesseurs et nous donne moins qu'ailleurs l'envie de discuter ses allégations.

Après ces préambules, utiles mais un peu longs, nous voici enfin à cette *Deuxième partie* qui constitue le bloc central de l'ouvrage de M. Sch., « le conflit chez R. l'écrivain ».

Le *Discours sur les sciences et les arts* exalte la vertu, et les Romains. Mais qu'est-ce que *la vertu ?* Un dicton de notre enfance répondait : « On n'a jamais bien su ! » M. Sch. ne reprend certes pas à son compte cette impertinente boutade. Mais il expose opportunément que « le mot vertu a acquis au cours de l'histoire de la pensée trois sens fort distincts » (p. 141). Pour l'antiquité classique, la vertu est certaine sagesse morale ; pour le christianisme, c'est le renoncement terrestre ; enfin on a parfois assimilé la vertu à l'innocence de la nature primitive. Ces trois notions sont incompatibles. Or R., dans le premier *Discours,* les confond effrontément. Cependant M. Sch. discerne, affirme, qu'en réalité c'est la vertu-renoncement qui, à ce moment, l'emporte sur les deux autres dans sa pensée. A vrai dire, R. « résiste mal parfois à la tentative de glisser de la notion de rigide vertu-renoncement à l'une des deux notions de vertu-sagesse ou de vertu-innocence où le bonheur terrestre n'est pas condamné, bref de laisser le sentiment par moment l'emporter sur la logique » (p. 151). Cette morale chrétienne ou romaine, que le *Discours* préconise, non sans vaciller un peu, « exclut *particulièrement* la théorie de la bonté naturelle de l'homme » (p. 153). Précisément R. déclare : « Les hommes sont pervers... » Et il n'y a pas de doute pour M. Sch. qu'il ne croit pas, à ce moment-là, à notre innocence, à notre bonté originelles.

Quand R. compose le *Discours sur l'inégalité,* il n'est plus du tout au même point philosophique. M. Sch. note très justement que la polémique qui a suivi le premier *Discours* a forcé R. à serrer de plus près sa flottante pensée, et que, au cours de ces discussions (Réponses au roi de Pologne, à Bordes, etc. *Préface de Narcisse...*) il transforme ses idées, encore frustes et incohérentes, « beaucoup plus qu'il n'en est lui-même conscient. » (p. 160). Son changement de vie, sa rupture avec le siècle et « les habitudes romantiques » (?) ne furent que graduels et imparfaits; M. Sch. a grand' raison de remarquer que « cela est simplement humain » et que « cette lenteur à réaliser ses beaux projets » est une preuve de sincérité. — Vient un résumé du second *Discours,* si riche, si profond, mais difficile : 1° Description de l'état

de nature; 2° Historique de l'évolution qui entraîne l'humanité de cet état primitif à l'état de civilisation, en passant par un état intermédiaire qui semble avoir été le vrai âge d'or; « ce période du développement des facultés humaines, écrit R., tenant un juste milieu entre l'indolence de l'état primitif et la pétulante activité de notre amour-propre, dut être l'époque la plus heureuse et la plus durable. » — Malgré le pessimisme et la critique des maux de la civilisation, qui apparentent le second *Discours* au premier, M. Sch. démontre qu'il y a, en fait, une opposition radicale entre les deux. Alors que, dans le *Discours sur les sciences et les arts,* R. croit « que le but de la vie est le renoncement pour la vertu », dans le *Discours sur l'inégalité* « il a tout simplement cessé de croire au renoncement à la vie. » (p. 172). Certes, le « romantisme » auquel il retombe n'est plus aussi primesautier que celui de sa jeunesse. Mais renonçant à croire, comme dans le premier *Discours,* que l'homme est mauvais par nature, R. se rapproche de la philosophie qui s'élabore autour de lui et qui professe que la nature n'est pas mauvaise, voire même que l'homme est naturellement bon. Cependant M. Sch. n'admet pas que R. soit allé aussi loin dans ce sens qu'il l'a cru lui-même plus tard et que ses commentateurs le croient. Il y a, affirme-t-il, « loin, très loin, de cette proposition « l'homme n'est pas mauvais » à cette autre « l'homme est bon » (p. 175). R. s'est arrêté à la première et, dans le *Discours sur l'inégalité,* s'est gardé de la deuxième. Pour le prouver M. Sch. distingue « quatre notions de *bonté* » (comme, tout à l'heure, trois de *vertu*). Il écarte les trois premières, et ne définit pas nettement la quatrième. Elle se confond, jusqu'à un certain point, avec celle de *bonheur.* R. n'a pas affirmé que l'homme est bon, parce qu'il n'a pas osé démontrer ici que l'homme est heureux. Au vrai, il croit que l'homme trouve le bonheur dans l'état intermédiaire entre la brutalité primitive et la civilisation corrompue. Mais s'il arrivera à R. d'exprimer nettement cette conviction (dans la *Lettre sur les spectacles,* dans l'ébauche du *Contrat*) il insistera peu sur cette division tripartite de l'évolution humaine, confondra le second âge avec le premier, et laissera croire ainsi, et croira lui-même finalement, qu'il a démontré que la bonté et le bonheur sont les attributs de l'homme sortant des mains de la nature. Pour

l'instant, il expose seulement que le primitif n'est pas mauvais et pas malheureux. Et il hésite entre les deux pôles de sa philosophie, le « romantique » et le « romain », en laissant entendre tour à tour que l'homme n'a pas droit au bonheur, et que ce droit lui est reconnu (p. 182). Evidemment on a mal compris le second *Discours* et, après ces discussions subtiles, M. Sch. tente de nous le faire mieux comprendre en nous en offrant un tableau schématique. — Mais R. a-t-il voulu, comme on l'a cru, nous ramener à la nature, à la simplicité primitive ? Pas le moins du monde, affirme avec raison M. Sch. « Nous ôtons ainsi à R. une troisième des grandes idées que la postérité rattache avec obstination à son nom : pas plus qu'il n'a cru à la bonté naturelle de l'homme... et pas plus qu'il n'a cru au bonheur de l'homme sauvage... R. n'a voulu de la thèse du retour à la vie primitive » (p. 191-2).

La *Lettre sur les spectacles* manifeste un regain de l'austérité « romaine » ou calviniste. Cependant cet ouvrage n'est pas en accord avec la « vertu » du premier *Discours,* ni en désaccord avec le « romantisme » (relatif) du second. M. Sch. n'admet pas qu'on rapproche les arguments de R. contre le théâtre de ceux de Bossuet dans les *Maximes sur la comédie.* Il doit bien convenir que l'analogie est frappante, mais les mobiles des deux moralistes sont profondément divergeants. R. ne part pas de la conviction que le monde est mauvais, que seule importe la préparation à la vie future. « La seule raison aux yeux de R. pour condamner le théâtre, c'est que celui-ci constitue une jouissance dont les *effets* sont très préjudiciables au bonheur de l'homme » (p. 203). On le voit substituer de plus en plus fréquemment le mot *utile* au mot *vertueux,* donc s'engager dans la voie du pragmatisme. L'erreur de d'Alembert et de Voltaire est « de juger le théâtre du point de vue de l'art seulement en négligeant l'effet moral sur les spectateurs ». Cette morale, que le spectacle inquiète, n'est pas forcément celle de l'Eglise. On lit mal la *Lettre* si l'on y voit l'œuvre d'un moraliste chagrin. R. y est moins paradoxal qu'on ne pense, et meilleur psychologue, comme le montre sa critique des réactions du public. Voulant à sa manière austère le bonheur du peuple, R. se croit par moments « fondamentalement d'accord avec le christianisme ». M. Sch. veut prouver que R. se trompe;

s'il donne « la conscience morale comme innée », ce qui paraît le rapprocher du christianisme traditionnel, en réalité il admet que la morale est dans les coutumes, qu'elle est un « code rationnel » (ne faut-il pas dire « un code empirique » ?), ce qui le rapproche des philosophes auxquels il pense tourner le dos. Il conseille à l'homme de vivre selon la nature. Mais ce mot de nature est aussi équivoque que ceux de vertu, de bonté, de bonheur. R. confond sans vergogne les acceptions qu'un vrai philosophe distingue. Au vrai, il engage les hommes à vivre dans l'état social selon leur nature raisonnable, à vivre selon la raison. La très austère *Lettre sur les spectacles* marque donc « un retour du pendule dans le sens de ce que nous avons appelé le R. romain... C'est un retour à l'idée de vertu discipline sans pourtant l'être à l'idée de vertu renoncement... » (p. 237). R. insiste très fortement sur l'élément de contrainte, mais le concilie avec la légitimité de la jouissance. Il prêche cette discipline : parce que l'homme est faible en face des passions, — mais aussi parce qu'il ne veut pas qu'on puisse confondre sa philosophie avec celle des « philosophes » dont il vient de se séparer avec éclat. « La position de R. vis-à-vis des Encyclopédistes, remarque ingénieusement M. Sch., rappelle celle des Jansénistes vis-à-vis des Calvinistes : c'est parce que les points de contact entre Jansénius et Calvin étaient si sérieux... et les points de divergence si peu apparents, que les Jansénistes furent si âpres dans leur polémique contre Genève » (p. 239).

Désormais R. ne cesse de lutter contre les Encyclopédistes. Son œuvre, qui souffre dès le début du manque de mise au point de ses principes philosophiques, va souffrir en outre jusqu'au bout de l'intrusion de la polémique dans ses exposés. Le vague qui en résulte n'empêche pas de reconnaître que le fond de sa pensée est rationaliste et anti-romantique. Mais il continue à osciller entre le « romantisme (qui a sa source dans sa personnalité) et la discipline (qui a sa source dans sa réflexion philosophique) ». M. Sch. trouve cette oscillation « particulièrement très saisissable dans le moins systématique de ses grands écrits, la *Nouvelle Héloïse* » (p. 247). Mais fidèle à son procédé pédagogique, avant de décortiquer le roman de R. pour y déceler le jeu des tendances contraires, il s'arrête à « formuler les différents éléments de

confusion dont nous aurons à tenir compte », ou, pour mieux dire, à préciser, pour dissiper la confusion, le sens de quelques termes employés par R. : le mot *raison* (qui signifie, selon le contexte, ou « la raison en soi », ou son opposé, « la raison, selon la philosophie du XVIIIe siècle »), le mot *sentiment* (qui signifie ou « sentiment romantique », l'élan personnel vers le bonheur, ou « son contraire, le sentiment moral »), le mot *nature* (romantique, ou, au contraire, morale) ; la raison en soi, et le sentiment moral, sont synonymes « dans la philosophie entièrement pragmatique de R. ».

Cela fait, M. Sch. considère la *Nouvelle Héloïse*, non telle qu'elle est, mais telle qu'elle s'est faite ; il reconstitue les étapes de la conception et de la composition du roman. Il ne pense pas que, comme le disent les *Confessions*, la conception ait passé par trois phases seulement : 1° des lettres amoureuses, écrites sans dessein arrêté et pour épancher son cœur gonflé d'une passion sans objet; 2° un roman mondain; 3° un roman moral. Par une suite d'hypothèses et de déductions, qu'il est impossible de résumer, M. Sch. discerne *cinq* phases successives dans l'élaboration de la *Julie :* 1° les lettres d'amour ; 2° le roman mondain, frivole, efféminé; 3° le roman moral, mais d'une morale romantique (R. justifie la passion des deux amants); 4° le roman moral, mais d'une « morale de vertu-sagesse », qui s'accommode de « l'idée du ménage à trois »; 5° cette vertu-sagesse s'avérant insuffisante pour réaliser le bonheur, le dénouement marque « un retour à des velléités romantiques ». L'incrédulité de Wolmar, l'inquiétude de Julie pour le salut de l'âme de son mari, forment, aux yeux de M. Sch., un hors-d'œuvre encombrant, qu'il explique par plusieurs raisons morales et techniques. L'examen de ce qu'on a appelé « l'anglomanie de R. » (M. Sch. a raison de rappeler dans un appendice que J. Texte avait beaucoup exagéré l'importance de cet amour de l'Angleterre chez R. et dans la Genève de son temps) donne à notre auteur l'occasion d'exposer que les admirations successives de R., que ses oscillations entre le romantisme et la discipline morale « indiquent peut-être une marche progressive vers une solution ultime du conflit fondamental ».

Après ce roman plus ou moins romantique, le pendule ramène un ouvrage austère, puritain. C'est le *Contrat social*. Il est « de beaucoup le plus nettement et le plus complètement

rationaliste, et le plus anti-romantique des écrits de R. ». On en a conclu souvent que c'est un écrit à part, sans lien profond avec le reste de l'œuvre de R., en contradiction avec elle. Grâce à sa théorie du pendule, M. Sch. est bien placé pour démontrer que le *Contrat* rentre au contraire dans la ligne sinueuse ou dans le balancement rythmique de la pensée rousseauiste. Il admet cependant que le *Contrat,* par son excès de rigueur, est une œuvre particulière. Il l'est aussi par des contradictions internes que R. n'a pu réduire à l'unité. Il s'en est rendu compte, et a dit, à plus d'une reprise et sous plus d'une forme, que c'était un livre à refaire. Ici encore, M. Sch. essaie « d'indiquer les différentes phases de la pensée de R. ». Mais il s'appuie cette fois sur des textes, l'article *Economie politique,* le premier manuscrit du *Contrat* (éd. Vaughan, 1915). Dans ces deux essais préliminaires, R. n'admet pas, comme Diderot, que l'Etat soit fondé sur un droit naturel ; il soutient au contraire « que la nature porte le citoyen à ne pas sacrifier son intérêt, et porte le souverain (magistrat) à sacrifier l'intérêt des citoyens à son intérêt propre » (p. 349). Dans *Economie politique,* R. explique la fondation du corps social par « la volonté générale » intervenant dans le cours des choses. Mais pourquoi l'homme se soumet-il à la loi ? R. élude la question, ou répond par une boutade ironique. L'ébauche du *Contrat* réfute vigoureusement l'utopie de Diderot suivant laquelle l'homme est *naturellement* porté à observer la loi. Non, l'homme n'a pas cette bonté ; il cherche avant tout son bonheur. Mais quel mobile le poussera donc à l'obéissance ? R. propose « la solution par le contrat social... l'homme s'obligera lui-même, de sa propre volonté, à observer la loi *dans tous les cas,* par un pacte tacitement accepté dès qu'il déclare vouloir entrer dans la société » (p. 360). Mais M. Sch. estime que cette notion du contrat, reprise par R. à une lignée de précurseurs, ne résout pas plus la difficulté, ne résiste pas mieux à l'analyse, que cette théorie du droit naturel de Diderot dont R. vient de montrer si bien l'inanité. Voilà la fissure, la contradiction intime, qui demeure au sein du *Contrat* publié. R. s'est rendu compte de cette faiblesse, et il a pensé l'éliminer, non pas en écartant la théorie du contrat, mais en la doublant par celle de la religion civile, qu'il ajoute au dernier moment, pour couronner l'ouvrage. M. Sch. estime que

ce principe traditionnel (Dieu ordonne la soumission à l'État) n'est pas compatible avec le principe rationaliste du contrat social. Il fallait choisir l'un ou l'autre, et non les juxtaposer pour soutenir l'un par l'autre. Si R. a tenu à conserver la théorie du contrat, ce serait d'abord pour battre les philosophes, ses adversaires, avec une arme rationaliste, ensuite parce qu'il a l'illusion que le contrat sauvegarde la liberté individuelle, et que son romantisme atténué, mais toujours latent, réclame cette satisfaction. Malgré la peine que (dans deux chapitres, ajoutés après coup, sur « le droit du plus fort » et sur « l'esclavage ») R. se donne pour nier la prééminence des forts et pour affirmer le droit des faibles, il n'arrive pas à faire croire que le contrat puisse résulter d'un acte de volonté libre de la part de tous, et ne contraigne pas la liberté du *moi*. R. essaie donc de présenter un système de contrainte sociale comme un système de liberté. Cette erreur radicale déconcerte le lecteur et le commentateur. Aussi M. Sch., qui est logicien, éprouve-t-il le besoin de mettre le *Contrat* au point, de le prolonger en une « cinquième phase » hypothétique, où il expose la pensée politique de R. telle qu'elle aurait été s'il l'avait mûrie. Cette mise au point consiste essentiellement à éliminer la notion de contrat, prétendue sauvegarde de la liberté individuelle, et à admettre franchement la contrainte de l'individu, magistrat comme particulier. M. Sch. exprime en terminant son admiration pour les chapitres sur les institutions romaines, et observe qu'il ne s'agit plus maintenant de Romains irréellement vertueux, mais d'un peuple qui a pratiqué « une vertu faite de sagesse, une vertu qui trouve une récompense dans ses effets » (p. 418).

Emile est « le dernier grand effort de R. pour systématiser sa pensée ». M. Sch. y trouve « la solution la plus poussée qui soit sortie de sa plume ». Non sans réticences, car il ne se libère jamais de son attachement pour l'austère vertu, l'auteur d'*Emile* affirme que le but de la vie, c'est *le bonheur ici-bas*. Donc, dès l'abord, « nous trouverons R., de plus en plus fondamentalement romantique » (p. 422-3). Surtout nous constaterons que la pédagogie de R. et toute sa philosophie sont nettement pragmatiques : le critère de l'*utile* domine son traité pédagogique. La discipline morale y est un moyen, non le but. Il faut en effet, non suivre la nature, mais la con-

traindre, puisqu'il s'agit en définitive « de faire un homme raisonnable », et nullement de faire un innocent, un primitif. Le romantisme de R. compose donc avec la contrainte, et M. Sch. intitule son chapitre sur *Emile* « R. romantique et R. romain ». Le critère de l'*utile* n'empêche pas R. d'introduire « dès le début un germe de vertu altruiste ». Il se donne beaucoup de mal pour passer ensuite de l'égoïsme à l'altruisme ; il veut croire « que le développement psychologique de l'homme aboutit « naturellement » à l'action désintéressée » (p. 445). Mais cette quête de l'ordre moral ne produit pas un effet solide. Dans sa pédagogie comme dans sa politique, R. sent enfin que la religion seule lui apportera la sanction nécessaire et pourra combler la lacune du système. D'accord avec les plus qualifiés de ses précurseurs, M. Sch. admet donc que la *Profession de foi* est « la clef de voûte de la pensée de R. » (p. 451). Mais il pense donner de ce fait une explication neuve et très définie.

« Ce sont des considérations d'ordre pratique ou pragmatique qui amènent la Profession de foi ». Dieu n'exigera pas que nous renoncions au bonheur terrestre pour assurer celui de l'au delà ; en nous forçant à cultiver la vertu, la religion contribuera à notre bonheur ici-bas. Le pragmatisme religieux se superpose au rationalisme moral. M. Sch. le prouve en examinant les articles de foi de R. et son principe de connaissance. La *lumière intérieure* ou sentiment religieux ne lui fournit aucun dogme mais lui permet de choisir entre les dogmes établis. Mais cette lumière intérieure ne s'oppose à la raison que lorsqu'il s'agit pour R. de réfuter ses adversaires les philosophes ; en réalité, la raison lui fournit « les plus grandes idées de la Divinité ». Raison pure et raison pragmatique : R. ne les distingue pas ; mais comme il cherche le bonheur des hommes plutôt que la vérité, c'est la raison pratique qui le guide de préférence. Le plus important des dogmes adoptés par R. est « la bonté divine »; elle détermine la nature de tous les autres articles de foi ; R. lui sacrifie même l'idée, qui lui était devenue très chère, de la bonté naturelle de l'homme... La conscience morale conseille à l'homme de réprimer ses passions : conception anti-romantique. — Mais des historiens, P. M. Masson, V. Giraud, après Brunetière, ont « interprété toute la Profession de foi comme l'exposé d'une religion fondamentalement mystique » (p. 485).

M. Sch. admet bien dans l'œuvre de R. « des éléments d'une religion sentimentale »; « à côté de la source philosophique telle que nous l'avons définie... il y a cette source sentimentale dont Masson et Giraud font grand état ». Mais cette « religion sentimentale n'a vraiment rien qui la rattache organiquement ou indirectement aux discussions philosophiques de R. sur le but de l'existence... » (p. 487). M. Sch. apprécie avec une extrême sévérité « la rêverie métaphysique » et les effusions mystiques auxquelles R. s'abandonne dans cette Profession même qui devrait être, au sentiment de M. Sch. toute consacrée à « la spéculation pratique ». Comment R. s'est-il « laissé aller à introduire à côté de la religion pragmatique, cette religion sentimentale — hors-d'œuvre au fond — dans la Profession de foi ? » (p. 422, sommaire). M. Sch. déduit plusieurs raisons qui « ont fait de R. un adapte illégitime (!) de la religion sentimentale, simultanément avec la religion pragmatiquement rationnelle » (p. 495). Il convient enfin qu'il « n'y a aucune difficulté à admettre simultanément deux origines psychologiques de la religion en l'homme, et même davantage », qu'il « peut donc certainement y en avoir au moins deux chez R. », et reproche aux psychologues la naïveté qui les engage « à chercher une cause de la religion à l'exclusion de toute autre ».

La *Conclusion* de M. Sch. reprend les grandes lignes de sa démonstration : « sorte de rythme alterné selon lequel un écrit plutôt romain est suivi d'un écrit plutôt romantique, et un écrit plutôt romantique suivi d'un autre plutôt romain... ce rythme accuse cependant nettement une progression au cours de laquelle le R. romain, au nom de la raison, l'emporte de plus en plus sur le R. romantique ou sentimental » (p. 506-7). R. se trouve ainsi en opposition avec les deux grands courants de la pensée de son temps ; son *romantisme* choque la tradition chrétienne ; son affirmation de la nécessité d'une discipline *romaine* choque ceux qui voulaient émanciper l'homme. S'il est resté le plus vivant des écrivains du passé, ne serait-ce pas justement parce qu'il n'a pas élaboré un système arrêté, mais parce que la dualité irréductible de sa pensée engage la postérité à « l'approfondir, la clarifier, la prolonger ? »

***

L'ouvrage de M. Sch. est d'une telle importance pour

l'étude de l'œuvre de R. qu'il m'a paru indispensable de le résumer longuement avant de l'apprécier et de le discuter. Résumé objectif, sauf que j'ai insisté de préférence sur les traits fermes, sur les éléments positifs, que je me suis efforcé de donner de cet immense travail une image cohérente et claire. A peine ai-je laissé pressentir dans ce résumé que certains arguments et expressions ne manquaient pas de surprendre.

Maintenant il faut dire que tout l'ouvrage surprend par un mélange singulier, original, de mérites et de défauts. On voit bien que ce livre représente, comme nous le dit l'auteur, « le résultat de longues années de méditation ». On sait gré à M. Sch. de sa longue patience, de ce dévouement à son sujet ; on lui sait gré d'avoir consacré la force de son intelligence philosophique à l'étude d'une œuvre à la fois mystérieuse et rayonnante. On le félicite de n'avoir pas, à l'imitation d'illustres modèles, traité R. comme un pion sur un échiquier politique. Mais au moment de le louer d'avoir considéré R. en lui-même et dans son temps, de ne l'avoir pas dénaturé et dépaysé, on s'aperçoit que M. Sch. a cependant infligé à R. une opération périlleuse, qu'il l'a pour ainsi dire abstrait, établi sur une table d'opérations logiques, que nous n'avons plus avec lui R. dans R. mais R. dans le cerveau de M. Sch.

Assurément un historien philosophe a bien le droit de considérer la pensée de R. en la détachant de son œuvre et de son tempérament d'homme sensible. C'est une utile division du travail. Mais R. n'est pas Descartes ou Kant. R. est un homme qui n'oublie pas une heure ses joies et sa souffrance. R. est un artiste, un musicien de la prose française. Penseur par surcroît, mais avec plus d'impulsion que d'instruction, sa pensée reste habituellement subordonnée à ses sensations, à son expression. C'est pourquoi, sans doute, il n'est pas méthodique, il se contredit. M. Sch. nous rend un grand service en systématisant ce défaut de système, en ordonnant les hésitations et contradictions de la doctrine de R., dans cette formule ingénieuse, plausible, utile, du pendule qui oscille entre le romantisme individualiste et la discipline morale. Mais il faut que le lecteur recouse les ligaments tranchés par le scalpel de M. Sch., qu'il corrige à chaque page cette abstraction en se représentant l'œuvre de R. dans sa

réalité sensible. Travaillant en vase clos, M. Sch. ne lui facilite pas cette reconstruction, ne lui tend presque jamais la perche.

Philosophe plus qu'historien, logicien plus que psychologue, M. R. est attiré vers R. plutôt par opposition que par affinité. Il est vrai que R. couvre son brasier intime d'un manteau de raison, qu'il manie la logique avec dextérité, qu'il est, quand il lui plaît, un dialecticien de première force. C'est par là que M. Sch. a prise sur lui. Leurs fleurets se croisent. Peut-on dire, avec M. Daniel Mornet (1) que R. fut logicien seulement par l'ambition de combattre les philosophes de son temps avec leurs propres armes, et que, s'il avait écrit vers 1800, son œuvre « débarrassée de toutes sortes de ratiocinations, aurait eu beaucoup plus d'unité » ? Il faut bien prendre cette œuvre telle qu'elle est, non telle qu'elle serait devenue en d'autres circonstances. La dialectique de R. est le fruit d'une faculté de son merveilleux talent. Mais ce n'est pas sa faculté dominante.

C'est pourquoi il est difficile d'approuver sans réserve l'argumentation de M. Sch. dans son introduction et sa conclusion. Que les contradictions de la pensée de R. aient attiré et stimulé les commentateurs, c'est plausible. Mais dire que c'est ce défaut de système qui a fait de lui le plus vivant des grands écrivains du passé, est un ingénieux paradoxe. Refuser d'admettre que son art supérieur et sa personnalité singulière soient les raisons principales de son durable prestige serait fermer les yeux à l'évidence. Tempérament, art, pensée confuse mais puissante, tout concourt à former le génie de R. Quand Mme de Staël écrit qu' « il n'a rien inventé mais a tout enflammé », quand Faguet définit la pensée de R. « un chaos d'idées claires », ces formules complémentaires nous en apprennent presque autant, dans leur laconisme désinvolte, que de plantureux chapitres de discussion.

Cependant des dissertations poussées ont d'autres résultats que de brèves fusées intuitives, et il serait impertinent de nier le fruit de l'immense effort de M. Sch. Ce qui déconcerte, en lui comme en R., c'est une contradiction dans la méthode même. Sa logique, sa dialectique, se proposent d'or-

(1) *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1930, p. 234. *Questions de méthode, certitudes et hypothèses dans l'histoire littéraire, à propos de l'ouvrage d'A. Schinz.*

donner ce qui est confus, d'éclairer les obscurités de la pensée de R. Constamment nous voyons M. Sch. compromettre, par une sorte de subtilité inquiète, par des détours et repentirs, le résultat de son effort ordonnateur, et obscurcir, par un exposé bizarre et une langue impropre, la lumière qu'il se donne tant de mal pour répandre. « Les devoirs harassants d'une carrière professorale aux Etats-Unis », qu'il invoque dans l'avant-propos pour s'excuser de n'avoir pu concevoir une œuvre de philosophie originale, expliquent peut-être que cet énorme volume ait l'air composé de notes de cours, insuffisamment coordonnées et mises au net. Dans l'ensemble, la composition de l'ouvrage est rigoureuse et claire. Dans le détail, la ligne se brouille, des contradictions, formelles ou plus graves, nous arrêtent trop fréquemment. Après l'avoir lu, deux et trois fois, au cours de plus d'une année, le crayon à la main, avec un vrai désir de rendre hommage à cette haute entreprise, on a le droit de dire combien cette lecture est difficile (1).

Lorsque, dans son introduction, M. Sch. regrette qu'on ait négligé jusqu'à lui de replacer R. dans son temps pour l'étudier, de tenir compte de l'état des esprits au moment où il écrivait pour expliquer sa pensée, on se demande s'il ne néglige pas d'effacer de ses notes un grief qui était peut-être légitime quand il commençait ses travaux rousseauistes. Qu'on fait, depuis vingt ans, un G. Vallette, un P. M. Masson, un D. Mornet, d'autres encore, si ce n'est précisément d'éclairer l'œuvre de R. par le tableau le plus fouillé du monde moral et littéraire où il s'est formé et consumé ?

Le long aperçu de l'évolution des idées morales depuis l'antiquité jusqu'au XVIIIe siècle, dont M. Sch. a besoin pour poser

(1) Sans manquer de déférence envers cet éminent rousseauiste, il faut bien noter que notre compatriote neuchâtelois, établi depuis longtemps aux Etats-Unis, a subi profondément l'influence de la langue anglaise. Son vocabulaire et plus encore sa phrase sont entachés d'anglicisme à un point souvent invraisemblable. Certains chapitres sont plus défectueux que d'autres. Dans une même page (182) voici deux phrases qui, par omission du verbe principal, demeurent absolument inintelligibles. Ce ne sont pas, hélas, les seules qui refusent de livrer leur secret. Souhaitons à M. Sch. de pouvoir réimprimer ce volume, après l'avoir émondé et récrit. Ce serait rendre un vrai service aux études rousseauistes.

« le problème », est un bon morceau d'histoire philosophique. Il abstrait et formule les conceptions opposées d'une manière un peu simpliste et rigide. Ses définitions de la tendance *romantique* et de la tendance *romaine*, son penchant à enfermer sous ces étiquettes des réalités complexes et variables, comme aussi toute la démarche de son étude, font penser à un autre critique philosophe, contre lequel M. Sch. part en guerre à chaque occasion, M. E. Seillière. On comprend du reste que, sympathique à R. dont il se plaît à mettre en valeur la loyauté et le bon sens, M. Sch. n'approuve pas un homme qui a pris si vivement parti contre le citoyen de Genève... M. Sch. tient le christianisme pour « une doctrine de renoncement moral dirigée contre les dispositions naturelles ». Il tente de légitimer, dans une note opportune et adroite (p. 81) cette conception archaïque, unilatérale. Son équation : christianisme = anti-nature, paraît cependant excessive ; un ecclésiastique de mes amis m'assure qu'elle ne convient qu'au thomisme, et à une extrême pointe d'ascétisme. D'autre part, M. Daniel Mornet nous avertit (1) que M. Sch. se trompe absolument lorsqu'il prête aux philosophes encyclopédistes l'idée que la morale consiste à laisser parler la nature et à prendre le contre-pied de la discipline religieuse. Je ne sais si la coterie holbachienne tenait si fort à voir l'individu travailler au bonheur commun aux dépens de ses propres instincts. Mais il est certain que, pour cette notion comme pour celle du christianisme, le dogmatisme de M. Sch. force quelque peu la réalité et l'induit à des anachronismes et à des à-peu-près psychologiques assez gênants.

Le commentaire du *Discours sur les sciences et les arts* aurait pu être introduit par le passage des *Confessions* où R. avoue que « cet ouvrage manque absolument de logique et d'ordre... c'est le plus faible de raisonnement et le plus pauvre de nombre et d'harmonie ». La faiblesse de ce premier ouvrage fait penser à celle de la *Défense et illustration* et de la *Préface de Cromwell :* manifestes à quelques égards ineptes... mais de grande conséquence. Il est évident que R. n'a découvert qu'après coup les conséquences de son paradoxe. M. Sch. le voit fort bien. Mais cette constatation aurait pu lui conseiller d'alléger le commentaire de cet écrit

(1) *R. H. L. F., art. cit.* p. 237.

si mince. A distinguer cependant les trois sens du mot *vertu*, s'il n'explique pas directement la pensée de R., il nous fournit un moyen d'analyse dont plus d'un professeur trouvera désormais commode de se servir. Née apparemment d'un enseignement, c'est à l'enseignement que l'étude de M. Sch. va rendre service plus encore peut-être qu'à la connaissance pure. — Pour la bonté naturelle de l'homme, s'il est bien vrai que R. ne l'affirme pas dans le premier *Discours*, je signale cependant à M. Sch., qui ne l'a sauf erreur pas relevée, une phrase de cet ouvrage qui indique au moins l'amorce de cette utopie : « Quand les hommes, innocents et vertueux, aimaient à avoir les dieux pour témoins de leurs actions, ils habitaient ensemble sous les mêmes cabanes ».

Le chapitre consacré au *Discours sur l'inégalité* contient peut-être les pages les plus ardues de tout l'ouvrage. Le morceau sur les quatre notions de *bonté*, qui finit, comme un ruisseau dans le sable, sans qu'on en puisse rien retenir de positif, est le seul que je n'aie su comment traiter dans mon résumé, que je voulais objectif. Pour le reste, M. Sch. rend bien compte de l'importance et de la difficulté exceptionnelles de cet ouvrage. Il a raison de montrer que R., beaucoup moins chimérique maintenant qu'il serre sa pensée de près, n'est plus un adversaire de la vie, n'est plus le héraut d'un renoncement inhumain. Mais est-il vrai que R. refuse encore d'admettre la bonté originelle de l'homme ? Quand M. Sch. nous affirme qu'il y a très loin de la proposition « l'homme n'est pas mauvais » à cette autre « l'homme est bon », nous avons envie de lui répondre que le tempérament mobile de R. était capable de franchir d'un bond des distances plus sérieuses !... Pour le retour à l'état de nature, il est très juste de marquer que R. ne l'a pas voulu. Mais est-il besoin de le démontrer par des arguments subtils ? R. a simplement compris que cette évolution rétrograde était impossible, et l'a dit clairement dans la *Préface de Narcisse* (1). — Je ne pense pas contredire M. Sch. mais plutôt le compléter, en insistant ici sur un aspect du *Discours sur l'inégalité* qu'on n'a pas assez mis en lumière. Dans cette sociologie, conçue en un temps où la science sociologique n'en était qu'au vagissement, R. a fait un véritable *effort pour être scientifique*. Sa

(1) Antérieure d'une année au 2e *Discours*, et non « un peu postérieure » (p. 190).

préface est un programme des études positives qu'il faudra faire pour connaître comment et pourquoi l'homme primitif a passé de l'état de nature à l'état de civilisation caractérisé par une extrême inégalité des conditions. « *Quelles expériences,* demande-t-il, *seraient nécessaires pour parvenir à connaître l'homme naturel, et quels sont les moyens de faire ces expériences au sein de la société ?* » « Ces recherches si difficiles à faire et auxquelles on a si peu songé jusqu'ici, sont pourtant les seuls moyens qui nous restent de lever une multitude de difficultés... » Quand l'insuffisance de l'ethnographie à peine débutante le décide à « écarter les faits » pour édifier, par intuition, une explication raisonnée, il rappelle qu'il ne faut pas confondre des hypothèses avec la réalité, et que les sciences perfectionnées fourniront sans doute un jour des éléments de connaissance véritable. Si la construction abstraite est peut-être plus conforme à son génie, et à sa formation d'autodidacte, que l'étude patiente, R. revient cependant aux préoccupations du naturaliste dans les notes du *Discours ;* il discute les différences des singes anthropoïdes et des hommes inférieurs, critique les relations des voyageurs, trace aux savants un programme d'explorations (cf. surtout la note *j* ou 10). R. évidemment partage la ferveur des Encyclopédistes pour la connaissance scientifique, ce qui n'est ni du romantisme, je m'assure, ni de l'austérité romaine. Comme ses contemporains, il oscille entre la déduction oratoire et scolastique, et l'induction des sciences d'observation qui lentement se constituent.

Si l'on admet le programme limité, les définitions et la méthode de M. Sch., son interprétation de la *Lettre sur les spectacles* emporte l'approbation, et je ne saurais rien ajouter d'important au résumé qu'on a lu.

Il n'en va pas de même avec la *Nouvelle Héloïse.* M. Sch., qui n'a pas jugé utile d'étendre son enquête à la *Lettre à M. de Beaumont* ni aux *Lettres de la montagne,* aurait pu se dispenser peut-être de soumettre à son épreuve le roman de R., « le moins systématique de ses grands écrits ». Mais c'est un roman à idées, à théories. M. Sch. donc ne s'abstient pas. Tout irait bien s'il se contentait d'étudier le roman tel que R. l'a publié. Mais l'histoire littéraire est pleine de curiosité ; pour expliquer *l'être* elle interroge le *devenir.* Il est en effet instructif d'étudier la conception et la fabrication d'une

grande œuvre. Mais à condition de connaître les matériaux, de disposer de documents qui nous renseignent. Les documents étant tout à fait insuffisants en ce qui concerne la *Nouvelle Héloïse,* M. Sch. passe hardiment de l'étude à l'hypothèse. Comme l'avion, il nous entraîne dans les espaces... de la supposition, où son schématisme logicien rencontre beaucoup moins de résistances que dans le monde positif des textes. M. D. Mornet, l'homme qui connaît le mieux la *Julie,* et les manuscrits dont M. Sch. convient qu'il n'a pas été admis à les consulter, oppose à cette construction en l'air l'assurance que, depuis le premier brouillon informe jusqu'au texte édité, le fond du roman n'a absolument pas changé (1). Après avoir loué en bons termes les mérites de M. Sch., M. Mornet prend occasion de cette critique pour marquer les limites que l'hypothèse ne doit pas franchir sous peine de confondre l'histoire littéraire avec une création de la fantaisie. M. Sch. ne craint pas de donner parfois le pas aux « évidences internes » sur la rigueur des textes, pour les besoins de son système (p. 277) ; il le dit au sujet du *Contrat social :* « Une fois de plus, nous aurons l'audace de repenser R. ; et si nous n'avons sûrement pas son langage, nous croyons avoir eu la patience qui lui a manqué, celle de l'ordre » (p. 365) (1).

Dangereuse audace, mais qui lui réussit mieux dans sa forte étude sur le *Contrat.* Sans décider si M. Sch. a toujours raison contre M. Beaulavon, dans l'opposition qui les a mis aux prises, il faut convenir qu'il se meut ici sur un terrain auquel son procédé s'applique particulièrement. A logicien logicien et demi. J'accorderais volontiers pour ma part à M. Sch. que la notion du *contrat* enferme une contradiction qui la détruit, que R. se leurre s'il pense sauvegarder la liberté individuelle dans « l'aliénation totale de chaque asso-

(1) *R. H. L. F.,* art. cit. Il est du reste singulier et regrettable que la Bibliothèque de la Chambre des députés n'autorise pas un savant comme M. Sch. à consulter des manuscrits de R.

(1) M. Sch. explique laborieusement, nous l'avons vu, « l'épisode encombrant de l'incrédulité de Wolmar », qui lui paraît modifier indûment le cours de toute l'histoire. N'est-il pas plus naturel de voir dans cet élément, ajouté ou non à la conception primitive du roman, l'intérêt profond et permanent de R. pour la religion, et la précaution de préparer, par le ressort d'un dissentiment latent, le dénouement, la mort édifiante et religieuse de Julie ?

cié avec tous ses droits à toute la communauté ». Je pense qu'il a raison de démontrer que R. a toujours et de plus en plus admis que la société constituée en Etat politique impose une contrainte à l'individu, qui doit l'accepter et s'y soumettre dans l'intérêt de tous. Mais il me paraît que M. Sch. va trop loin quand il n'admet aucune vérité relative dans les notions fondamentales du *Contrat*, quand, par exemple, il ne voit qu'un « euphémisme délicieux », autrement dit une absurdité, dans cette explication de M. Beaulavon que « la liberté civile c'est le pouvoir de faire tout ce qui est permis par la loi » (p. 393). Pourquoi arracher du *Contrat* cette racine de libéralisme que R. y a heureusement laissée en retournant le terrain du fer de sa terrible logique ? Enfin, chose plus importante, je n'accorderais pas à M. Sch. que la doctrine de la religion civile contredise la notion du contrat, et que, l'introduisant dans son système, R. devait en éliminer celle qui donne son titre à l'ouvrage. N'est-il pas logique, ou raisonnable, ou psychologique (il s'agit d'hommes et non de signes abstraits), d'étayer un principe, qui rend compte de la naissance et de l'essence de la société civile, par un principe différent, qui en assure le fonctionnement et le contrôle ?

Le chapitre sur *Emile* est également distingué. La mise en vedette du *pragmatisme* de R. est un des résultats les plus fermes de l'étude de M. Sch. Il est vrai que cet utilitarisme frappe tout lecteur attentif d'*Emile*. Encore était-il bon de marquer sa place dans la pensée de R. Passons sur la contradiction qui consiste à affirmer qu'on trouve d'abord dans *Emile* « R. de plus en plus fondamentalement romantique » (p. 422), quand on a démontré plus haut qu'il évolue constamment « dans le sens de romantisme à anti-romantisme » (1); admettons qu'elle n'est que dans les termes, ou qu'elle s'explique par la fameuse oscillation du pendule. — Le commentaire de la *Profession de foi* nous inspire plus de réserves. « Rien n'a été moins systématiquement étudié », déclare M. Sch. Nous nous frottons les yeux en nous remémorant l'édition critique de P. M. Masson, son ouvrage sur la *Religion de R.* Notre surprise s'éclaire (on ne peut dire qu'elle

(1) P. 399; contradiction analogue, pp. 125 et 172; cf. pp. 434-5, 439, 477.

se dissipe) lorsque, après d'intéressantes considérations sur les idées religieuses du vicaire, que j'ai résumées de mon mieux, M. Sch. se tourne contre ceux qui ont insisté sur le sentiment religieux de R. Avec une véhémence inattendue, il dit leur fait à P. M. Masson, à V. Giraud, coupables d'avoir pris au sérieux cette ferveur intime de R. et de l'avoir tenue pour plus précieuse et grave que sa théologie, que l'exposé dialectique de ses dogmes. Dans mon résumé, j'ai cité quelques phrases de ce morceau, où s'expriment la violence et l'étroitesse du parti-pris de M. Sch., son humeur contre ceux qui donnent de la religion de R. une interprétation différente, son embarras enfin lorsqu'il doit concéder que la religion du cœur peut coexister avec celle de l'esprit, qu'un système de déductions n'est pas forcément incompatible avec les effusions d'un sentiment sincère. « C'est une religion de poète, et non de philosophe..., s'écrie M. Sch., en réponse à P. M. Masson; elle est *ici,* dans l'*Emile,* et la Profession de foi, une simple superposition » (p. 487). *Ici,* dans cette case de votre tableau schématique ! Mais c'est R. qui nous importe, R., homme de génie, plein de contradictions, comme vous vous efforcez vous-même, M. Sch., à le démontrer. Vous admettez que la pensée de R. oscille, suivant une ligne que vous tracez et mesurez. Et vous n'admettez pas qu'un sentiment, dont la profondeur et la sincérité ne font point de doute pour les lecteurs des *Confessions,* des *Rêveries...* et d'*Emile,* vienne, non pas contredire l'argumentation de R., mais garantir sa qualité, mais la nourrir comme les sels de la terre font pousser et fleurir la plante ? « Religion de poète, et non de philosophe », dites-vous avec défiance, inquiet de voir une fissure mordre votre construction. Mais si R. est poète d'abord, essentiellement, et philosophe par surcroît, par surabondance de talents ?...

Ce morceau (§ 5, p. 485-498) illustre curieusement le système de M. Sch., montre à vif son refus d'intégrer la pensée de R. dans son génie total. Ce n'est pas, je l'ai trop montré peut-être, la seule faiblesse de cet ouvrage. Mais ces défauts n'effacent pas les hautes qualités d'une étude, partiellement neuve, originale, hardie, dont certaines conclusions apportent à la connaissance de R. un enrichissement considérable et, sans doute, définitif. [Pierre Kohler].

Ernest SEILLIÈRE. 1830-1930. *La Religion romantique et ses conquêtes.* Paris, H. Champion, 1930, gd. in-8°, 354 pp.

Dans ce nouveau volume, qui est un recueil d'articles, M. Ernest Seillière se borne à « mettre en relief des idées et des faits qui lui semblent venir à l'appui des thèses soumises par lui-même au jugement des esprits de bonne foi (depuis quelque trente années) dans un grand nombre d'ouvrages » (p. 104). Il nous conduit ainsi de Saint-Bernard de Clairvaux à M. Le Roy, de Schiller à M. Irving Babbitt et à beaucoup d'autres partisans ou adversaires du « rousseauisme ». Bien entendu, il s'agit toujours, pour lui, de faire le compte des ravages qu'exerce depuis plus de 150 ans « l'hérésie mystique du christianisme » (p. 40) qu'est le romantisme moral et métaphysique (ou naturisme) et de saluer, en quelque lieu qu'ils se lèvent, les défenseurs du rationalisme et des « saines doctrines » dont M. Seillière s'est fait le champion. Le nom de Rousseau revient à chaque instant dans ces pages, mais à propos de tel de ses disciples ou des courants de pensée qui ont leur source dans son œuvre ; seule, une esquisse trop rapide, dessinée en marge des *Dix jours à Ermenonville* de M. Jacques de Lacretelle a pour objet d'étudier *la dévotion à Jean-Jacques dans la sixième génération rousseauiste* (pp. 40-45).

Le mérite de ce livre est celui qu'il faut reconnaître à la plupart des publications de M. Seillière : il déborde d'idées, il oblige sans cesse à la réflexion, il détermine des filiations spirituelles et des zones d'influence. On regrette seulement que l'auteur paraisse se satisfaire d'un travail hâtif et qu'il fasse songer trop souvent à un analyste qui se contenterait de disposer des étiquettes toujours semblables ornées de gentilles têtes de mort sur de petites fioles pleines d'essences d'hérésie, mais qui se désintéresserait de la nature *réelle* de ces substances réputées dangereuses ou refuserait *a priori* d'examiner la plus grande part de leurs propriétés. [M. R.].

Philippe van TIEGHEM. *La Nouvelle Héloïse de Jean-Jacques Rousseau.* Paris, Edgar Malfère, édit., MCMXXIX (1929), in-16, 145 pp. (*Les grands événements littéraires*).

Excellente étude, alertement écrite, présentant sous une forme commode et concise les derniers résultats de la critique rousseauiste, et donnant tout ce qu'il faut savoir de ce

texte classique. Ce travail rendra d'innombrables services aux professeurs et aux candidats aux examens de licence ou de doctorat. « Nous trouvons dans la *Nouvelle Héloïse* le souvenir constant des préoccupations philosophiques, des sentiments, des épreuves et des rêves de Rousseau pendant les années 1757, 1758, 1759. Tout Rousseau est contenu dans le roman, le bon et le mauvais, le déclamatoire et le sensible, le rhéteur et le passionné, le prêcheur et l'amoureux ».

M. van Tieghem distingue trois phases dans la composition et montre que chaque phase dépend étroitement des événements qui ont affecté successivement Rousseau pendant qu'il écrivait son roman. « Celui-ci commença par être le rêve idyllique et sensuel d'un printemps, puis devint celui d'une vie heureuse fondée sur une situation paradoxale pour finir par des vues morales et philosophiques sur le secret du bonheur et la religion véritable ». L'étude des manuscrits et des éditions du roman, revues par Rousseau, permet à M. van Tieghem de nous faire voir tous les scrupules de l'écrivain « jamais satisfait, l'oreille toujours tendue au rythme de ses phrases, à la recherche de cette musique mystérieuse qui, sans qu'ils s'en aperçussent, enchante les lecteurs autant que les situations, les caractères, les passions ou l'amour de la vertu ». Un des chapitres les plus suggestifs est celui où M. van Tieghem nous fait connaître les réactions — assez fraîches — de la critique et l'accueil — enthousiaste — du public : la *Nouvelle Héloïse* fut, en effet, un des plus grands succès qu'ait connus la librairie française. [F. R.].

Robert de Traz. *L'Esprit de Genève*. Paris, Grasset, édit., MCMXXIX (1929), in-16, 287 pp. (Collection *Les Ecrits*, 2e série, N° 3).

Des quatre chapitres de cet ouvrage (une mystique, une technique, variations sur l'esprit de Genève, un humanisme moderne), nous retenons le passage (1) consacré au rôle international de Rousseau, ce perpétuel exilé dont les racines plongent dans le terreau genevois ; ce sont là de très belles pages d'histoire et de lyrisme, véritables confessions civiques

(1) P. 19-25. Elles correspondent aux p. 532-535 de la *Bibliothèque universelle et Revue de Genève*, mai 1929, où ce premier chapitre a paru d'abord.

où les compatriotes de Jean-Jacques se retrouvent avec complaisance et même émotion. Il faut les rapprocher des conclusions de G. Vallette dans son *Rousseau genevois*. [L. J. C.].

Henri VONOVEN. *Antoinette et son père. Mœurs du* XVIIIe *siècle*. Paris, Fasquelle, édit., 1930, in-16, 181 pp. (2).

De l'histoire anecdotique, très vivante et très claire. A Môtiers, Jean-Jacques reçut un jour la visite d'un mousquetaire, Jacques de Valdahon, qui avait dû s'enfuir en Suisse : il s'était épris d'Antoinette, fille du premier président de la Chambre des comptes, à Dôle, le marquis de Monnier. Il avait été surpris dans la chambre de la demoiselle qui couchait dans un lit jumeau, non loin de sa mère. Valdahon, désirant réparer, sollicitait la main d'Antoinette. Mais le père voulait la mort du coupable et mettre sa fille au couvent. Il était haineux et processif. Il défendait aussi l'autorité paternelle, dont les philosophes, après Molière, demandaient l'adoucissement. En somme, deux époques s'affrontaient : celle de la raison et de l'autorité contre celle du sentiment et de la liberté. Jean-Jacques se déclara, sans hésiter, en faveur des amoureux. Il recommanda le mousquetaire au célèbre avocat Loyseau de Mauléon qu'il avait connu à Montmorency. Cette intervention de Rousseau sauva le couple férocement attaqué par un père sans entrailles qui, pendant près de huit années, s'acharna contre les amants malheureux et fidèles. Entre lui et l'avocat s'éleva une lutte homérique à coups de mémoires que la France entière lisait en versant de douces larmes. On était déjà fort sensible. Enfin le marquis ayant perdu sur toute la ligne, Valdahon, au milieu de l'allégresse générale, épousa Antoinette en 1771. Le président se remaria aussitôt, à soixante-dix ans, avec Sophie de Ruffey, qui en avait dix-sept. Le barbon voulait des enfants pour diminuer la part d'héritage de sa fille. C'est alors que la Némésis apparut: Sophie s'enfuit avec Mirabeau et le vieillard, fou d'amour, ébruita ses malheurs conjugaux dans un procès devenu fameux, où il fut encore vaincu. [J. V.].

(2) Cet ouvrage recueille les articles parus dans *Le Temps*, en août 1929, sous la rubrique : *Procès oubliés*, et le titre général : *M. le Président, sa Fille et le Mousquetaire*. Les pages 60 à 70, qui forment le chapitre V : *Chez Jean-Jacques*, ont été données le 17 août.

Le Figaro, 6 sept. 1930 : Pierre-Paul PLAN, *Adam parlait-il avant la faute ?*

Lettre inédite, non datée, de Rousseau en réponse à deux missives — inédites aussi — de Jean-Baptiste Perrin, Londres, 30 août et 19 octobre 1766. — Plusieurs journaux ont reproduit ces pièces.

Le Revue hebdomadaire, 8 et 15 nov. 1930. 39e année. P. 131-164, 287-306 : André BILLY, *Diderot en prison.*

Description du Donjon de Vincennes (p. 160-161) ; visites de Rousseau (p. 297-305). Récit romancé agréablement coloré.

Bulletin du Bibliophile, 20 oct. 1930. P. 442-454 : J. CALEMARD, *L'édition originale des Confessions.*

Reproduction partielle du compte rendu que nous avons publié ici, t. XVIII, p. 380-382, suivie, p. 449-454, d'une note de M. J. Calemard qui, dans les objections qu'on lui a présentées en invoquant les *Mémoires secrets* de Bachaumont voit au contraire des preuves à l'appui de sa thèse, à savoir la priorité de l'édition des *Confessions* parue dans les *Œuvres posthumes*. M. Michaux, lui, déclare maintenir son opinion. La discussion sur l'originale des *Confessions* est close, avait déclaré le directeur du *Bulletin*, en rappelant que M. Daniel Mornet, les *Annales* et lui-même s'étaient ralliés, et pour de bonnes raisons, à l'argumentation de M. Calemard. Et voici qu'un nouveau correspondant annonce de nouveaux arguments en faveur de la thèse Michaux. Avec une parfaite bonne grâce, M. Vandérem s'incline, bien que sceptique ; il rouvrira le débat, dès l'instant où on apportera de nouvelles pièces au procès (cf. p. 527, 574, 575). [Aug. B.].

La Grande Revue. Septembre et octobre 1929. P. 363-378, 610-629 : Léon CARIAS, *Jean-Jacques Rousseau amoureux.*

Etude littéraire et psychologique de l'aventure de Mme de Larnage placée dans la trame de l'expérience sentimentale de Rousseau ; conclusion : le récit nuancé des *Confessions* révèle un grand art et une vie équivoque. [L. J. C.].

Bulletin de la Société française d'histoire de la médecine, t. 23e, 1929. P. 349-356 : Dr Suzanne ELOSU, *La maladie de J.-J. Rousseau.*

Résumé, par l'auteur, de l'ouvrage analysé ici-même, p. 255.

L'Ecole, 26 avril 1929 : A. M. GASZTOWIT, *Les idées de Rousseau.*

Revue des Deux-Mondes, 1er juillet 1929. P. 215-226 : Victor GIRAUD, *Rousseau romancier.*

L'auteur recherche dans la *Nouvelle Héloïse* ce que Rousseau y « a mis ou laissé passer de son âme cynique et candide tout ensemble », et constate que le roman moderne est issu tout entier de cette œuvre vieillie et parfois insupportable.

Le Temps, 25 nov. 1930 : Emile HENRIOT, *Qu'est-ce qu'une édition originale ?*

Captivante et très clairvoyante dissertation sur ce point controversé ; aux pièces du débat figure le résultat des études de M. Calemard sur l'originale des *Confessions* de Rousseau.

Revue de l'Enseignement chrétien. Paris. Avril 1930. P. 154-162 : P. d'HEROUVILLE, *Virgile en France*, II.

Tard venu au latin, Rousseau s'était entêté à découvrir tout seul les secrets harmonieux de la métrique ; il scanda presque tout Virgile. De ce travail il lui demeura plus d'un souvenir ; ainsi, dans la lettre du 28 janvier 1763 au duc de Luxembourg, l'allusion aux *Bucoliques*, III, 105 ; dans l'*Emile*, l'une des maximes qui résument, pour son élève de quinze ans, les premières leçons de la moralité, n'est que la traduction de l'*Enéide*, I, 630, suivie d'un commentaire fantaisiste (p. 157-158).

Les Nouvelles littéraires. 14 déc. 1929 : Robert KEMP, *Julie l'oubliée.*

La *Nouvelle Héloïse*, œuvre capitale que sa postérité innombrable a rendue illisible.

Revue des Deux-Mondes, 15 mai 1929. P. 392-417 : Pierre LASSERRE, *En Béarn.*

Les pages 399 à 401 apportent un émouvant, un magnifique témoignage à l'influence du génie de Jean-Jacques. Seul, un petit paysan — le père de l'auteur — retrouve la poésie intime des *Confessions* sous la splendeur du verbe ; il y découvre « un sentiment pathétique de la condition morale de

l'homme individuel aux prises avec le destin et avec la société, le soulèvement passionné d'une âme qui en appelle sans cesse à Dieu et à la justice ». La simplicité du jeune lecteur « était comme une grâce d'état qui lui faisait prendre les choses dans le plus beau sens ». Le saute-ruisseau devint avoué, et ne renia jamais cette lecture ; à quatre-vingts ans passés il en récitait par cœur d'amples périodes. Dans sa brièveté, ce passage est une importante contribution psychologique [L. J. C.].

Revue de littérature comparée, IXe année, 1929. P. 644-713 : Rudolf MERTZ, *Les Amitiés françaises de Hume et le mouvement des idées.*

Hume était le philosophe le plus propre à illustrer le double courant d'influences Angleterre-France, France-Angleterre ; ses relations multiples dans tous les milieux expliquent l'émotion que suscita sa querelle avec Rousseau. P. 704, figure une lettre non datée, mais de septembre 1766, qu'il faut verser au dossier de l'affaire ; Hume s'adresse à Turgot : « I cannot forbear wondering at your great partiality in favour of Rousseau... You know, that I always esteemed his writings for their eloquence alone and that I looked on them at the bottom as full of extravagance and of sophistry... whose general tendency is surely rather to do hurt than service to mankind ». [L. J. C.].

Revue d'Histoire littéraire de la France, octobre-décembre 1929, 36e année, pp. 632-637 : Dr F. MICHAUX et J. CALEMARD, *L'édition originale de la première partie des Confessions.*

Contre le Dr Michaux (p. 632-634), M. Calemard soutient (p. 634-637) avec arguments nouveaux sa thèse (cf. *Annales,* t. XVIII, p. 380-382): l'édition originale de la première partie des *Confessions* et des *Rêveries* parut à Genève, en mai 1782, et constitue les t. VIII et IX des *Œuvres posthumes,* publiées en 9 vol. in-8° par la Société typographique. [L. J. C.].

Revue d'Histoire Moderne. N° 28, juillet-août 1930. P. 289-302 : Jean-Emile MOREL, *Un essai d'interprétation du « Discours de l'Inégalité » d'après un livre récent.*

Critique serrée du chap. II du grand ouvrage de M. Schinz, *la Pensée de J.-J. Rousseau.* Dans le *Discours sur l'Inégalité,*

M. Schinz discerne un conflit de tendances; M. Morel y voit au contraire cohérence, et relève le rôle considérable de la pitié, notion que M. Schinz passe à peu près sous silence. Sans doute, l'opposition est radicale entre le *Premier Discours* et le Second ; toutefois, il est faux de croire que pour Rousseau il existe deux sortes d'hommes, le naturel et le civil : c'est le même qui se survit dans les deux conditions, ayant gardé l'identité essentielle de son moi. Aussi est-il ici inutile d'imaginer un Rousseau romain et un Jean-Jacques romantique : parce que l'homme est métaphysiquement libre, tout est réparable en lui et dans la société.

La tragédie de l'évolution sociale, Rousseau la vivait : en ce spectacle, rien de désespérant ; d'exaspérant, oui ; « son âme frémissait au long de ces quatre actes : nature, âge d'or, état civil corrompu, état civil reconquis et redressé. Elle s'y mêlait, s'attachant, selon ses heures, à telle ou telle phase, mais sans en nier aucune » (p. 296). Dans tout cela, unité fondamentale : l'optimisme « où est le secret des haines et des amours que Rousseau a soulevées ». [L. J. C.].

Revue des Etudes historiques, 95e année. Octobre-décembre 1929. P. 420-434 : Maurice MONTIGNY, *Jean-Jacques Rousseau secrétaire d'ambassade.*

La correspondance officielle du comte de Montaigu vient d'être publiée intégralement. M. Montigny en profite pour rouvrir un débat qui pouvait paraître clos sur les relations de l'ambassadeur avec son secrétaire. C'est l'antienne connue : un soldat cassant et honnête, observateur attentif et informateur consciencieux, diplomate droit et utile ; un plébéien rageur, aigri, dévoyé, jaloux, vindicatif dans les *Confessions* après avoir été tortueux dans son service. Et M. Montigny est près d'accuser Rousseau d'avoir pratiqué la contrebande ; qu'on relise à ce propos la réfutation péremptoire qu'opposa Théophile Dufour à cette hypothèse fâcheuse (cf. *Annales,* t. I, p. 305-306). [L. J. C.].

Revue d'Histoire littéraire de la France. 37e année, 1930. P. 233-237 : Daniel MORNET, *Question de méthode : Certitudes et hypothèses dans l'histoire littéraire.*

M. Mornet critique la méthode appliquée par M. Schinz dans son grand ouvrage, la *Pensée de J.-J. Rousseau ;* l'auteur s'y montre logicien plus qu'historien. Ainsi, développant la

composition de la *Nouvelle Héloïse,* il procède par « hypothèse-certitude » ; c'est un bel exemple de dogmatisme impérieux qui systématise tout ce qu'il touche. Bien plus, M. Mornet estime que le *Contrat social* lui-même ne saurait sans violence se soumettre à cette armature logique. [L. J. C.].

L'Alsace française. 10e année, N° 45 (t. XX, N° 513), 16 nov. 1930. P. 398-401 : Dr Maurice MUTTERER, *Jean-Jacques Rousseau et l'Alsace.*

Cet article groupe les faits épars concernant le séjour de Rousseau à Strasbourg, en 1765, et donne quelques détails sur le peintre rousseauiste G. F. Meyer. Rien d'ailleurs qui ne fût connu depuis longtemps, et de M. Mutterer lui-même, comme en témoignent ses articles antérieurs utilisés à nouveau ; cf. *Annales,* t. I, p. 294 ; t. VIII, p. 324. [L. J. C.].

Revue de littérature comparée. 10e année, 1930. P. 292-298 : Fausto NICOLINI, *La teoria del linguaggio in Giambattista Vico e Giangiacomo Rousseau.*

Le *Diritto universale* (1720-22) et les *Scienze nuove* (1725, 1730) réfutaient par anticipation le rousseauisme, en proclamant la rationalité et la logique interne de l'histoire, son indépendance à l'égard de la volonté et des convenances individuelles. Cependant, entre Vico et Rousseau, il existe un point de contact : la théorie du langage ; comme Bacon d'ailleurs, tous deux en voient dans le geste la forme primitive ; aux passions de susciter la parole. Rousseau est plus superficiel et plus limpide que Vico ; des résumés de celui-ci et des extraits de celui-là permettent la comparaison. L'édition définitive de la seconde *Scienza nuova* parut en 1744 ; Rousseau habitait alors Venise, le plus grand marché littéraire de l'Italie et la seule ville italienne où l'œuvre ait eu une divulgation relative. Jean-Jacques peut donc l'avoir connue ; Nicolini date de 1760 l'*Essai sur l'origine des langues* de Rousseau, et ne croit pas au plagiat. Et même, il eût fallu le courage du Citoyen pour adopter, en plein règne du rationalisme, les idées antirationnelles et préromantiques de Vico. [L. J. C.].

L'Ecole et la Vie. Paris, 23 fév. et 2 mars 1929. P. 359-360, 375-376 : Elie RAPIN, *La Fontaine, J.-J. Rousseau et nous.*

Rousseau a raison : La Fontaine écrivit pour les adultes; en classe, tout au plus l'Ecole primaire supérieure peut-elle

le lire partiellement, selon l'expérience de l'auteur qui est inspecteur de l'Enseignement primaire.

Revue d'Histoire et de Philosophie, 3e année, 1929. P. 67-87 : Albert SCHINZ, *Le rationalisme de Rousseau dans les notions de conscience morale et de vie selon la nature.* — Tirage à part, chez Gamber, 1929, in-8°, 21 pp.

Chapitre qui constitue les pages 225 à 244 de la *Pensée de Rousseau;* voir ci-dessus p. 268.

Séances et Travaux de l'Académie des Sciences morales et politiques, mai-juin 1929. P. 430-493 : Ernest SEILLIÈRE, *La romantique jeunesse de Maurice Barrès.*

La cinquième génération rousseauiste s'est épanouie de 1880 à 1910 ou 1915 ; Barrès en est le représentant. Ainsi, le *Jardin de Bérénice* chante sa prédilection pour Jean-Jacques, « l'homme qu'il a le plus aimé et qu'il a célébré sous vingt pseudonymes comme un autre lui-même » (p. 433). Plus tard, « ses aspirations de conducteur d'hommes lui firent reconnaître » en la raison « un frein nécessaire de l'élan mystique » (p. 489). Le mémoire de M. Seillière expose l'histoire de cette emprise passionnelle et de son déclin relatif ; l'examen de conscience barrésien a été confié aux pages ultimes de la *Colline inspirée.* [L. J. C.].

Séances et Travaux de l'Académie des Sciences morales et politiques, juillet-août 1930. P. 55-106 : Ernest SEILLIÈRE, *Pourquoi la définition du romantisme est restée confuse.*

« Elle [Mme de Staël] a été, en quelque sorte, le saint Paul du nouveau Messie [Rousseau] qui vint de Genève à Paris comme le Christ de Galilée à Jérusalem pour donner plus de retentissement à sa pensée » (p. 55). Conclusion : dès 1830, c'est « dans le sens du mysticisme social et, en particulier sur le terrain de l'économie politique que va se développer le rousseauisme français, sous ce nom de romantisme que Mme de Staël importa d'Allemagne pour le distinguer et le déguiser aussi quelque peu » (p. 103). — On s'étonnera que Rousseau et Mme de Staël aient été si diplomates dans le *lancement* de leurs doctrines. M. Seillière fait dire de curieuses choses à M. Jan Allan Henning dont il recense ici l'*Allemagne de Mme de Staël et la polémique romantique.* [L. J. C.].

HONGRIE

FUHOMANN Kamilla, *Grof Teleki Jozsef és a magyar-francia szellemi kapcsolatok.* (C. Fuhomann. Le comte Joseph Teleki et les relations intellectuelles franco-hongroises). Budapest, 1929, in-8°, 101 pp. (*Bibliothèque de l'Institut français à l'Université de Budapest,* N° 11). P. 72-80 : *Rousseau et Duvoisin.*

BRUNNER Emöd, *A francia felvilágosodás és a magyar katholikus hitvédelem.* (E. Brunner. La Aufklärung française et l'apologie catholique hongroise). Pannonhalma, 1930, in-8°, 64 pp. (*Bibliothèque de l'Institut français à l'Université de Budapest.* N° 14). Rousseau, p. 14-16, 29, 45, 48, 53.

Ces deux thèses de doctorat élaborées, comme plusieurs autres, à l'Institut français de l'Université de Budapest, étudient l'influence que la pensée française exerça au XVIIIe siècle sur l'esprit hongrois.

I. Mlle Fuhomann examine Teleki dans ses rapports avec les lettres et les idées françaises de son temps et dans ses réactions à leur endroit. Teleki déjà mentionné dans les *Annales,* t. X, p. 235-236 ; t. XVI, p. 260, 319-320, était un ami de Duvoisin, pasteur de la légation de Hollande à Paris ; le 6 mars 1761 les deux jeunes hommes se rendirent à Montmorency, chez Rousseau. Aidé du *Journal* où Teleki raconte en détail cette visite, et de plusieurs lettres de Duvoisin à Teleki, découvertes dans les Archives de la famille Teleki, notre auteur dresse un tableau assez fouillé de leurs relations et de leur correspondance ; ils parlent fréquemment de Rousseau. Nous voyons par ces lettres que Teleki voulait remanier son *Essai sur la faiblesse des Esprits-forts,* et dans cette intention écrivit en février 1778 à Rousseau qui lui avait promis lors de leur visite, de donner une nouvelle forme à ses arguments. Jean-Jacques, s'il a reçu la lettre, ce qui est fort douteux, ne répondit pas. Alors Teleki, sans attendre plus longtemps, entreprit de refondre entièrement son traité. Mais le premier chapitre seul est mis au point ; la minute de ce chapitre montre que ce n'est pas uniquement Voltaire qu'il

vise, mais qu'il range déjà au nombre des esprits-forts le philosophe genevois lui-même et qu'il y flétrit les idées exposées dans l'*Emile*, le *Contrat social* et les *Lettres de la Montagne*.

Les lettres de Duvoisin et plusieurs documents inédits où Teleki s'exprime sur Rousseau, augmentent beaucoup la valeur du livre de Mlle F. Malheureusement cette dernière ne connaît pas les détails de la vie de Duvoisin et croit encore à la légende que j'ai réfutée, soit dans l'*Egyet. Philol. Közlöny*, 1925, p. 162-164, soit dans les *Annales*, t. XVII, p. 137-139, d'après laquelle l'empereur Joseph II aurait visité Rousseau à Paris en 1776.

A ces réserves près, le mémoire a le mérite d'orienter complètement le lecteur sur l'attitude morale et philosophique du comte hongrois, attitude qui devient de plus en plus hostile aux idées subversives venues de Paris.

II. M. Brunner, membre de l'Ordre de Saint-Benoît, analyse la littérature apologétique que l'Eglise catholique romaine en Hongrie opposait aux doctrines des penseurs français. Tous les ouvrages composés alors pour la défense du catholicisme mentionnent souvent Rousseau : on y attaque ses œuvres et sa personne. Ainsi, contre lui, le théologien Csapodi, *De religione revelata*, 1771, chap. XIV-XVIII, soutient l'origine divine de la religion, les cérémonies, les miracles, le caractère social et humanitaire du christianisme ; il réfute le droit à l'indifférence doctrinale. Un autre professeur, Szvorényi, *Causa religionis contra libertinos defensa*, 1779, combat celles des idées de Rousseau qu'a empruntées le *Catéchisme de l'honnête homme*, et proclame la vérité de la révélation. L'ex-jésuite Szuhányi, *Considerationes*, etc., 1793, déplore le dédain où sont tenus les ouvrages que n'inspirent ni Rousseau ni Voltaire. Grigely, *De concordia philosophiæ*, etc., 1796, s'insurge contre les athées, et blâme également le déisme du Vicaire Savoyard. Le chanoine Kenyeres, *Castigatio libelli*, etc., 1792, cite l'abbé Bergier qui a pourfendu Jean-Jacques, et l'abbé Barruel qui a dévoilé les erreurs énoncées par Voltaire, Diderot, Dalembert et Rousseau.

Les ouvrages analysés par M. B. ne sont guère qu'un écho affaibli de l'apologétique de langue étrangère, ou bien ils exposent la théologie orthodoxe. S'ils ont contribué à tranquilliser des âmes timorées de prêtres et de fidèles, ils n'ont pas grande valeur scientifique.

MOLNAR Oszkar. *Neveléstörténelem* (Oscar Molnar, Histoire de l'éducation). Budapest, 1929, in-8°, 208 pp.
P. 111-122 : Rousseau.

Dr TOTH *Antal, Neveléstörténet* (Dr Antoine Tóth. Histoire de l'éducation). Nyiregyháza, 1929, in-8°, 235 pp.
P. 102-119 : Rousseau.

Manuels destinés aux écoles normales et assez soigneusement rédigés. Les auteurs connaissent les œuvres principales des pédagogues étrangers — presque toutes traduites en hongrois — mais ils ignorent les recherches de l'érudition contemporaine concernant l'activité de ces maîtres ; aussi que d'erreurs d'histoire et de biographie ! Pour Rousseau, ils travaillent d'après des ouvrages surannés de seconde main. Heureusement que l'analyse et l'appréciation des doctrines pédagogiques de l'*Emile* sont exactes dans l'un et l'autre ouvrage. [Lajos Rácz].

ITALIE

Mario CASOTTI. *Il « Moralismo » di G. G. Rousseau. Studio sulle idee pedagogiche e morali di G. G. Rousseau.* Milano, Soc. edit. *Vita e Pensiero* (Arti graf. milanesi), s. d. [1929], in-8°, 84 pp. (Pubblicazioni della Università cattolica del S. Cuore : Serie I : *Scienze filosofiche,* N° 15).

Plusieurs critiques modernes, Boutroux, Caird, Bosanquet, Colozza, Codignola ont déjà cherché à donner de la pédagogie de Rousseau une idée plus vivante et plus juste que celle qui s'en est formée peu à peu dès l'apparition de l'*Emile.* M. Casotti nous apporte lui aussi sa contribution à cette étude, mais ce qu'il veut surtout mettre en lumière c'est l'origine des idées pédagogiques de Rousseau telles qu'elles s'affirment dans les ouvrages qu'il écrivit avant l'*Emile.* Il part du *Discours sur les sciences et les arts* qui est peut-être le document le plus célèbre sur les idées de Rousseau comme moraliste et en établit, grâce aux réponses de Jean-Jacques aux objections qu'avaient soulevées ses thèses, la véritable signification : ce n'est pas la science, c'est la fausse science que Rousseau condamne. Puis, reprenant la préface du *Narcisse* et la *Lettre à d'Alembert,* il montre en Jean-Jacques un

moraliste pratique aussi rigoureux parfois que Bossuet, Manzoni, Pascal ou le plus austère directeur de conscience catholique, et, de cet examen conclut que, malgré les importantes réserves qu'appelle la doctrine de Rousseau, il eut le mérite, étonnant pour l'époque, de critiquer fort justement l'intellectualisme pédagogique et le moralisme esthétique, et d'affirmer avec vigueur la distinction entre la formation de l'intelligence et celle de la volonté. [V. T.].

La Signora d'Epinay e l'Abate Galiani. *Lettere inedite* (1769-1772), con introduzione e noti de Fausto Nicolini. Bari, Laterza edit., 1929, in-8°, 399 pp. (*Biblioteca di Cultura moderna*).

A plusieurs reprises, Mme d'Epinay nomme Rousseau avec sympathie, mais elle ne fournit aucun renseignement biographique, ne dit pas un mot du retour à Paris ni des lectures des *Confessions*. Le 2 nov. 1772, elle signale « que Jean-Jacques a fait un projet de réformation pour le gouvernement polonais » (p. 297), alors que la *Correspondance littéraire* en parlera seulement en janvier 1773. [L. J. C.].

Luigi Marzano. *L'unità di pensiero nell' opera di Gian Giacomo Rousseau*. Palermo, Casa edit. L'Attualità, 1930, in-16, X-143 pp.

La plus grave critique que l'on ait faite et que l'on fasse encore à la pensée de Rousseau est celle qui la représente comme foncièrement contradictoire : contradiction interne de ses principaux ouvrages, incohérence de l'œuvre prise en son entier, démentis donnés par la vie de l'auteur à cette œuvre, et vice-versa.

M. Luigi Marzano s'élève contre ce reproche : « Nier la cohérence, l'unité de direction dans l'œuvre de Rousseau, c'est en dernière analyse, dit-il, refuser à celui-ci le titre de philosophe ». Or, il n'est pas possible d'avancer cela, et ce n'est pas une raison parce que Rousseau moins que tout autre penseur se peut schématiser et réduire en formules pour n'en pas mettre en lumière l'unité interne, cachée assez souvent par les paradoxes et apparemment compromise par les exagérations. On voit donc quelle tâche se donne M. Marzano, dont l'exposé se divise en quatre parties : 1. L'Unité de pensée ; 2. Le problème philosophique ; 3. Le problème pédagogique. 4. Le problème politique. Le critique italien con-

naît bien son Rousseau, et il le défend contre une sévère accusation avec une ardeur fort louable. Son essai est précédé d'une bibliographie. [H. *Z.*].

Pierina de PALMA. *Il naturalismo del Rousseau.* Conferenza. Napoli. tip. F. Sangiovanni e figlio, 1929, in-8°, 11 pp.

L'Educazione nazionale. Roma. Anno XII, Nov. 1930. P. 449-466 : Adelchi ATTISANI, *L'utilitarismo di G. G. Rousseau.* Chapitre d'un ouvrage à paraître : *L'Etica di Rousseau.*

POLOGNE

J. J. ROUSSEAU. *Emil czyli o wychowaniu.* Czesc pierwsza. Przelozyl [traduit par] Waclaw HUSARSKI. Lwów [Léopol], 1930, nakladem Naukowego Towarzystwa Pedagogicznego. In-8°, IV+356 pp. (*Wydawnictwo klasyków pedagogji*).

Zródla do historji wychowania. Wybór. [Sources pour l'étude de l'histoire de l'éducation. Anthologie.] W dodatku album ilustracyj do dziejów wychowania. Czesc II od poczatków w. XVIII do poczatku w. XX. Wyďal i objasnil [publiées et commentées par] Stanislaw KOT, Warszawa [Varsovie], Naklad Gebethnera i Wolffa. [Imprimé à Cracovie], 1930, in-8°, VIII + 423 + 1, pp.

Fragment traduits de Rousseau, pp. 73-112.

Malgré l'indéniable influence de l'*Emile* sur le développement des idées pédagogiques en Pologne, nulle traduction polonaise n'en avait été publiée. Mais il en existait des traductions manuscrites, et une seule année nous en révèle deux récentes.

L'une, œuvre de M. Venceslas Husarski, doit être continuée. Le volume premier — qui porte le sous-titre erroné de « première partie » — comprend la traduction des livres I-III, et d'une partie du livre IV jusqu'à l'histoire d'un jeune homme qui aboutit à la Profession de foi du Vicaire Savoyard (éd. Hachette, t. II, p. 232).

L'autre traduction, publiée par M. Kot, professeur à l'Université de Cracovie, est due à feu Thadée Jaroszynski, peintre et essayiste. Ce ne sont — vu le caractère de l'anthologie — que des fragments d'une traduction complète, fragments bien

choisis par un historien apprécié de l'éducation et connu des lecteurs des *Annales* (voy. t. XVII, p. 233). Mais si, dans son *Histoire de l'Education,* M. Kot tient compte des *Considérations sur le Gouvernement de Pologne,* il en oublie dans sa chrestomathie les passages si importants relatifs à l'éducation publique. Il serait à désirer que la prochaine édition de la chrestomathie donnât des extraits des *Considérations* à côté d'un choix des fragments de l'*Emile,* pour compléter le tableau que se faisait Rousseau de l'éducation de l'individu et du citoyen.

L'anthologie de M. Kot est accompagnée d'un grand nombre d'illustrations et nous y trouvons, entre autres, le portrait de Rousseau d'après Ramsay, le projet de monument par Argand et trois gravures de Ch. Eisen, Cochin fils et Voysard, relatives à l'*Emile.*

Les deux traductions semblent correctes ; chacune aurait gagné à mentionner l'édition française qui lui a servi de base. [V. O.]

Antoni KOSTANECKI. *Problem ekonomji. Mysl gospodarcza a mysl kulturalna.* [Le problème économique], Warszawa, [Varsovie], Nakladem Ksiegarni F. Hoesicka, 1929, gr. in-8°, VIII+318 pp.

Ancien professeur à l'Université de Fribourg, aujourd'hui à celle de Varsovie, M. Kostanecki s'occupe de Rousseau depuis de longues années. En 1914 déjà, dans la séance du 21 avril, il a présenté à l'Académie des Sciences de Cracovie son travail sur *les idées sociales de Rousseau,* travail qui pendant longtemps n'a été connu que par un résumé, publié en polonais dans les *Sprawozdania* de l'Académie, t. XIX (1914), N° 4, et en allemand dans le *Bulletin international de l'Académie* (1914, N° 8-10). Il vient enfin d'être publié intégralement, englobé dans un livre auquel on savait que M. Kostanecki travaillait depuis des années. Dans cette œuvre originale et intéressante, sorte d'histoire des grands courants intellectuels, il est réservé à Rousseau la place qui lui est due.

C'est l'étude des idées économiques de Rousseau qui a amené M. Kostanecki à entreprendre l'examen du problème même de l'économie politique et le nom de Rousseau se répète bien souvent dans son livre. L'auteur a été frappé de l'ascendant exercé par Defoë sur la formation des idées éco-

nomiques du philosophe genevois. *Robinson Crusoé* occupe chez Rousseau une place spéciale. N'est-ce pas le premier et pendant longtemps le seul livre que lira Emile ? Ce merveilleux livre n'est pas cependant le seul du genre exotique parmi l'abondante lecture dont ne se privait pas l'auteur de l'*Emile*. Il existe en polonais un excellent ouvrage complétant heureusement sur ce point le livre de M. Kostanecki, *Le critique de la valeur de la civilisation chez Rousseau et avant Rousseau,* paru — avec un résumé français — à Poznan en 1921, œuvre posthume d'un jeune savant, Boleslaw Orlowski. D'autre part, des indications intéressantes au sujet des sources « livresques » du *Discours de l'inégalité* ont paru en 1909 dans le tome V des *Annales* sous la signature de M. Jean Morel. Sans chercher à amoindrir soit l'influence de Robinson Crusoé sur Rousseau, soit l'originalité de la conception de Rousseau, nous ne devons pas oublier cette observation de John Morley que si Rousseau pensait à l'état de nature et en parlait, c'est que tout le monde alors en faisait autant. Il en est de même de l'autre face de l'idéologie de Rousseau, soulignée par M. Kostanecki, la recherche de l'utopique société où les hommes vivent heureux entre eux. M. Kostanecki — et ce n'est pas un reproche que je lui fais — s'intéresse moins aux sources ou aux contemporains de l'écrivain qu'à la recherche de l'idéologie sociale de Rousseau. Elle semble osciller entre deux pôles, dont l'un, le pôle psychologique, c'est la robinsonnade ; c'est l'utopie qui en constitue l'autre, le pôle social. En fait, elle mène par un enchaînement logique du pôle psychologique au pôle social. La conception sociale de Rousseau constitue, selon M. Kostanecki, un ensemble conséquemment construit et puissant, et son œuvre se sépare ici de celle de Defoë chez qui le côté social est bien moins développé que le côté individualiste. Les deux auteurs cependant puisent à la même source, savoir l'idée économique prédominante des temps modernes, le mercantilisme qui dérive lui-même de l'humanisme, et la foi dans l'utilité de l'ingérence de l'Etat. Cela nous donne en même temps la clef de l'énigme : comment Rousseau sait-il concilier la liberté absolue dont jouit Robinson, Adam ou tout homme à l'état de nature, avec la contrainte exercée par l'Etat ? C'est que son Etat ce n'est pas une monarchie absolue de Louis XV ou de Frédéric II, mais une république ver-

tueuse dans le genre de celle de Sparte ou de Rome primitive, où la liberté naturelle s'échange contre la liberté civile sans que l'individu ait à en souffrir.

Rousseau reconstruisant une telle société d'hommes libres, désavoue les formes contemporaines de l'Etat et suscite un renouveau des idées sociales anti-étatistes. Le caractère social de sa doctrine ne l'empêche pas d'être individualiste à outrance. L'article sur l'*Economie politique* semble en contradiction avec cet individualisme. M. Kostanecki ne voit en lui qu'une conséquence du système, et les mesures préconisées pour empêcher l'accumulation des capitaux ou pour introduire l'éducation publique ne doivent que servir à la réalisation de l'idée maîtresse : la vraie liberté et l'égalité des individus.

Dans ses recherches historiques sur le problème économique, M. Kostanecki arrive à constater deux grands courants : il classe Aristote, Dante, Daniel Defoë dans la catégorie individualiste avec Adam Smith. Jean-Jacques, par contre, se trouve classé entre Platon et Charles Marx dans la catégorie sociale. Au capitalisme libre de toute entrave, s'oppose une nouvelle conception du capitalisme limité et lié par toute une législation sociale. Comme Dante, auquel M. Kostanecki a consacré en 1912 une importante étude dans l'*Archiv für Rechts- und Wirtschaftsphilosophie*, et qui est un défenseur de la propriété et un adversaire du capitalisme, Rousseau ne renie pas la propriété : il est plein de septicisme quant à l'utilité, voire même, la nécessité du capital. Le voici précurseur à la fois de plusieurs doctrines économiques actuelles opposées les unes aux autres.

Les apparentes divergences dans l'œuvre de Rousseau n'empêchent pas M. Kostanecki d'en reconnaître l'utilité. Il nous la fait voir sous une forme peut-être difficile, mais captivante et convaincante. Le problème économique est présenté non plus isolé — comme c'est le cas dans les traités d'économie politique — de l'ensemble de la vie sociale, mais en rapport avec elle, et l'œuvre de Rousseau se détache chez M. Kostanecki sur un fond riche non en citations bibliographiques, mais en analogies ou différences puisées dans les domaines les plus variés. La *Divine Comédie, Hamlet, Don Quichotte, le Misanthrope, Faust,* tous sont convoqués comme témoins. Rousseau est en quelque sorte le point central de l'ouvrage entier.

Une annexe est consacrée spécialement aux *Considérations sur le Gouvernement de Pologne,* et de nouveau M. Kostanecki, qui les qualifie d'utopie nationale, souligne l'unité de vue de leur auteur qu'il croit à juste titre frappé du caractère archaïque de la constitution polonaise. Ce qui était déjà un anachronisme aux yeux de l'Europe du XVIIIe siècle, constituait pour Rousseau une confirmation de ses théories. Sans vouloir tolérer les abus du « liberum veto », Rousseau en accepte l'idée comme base de ses conseils aux Polonais. En théorie comme en pratique, en Pologne comme en Corse, partout et toujours, Jean-Jacques reste l'apôtre de la « volonté générale ». [V. O.]

ROUMANIE

Stefan Soimescu, doctor in filosofie si litere. *Idealul moral in filosofia si pedagogia lui Jean-Jacques Rousseau.* Editia I. [Bucuresti], edit. libr. « Universala » Alcalay (1929), in-16, 211 pp.

Il s'agit d'un livre intéressant par sa genèse et par son développement. Un étudiant — c'est l'auteur lui-même — fait, en 1914, une conférence au séminaire pédagogique de l'Université de Bucarest sur « le troisième livre de l'*Emile* ». Son professeur, M. G. G. Antonescu, apprécie le travail et lui attribue le prix Hillel. Ce fait est décisif. L'auteur se voue à l'étude de J.-J. Rousseau de 1914 à 1929. Il la poursuit non seulement dans son pays, mais encore en France et en Italie. La bibliographie, forte de 140 ouvrages, témoigne du plus grand sérieux. Pourtant, M. Soimescu ne se laisse pas accabler sous le poids des autorités. Il a son point de vue très intéressant et un peu inattendu.

Ce nom de Jean-Jacques suggère une vie quelque peu équivoque, et parfois profondément immorale. L'auteur, dont la finesse a compris le tréfonds de cette vie de Rousseau, arrive à la conclusion que c'est l'idéal moral même qui fait l'unité de l'œuvre du Citoyen de Genève. On peut remarquer que plus son idéal moral était refoulé par les circonstances sociales, plus il lui chantait son hymne. A preuve ses œuvres négatives et positives.

Il est à souhaiter que l'on imite l'exemple de S. Soimescu.

Nous sommes dans le siècle des études sur l'adolescent, et J.-J. Rousseau est une source intarrissable pour la solution du problème de l'adolescence. [C. M.]

SUEDE

Stig BENDIXON. *Rousseau.* En teckning av hans liv och verk. Stockholm, Bonnier (1929), in-16, 132 pp. (*Studentföreningen verdandis smaskrifter.* 329-330).

C'est dans une collection de vulgarisation considérable et sérieuse que paraît ce *Rousseau. Essai sur sa vie et ses œuvres,* agréablement illustré, et basé sur une sûre information. Maints passages témoignent d'une pensée personnelle, particulièrement ceux où se glisse la polémique. L'auteur n'admet pas que l'on amoindrisse l'importance de Rousseau comme penseur social, ni qu'on le « dégrade » à être l'imitateur de Locke ; trop de professeurs d'esthétique, songeant aux seules *Confessions,* ne voient en Jean-Jacques qu'un individualiste ; et le *Contrat ?* et le *Gouvernement de Pologne ?* Et, sans doute, « Rousseau n'a pas *fait* la Révolution française, mais peut-être a-t-on le droit d'affirmer que c'est lui qui en a fait la grande chose qu'elle fut » (p. 119). De la bibliographie, dont on regrettera certaines lacunes, il faut signaler les traductions suédoises de plusieurs œuvres de Rousseau, et les études scandinaves sur son rôle et sa pensée. [L. J. C.]

SUISSE

Auguste BACHELIN. *Sarah Wemyss.* Avec Préface de Philippe Godet. Deuxième édition. Neuchâtel, Paris, Editions Delachaux et Niestlé, 1929, in-16, 298 pp.

Auguste Bachelin, écrivain et peintre neuchâtelois, a laissé un nom dans la littérature de la Suisse romande. Son *Jean-Louis* est toujours considéré comme une espèce de chef-d'œuvre. *Sarah Wemyss,* dernier ouvrage de Bachelin, fut publié en 1890 avec une préface de Philippe Godet, après la mort de l'auteur. En voici une deuxième édition. Nous en parlons parce que ce roman historique nous présente quelques silhouettes de l'entourage de Jean-Jacques Rousseau à Môtiers : milord Maréchal, lord Wemyss, Du Peyrou, d'Es-

cherny ; le philosophe y apparaît dans deux chapitres. Ces nobles personnages jouent un rôle effacé dans cette histoire romanesque à l'ancienne mode. Cela pourrait s'intituler : le Roman d'un jeune homme pauvre. On y voit en effet un paysan neuchâtelois, rempli de qualités exceptionnelles, au cœur héroïque, beau, courageux et traînant tous les cœurs après soi, épouser une Ecossaise noble, Sarah Wemyss, que son père voulait marier au vieux milord Maréchal. Un Jean-Jacques vraisemblable, mais un peu bavard, passe dans cette œuvre qu'on lit avec intérêt, malgré sa candeur et sa composition imparfaite. [J. V.]

Julie BONDELI. *Briefe an Joh. Georg Zimmermann und Leonhard Usteri.* Aus dem Französischen zum erstenmal übertragen von Lilli HALLER. Frauenfeld u. Leipzig, Huber, (1930), in-8°, II+XXVIII+305 S. Portrait.

Les nombreux passages qui intéressent Rousseau sont connus depuis longtemps par le livre de Bodemann (1874) où les lettres de Julie Bondeli ont paru dans l'original français. Le présent volume ne s'adresse pas aux historiens de la littérature. [L. J. C.]

Le Génie du lieu. Pages d'écrivains romands de Béat de Muralt à Philippe Monnier, recueillies et introduites par Charley CLERC. Neuchâtel, éditions Victor Attinger, 1929, in-8°, XX-432 pp.

Ouvrons ce florilège du patrimoine helvétique, Rousseau y figure encore sous diverses rubriques : paysages, critiques, fêtes, religion et philosophie, portraits et silhouettes, éducation ; au total trente-cinq pages caractéristiques extraites de ses œuvres. Son nom revient dans une étude du P. Girard sur *Rousseau et Pestalozzi.* Cette abondance de citations est légitime, car, selon le mot de M. G. de Reynold (le *Figaro,* 10 avril 1930 : *La littérature de la Suisse française*), « l'homme... dont le génie va universaliser l'esprit romand, l'esprit suisse, c'est Jean-Jacques Rousseau. Sa *Lettre à d'Alembert* est la manifestation la plus importante d'un mouvement alors général en Suisse : la réaction contre l'influence française. Son *Contrat social* est édifié sur la constitution genevoise, laquelle n'est qu'une variante dans l'ensemble des patriciats suisses. Son *Emile* marque le sommet de tout un mouvement pédago-

gique dont il faut d'ailleurs chercher les origines en Suisse allemande. Sa *Profession de foi du vicaire savoyard* révèle la décomposition, dont une des causes est l'influence anglaise, du dogmatisme calviniste. Sa *Nouvelle Héloïse* enfin peut être qualifiée de permier roman suisse ».

L'Educateur, Lausanne, LXVIe année, 4 janvier 1930. P. 3-5 : Louis J. COURTOIS, *Une page inédite de l'Emile.*

Il s'agit de trois passages du manuscrit Favre concernant l'éducation des sens.

Schweizerische Blätter für Naturschutz. Feuille pour la protection de la nature. Basel, 5 Jhgg. Mai-Juni 1930, 3 Heft. S. 37-41 : Jean BELPERRIN, *La « Réserve » naturelle du Creux du Van au Val de Travers, Canton de Neuchâtel* (1er article).

Auguste Dubois, dans son important ouvrage sur les *Gorges de l'Areuse et le Creux du Van,* Neuchâtel, 1902, in-4°, avec illustrations et cartes, avait rappelé les souvenirs de Rousseau dans cette région (p. 116-124), et donné (p. 120) un hors-texte de la Roche aux noms, vaste niche naturelle dans une paroi du Creux, dont le fond est couvert de milliers de signatures, la plus ancienne datant de 1559 ; parmi les noms inscrits au XVIIIe siècle figurent ceux de J. A. d'Ivernois et d'Abraham Gagnebin l'aîné, ce dernier daté 1764 ; enfin celui de Jean-Jacques (p. 86-87). Dans son article M. Belperrin relate de nouveau une partie de ces faits (p. 39-40) et publie une excellente vue panoramique de ce site célèbre où Rousseau herborisa. [L. J. C.]

La Tribune de Genève, 23 juillet 1929 ; Attilio BERNASCONI, *Mazzini chez Jean-Jacques à l'île de Saint-Pierre.*

Le proscrit fit ce pélerinage en octobre 1835.

L'Educateur. Lausanne, 7 juin 1930. P. 177-179. Pierre BOVET, *En marge de l'Emile. L'éducation morale et la psychologie de l'enfant.*

Les préceptes de l'*Emile* relatifs à l'éducation morale de l'enfant apparaissent faussés par trois erreurs de faits ; ils ignorent les sentiments d'affection et le sentiment de devoir et d'obligation chez le petit enfant ; ils insistent sur la dis-

tinction entre la nécessité des lois physiques et la volonté personnelle de l'adulte, distinction inutile au pédagogue.

Journal de Genève, 15 décembre 1929 : P. C., *Entre Jean-Jacques et Voltaire.*

Le tome XII de la *Correspondance générale* ramène l'attention sur l'attribution du *Sentiment des Citoyens* au patriarche de Ferney. Après discussion, M. P. C[haponnière] conclut « que l'on peut fort bien supposer que Théodore Tronchin, qui écrivait de Jean-Jacques, de cet ancien ami autrefois tant admiré : *Cet homme est un scélérat, n'en doutez pas,* a, sinon dicté à Wagnière le texte du libellé, du moins fort bien pu l'inspirer à Voltaire » (1).

Anniversaire de l'Escalade, 3e année. Edité par la Compagnie de 1602. (Genève, 1929) : Louis J. Courtois, *Jean-Jacques et l'Escalade.*

Cet article de six pages reproduit le texte signalé ici-même (*Annales,* XVII, 304), mais augmenté.

La Tribune de Genève, 14-15 septembre 1930 : Louis J. Courtois, *L'indéfectible amour de Jean-Jacques pour sa ville natale.*

Dans son *Economie politique,* Rousseau a cité l'inscription *ditat et alit* que porte, en un cartouche, l'ancien grenier à blé de Genève, place du Molard. Il est question de démolir cet édifice.

La Tribune de Genève, 19-20 octobre 1930 : Louis J. Courtois, *Le souvenir de Jean-Jacques, enfant de Genève, sur les deux rives du lac.*

Rappel de l'indiennerie des Fazy, sur la rive droite du lac, et de celle des Petit, sur la rive gauche ; Rousseau fréquenta la première dans son enfance, et habita la seconde en 1754.

(1) Dans une séance de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Genève (9 janvier 1930), M. Albert Choisy reprit point par point l'argumentaiton de M. P. C.; il signala que le *Sentiment des citoyens* fut suivi du *Sentiment des jurisconsultes* et du *Préservatif,* sortis des mêmes presses, qui contiennent des passages caractéristiques qui trahissent la plume de Voltaire et confirment la déclaration formelle de son secrétaire Wagnière sur l'auteur de la révélation. (*Journal de Genève,* 3 fév. 1930).

Genava. VII. Genève, 1929. P. 259-323 : W. DEONNA, *Les Collections lapidaires au Musée d'Art et d'Histoire* (suite).

Dans ce copieux répertoire descriptif des inscriptions, bustes et monuments intéressant les personnages historiques à Genève et aux environs, il faut signaler les numéros 968, 1054, 1059 à 1067, 1102 et 1107 qui sont consacrés à rappeler Rousseau.

Genava. VIII. Genève, 1930. P. 185-245 : Henry DEONNA, *Une industrie genevoise de jadis : les indiennes.*

Savante monographie utile au commentaire de plusieurs passages des œuvres de Rousseau. Au premier rang des fabricants du 18e siècle, figurent les Fazy (p. 199-204) et les Petit (p. 204-208) avec lesquels Jean-Jacques fut en relations. Nombreuses illustrations, entre autres une calandre par Pérignon. [L. J. C.]

Neue Schweizer Rundschau. Zürich, Oktober u. November 1929. S. 778-786, 871-880 : Fritz GYSI, *Jean-Jacques Rousseau als Musiker.*

Cet article résume les travaux des musicographes français sur Jean-Jacques ; proclamons qu'il fut un précurseur de R. Wagner et de l'expressionisme musical actuel.

Le Gymnaste suisse. Lausanne, 16 mai 1930. IXe année, N° 20 : R. JOURDAN, *Les ancêtres de la méthode naturelle de J. J. Rousseau à Pestalozzi.*

Article extrait de l'*Education physique,* Paris, 15 février 1924, XVIe année, N° 18, p. 18-21.

Bibliothèque universelle et Revue de Genève. Février 1930. P. 137-153 : Georges OLTRAMARE et Albert RHEINWALD, *Jean-Jacques chez Maman.*

Fragments des actes 1er et 2e d'une comédie inédite en 3 actes qui fut créée à Genève en mars suivant. Le texte complet n'a pas été publié.

La Tribune de Genève, 6 janvier 1930 : Paul-Emile SCHAZMANN, *Un air que chantait une vieille tante de J. J. Rousseau.*

Cette note donne trois strophes de la chanson *Tircis, je n'ose* que mentionnent les *Confessions*. « Ces strophes avaient été composées par un gentilhomme établi au bord du Léman et étaient chantées à la fin du XVIIIe siècle à Genève et à Nyon ». — M. Tiersot serait d'un autre avis.

Le Léman. Lettres, Arts, Histoire... Lausanne, Genève, Thonon-les-Bains. 1re année, N° 2, février 1929. P. 26-29 : Arthur STANLEY, *Le voyage de deux poètes anglais autour du Léman*.

Cet article sur Byron et Shelley vaut par des vues intéressantes : Saint-Gingolph (p. 26) , Evian vers 1820 (p. 27) ; Pavillon de J. J. Rousseau, près Clarens. Le Bosquet de Julie (p. 28) ; Ouchy vers 1830 (p. 29).

Visages. Revue de littérature et d'art. (Genève), N°s 4 et 5. Septembre-octobre 1930 ; janvier 1931. P. 97-101, 129-135 : Julien TIERSOT, *Musiques autour de Jean-Jacques Rousseau enfant* (*Documents inédits*).

Tante Suzon chantait *Tircis, je n'ose ;* « ce dialogue entre le berger Tircis et sa bergère, c'était déjà un prototype pour celui de Colin et Colette dans le *Devin du village* » (p. 100-101). Quant au menuet dont Rousseau couronna sa *Symphonie* de Lausanne, l'auteur en connaît plusieurs exemplaires tant manuscrits (Conservatoire de Paris) qu'imprimés (*Nouveau Recueil de Chansons choisies*. La Haye, 1732) ; il rapproche cette mélodie du morceau que Weckerlin attribuait à l'empereur Léopold Ier, mélomane émérite, et reconnaît là de la musique viennoise, mais il se refuse à croire que Rousseau ait eu connaissance de l'œuvre originale (p. 131). La p. 133 donne un fac-similé du menuet, musique et paroles : *Quel caprice ! quelle injustice !* Rousseau « a constamment été hanté par l'idée de la musique instrumentale, la musique pure ». S'il eût cultivé davantage ses aptitudes de musicien, il ne serait peut-être affirmé comme symphoniste longtemps avant les maîtres allemands (p. 135). [L. J. C.]

TCHECOSLOVAQUIE

Alexander CHOULGUIN. *Sekret bplivou Jan Jaka Rousso* (Le secret de l'influence de J. J. Rousseau). V Prazi, 1930,

in-8°, 11 pp. (Tiré à part du *Recueil scientifique de l'Université ukrainienne,* consacré à Mazaryk. Prague).

Recueil scientifique de l'Institut pédagogique ukrainien Dragomanoff. Prague, 1930, in-8°. P. 505-530 : Alexander CHOULGUIN, *Ideologitchne korinnia frantsouskogo patriotizmou dobi revolutsii. — Patriotitchni ta derjavni ideï Jan Jaka Rousseau.* (Les racines idéologiques du patriotisme français au temps de la Révolution. — Les idées de J. J. Rousseau sur la patrie et sur l'Etat).

TURQUIE

J. J. ROUSSEAU. Ceviren (traducteur) : Ali RIZA. *Emile, yahut Terbiye.* Izmir, Cumhuriyet matbaasi, 1930, in-8°, 94 pp.

Imprimée en caractères latins, cette seconde traduction turque de l'*Emile* est un témoin de l'ère nouvelle. Sans doute, le premier livre (*biricin Kitap*) paraît seul ici, mais le traducteur se propose de publier ainsi par fascicules le texte total et déjà quelques fragments du livre II ont paru dans la *Gazette d'Anatolie* (voir ci-dessus, p. 216). A la page 4 se trouve le portrait de Rousseau d'après Latour ; sur la couverture, une illustration prétend représenter le philosophe : au vrai, c'est une curiosité tératologique.

REVUE DES BIBLIOGRAPHIES

Annales Jean-Jacques Rousseau, 1924-25 (suite) : *Revue d'Histoire littéraire de la France*, juil.-sept. 1929 (E. Carcassonne).

Annales Jean-Jacques Rousseau, 1926 (suite) : *The modern Language Journal*, nov. 1928 (A. Schinz). — *Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur*, LII, S. 508 (P. Sakmann).

Annales Jean-Jacques Rousseau, 1927-28 : *Journal de Genève*, 14 avril 1930 (P. C. : *La querelle Rousseau-Hume*). — *Le Temps*, 15 avril (E. Henriot : *Jean-Jacques et Hume*). — *Neue Zürcher Zeitung*, 13 avril (B. F. : *Rousseau kontra Hume*). — *Tribune de Genève*, 10 mai, reproduit l'article du *Temps*.

S. Elosu, *La maladie de Rousseau : Chronique médicale*, 1er juil. 1929 (Jean Séval). — *Siècle médical*, 1er juil. (Pierre Guitet-Vauquelin : *J. J. Rousseau et l'urémie*). — *Temps*, 2 juil. (E. Henriot : *La maladie de J. J. Rousseau*). — *Quotidien*, 16 juil. (Paul Lorquet : *Un grand homme malheureux*). — *Nouvelles littéraires*, 31 août (Dr Gilbert Robin : *La maladie de J. J. Rousseau*). — *Presse médicale*, 4 sept. (Laignel-Lavastine : *La maladie de J. J. Rousseau*). — *Neueste Nachrichten*, Dresden, 18 sept. (*Genie und Krankheit*). — *Praxis*, Bern, 3 juin 1930 (Dr L. Reutter : *La maladie de J. J. Rousseau*).

C. Fusil, *L'Anti-Rousseau : Action française*, 23 janv. 1930 (Robert le Diable). — *Petit Marseillais*, 3 fév. — *Nouvelles littéraires*, 1er mars (Ph. van Tieghem). — *Mercure de France*, 15 juil. (Emile Magne).

R. Gerin, *J. J. Rousseau : Peuple*, Bruxelles, 9 juil. 1930 (Jean Toussenel). — *Journal d'Alsace-Lorraine*, 17 juillet (G. B. : *Préromantisme. L'influence de J. J. Rousseau*).

M. I. Markovitch, *Rousseau et Tolstoï : Neue Zürcher Zeitung,* 31. März 1929 (Fritz Ernst). — *Revue critique,* juin, p. 278-281 (Jules Patouillet). — *Nouvelles littéraires,* 1er mars 1930 (Ph. van Tieghem).

M. M. Moffat, *Rousseau et la querelle du théâtre : Journal de Genève,* 21 sept. 1930 (P. C.).

S. Moreau-Rendu, *L'idée de bonté naturelle chez Rousseau : Revue des sciences philosophiques et théologiques,* oct. 1930, p. 749.

D. Mornet, *La Nouvelle Héloïse.* Etude et analyse : *Books Abroad,* 1930, p. 264 (B. M. Woodridge). — *Mercure de France,* 15 juil. 1929, p. 411 (Emile Magne).

Rousseau, *Confessions* et *Rêveries,* éd. Mauriac : *Action française,* 23 janv. 1930 (Robert le Diable). — *Candide,* 13 fév. (André Rousseaux).

Rousseau, *Correspondance générale,* éd. Dufour (suite) : Tome 1-11 : *Revue des études hongroises,* oct.-déc. 1928, p. 413-418 (L. Racz). — Tome 10 : *Revue de Genève,* fév. 1929, p. 252 (P. C.). — Tomes 10-13 : *Neue Zürcher Zeitung,* 29 mai 1930 (Antoine Guilland : *Rousseau und lie Lettres de la Montagne*). — Tomes 11, 12 : *La Croix,* Paris, 3 mars (Jean Guiraud : *J. J. Rousseau, ses amis et ses ennemis. Le prince de Wurtemberg et Voltaire*). — Tomes 12, 13 : *Temps,* 20 juin (André Thérive). — Tome 13 : *Giornale d'Italia,* 27 mai (Carlo Segre : *Rousseau e l'indipendenza côrsa*). — *Journal de Genève,* 21 juil. (P. C. : *Sacrogorgon*).

A. Schinz, *Pensée religieuse de Rousseau* (suite) : *Mercure de France,* 15 oct. 1930, p. 424 (E. Magne).

A. Schinz, *Pensée de J. J. Rousseau : Saturday Review of Literature,* New-York, sept. 28, 1929 (Albert Feuillerat). — *Gazette de Lausanne,* 29 sept. (Alfred Lombard : *Du nouveau sur J. J. Rousseau*). — Revue historique, sept.-oct. (Henri Sée). — *Nouvelles Littéraires,* 5 oct. (Ph. van Tieghem). — *Journal de Genève,* 3 janv. 1930 (L. J. Courtois : *Rousseau l'énigmatique*). — *Polybiblion,* janv.-fév. (Maurice Souriau). — *Revue d'histoire et de philosophie religieuse,* Strasbourg, janv.-fév. — *Revue de philosophie et de morale,* janv.-mars, supplément. — *Revue de métaphysique et de morale,* 1er mars.

— *Modern Language Journal,* April (Louis Cons). — *Le Monde,* Paris, 5 avril (A. Rossi). — *Revue d'histoire littéraire de la France,* avril-juin, p. 233-237 (D. Morner : *Questions de méthode. Certitudes et hypothèses dans l'histoire littéraire*). — *Modern Philology,* Chicago, August (E. Preston Dargan). — *Bibliothèque universelle et Revue de Genève,* oct. (H. de Ziegler). — *Revue des sciences philosophiques et religieuses,* oct., p. 748. — *Mercure de France,* 15 oct. (E. Magne). — *Philological Quarterly,* oct., p. 408-411 (A. J. Dickman). — *Sewanee Review,* U. S. A., oct.-déc. (A. H. Rowbotham). — *Nuova Antologia,* 16 déc. (*Uno pseudo-Rousseau e il Rousseau autentico*).

A. Lytton Sells, *Early Life and Adventures of J. J. Rousseau : Times Literary Supplement,* 17 oct. 1929. — *Manchester Guardian,* 21 oct. — *New Statesman,* 9 nov. — *Nation and Athenaeum,* 9 nov. — *Liverpool Post and Mercury,* 13 nov. — *Daily News and Westminster Gazette,* 13 jan. 1930. — *Egyptian Gazette,* Alexandrie, 24 avril. — *Church of Ireland Gazette,* 18 oct. — *Journal of Education,* nov.

E. H. Wright, *Meaning of Rousseau.* — *Deutsche Literatur-Zeitung,* 8 juin 1929, S. 1102 (Helmut Hatzfeld). — *Times and Tide,* London, 2 août, p. 938 (Laski : *A brilliant commentary*). *Journal de Genève,* 4 oct. — *Revue d'histoire littéraire de la France,* janv.-mars 1930, p. 107-109 (D. Mornet).

CHRONIQUE

Extraits des Procès-verbaux des séances du Comité.

Séance du 7 mars 1929. — Le tome XVIII des *Annales* sera réservé au mémoire de Miss M. Peoples sur la *Querelle Rousseau-Hume*. La Société fera tirer, pour les mettre en vente au Musée, une double série de cartes postales et de photographies du buste de Rousseau par Houdon. Une élève de l'Ecole d'études sociales pour Femmes, Mlle Annette Rehfous, veut bien se charger bénévolement de classer les coupures de journaux des *Archives*.

Assemblée générale du 11 *juin* 1929.

Le rapport présidentiel rappelle que notre Société achève la 25e année de son activité. Elle n'a pu accomplir le programme entier qu'elle s'était fixé en 1904, mais elle a aidé à le poursuivre, et contribué à faire de Genève le foyer principal des études rousseauistes. De son labeur, deux monuments témoignent : la collection des *Annales*, et le Musée J. J. Rousseau. — Le recrutement demeure précaire en regard des vides qui se multiplient parmi la génération des fondateurs. La mémoire vénérée de l'un d'eux, Eugène Ritter, est évoquée par sa correspondance dont le président cite des extraits des dernières années. Les trois rapports de gestion — du président, du trésorier, des vérificateurs des comptes — sont adoptés.

Accaparé par ses occupations professionnelles, M. Charles Gautier se voit contraint de donner sa démission de membre du Comité ; pendant dix-sept ans, il a géré nos finances avec un zèle et un talent remarquables, et c'est avec regret que le Comité se sépare de cet excellent collaborateur auquel le

président exprime les remerciements de la Société. M. André Wagnière a bien voulu accepter de lui succéder au Comité. — M. Emile Rivoire dit en quelques mots la reconnaissance de la Société à l'endroit de M. Bernard Bouvier et de ses collaborateurs, en particulier de M. Alexis François et Louis J. Courtois. — L'élection du Comité pour les années 1929-1930 fait sortir les noms de MM. Bernard Bouvier, Maurice Boy de la Tour, Paul Chaponnière, Louis J. Courtois, Karel-Rudolf Gallas, Charles Gos, Adrien Lachenal, Daniel Mornet, Marcel Raisin, André Wagnière. Les précédents vérificateurs des comptes, MM. Alexandre Chauvet et Albert Rivoire sont réélus.

M. K. R. Gallas est venu tout exprès à Genève parler de *Rousseau et de la Hollande ;* établie sur une érudition impeccable, cette conférence prouva que ni l'éducateur, ni le romancier, ni le philosophe ne firent beaucoup d'adeptes déclarés aux Pays-Bas ; l'influence de Rousseau s'exerça bien plus sur le cours des idées que sur les écrivains eux-mêmes.

Séance du Comité du 19 *juin* 1929. — L'impression du tome XVIII des *Annales* sera confiée à MM. Bosc et Riou, à Lyon. Les *Annales* mentionneront « l'oubli » du service de presse de la *Correspondance générale* à notre égard. Le Comité compose son bureau comme suit : Président : M. B. Bouvier ; Vice-président : M. P. Chaponnière ; Trésorier : M. A. Wagnière ; Secrétaire : M. L. J. Courtois ; Secrétaire-adjoint : M. Ch. Gos. Il décide de s'adjoindre un 11e membre dont la nomination serait confirmée par la prochaine assemblée générale.

Séance du Comité du 1er *novembre* 1929. — La bienvenue est souhaitée à notre nouveau collègue, M. Marcel Raymond. Le Comité accepte l'hommage des *Tableaux chronoptiques de la généalogie de Rousseau,* et vote une indemnité à leur rédacteur, M. Charles W. Châtelain, inventeur de la méthode. A ce propos, le président rappelle que le titre des *Annales* reproduit les nom et prénoms de Jean-Jacques sans tiret, suivant l'usage même de l'écrivain. Le contenu du tome XIX des *Annales* est mis en discussion.

Assemblée générale du 19 *juin* 1930.

Le rapport présidentiel sur l'exercice écoulé rappelle le souvenir de nos confrères décédés ; il esquisse en particulier l'activité de M. Maurice Boy de la Tour, arrière-petit-fils de Mme Boy de la Tour-Roguin, amie et protectrice de Jean-Jacques. Il signale l'intérêt croissant des pays anglo-saxons pour Rousseau. La gestion du Comité est approuvée. Le trésorier présentera en 1931 son rapport financier. L'Assemblée ratifie la nomination de M. Marcel Raymond et nomme membre du Comité, M. Pierre Favarger, avocat et conseiller national à Neuchâtel.

M. P. Chaponnière lit ensuite quelques fragments d'une étude inédite, *J. J. Rousseau en Russie,* par feu Charles de la Rivière ; ce mémoire paraîtra dans les *Annales.*

Séance du Comité du 19 *juin* 1930. — Discussion concernant le contenu du tome XIX.

Nous avons à déplorer le décès des membres suivants de notre Association :

Mme Anne Teissier du Cros, née Bouvier, Paris ;

Mme Edmée Gos, née de Coulon, Genève ;

M. Albert Dunant, ancien conseiller d'Etat, Genève ;

M. Maurice Boy de la Tour (voir ci-dessous) ;

M. Henry Fatio, amateur averti d'autographes, conseiller avisé des Archives J. J. Rousseau, Genève ;

M. Charles A. L. Reed, docteur en médecine, Président de l'Alliance française, Cincinatti ;

M. Emile Pfäffli, fabricant, Genève.

Maurice Boy de la Tour
(1862-1930)

Amateur d'art éclairé, historien dont la plume élégante servit toujours une documentation sûre, érudit sans pédantisme, patriote sans ostentation, Maurice Boy de la Tour que la mort a surpris en pleine activité le 21 avril 1930, appar-

tenait à cette élite sociale et intellectuelle dont s'honore une ville, attachée comme Neuchâtel l'est heureusement encore, aux traditions de culture et à un passé riche en valeurs morales. Si ses goûts naturels et une certaine réserve, faite de distinction et de septicisme, le tinrent éloigné de l'arène politique, il sut trouver dans un autre domaine, moins accessible à la médiocrité bruyante, l'emploi de dons remarquables et de connaissances puisées aux meilleures sources.

Sa première formation fut toutefois scientifique. Né en 1862, d'une vieille famille de Môtiers-Travers, li avait obtenu en 1885 le diplôme de forestier à l'Ecole Polytechnique de Zurich. Mais il fut attiré de bonne heure et d'une façon irrésistible par les questions artistiques et par les problèmes de l'histoire. Son mariage avec la fille d'Albert de Meuron, un de nos meilleurs peintres, le fit entrer dans une famille où le culte des beaux-arts était particulièrement en honneur et cette circonstance ne fut pas sans influer sur son orientation.

Appelé en 1892 aux fonctions de secrétaire de la Société des Amis des Arts, il donna à cette fonction si conforme à ses aptitudes un relief tout particulier. Il présida dès lors à l'organisation de toutes nos expositions et y apporta, outre sa connaissance avertie des choses de l'art, des qualités d'ordre et de méthode et ce souci de la perfection dont ses activités diverses furent toujours animées. Les rapports annuels qu'il rédigea plus d'un quart de siècle constituent un modèle du genre et sont des documents de premier ordre pour l'histoire de l'art dans notre pays.

L'année 1912 vit s'élargir son champ d'activité. Nommé conservateur du Musée des Beaux-Arts, Boy de la Tour allait bientôt faire bénéficier nos collections publiques d'une expérience sans cesse enrichie et renouvelée. Il classa à nouveau, selon des principes plus rationnels, les toiles et les estampes du musée, créa des archives et constitua tout un service de documentation. Il réussit, grâce à ce regroupement et en procédant aussi à d'opportunes éliminations, à mettre en valeur les œuvres de nos artistes dans un véritable musée régional. Il fit mieux encore : spécialiste des plus compétents en matière de gravures, il consigna dans un grand ouvrage *la Gravure neuchâteloise*, paru en 1928, le résultat de ses minutieuses recherches. Ce livre est une anthologie définitive dont les émules de l'auteur auront raison de s'inspirer à leur tour lorsqu'ils seront appelés à traiter des sujets analogues.

L'autorité que Maurice Boy de la Tour avait acquise faisait de lui, l'arbitre incontesté des choses de l'art et du bon goût. Cette maîtrise ne s'est jamais mieux affirmée qu'à l'occasion de l'Exposition rétrospective organisée sur son initiative pour commémorer le centenaire de l'entrée de Neuchâtel dans la Confédération. Grâce au goût très sûr, au sens critique aussi de celui qui l'avait organisée en ses moindres détails, cette Exposition des pièces artistiques et curieuses conservées dans le pays, a obtenu à la veille de la guerre un éclatant succès. Son souvenir est perpétué dans un catalogue rédigé par Boy de la Tour avec la collaboration d'autres historiens.

Rien d'étonnant que cet excellent Neuchâtelois, quelque intérêt qu'il portât aux questions artistiques, étendit ses investigations aux faits de l'histoire locale. Ses traditions de famille l'y portaient tout naturellement. Très attaché à son village de Môtiers, il y résidait l'été dans la magnifique demeure où son aïeule avait accueilli Rousseau. Il avait hérité de nombreuses lettres de l'illustre proscrit et sa bibliothèque contenait une importante collection d'ouvrages et de documents sur Jean-Jacques et ses contemporains. C'est dans ce cadre somptueux et inspirant, qu'il écrivit pour les *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau* et pour *le Musée Neuchâtelois* ces études si fouillées où le souci de la forme s'allie à une connaissance parfaite du sujet. Je cite parmi les plus étendues de ces notices, celle qu'a donnée le *Musée Neuchâtelois* de 1912 : *A propos du séjour de J. J. Rousseau à Môtiers et de ses amis neuchâtelois,* travail si complet qu'il ne reste après lui plus rien à glaner. Boy de la Tour a collaboré en outre à la vaste publication de la *Correspondance générale de Rousseau,* entreprise par feu Théophile Dufour et Pierre-Paul Plan. Il a publié en collaboration avec Philippe Godet, les *Lettres inédites de Jean-Jacques Rousseau à Mesdames Boy de la Tour et de Lessert* que tout rousseauiste tient à posséder dans sa collection. Aussi fut-il tout naturellement appelé par la Société J. J. Rousseau à occuper dans son Comité le siège devenu vacant par le décès de Ph. Godet (cf. *Annales,* XV, 381).

Membre de la Commission de la Bibliothèque de Neuchâtel depuis plus de vingt ans, Boy de la Tour y établissait en sa personne le lien nécessaire entre la Bibliothèque de la Ville

et le Musée des Beaux-Arts. Il a légué au premier de ces établissements tous ses documents Rousseau, complétant par ce splendide apport la riche collection dont s'enorgueillit notre ville et qui vaut à notre bibliothèque, plus modeste que beaucoup d'autres, une grande affluence de visiteurs.

Dans la sphère qu'il avait choisie et dans laquelle il se mouvait avec une si remarquable aisance, Boy de la Tour, héritier d'une belle tradition, a rendu à son pays d'éminents services. Si son abord un peu froid décourageait les familiarités hâtives, sa parfaite tenue morale, son dévouement à la cause du beau et du vrai, son désintéressement absolu et son attachement profond au pays neuchâtelois assurent à la mémoire de ce gentilhomme lettré la gratitude d'une élite consciente de sa haute valeur.

Pierre FAVARGER.

— D'autre part, nous avons reçu les adhésions suivantes : Mme Ernestine R. J. V. Dedeck-Héry, professeur, New-York ; MM. Antoine Barthélemy, ancien consul, Paris ; Auguste Bouvier, docteur ès-lettres, bibliothécaire, Genève ; Pierre Favarger, avocat, conseiller national, Neuchâtel ; Jan Fransen, docteur ès-lettres, professeur, Amsterdam ; Charles William Hendel, professeur, Mc Gill University, Montréal, Canada ; Charles Pfäffli, docteur en médecine, professeur, Genève ; Ali Riza, professeur, Smyrne ; Albert Thibaudet, homme de lettres, professeur, Genève ; Paul Tisseau, préfet honoraire, Paris ; Ary de Vos, professeur, Rotterdam ; Bibliothèque Taylor, Université de Cambridge, Angleterre ; Notgemeinschaft des Deutschen Wissenschaft, Bibliothekausschuss, Berlin.

— Etat des *Archives J. J. Rousseau au* 30 *juin* 1931 : 2.337 numéros ; augmentation depuis le 30 juin 1929 : 69 numéros. Cette augmentation est due principalement aux dons faits par MM. Auguste Bouvier, Bernard Bouvier, Pierre Bovet, Charles Chatelain, Edmond Chenevière, Alexandre Choulguine, Louis J. Courtois, Charles Eggimann, Marcel Fabre, Nicolas Gay, Charles Gos, Luigi Marziano, Jacques Patin, Lajos Racz, Ali Riza, Francis Charles Roux, Jésus Sanz, Albert Schinz, Stefan Soïmesco, J. Thévenet ; et les administrateurs, éditeurs, chefs de rédaction : E. de Boccard, Bos-

sard, Delachaux et Niestlé, Fasquelle, Harrap, Hatier, Holt, Perrin, Plon, Reclam, Rieder, Rivière, Stock, Vrin; l'Alsace française, Bibliothèque publique et universitaire de Genève, Books Abroad, Education physique (Paris), Educazione nazionale (Rome), Enseignement chrétien, Gyldendalske Boghandel, Nuova Italia, Revue apologétique (Paris), Revue de Genève, Revue d'histoire moderne, Smith College, Università cattolica del S. Cuore ; de plus la famille de M. Eugène Ritter.

Les *Archives* ont été consultées de la façon suivante du 1er juillet 1929 au 30 juin 1931 : 35 présences, 59 volumes ou documents communiqués (statistique de M. F. Aubert, bibliothécaire de la Bibliothèque publique et universitaire de Genève).

En juin 1929, le Comité a publié en 2 éd. (une française, une anglaise) un prospectus de 4 pages sur carton, indiquant le but et l'activité de la Société J. J. Rousseau (Annales, Musée) et adressant un appel aux amis des lettres. Ce document — qui est à la disposition de nos membres en vue de la propagande — a été aimablement reproduit par la *Rev. d'Histoire littéraire de la France,* juill.-sept. 1929, p. 479-480.

— Autographes ; documents manuscrits :

Vente Kra, 31 déc. 1928 : Lettre autographe signée de Rousseau à De Luc père ; Môtiers, 1763 ; affaires politiques secrètes : « Je ne voyais qu'une chose fâcheuse dans la pièce jointe » (à la lettre de M. d'Ivernois). — Lettre autographe signée de Rousseau à Lenieps ; Montmorency, 1760 ; sur la santé de Lenieps alors convalescent. — Lettre autographe signée de Renou à Mazoïer ; de Lyon, sans date.

Vente Charavay, 21 juin 1929 : Pièce autographe signée ; Paris, 23 janvier 1774. « Document par lequel Rousseau déclare que les écrits, tels qu'il les a composés, n'existent que dans les éditions originales de ses œuvres et que toutes les autres éditions sont falsifiées, et adjure que la postérité ne juge pas des sentiments d'un homme infortuné sur des livres défigurés par ses persécuteurs ».

Le *Bulletin mensuel des Autographes,* N° 219 (juillet 1929), de Victor Lemasle offre, sous le N° 2739, une lettre autographe

signée de Rousseau à Julie Bondeli ; Môtiers, 31 octobre 1763 ; adresse, cachet de cire rouge ; 1 p. 1/2 ; francs f. 3500. — Cette pièce inédite a été signalée précédemment ; cf. *Annales*, t. XVI, p. 349.

Vente Liepmannsohn, Berlin, 15 et 16 nov. 1929. (*Versteigerungs-Katalog* 56) ; N° 201 : Lettre autographe signée, Paris, 22 octobre 1752, Rousseau à Lenieps, à Lyon ; 2 p. 1/2 in-4° ; trace de cachet ; mise à prix : 480 RM. Provient de la Collection Fillon.

Vente Liepmannsohn, Berlin, 21 et 22 nov. 1929 (*Versteigerungs-Katalog* 60) ; N° 238 ; Lettre autographe signée, Môtiers, 17 juin 1764, Rousseau à (Ch. J. Panckoucke, selon toute probabilité) : « J'ai reçu les divers envois que vous avez la peine de me faire tant de l'*Avant-coureur* que des feuilles de M. Fréron... ». Décidez « si vous voulez que l'argent vous en soit remis par Duchesne ou si je puis le remettre au directeur de la poste à Pontarlier... Je lis avec grand plaisir les écrits de M. de Baurieu et j'y vois, avec plaisir... qu'il a lu les miens ». 1 p. 1/2 in-4° ; mise à prix : 400 RM. — Iconographie :

Vente aux enchères publiques, à Zurich, les 5 et 6 fév. 1929, de la *Collection d'un amateur de la Suisse romande. Catalogue N°* 2 (nouv. série), C. A. Mincieux, à Geneve ; M. Messikommer, à Zurich. N° 470 : [Escuyer], *Meilleri en Savoy, célèbre par J. J. Rousseau.* In-folio en largeur, en couleurs, grandes marges ; vue de toute rareté. — N° 635 : Maehly et Schaebelitz, réunion de 21 vues suisses, petit in-4° en largeur, en couleurs, toutes marges, c) *Schloss Châtelard am Genfer See,* f) *Ile Saint-Pierre au lac de Bienne.* — N° 637 : Vues de Suisse, Savoie et Ain, publiées par les frères Manega à Genève, petit in-4 en largeur, en couleurs, marge ; l) *Genève, Maison où est né J. J. Rousseau.* Rare.

Vente, le 15 mai 1929, de la Collection Marius Paulme ; un *portrait de Rousseau* par M. Q. de La Tour a été vendu 95.000 frcs fr. ; reproduction en noir dans les *Beaux-Arts,* 15 juin 1929, p. 11.

Catalogue 84 de Albert Besombes, Paris (1929), N° 348 : Moreau le jeune. Suite des *Estampes* pour illustrer les *Œuvres* de J. J. Rousseau, Londres (Genève), 1774-1783, gd in-4. Suite de : 1 *portrait* gravé par Saint-Aubin d'après La Tour, et de

29 (sur 30) *estampes* dessinées par Moreau et gravées par Duclos, Le Mire, de Launay, Choffard et autres. Très belles épreuves avant la lettre et avant les numéros pour la plupart. Papier fort à toutes marges. Prix : 10.000 frcs fr.

Catalogue 112, de C. A. Mincieux, Genève [1930]. N° 18574 *Vues de différentes Habitations de J. J. Rousseau* avec son portrait et le fac-similé d'un air de sa composition... Paris. Impr. Lithographique de C. de L. [de Last], 1819, in-4, fig., rel. demi-veau vert foncé à coins, dos orné, armoiries dorées de Genève frapp. au centre des plats, tête rge, non rogné. (Rel. de Asper). Exemplaire provenant de la Bibliothèque Ch. Bastard. Recueil rare et intéressant ; les planches sont des incunables lithographiques. — Le « fac-similé » d'un air de musique (Pl. XIII) manque. Fr. 90. — N° 18660. *Saint-Preux ou les Allarmes de l'Amour.* A Paris chez Bance, Rue St Denis. Grand in-fol. en haut., grav. au pointillé et au burin, toutes marges. Superbe épreuve de premier tirage ; fin du XVIIIe siècle. Fr. 70. — N° 18692. *Vue de l'Ile Saint-Pierre,* avec barque au 1er plan. Gouache originale signée et datée, comme suit : Johann Voegel 1793. En largeur. Dimens. 285 × 420 mm., plus une grande marge passée en noir. La signature de l'artiste sur la barque. fr. 375. — N° 18737. *Aux Mânes de J. J. Rousseau. Rousseau la releva, la consola et la secourut.* A. P. D. R. In-fol. en haut., grav à l'aquateinte et imprimée en couleurs, grandes marges. Epreuve. Estampe du XVIIIe siècle rare ; selon Girardin, elle serait l'œuvre de Janinet. fr. 250.

Catalogue 113, de C. A. Mincieux, Genève [déc. 1930]. N° 19064. *J. J. Rousseau. Au Pied de son Tombeau à Ermenonville où il a été déposé le* 4 *juillet* 1778. *Agé de* 66 *ans.* Le Drue inv. et del. A Paris chez Le Drue... Portrait en pied, de profil à gauche. Il tient dans la main droite le « Contrat Salutaire » (*sic*). In-4 en haut. (13 × 17 1/2 cm.) grav. au burin, coloris ancien, filet de marges. Portrait rare et curieux. — Girardin 34, 35. fr. 25. — N° 19065. *La leçon de botanique de J. J. Rousseau.* [Le Philosophe de Genève, assis, dans un jardin, montrant une fleur à 4 enfants.] In-fol. en haut. (17 1/2 × 22 1/2 cm.) grav. à l'aquateinte et impr. en couleurs, sans marges. Belle épreuve. Estampe très rare, dont nous n'avons trouvé aucune trace dans l'iconographie de Girardin. Elle fut exécutée d'après une eau-forte de Boissieu,

décrite ci-après. Fr. 60. — N° 19066. Même sujet que le N° précédemment décrit. J.-J. DB. 1804 [de Boissieu, fecit]. In-4 en haut. (11×16 cm.) grav. à l'eau-forte, marges. Très belle épreuve sur Chine monté. Frs 15. — N° 19255. *Ile de Saint-Pierre.* Vue pet. in-8, en larg. (5×6 1/2 cm.), en couleurs, marges. Très belle épreuve. Petite vue rare, d'après Lory. Fr. 8. — N° 19256. Vue de l'isle de Rousseau prise au rivage de Gerolfingen [par Lafond]. In-4 en larg. (10 1/2× 61 cm.), en couleurs, marges. Superbe épreuve. Vue charmante et très rare. Le nom de l'artiste a été gratté. Fr. 135. — N° 19276. Lory. L'Ile Saint-Pierre au Lac de Bienne. In-fol. en larg. (19×27 1/2 cm.), en couleurs, sans marges. Vue fort jolie et très rare en très belle épreuve. Fr. 50.

M. J. Thévenet, à Bregenz, possède un tableau à l'huile représentant un intérieur : Rousseau en Arménien, vu de face, est assis devant un guéridon, auprès de la fenêtre aux lourdes draperies ; derrière le fauteuil, un clavecin ouvert — avec partition étalée — est adossé au mur, entre la fenêtre et une porte entr'ouverte qui laisse voir une dame ; dans la pièce, une jeune femme assise converse avec Jean-Jacques et, comme lui, tient une feuille ; debout et s'appuyant au fauteuil, une dame suit attentivement les paroles. L'original, attribué au peintre Dufubre, mesure 76×90 centimètres ; le propriétaire l'estime 1.500 francs suisses. Une petite reproduction photographique en est déposée aux *Archives J. J. Rousseau.*

Le *Guide* édité par la Société des Maîtres de pension de Genève pour les années 1930-31, reproduit sur sa couverture le projet de monument à Rousseau dû à Argand (cf. *Annales,* XVI, p. 334).

Dans la période 1862 à 1865 (?), le peintre russe Nicolas Gay, alors à Florence, a dessiné *La journée des cerises ;* le fils de l'artiste a donné au Musée J. J. Rousseau, à Genève, une photographie de ce document inédit (nov. 1930).

L'édition des *Confessions* publiée par E. Seillière (voir ci-dessus, p. 249) présente un frontispice original de P. Gandon (Rousseau assis sous un arbre de la route de Vincennes) et un portrait de Rousseau par A. Ouvré, d'après La Tour. — G. Goor a composé cinq hors-texte pour le *Rousseau* de Mauriac (*Trois grands hommes devant Dieu ;* voir ci-dessus, p. 261) ; il cultive l'allégorie et fuit le portrait ressemblant ;

rattacher à cette série le frontispice qui intéresse aussi Molière et Flaubert.

A titre de curiosité iconographique, signalons le portrait de Rousseau qui défigure la couverture de la traduction turque de l'*Emile* (voir ci-dessus, p. 312).

Le *Berliner Tageblatt* a consacré, en juin 1930, un numéro spécial à la Suisse ; des portraits figurent quelques Suisses célèbres ; parmi eux Rousseau et G. Keller, mais les légendes ont été interverties et le nouvelliste Zurichois est affublé du bonnet arménien qui jadis bouleversa Môtiers-Travers.

— Editions :

Antiquariatskatalog 752, Joseph Baer, Francfort (mars 1929). N° 1766 : J. J. Rousseau. *Briefe an M. von ***, Mme de Luxembourg, Herrn v. Malesherbes, d'Alembert u. andere.* Königsberg, 1799. 1 fac-similé pet. in-8°, cartonné, non coupé. 5 Goldmark. — N° 1768 : P. Ph. Gudin. *Zusaz zu Rousseau's Gesellschafts-Vertrag.* Uebers. v. Hübner. S. l. n. d. 1792, in-8°, rare. 6 GM. — N° 1769 : Th. Paine. *Theological Works.* Added *the Profession of Faith of a Savoyard Vicar,* by J. J. Rousseau. New-York, 1830, in-8°, 51 GM. — N° 1895 : *Les Veillées littéraires illustrées.* Paris, 1851-1853, 4 vol. in-fol. Contiennent entre autres : J. J. Rousseau. *La Nouvelle Héloïse....* Louvet, Le Sage, Musset, Stahl, Nodier, Féval, B. de Saint-Pierre, Houssaye, Balzac, Cazotte, Lamennais. Illustrations gravées sur bois d'après Doré, Johannot, Baron, etc. 20 GM.

Catalogue 112, de C. A. Mincieux. Genève [1930], N° 18572. *Considération sur le Gouvernement de Pologne et sur sa réformation projetée.* Par J. J. Rousseau. A Londres (Paris, Cazin), in-32, rel. maroquin rouge, dos orné sans nerfs, triple filet doré s. plats, pet. dent. intér. dor., tr. dor. (Reliure originale de Cazin en maroquin ancien. Bel exempl.) fr. 75. — N°18573.*Rousseau juge de Jean-Jacques.* Dialogue. D'après le manuscrit de M. Rousseau laissé entre les mains de M. Brooke Boothby. Lichfield, Jackson... Londres, Dodsley (etc.), 1780. — [A la suite :] De l'instruction publique ; ou considérations morales et politiques sur la nécessité, la nature et la source de cette instruction. Ouvrage demandé pour le Roi de Suède. Stockholm et Paris. Didot l'aîné, 1775, deux ouvrages en un volume in-8, rel. veau brun, d. orné, tr. dor. (Rel. anc.). Ouvrages très rares. Editions originales. Fr. 60. — N° 18809.

J. J. Rousseau. *Œuvres.* Nouvelle édition. Paris. Thomine et Fortic, 1823, vingt-cinq volumes in-12, fig. ; cartonnage original de l'Epoque, rose marbré, avec étiquettes imprimées au dos, entièrement non rogné. Edition illustrée de 61 figures, la plupart grev. par Dupréél d'après Moreau le Jeune. Fr. 150. — N° 18810. *Emile, ou de l'Education,* par J. J. Rousseau. Citoyen de Genève. La Haye, Jean Neaulme, 1762, quatre volumes in-8, titres imprimés en rouge et noir, frontispice et fig., rel. veau granité, dos sans nerfs ornés d'un semis de petites fleurettes dorées, triple fil. doré s. pl., tr. marbr. (Rel. anc., fatig.). Edition originale et premier tirage des 5 figures d'Eisen. Fr. 90.

Catalogue 221, Leo Liepmannsohn, Berlin [mars 1930] : J. J. Rousseau. *Les Consolations des misères de ma vie, ou Recueil d'airs, romances et duos.* Paris, chez De Roullède, 1781, in-fol. 160 RM.

Catalogue N° 77, Helbing et Lichtenhahn, Bâle [1930]. J. J. Brechter, *Briefe über den Aemil des Herrn Rousseau.* Zurich, 1773, in-8.

Vente du 4 mars 1930, par MM. Giard et G. Andrieux : *Œuvres* de J. J. Rousseau, Genève, 1782-1789, exemplaire avec 34 figures par Moreau et Le Barbier : 3.000 frcs fs.

Vente des 18, 19 et 20 juin 1930, à l'Hôtel Drouot : J. J. Rousseau. *Œuvres complètes.* Londres (Genève), 1774-1783, avec 1 portrait de Rousseau gravé par Saint-Aubin, et 37 figures : 1.800 frcs fs.

Vente de la bibliothèque Edouard Rahir, vacation du 10 mai 1930 : Pour la somme de 52.000 frcs fs, la Bibliothèque nationale de Paris a acquis l'exemplaire en maroquin ancien de l'édition originale du *Devin du village,* portant, sur le titre, cet envoi autographe de la main de l'auteur : *Pour Madame la Marquise de Pompadour, de la part de son très humble serviteur J. J. Rousseau.*

M. Martin Breslauer a mis en vente, du 3 au 6 juin 1929, à l'Hôtel Kaiserhof à Berlin, la deuxième partie de la bibliothèque musicale du Dr Werner Wolffheim; les lots suivants intéressent Rousseau : N° 726, Antonio Scoppa. *Traité de la poésie italienne, rapportée à la poésie française... et la langue française, y est garantie de toutes les imputations injustes, faites par J.-J. Rousseau, dans sa lettre sur la musique.* Paris, 1803, in-8° ; XII-339 pp. et 6 pp. de musique, en appendice,

in-folio. Demi-reliure. Inconnu à Eitner. Rare ; 4 RM. — N° 1215 Antonio Scoppa. *Recueil de Romances avec accompagnement de Guitarre,* à Mme Elisa Beaugé, in-4°, 106 pp. et Index de 2 pp. Ce manuscrit paraît dater du début du XIXe siècle, il donne le texte de deux romances de Rousseau. Demi-reliure ; 45 RM. — N° 1585. J.-J. Rousseau. *Le devin du village.* Intermède. Représenté à Fontainebleau devant leurs Majestés les 18 et 24 octobre 1752 et à Paris par l'Académie Royale de Musique le 1er mars 1753, Paris, Mad. Boivin, Le Clerc, Mlle Castagnerie et à la Porte de l'Opéra. In-folio, 2 feuillets, 95 pp. C'est la 1re éd. du *Devin,* gravée sur cuivre, avec dédicace à Duclos : « Souffrez, Monsieur, que vôtre nom soit à la tête de cet ouvrage, qui sans vous n'eut jamais paru. Ce sera ma première et unique Dédicace, puisse-t-elle vous faire autant d'honneur qu'à moi ». Plein cuir marbré de l'époque, dos doré ; 80 RM. — N° 1586. J.-J. Rousseau. *Fragmens de Daphnis et Chloé.* Composés du premier Acte, de l'Esquisse du Prologue et de différens Morceaux préparés pour le second Acte et le Divertissement. (Paris, Esprit, 1779), 10 pp. (au lieu de 12), 167 pp. *Les six nouveaux airs du Devin du village.* Paris, Esprit, 1779. 2 feuilles ; 86 pp. Première édition gravée, très rare des *Fragmens.* Les 10 premières pages renferment le texte imprimé de de Corancez. Le titre manque. — Le *Devin* est gravé, le titre en aquateinte. — Les deux opuscules en un volume in-folio relié demi-parchemin. 125 RM. — N° 1690. J.-J. Rousseau. *Les Consolations des misères de ma vie ou recueil d'airs, romances et duos.* Paris, chez De Roullède, 1781. In-folio, 1 feuillet, 199 pp. Il manque à cet exemplaire l'Avis et noms des souscripteurs, et la Table, soit 11 pp. et 1 feuillet. Demi-toile ; 60 RM. — N° 2166. Domenico Corri. *A select collection of the most admired Songs, Duetts, etc. From Operas in the highest esteem, and from other Works in Italian, English, French, Scotch, Irish, etc. In 3 Books. The first consisting of Italian Songs, Rondeaus, Duetts, etc. The second of English Songs, Duetts, Terzetts, etc. The third of Airs, Rondos, Canzonette, Duettini, Terzetti, Catches, Glees, etc. All in their respective languages.* 3 Bde. Edinburgh, Corri (vers 1780), in-folio, 332 pp. Frontispice coloré à la main. Demi-maroquin ; 36 RM. Renferme 253 morceaux de Paesiello, Sacchini, Gluck, Piccini, Händel, J. C. Bach, Arne, Carey, Purcell, Guglielmi, Grétry, Rous-

seau, etc. — N° 2406. J.-J. Rousseau. *Le devin du village.* Intermède. Genève, Gosse, 1760, 59 pp. (Musique dans le texte). — *Le devin du village.* Paris, Christophe Ballard, 1763. 24 pp. et 24 pp. d'appendices. (Version pour la Cour). — *Les amours de Bastien et Bastienne.* Parodie du *Devin du village* par Mad. Favart et M. Harny. Paris, Duchesne, 1766, 47 pp. (Musique dans le texte). — *Le devin du village.* Paris, Christophe Ballard, 1772, 30 pp. (Edition sans la musique). *Der Dorfwahrsager,* herausg. v. Carl Dielitz, Berlin, Œhmigke, 1820, 53 S. gestoch. Musik. (Text u. Uebersetzung gegenüberstehend). — 5 opuscules en 1 volume, in-8°, demi-toile ; 24 RM. Avec le portait de Rousseau d'après le buste de Houdon ; Maurin del., Villain lith. Ce volume provient de la bibliothèque Weckerlin.

— Exposition d'autographes :

Le 26 mai 1929 s'est ouverte au Palais-Bourbon une exposition de manuscrits autographes de Rousseau et de Diderot organisée par M. Cantinelli, bibliothécaire en chef. De Rousseau figuraient la partition du *Devin,* la première rédaction de la *Nouvelle Héloïse,* la copie en six volumes de ce roman destinée à Mme de Luxembourg et ornée des dessins originaux de Gravelot, l'*Emile, Rousseau juge de Jean-Jacques,* les *Confessions,* des lettres (Georges Ravou, *Figaro,* 26 mai ; Hubert Morand, *Débats,* 3 juin).

— Librairie rétrospective :

« L'édition des œuvres complètes de Jean-Jacques dont nous avons annoncé les premières livraisons dans notre dernier numéro, a été très favorablement accueillie par nos concitoyens; cent trente-huit souscripteurs se sont présentés en trois jours » (*Journal de Genève,* 12 nov. 1829, 12 nov. 1929).

« De 1816 à 1824, soit en huit années, on imprima et mit en vente, de Voltaire 31.600 exemplaires des Œuvres complètes, formant un total de 1.598.000 volumes, auxquels il convient d'ajouter 288.900 autres volumes, représentant l'édition de 144.200 exemplaires d'ouvrages séparés ; en tout donc : 1.886.900 volumes. De Rousseau, 24.500 exemplaires des *Œuvres complètes,* en 492.500 volumes » (*Nouvelles littéraires,* 16 nov. 1929).

M. P. Fleuriot de Langle, *les Romantiques sous le marteau de l'expert* (*Mercure de France,* 1er avril 1930, p. 210, 211) relate la vente aux enchères à l'Hôtel Drouot, le 18 mai 1885,

de l'exemplaire de l'*Imitation* provenant d'A. de Latour et ayant appartenu à Rousseau ; il fut cédé pour 780 francs (pour la description de ce volume, voir Dufour, *Recherches bibliographiques*, t. II, p. 89, N° XIII).

— Influence politique :

Beaucoup d'articles de politique générale ou nationale citent Rousseau et, suivant les camps, le célèbrent comme un libérateur, ou le stigmatisent comme responsable de maux divers, — tant par lui-même que par ses disciples extrémistes : « L'univers souffre d'être gouverné par des idéologues qui surpassent Rousseau en idéologie ». Lucien Corpechot : *Le principe du désordre* (*Figaro*, 19 oct. 1930). — Voir aussi André Chaumeix : *Systèmes et réalités* (*Figaro*, 22 oct. 1930) ; Ernest Seillière : *Crises de mysticisme social* (*Débats*, 6 nov. 1929) ; — Robert Redslob voit en Rousseau un conseiller civique, judicieux : *Il y a en France un déséquilibre entre l'exécutif et le législatif* (*Avenir*, Paris, 20 nov. 1929). Et dans ses *Réflexions sur ce temps*, le curé polonais Zygmunt Staniszewski qualifie d'anti-social le *Contrat social*, cause de tant de maux (*Refleksje na czasie*, dans le *Slowo Polskie*, Lwow, 22 juillet 1929).

Autres voix défavorables : la doctrine démocratique du *Contrat* est du panthéisme politique, et cette conception strictement sociale ou collective de l'homme se retrouve chez les théoriciens du communisme et du socialisme intégral ; le tout contredit le catholicisme (H. D. : *L'homme collectif. Fribourgeois*, Bulle, 20 juillet 1929). Philosophe, Domenico Rende oppose le libéralisme atomistique issu de Jean-Jacques au syndicalisme fasciste conforme au principe aristotélicien que confirma Vico (*Libertà ed autorità. Critica fascista*, 15 août 1929).

« Il fut de mode, au dix-huitième siècle, de croire au bon sauvage, au naturisme. Plus d'un écrivain qui ne fit jamais tomber de têtes cultiva ce paradoxe »; réflexion fort sensée de M. André Liesse (*Le heurt des idées romantiques et des idées rationnelles sous la Révolution. Débats*, 27 avril 1930). Au t. VII des *Œuvres complètes* de Jacob Burckhardt paraissent des remarques inédites sur la Révolution française, le communisme, la dictature ; un fragment est intitulé : *Rousseau et son utopie* (publié par la *Vossische Zeitung*, 26 fév. 1929).

L'idée, prônée par Rousseau, de célébrer le travail par une fête à laquelle participeraient toutes les classes de la société, serait à l'origine du 1er mai socialiste (*Courrier du Val de Travers*. Fleurier, 11 avril 1930). Lui encore aurait inspiré la doctrine du droit au travail garanti par l'Etat, reconnu par la législation française dès 1791 (A. H. Martell, *Das Recht auf die Arbeit. Gewerkschafter*. Winterthur, 17 oct. 1930). Rousseau enflamma les hommes qui formulèrent les principes de 89, et le socialisme est l'héritier de ces déclarations dans la mesure où il emprunte leur valeur universelle (Dino Bonardi, *Le fonti della libertà. Avanguardia*, Lugano, 9 nov. 1929, 15 oct. 1930).

Le 2 pluviôse an VII, la commune d'Angers célébra l'anniversaire de la mort du roi par de nombreuses cérémonies ; au cortège, une innovation fut prévue : « à la suite de l'Etat-major, deux élèves de l'Ecole centrale porteront le buste de J.-J. Rousseau. Ce buste sera entouré par les professeurs et par les autres élèves de l'Ecole centrale » (Benjamin Blois, *Les fêtes révolutionnaires à Angers. De l'an II à l'an VIII* (1793-1799). Paris, Alcan, 1929, p. 209, n. 5).

Le libéralisme et le conservatisme, — qui s'affrontèrent à Paris pendant les journées de juillet 1830 — ont la Suisse pour patrie spirituelle ; le *Contrat social* formula la première théorie, et la seconde fit l'objet d'un livre du patricien bernois Charles-Louis de Haller, professeur de droit public (*Vor hundert Jahren. Luzerner Tagblatt*, 26 Juli 1930).

Rousseau préoccupe diversement les intellectuels de l'Asie et de l'Amérique. M. Louis Mercier, par son *Mouvement humaniste aux Etats-Unis*, procure un triomphe à M. E. Seillière (*L'Amérique et Jean-Jacques. Débats*, 19 juin 1929) : M. Babbitt « répudie expressément un certain asiatisme naturiste qui n'a fait que trop de prosélytes, ainsi que le faux indianisme des Gandhi et des Tagore, rêveurs rousseauistes de sensibilité ultraromantique à son gré ». — On veut établir que le carnage de Yen-Bay, en Indo-Chine, résulte de toute une politique de gauche qui encourage les Annamites à se délecter du *Contrat social* et du manifeste communiste (Rémy Anselin : *le drame colonial. Journal de Liége*, 27 mars, et *Télégramme*, Toulouse, 30 mars 1930).

Pendant l'été 1930 s'est poursuivi dans le *Times* une polémique intéressante : « sans Rousseau il aurait pu n'y avoir ni

K. Marx ni bolchevisme. Rousseau n'a rien inventé mais a tout enflammé », déclare le Dr Inge, doyen de Saint-Paul de Londres (*Rousseau as a Source,* 19 juillet). Non, riposte M. A. Lytton Sells, le marxisme est issu de la révolution industrielle; Rousseau est étranger au matérialisme et au positivisme qui supportent le socialisme ; il n'est pas plus responsable de la Tchéka que le Christ ne l'est de l'Inquisition espagnole ; même, il a facilité la renaissance du déisme au dix-neuvième siècle, sans être pour cela fauteur d'un regain du papisme. Les doctrines ont une postérité imprévisible dont l'œuvre première n'est pas coupable (*Rousseau's Influence,* 24 juillet). Sur quoi M. T. E. Sandwith, de la Société Chateaubriand, proclame Napoléon seul auteur du renouveau catholique en France (12 août) ; et M. A. Lytton Sells de renvoyer aux travaux de P. M. Masson (12 août). M. James Dundas White, du Reform Club, vante en Jean-Jacques le théoricien de la réforme agraire dont les idées firent voter en 1909-10 le Peuple's Budget (*Rousseau and the Land,* 25 juillet).

Dans le *Pays,* Porrentruy, 8 mars 1930, H. S. intitule sans sourciller un article, *Sous les explosifs : Rousseau derrière Lénine ;* comment ? à cause de sa mystique naturiste, condamnée par l'Eglise et dénoncée par E. Seillière.

Cependant, un ancien procureur de la justice militaire de l'armée russe impériale, le colonel A. Rosanov, établit longuement que la démocratie et le bolchevisme sont aux antipodes, celui-ci ignorant tout Contrat social (*Nature de l'organisation soviétique gouvernementale et sociale. Mercure de France,* 15 sept. 1929, p. 513-536).

M. Briand a été précédé dans son projet d'Union européenne par l'abbé de Saint-Pierre dont Rousseau a synthétisé et discuté la *Polysynodie* (Rémy Anselin, *L'abbé de Saint-Pierre. République de l'Isère et du Sud-Est,* Grenoble, 23 sept. 1930).

La fédération Pan-Europe est viable, assure M. Franz Riedweg, car elle unirait les peuples latins et germains qui ont créé la culture moderne, synthèse du christianisme de Rome et de la Grèce, dont les représentants éminents demeurent Gœthe, Dante, Rousseau, Cervantès (*Die Paneuropa-Bewegung. Luzerner Neueste Nachrichten,* 5 janv. 1929). Cette entente apparaît encore, et sans aucune arrière-pensée politique, dans les pages où Mme Marianne Beyer-Fröhlich réu-

nit, pour une appréciation rapide de leurs œuvres autobiographiques, Lavater, Gœthe, Dante, Pétrarque, Ghiberti, B. Cellini, Loyola et Rousseau (*Die Entwicklung der deutschen Selbstzeugnisse*. Bd I, Leipzig).

— Pédagogie :

« Dans notre histoire littéraire *la découverte de l'enfant* date de Rousseau et du romantisme. C'est d'ailleurs à peu près tout ce que nous leur devons de bon », déclare M. André Lichtenberger (*La Victoire*. Paris, 22 août 1930).

Adversaire de la lecture pour les enfants, Rousseau a déclenché une immense littérature composée à leur usage, ce dont témoigne l'ouvrage de Mlle Marie-Thérèse Latzarus, *La littérature enfantine dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle,* recensé par M. André Bellessort (*Livres pour enfants. Débats,* 11 déc. 1929).

La pédagogie de Jean-Jacques suscite un vif intérêt en Espagne. Mme Maria de Maeztu a prononcé à Albracete une conférence sur *Los nuevos ideales de la Escuela,* où furent cités Rousseau et Pestalozzi (*El Liberal*. Madrid, 11 mai 1929).

— M. Jesus Sanz a consacré quelques pages à *Rousseau educador* (*Revista de Escuelas normales*. Cordoba, oct. 1930, p. 241-244).

L. M. J., rédacteur au catholique *Pays,* Porrentruy, relève que Rousseau et Fœrster sont opposés à *la coéducation des sexes* (6 mai 1929).

M. Martin Sommerfeld juge que Rousseau n'avait pas établi un plan de lectures à son usage ; passionné, non méthodique, c'était un liseur occasionnel ; preuve en soit la psychologie de la lecture, relation entre le lecteur et le livre (*Vom Lesen. Neue Zürcher Zeitung,* 6 janv. 1929).

Myriel cite des passages de l'*Emile* qui sont sur la valeur des métiers manuels d'une étrange actualité dans notre société saturée d'intellectuels (*Le choix d'une profession ! La Coopération,* Bâle, 14 fév. 1929).

M. Louis Vierge relève une lettre de Saint-Preux à Mylord Edouard (lettre 2, 5e partie) qui semble prévoir le mot fameux : l'école unique, c'est l'école inique ; et qui condamne pareille institution (*Rousseau et l'école unique. Express du Midi,* Toulouse, 16 mars 1930).

— Romantisme :

Commentant le livre de J. A. Henning, M. E. Seillière juge

l'introduction en France de la religion de l'enthousiasme, traduction par Mme de Staël du christianisme sans dogmes et sans discipline de Rousseau, et du rousseauisme des hommes de Weimar (*L'œuvre du romantisme français. Débats,* 11 sept. 1929).

Pour Ferdinand Neri, la *Nouvelle Héloïse* demeure au premier plan des ouvrages préromantiques en Europe ; le romantisme italien fut plus intellectuel que le romantisme français, et conserva quelque chose de classique (*Preromantici. Stampa,* 22 août 1930). Cinquante ans après Rousseau, Victor Hugo se montra hostile au classicisme ; mais ce romantisme dégénéra en une maladie spirituelle aussi fâcheuse en littérature qu'en politique (Dario Lischi, *Falsa democrazia e falso romanticismo. Gazette di Puglia,* Bari, 26 juin 1930).

Les *Confessions* ont engendré la théorie de la femme consolatrice, illuminatrice, rédemptrice, de la courtisane épurée par le sentiment ; et Lorenzo Giusso de noter des couples comparables à divers titres : Rousseau-Mme de Warens, Comte-Clotilde de Vaux, Wagner-Cosima von Bulow, Mazzini-Giuditta Sidoli, Renan-Henriette, Nietzsche-Ariane (*Idee sull' amor-passione. Ambrosiano,* Milano, 7 avril 1930).

A propos de la montagne et du romantisme, M. Manfred Schenker (*Tribune de Genève,* 28 nov. 1929) et M. Charles Gos (*Journal de Genève,* 17 mai 1930) ont rappelé que le Bernois Albert de Haller fut, avec ses Alpes, le précurseur de la *Nouvelle Héloïse* dans l'éveil du goût pour les beautés alpestres.

La Suisse romande est volontiers placée aux origines du romantisme. M. Pierre Moreau avoue que la *petite ville* où vécurent les deux amants de la *Nouvelle Héloïse* « est le berceau du romantisme » (*Les romantiques français et la Suisse. Revue de l'Université de Lyon,* I (1929), p. 28-50). Il est né à Genève en 1712, écrit M. Francis Gribble, qui distingue dans cette ville deux étapes : le Réveil, théologique et le Caveau, littéraire (*The Geneva Romantics, a little known Movement. Referee,* Londres, 2 nov. 1930). M. André Thérive décrit agréablement le *Léman romantique :* Clarens, Meillerie, Coppet, Cologny, Bossey, Rousseau, Mme de Staël, B. Constant, Byron, et autres hôtes illustres de cette région prédestinée (*Temps,* 14 juin 1930).

Le 31 mai 1929, l'Université de Genève commémora le centenaire de la naissance de Victor Cherbuliez ; l'Académie

française s'associa à la cérémonie, ayant pour la première fois l'occasion de rendre un hommage officiel à un écrivain français né en Suisse. « A travers Cherbuliez, nul doute que cet hommage ne s'adresse à toute la littérature de Suisse romande, à Rousseau, à Mme de Staël, à Mme de Charrière, à Benjamin Constant, à Vinet, à Töpffer, à Amiel, à Rod, pour ne parler que des morts » (Abert Thibaudet, *Le centenaire de V. Cherbuliez. Candide,* 30 mai 1929).

Le *Temps de Steinlen,* dessinateur lausannois établi à Paris, rappelle un précédent fameux à G. de Pawlowski : « Notre ville est ainsi faite qu'elle a besoin perpétuellement d'apports nouveaux venus de l'étranger, mais ces apports, elle les absorbe et les assimile à un tel point que l'influence étrangère devient bientôt un nouveau rayonnement de l'intellectualité parisienne. C'est de France que Rousseau put agir sur le monde » (*Gringoire,* 10 oct. 1930).

— Religion :

Encore que disciple critique de M. E. Seillière, M. René Gillouin adopte la filiation : pélagianisme, doctrine du bon sauvage prôné par les missionnaires jésuites, guyonisme, rousseauisme, et démontre que l'Occident moderne est issu de la Renaissance ranimée par le mysticisme naturiste de Jean-Jacques, lequel est une hérésie catholique (*Destin de l'Occident.* Paris, 1929, p. 13-56, 95-105, 176). Contre cette ultime affirmation s'élève véhémentement M. René de Planhol : Rousseau est l'héritier, dégénéré si l'on veut, de la Réforme calvinienne (*Action française,* 21 nov. 1929). Et M. A. Wautier d'Aygalliers, pasteur, le revendique : « Jean-Jacques est protestant par ses meilleurs côtés ; en fait, le tempérament huguenot et français de ses origines lointaines a toujours persisté en lui jusque dans ses écarts » (*Le protestantisme de Rousseau. Evangile et Liberté,* Paris, 11 août 1929).

Dans son *Cycle des Chimères,* Paris, 1930, M. Pierre Trahard s'écrie : « O Jean-Jacques ! A cette heure où nous avons besoin — D'un maître bien-aimé... » M. José Vincent de commenter : Mauvais maître ! (*La Croix,* Paris, 31 mars 1930). Evidemment, nous sommes loin de Saint Thomas.

— Actualité :

Pour M. Filippo Burzio, *Ritorno di Rousseau* (*Stampa,* 27 sept. 1930), l'influence de Jean-Jacques est marquée au-

jourd'hui dans la politique, l'urbanisme et l'alpinisme (tourisme).

Ce domaine est bien plus vaste comme cette chronique l'a prouvé et le prouvera encore.

Ainsi, il y faut annexer la *Climatothérapie* (Dr Alexander Schmidt, médecin-chef du Sanatorium du Semmering. *Wiener medizinische Wochenschrift,* 14 sept. 1929, p. 1213). Et ne pas omettre la musique moderne comme en témoigne cette note inédite de M. Et. Clouzot, *Jean-Jacques devin :* « Les sans-filistes qui écoutaient vendredi 19 décembre 1930, à 17 h. 30, la conférence d'histoire de la musique de M. Paul Landormy sur l'opéra-comique français et l'opéra-bouffe italien au XVIIIe siècle ont eu la surprise d'entendre, avant l'air du *Devin du village*, un éloge peu banal de Jean-Jacques. Dans sa *Lettre sur la musique française* Rousseau en disant leur fait aux compositeurs français ses contemporains qu'il accusait de trop abonder en science et de manquer d'inspiration, et à la langue française qui ne se prêtait selon lui ni à la poésie ni à la musique, aurait défini de façon surprenante le genre de musique que les Français seraient capables de produire et ses définitions s'appliqueraient strictement aux productions de Debussy et de Fauré. Se doutait-on de tant de prescience ? »

Apparemment, l'opposition de Rousseau à Rameau a été féconde ; sur cet antagonisme, voir Willy Schmid, *Deux esthétiques de la musique française au* XVIIIe *siècle* (*Nouvelle semaine artistique et littéraire.* Neufchâtel, 12 et 19 janv. 1929), et Louis Laloy, *Castor et Pollux* (*Journal de Genève,* 15 sept. 1930).

Et bien d'autres manifestations certifient cette actualité. En juin 1929, les candidats à la licence ès lettres, en France, ont dû « Montrer quelle fut l'influence de Mme de Warens sur J.-J. Rousseau ». Plusieurs journaux ont souligné l'incongruité de donner à des jeunes filles ce sujet licencieux (Pierre Audiat, *Paris-Midi,* 20 juin). Même année en juillet, aux examens du baccalauréat, on a beaucoup demandé aux candidats de traiter la question Jean-Jacques Rousseau. Et chacun de rappeler qu'il a abandonné ses enfants qu'il plaça aux Enfants-Trouvés. En 1928, la composition française au concours de l'agrégation des jeunes filles, section littéraire, imposait un travail d'une amplitude démesurée ; il fallait mon-

trer comment le Promeneur solitaire a exposé et justifié sa doctrine de la nature bienfaisante à tous égards. En mai 1930, le concours général des lycées et collèges de France imposait aux élèves de première de « Raconter une promenade de Rousseau et de Bernardin de Saint-Pierre, et imaginer l'entretien des deux écrivains ».

La revue *la France active* a fondé, au printemps 1929, un prix littéraire qui a pour titre : *Prix Jean-Jacques Rousseau.* Il pourra être décerné aussi bien à un livre de la nature qu'à un livre consacré à l'énergie naturelle, à l'activité française sous toutes ses formes. Dans leur manifeste, les promoteurs énumèrent de multiples ouvrages, anciens ou récents, qu'ils eussent aimé couronner (*Mediterranea.* Nice, avril 1929).

Selon la presse de novembre 1929, les Etats-Unis ont interdit l'entrée des ouvrages suivants, qualifiés d'obscènes : le *Décaméron,* les *Mille et une nuits,* les *Métamorphoses* d'Ovide, les *Confessions* de Rousseau.

Le théâtre de *la Comédie,* à Genève, dirigé par M. Ernest Fournier, a donné en création du 13 au 19 mars 1930, une pièce en trois actes de MM. Georges Oltramare et Albert Rheinwald : *Jean-Jacques chez Maman.* Comptes rendus : *Journal de Genève,* 14 mars (R.-L. P.); *la Suisse,* 14 mars (Eugène Fabre ; *Neue Zürcher Zeitung,* 19 mars ; le *Travail,* Genève, 19 mars (E. A.) ; *Gazette de Lausanne,* 25 mars (Charly Clerc) ; *Comœdia,* 6 avril (Henri Mugnier) ; *Figaro,* 22 avril (Noëlle Roger) ; l'*Illustré,* Lausanne, 20 mars, photographies.

— Relations féminines :

La *Vie d'amour de Mme de Warens,* par Mme Anne Armandy, a été citée et commentée abondamment dans la presse (*Ami du Peuple,* 10 fév. 1929 ; *Gazette de Monaco et Monte-Carlo,* 28 fév. 1929).

Dans sa galerie *Die Gefährtin des Genies* (la compagne du génie), M. Hanns-Erich Kaminski a consacré deux feuilletons à Mme de Warens (8 *Uhr Abendblatt,* Berlin, 3 et 4 juillet 1929).

Le *Démocrate* a publié trois articles sur *J.-J. Rousseau et les femmes ; les Charmettes ; la journée de Thônes,* dans sa *Page de la femme* (Délémont, 12 et 18 janv., 2 fév. 1929).

Les premières amours de Rousseau, c'est-à-dire son aven-

ture avec Mme de Larnage ont été rappelées par la *Feuille d'Avis des Montagnes* (Le Locle, 24 nov. 1929).

M. J. E. Hilberer a dit l'engouement du beau sexe pour le *Devin*, la *Nouvelle Héloïse*, l'*Emile* (*J.-J. Rousseau et les femmes. Journal du Jura.* Bienne, 16 mai 1929).

Mme Teresa Sensi a écrit une page charmante sur Mme La Tour de Franqueville (*Una donna di J. G. Rousseau* (sic). *Gazetta di Venezia,* 19 juin 1929).

Mme de Nehra, fille d'un Hollandais notoire, s'enamoura de Mirabeau un peu à la façon maternelle de Mme de Warens qu'elle connaissait par les *Confessions* (Aldo Poli, *Madame de Nehra. Gazetta di Venezia,* 11 mars 1930).

— Rousseau et Voltaire :

En passant à travers Ferney, M. Henri de Régnier s'est plu à opposer les sensibilités de Voltaire et de Rousseau (*Figaro,* 17 oct. 1929).

M. Julien Novak a relaté le séjour à Genève des comtes Mniszek (1762-64), leur visite à Voltaire, leur vaine tentative de rencontrer Rousseau (*Rousseau et Voltaire vus par deux jeunes Polonais. La Suisse,* Genève, 15 juin 1930 ; article abondamment reproduit ; citons : *Messager polonais,* Varsovie. 23 juin ; *Pax,* Paris, 26 juin).

Tremblement d'âmes ! soit le retentissement du désastre de Lisbonne sur l'esprit de Voltaire, sur le cœur de Rousseau, sur la religion de Gœthe enfant (Rafael Sanchez de Ocana, *Temblor de almas. Nacion,* Buenos-Aires, 7 sept. 1930).

Pour que la mémoire de Rousseau soit associée à celle de l'auteur de Candide, H. F. propose que les collections rousseauistes de notre Société et de la Bibliothèque publique de Genève soient déposées dans la maison des Délices récemment acquise par la Ville de Genève (*Tribune de Genève,* 24 juin 1929). Projet ingénu autant que peu pratique pour les travailleurs.

Le gros livre de M. Will Durant mentionne Rousseau très chichement et encore très accessoirement ; le paragraphe intitulé *Voltaire et Rousseau* (p. 232-237) ne vaut que par les illustrations ; encore pourrait-on discuter la valeur de la signature de Jean-Jacques sous son portrait (*Die grossen Denker,* Zurich, 1930).

— Divers :

M. Edmond Haraucourt place l'*Enigme de Rousseau* dans

son incapacité physiologique d'être père et son dessein de sauvegarder la réputation de Thérèse (*Dépêche*. Toulouse, 24 juillet 1929).

Genie und Unsinn (*Schweizer Illustrierte Zeitung*. Zofingue, 11 juillet 1929) ; pour illustrer la thèse du rapport apparemment congénital du génie et de la folie, cet article anonyme publie plusieurs portraits d'écrivains : Otto Ludwig, Lenau, Nietzsche, C. F. Meyer, Dostojewsky, Rousseau, Strindberg, Maupassant.

Témoin de l'exhumation de Rousseau au Panthéon en 1897, M. Georges Claretie est persuadé que Rousseau ne s'est pas suicidé (*Intransigeant*, 8 mai 1930). Tous les récits de cette enquête sont concordants.

Rousseau aimait les animaux ; M. K. A. Tschudi narre une anecdote apocryphe : le dogue du marquis de Chavigny renversa Jean-Jacques ; celui-ci l'adopta pour lui sauver la vie, puis le céda à un boucher, maître Meunier (*Heimatstimmen*, Coire, 15 janv. 1929, p. 27).

Boswell vint à Môtiers ; vers la fin de l'entretien Rousseau demanda à son interlocuteur s'il aimait les chats. « — Non, répondit Boswell. — Tant pis pour vous, fit Rousseau, c'est par là que je juge les gens. Vous devez avoir l'instinct despotique de la plupart des hommes. Le chat, avec son horreur de la servitude, est trop libre pour eux ». (*Journal de Genève*, 12 août 1930, d'après E. D., *Débats*).

— Les Rousseau en Perse :

M. Werner Oppikofer, avocat au barreau de Genève, secrétaire du directeur suisse de la Trésorerie générale persane, a fait une trouvaille qui intéresse l'unique branche des Rousseau représentée encore aujourd'hui. « En me promenant dans l'antique cimetière chrétien d'Ispahan dont les pierres tombales se détachent en noir sur le fond étincelant du désert, j'ai découvert la tombe de Jacobus Rousseau, Horologiorum Magister Genevensis, mort en 1752 : il s'agit d'un grand-oncle de Jean-Jacques, auteur de la seule branche encore existante des Rousseau, qui s'était rendu à la cour du shah Abbas avec une mission française ; dans le même cimetière se trouve la tombe de l'artisan bernois Stadler, décapité pour avoir tué un Musulman qui avait attenté à l'honneur de sa femme : le shah, pour le sauver, lui demanda de se convertir à l'islamisme, mais il refusa d'acheter sa grâce par l'aposta-

sie » (Interview de Paul G. Chevalley, *La Suisse,* Genève, 31 juillet 1930). Interrogée au cours de cette visite qui eut lieu pendant l'été 1929, les gardiens du cimetière des religieux catholiques établis au faubourg arménien de Djoulfa, déclarèrent ne pas posséder les registres de l'église pour les années 1750 et suivantes (cf. lettre de M. W. Oppikofer, Genève, 11 oct. 1930, déposée aux *Archives J. J. Rousseau*). Jacques Rousseau était fils de Noé, frère de David, le grand-père de Jean-Jacques (Galiffe. *Notices généalogiques,* II, 412).

— Franc-maçonnerie :

Aux Archives du Grand-Orient de France, le dossier « *Grande Loge de Genève* » contient un *Mémoire sur l'Etat de la Franche-maçonnerie à Genève,* daté du 10 pluviôse an IX, mentionnant une loge avec le titre distinctif : *Les Amis de Jean-Jacques* (communication de M. F. Ruchon). Faut-il rapprocher cette loge du Cercle fondé en 1792 ? Cf. *Annales,* t. XVI, p. 260.

— Echos de 1830 :

A un siècle d'intervalle, le *Journal de Genève* reproduit certains articles parus dans ses colonnes ; en voici qui intéressent nos études.

« Au Conseil représentatif (séance du 2 mai), M. Mallet-Butini propose de construire une maison de bains et de natation publique, sur l'île des Barques, à laquelle on donnerait le nom d'île de Jean-Jacques Rousseau. Cet établissement serait un complément de la gymnastique et sous l'inspection du maître de cette école. Cette proposition étant appuyée, l'orateur la développe en énumérant les divers peuples qui se sont baignés avec succès (*sic*). Il cite Thétis plongeant Achille dans le Styx... M. Mallet voudrait que l'île des Barques fût semée de pervenches et couverte de saules pleureurs pour nous rappeler la fleur de Jean-Jacques et la fin malheureuse de ce philosophe » (6 mai 1830).

« La fête annuelle des promotions a eu lieu lundi dernier. On a remarqué parmi les étrangers de distinction qui assistaient à la fête le célèbre lord Cochrane... Dans son discours, M. le recteur [professeur Chenevière] s'est félicité du projet d'élever un monument à Jean-Jacques Rousseau. C'est la première fois depuis la Restauration qu'on entend l'Académie de Genève dans une circonstance solennelle, en présence du Sénat et du peuple, rendre à Jean-Jacques un hommage éclatant,

qui prouvera à l'Europe entière que pour ce grand homme l'heure tardive de la justice et de la raison a enfin sonné dans sa patrie » (17 juin 1830).

« Un de nos abonnés nous écrit : Au moment où le Panthéon se rouvre à Paris, pour recevoir les cendres de J.-J. Rousseau, il serait bien de réparer les injustices dont l'auteur d'*Emile* fut accablé dans sa patrie, et de déterminer enfin l'emplacement que doit occuper la statue de notre immortel concitoyen » (9 sept. 1830).

— Monuments, sites et reliques :

Le Château d'Ermenonville, le Temple de la Philosophie, la Tombe de Rousseau ont été classés comme monuments historiques par arrêté du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts (*Comœdia*, 2 juillet 1930).

L'Ile Rousseau figure parmi les monuments et sites classés par la Commission cantonale genevoise (*Journal de Genève*, 19 janv. 1930).

La XIe Assemblée de la Société des Nations s'est ouverte le 10 septembre 1930, à Genève, dans le Bâtiment électoral (actuellement : Salle du Conseil général). Cet édifice date de 1913-16 ; sur la façade principale sont gravées les inscriptions suivantes. D'un côté : « Mon père en m'embrassant fut saisi d'un tressaillement que je crois sentir et partager encore : Jean-Jacques, me disait-il, aime ton pays. — J.-J. Rousseau ». De l'autre côté : « La République et Canton de Genève place cet édifice sous l'égide de la Constitution du 24 mai 1847 qui a rétabli le Conseil général et la souveraineté du peuple ».

Voir ci-dessus, p. 310, *Genava*.

« A Cracovie le musée Czartoryska conserve un meuble bizarre, lourde chaise de bronze à dossier plein, portant, gravée, cette inscription entourée d'un ruban doré : *Moamis Jacob Rousseau Sella*. Enfermée dans la chaise de bronze vert, se trouve une humble chaise de paille, vétuste, crevée, d'apparence vraiment misérable. C'est la chaise de Rousseau. La princesse Czartoryska, qui réunit la collection aujourd'hui transformée, grâce à une donation, au musée municipal, acquit cette chaise à Paris après avoir obtenu des pièces attestant son authenticité » (*Journal de Genève*, 29 oct. 1930).

— Littérature des pèlerinages et du souvenir :

« Pour bien voyager, il faut une éducation de l'œil et de

la sensibilité. C'est pour une bonne part une acquisition moderne, puisque même un Jean-Jacques Rousseau n'a pas *vu* Venise » (P. S., *Littérature et voyage. Temps,* 28 janv. 1929).

Léandre Vaillat, *En Savoie* (*Temps,* 2 août 1929). Au séminaire d'Annecy le prêtre « nous désigne... la porte de la cellule qui passa longtemps pour avoir été celle du douteux séminariste (J.-J. Rousseau), et qu'en considération de ce peuplement hasardeux on appela longtemps l'*Enfer,* parce qu'on y entassait les livres sujets à caution ».

P. Decorvet, *Visite aux Charmettes* (*Gazette de Lausanne,* 12 juin 1929).

Hans Hagenbach, *In den Charmettes* (*Neue Zürcher Zeitung,* 4 mai 1930).

Maurice de Waleffe, *La maison de Rousseau,* « les Charmettes, ce pigeonnier de l'amour où le tonnerre roucoula » (*Paris-Midi,* 19 août 1930).

B. de Bremond, *Jean-Jacques au confluent du Rhône et de la Saône* (*Feuille d'Avis officielle de Genève,* 3 mai 1930).

Edmond Jaloux, *Le voyage en Suisse* (*Temps,* 7 sept. 1929). « Il y a des pays qui ont une date, celle de leur entrée dans la conscience universelle. La Suisse y a fait ses débuts avec Jean-Jacques ». Les Lory, Biedermann, Aberli ont dessiné les vallonnements, les lacs et les montagnes : aujourd'hui encore « on a l'impression que le pays a si peu changé depuis la *Nouvelle Héloïse !* Vers 1840, on trouvait encore à Vevey une auberge avec des treillages qui portait ce nom enchanteur : *Au bosquet de Julie.* Elle a disparu, mais tous les villages dont parlent les *Confessions* ont gardé les maisons qui virent passer Rousseau et les églises où il se rendait. C'est une chose considérable que le génie d'un homme puisse faire de tout un pays un autel à sa gloire et de la moindre fumée qui monte aux premiers jours d'automne un encens qui le célèbre ». Que de voyageurs romantiques furent attirés sur ces rives par le prestige de Jean-Jacques : Byron, Shelley, cent autres !

Lucien Zœller, *J.-J. Rousseau en Valais* (*Revue de Montana-Vermala,* 15 mai 1929).

André Hallays, *Chenonceaux* (*Débats,* 26 mai 1929).

W. Türler, *Eindrücke von einem Ferienkurs in einer französischen Stadt* (*Langenthaler Tageblatt,* 26 avril 1930) : Dijon.

La Genève d'autrefois. Du côté de chez... Rousseau (*Feuille d'Avis officielle de Genève,* 27 nov. 1930). Le Flâneur d'antan évoque les réminiscences rousseauistes qui s'attachent au paysage urbain et campagnard.

J. E. Hilberer, *A l'île de Saint-Pierre* (*Journal du Jura.* Bienne, 27 juin 1929). Rappel de l'inauguration en 1904 d'un buste de Rousseau.

Une visite à l'île Saint-Pierre (*Les Reflets,* Bienne, août 1929).

Roland Gorgé, *Les deux îles* (*Démocrate,* Delémont, 28 avril 1930) : l'île de Saint-Pierre, l'île Rousseau à Genève ; romantisme et Société des Nations.

In costume da bagno nelle camera di Rousseau. Leggende e realità dell' isola di San Pietro. I meriti turistici di Jean-Jacques. Bagnanti (*Corriere della Sera,* 29 juin 1930).

S., *Rousseau auf der Peterinsel* (*Bund, Berne,* 14 sept. 1930). Rousseau a nommé à tort *receveur* le fermier de l'île ; ce titre désignait le trésorier de l'Hôpital bourgeois de Berne, chargé de surveiller les domaines ruraux de l'institution dans diverses parties du canton.

Marcel Berger, *Sur une singulière réponse de J.-J. Rousseau et sur quelques événements plus récents d'Alsace* (*Comœdia,* 19 nov. 1930) : passage de Rousseau à Strasbourg en 1765.

Ch. B., *Rêveries sur Jean-Jacques* (*Démocrate,* Delémont, 25 fév. 1929), datées de Montmorency.

G. Legrand-Dallix, *Les jolies promenades de l'Ile-de-France* (*Echo de Paris,* 27 mai 1930) : Souvenirs de Rousseau à Montmorency.

L'Ermitage de Rousseau est troublé par le jazz et l'automobile (*Débats,* 5 juin 1930).

Les journaux de mai 1929 ont annoncé et parfois commenté la vente de Wootton Hall par Sir W. Bromley-Davenport, descendant de l'hôte de Rousseau.

El historico retiro de Rousseau (*Caras y Caretas.* Buenos-Aires, 1er juin 1929). — Ferdinand Bac, *Sur les traces de J.-J. Rousseau* (*Comœdia,* 22 oct. 1929) : les jardins romantiques d'Ermenonville ; les honneurs en sont faits aujourd'hui par le vicomte de La Rochefoucauld et son frère Armand, petit-fils du prince Radziwill (*Candide,* 24 oct. 1929).

Georges Grandjean, *D'Ermenonville à Mortefontaine* (*Volonté*, Paris, 4 août 1930) : « la souvenance de J.-J. Rousseau ».

R., *Du côté d'Ermenonville* (*La Suisse*, Genève, 27 août 1930).

E. V. Lucas, *Rousseau's Tombs* (*Sunday Times*, Londres, 15 déc. 1929).

José Bruyr, *Tombeaux romantiques* (*Nouvelles littéraires*, 15 nov. 1930) : « Grand-père du romantisme, il (Jean-Jacques) fut le premier à avoir un vrai tombeau romantique où jouaient le soleil et l'ombre frémissante des peupliers ». Mais il a été exilé d'Ermenonville !

— Pages oubliées :

Petit-Senn, *Une mésaventure de J.-J. Rousseau* (*Dimanche*, Genève, 18 mai 1930) : pêche au brochet à Genève en 1754.

Elie Moroy, *Une visite de J.-J. Rousseau à Genève* (*Feuille d'Avis officielle de Genève*, 6 août 1930). Echos de 1754 extraits du *Voyage en Suisse* de Louis Simond.

G. R., *J.-J. Rousseau à la Robellaz et au Chasseron* (*Courrier du Val de Travers*, 11 avril 1930).

A l'île de Saint-Pierre avec Rodolphe Töpffer. — Alexandre Dumas père, *L'île Saint-Pierre* (*Démocrate*, Delémont, 8 juillet 1929, 17 mars 1930).

Marquis de Ségur, *La mort de Rousseau à Ermenonville* (*L'Abeille*, Lausanne, 6 avril 1929 ; *Revue*, Lausanne, 18 mai 1930 ; *Feuille d'Avis des Montagnes*, Le Locle, 8 juin 1930).

— Hommages à Rousseau :

L' « Art pour Tous » organisa pour le 23 juin 1929 une fête littéraire dans le parc d'Ermenonville ; à 10 heures, *Le souvenir de J.-J. Rousseau à Ermenonville* par Han Ryner ; *Rousseau éducateur*, par L.-A. Lichy. L'après-midi, divers intermèdes artistiques, et mélodies de Rousseau. M. Alfred Mortier était chargé d'ouvrir une controverse sur les idées de Rousseau en matière d'éducation (*Hommage à Rousseau. Comœdia*, 18 juin 1929).

Fin octobre 1929, la « Société artistique des amateurs » visita Ermenonville ; le vicomte Sosthène de La Rochefoucauld évoqua le souvenir de Rousseau (*Candide*, 24 oct. 1929).

Fin août 1930, un groupe de jeunes Annéciens, « Les Escholiers », s'est rendu au manoir de la Tour, à Thônes, pour y célébrer le deuxième centenaire de l'idylle des cerises qui

s'est déroulée là en 1730 ; à l'ombre d'un cerisier, héritier direct du cerisier de Jean-Jacques, ils jouèrent, avec l'aide de quelques violons, des fragments du *Devin du village*. Parmi les spectateurs se trouvaient MM. F. et J. Serand qui jadis reconstituèrent cette promenade fameuse (*La Suisse*, Genève, 26 août 1930, d'après le *Figaro :* Charles Chasse, *l'Idylle des cerises*).

« A l'occasion des fêtes organisées par l'université de Grenoble pour le centenaire du romantisme, une caravane universitaire conduite par le recteur M. Guy, s'est rendue à Bourgoin-Maubec où l'on garde la mémoire du passage de J.-J. Rousseau. Après une réception à l'hôtel de ville de Bourgoin où le maire, M. Robert Belmont, a rappelé ce qu'on a conservé dans les archives locales du séjour de l'écrivain, la caravane a inauguré sur la maison de l'ancienne auberge de la Fontaine d'Or une plaque commémorant le passage qu'y fit J.-J. Rousseau de 1768 à 1769, au cours duquel il contracta mariage avec Thérèse Levasseur. » (*Temps*, 8 juin 1930).

— Conférences :

M. Charles Gos, vice-secrétaire du Comité de la Société Jean-Jacques Rousseau, au cours de quatre récentes tournées de conférences aux Etats-Unis (hiver 1925-26 à fin mai 1929) d'abord sous les auspices de l'Institute of International Education, à New-York, puis de la Fédération de l'Alliance Française, a eu l'occasion, dans de nombreuses villes du continent américain, du Canada à la Louisiane, de New-York en Californie, et même jusqu'aux Iles Hawaii (Université de Honolulu) de parler de Jean-Jacques Rousseau en développant plus spécialement le sentiment de la nature chez Jean-Jacques et son rôle de précurseur au point de vue de l'introduction du paysage alpestre dans la littérature française et son influence. Ces conférences de l'écrivain genevois obtinrent partout le plus vif succès. M. Charles Gos put également à diverses reprises, dans ses conférences sur Genève, exposer et définir les buts poursuivis par la Société Jean-Jacques Rousseau.

Le 2 février 1929 a eu lieu à l'Université de Varsovie l'ouverture du premier Congrès des instituteurs de langues étrangères ; ce jour, le professeur Folkierski a fait une conférence en français sur *Les idées pédagogiques de J.-J. Rousseau.*

Le 19 février, le Centre d'Education ouvrière du Locle

(Neuchâtel) a entendu M. Jules Baillods sur *Jean-Jacques en pays de Neuchâtel.*

Le 23 février, M. Louis-J. Courtois, secrétaire de la Société J.-J. Rousseau, a parlé devant la Société des Amis (Quakers), à Genève, de l'*Unité de la pensée de Rousseau.*

Le 24 février, la Société d'Instruction populaire de Saint-Julien-en-Genevois (Haute-Savoie) a organisé une causerie sur *J.-J. Rousseau et la musique,* agrémentée d'audition de morceaux choisis dans le *Devin.*

En mars, le professeur P. Valkhoff entretint ses auditeurs de l'amphithéâtre Descartes, à Paris, des *Relations de Voltaire et de Rousseau avec la République des Provinces-Unies.*

En décembre, M. Théo. Wyler exposa devant l'Associa zione culturale Romeo Manzoni de Bellinzone, l'*Influence politique, pédagogique, religieuse et littéraire de Rousseau.* Cette conférence fut répétée à Lugano le 6 février 1930.

Les Cours de haute culture générale du Collège féminin de Paris ont inscrit à leur programme de l'hiver 1929-30 une série de leçons sur *Un ennemi de Voltaire : J.-J. Rousseau.*

Le 15 mars 1930, M. Fernand Aubert groupa ses auditeurs devant les vitrines du Musée J.-J. Rousseau, à Genève, pour leur parler des *Manuscrits de Rousseau.*

En mars, M. Frank Choisy a fait à Athènes, sous les auspices de la Ligue J.-G. Eynard, une conférence sur *Rousseau musicien ;* plusieurs airs du Devin et des Consolations ont été chantés par Mlle S. Yennadi avec accompagnement de M. Y. Choisy.

Le 5 juillet, M. Louis-J. Courtois a commenté les collections du Musée J.-J. Rousseau devant les étudiants de l'Institut des sciences de l'Education.

Le 4 octobre, l'Association suisse des Néophilologues a consacré une séance de sa XXIIIe assemblée annuelle, à une causerie de M. F. Aubert, au Musée J.-J. Rousseau : *En marge de J.-J. Rousseau. Ses manuscrits.*

Le 10 octobre, M. Adelchi Attisani a parlé devant la « Biblioteca Filosofica », à Palerme, de l'*Utilitarismo di G. G. Rousseau* (voir ci-dessus, p. 301).

En octobre, M. Robert de Traz, parlant à Haarlem du *Protestantisme dans la littérature française,* a insisté sur le rôle éminent de la Suisse romande : Rousseau, Mme de Staël, B. Constant, Vinet.

Le 24 novembre, la Commission historique du Nord, réunie à Valenciennes, a entendu une communication de M. Adrien Legros sur *J.-J. Rousseau et Mme d'Epinay.*

Le 4 décembre, en séance de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Genève, M. le Dr H. Maillart a fait défiler sur l'écran, en les accompagnant de commentaires, quelques-unes des images de sa richissime collection, celles qui ont trait à Necker (au moment du *Compte rendu au roi*) et à Jean-Jacques après la diffusion du *Contrat social,* d'*Emile,* des *Confessions.*

A la réunion annuelle de « Modern Language Association of America », qui eut lieu à Washington, les lundi, mardi et mercredi 29, 30 et 31 décembre 1930, sous les auspices de la « American University », de la « Catholic University of America » et de « Georgetown University », plusieurs communications se rapportaient directement ou indirectement à Rousseau. Citons seulement : *Gobineau et Rousseau,* par le prof. Gerald Spring, de Williams College ; d'un superficiel désespérant ; *Romantisme et Humanisme,* par le prof. Gilbert Chinard, de Johns Hopkins University. Ceci à propos du mouvement dit des « humanistes » dont nous avons parlé (1) : « Difficulté d'arriver à une définition satisfaisante du romantisme. Une grande partie de l'œuvre de Rousseau est une protestation contre le matérialisme moniste de ses contemporains... A cet égard Rousseau et Chateaubriand peuvent être considérés comme les précurseurs authentiques des « humanistes actuels » (M. Chinard résume ainsi lui-même ses principales thèses). « *Le Temps est un songe* » et « *la Nouvelle Héloïse* », par le prof. A. J. Dickman, de l'University de l'Etat de Iowa ; il a paru suggestif de rapprocher de la pièce de Lenormand le songe de Saint-Preux (*Nouvelle Héloïse,* dernière partie), sans d'ailleurs vouloir faire du roman la source du drame.

En juin 1929, M. Isler a présenté à la Sorbonne pour le diplôme d'études supérieures, un mémoire : *Les théories de Jean-Paul sur l'éducation comparées à celles de J.-J. Rousseau.*

— Cours universitaires :

Hiver 1928-29, Berlin : M. Edouard Wechssler a consacré

(1) Voir ci-dessus p. 246.

à la *Profession de foi du vicaire savoyard* les exercices du Séminaire de philologie romane.

Hiver 1929-30, Lausanne : M. René Bray, *le roman français au* XVIIIe *siècle.*

Neuchâtel : M. Alfred Lombard, *Voltaire et Rousseau.*

Zurich : M. Théophile Spörri, *Les Confessions de Rousseau.*

Zurich (Ecole Polytechnique) : M. Pierre Kohler, *J.-J. Rousseau, sa vie et son caractère.*

Eté 1930, Genève : MM. Pierre Bovet et Louis-J. Courtois, *Commentaire de l'Emile,* liv. II.

Hiver 1930-31, Lausanne : M. René Bray, *J.-J. Rousseau, son œuvre et sa pensée.*

Zurich (Ecole Polytechnique) : M. Pierre Kohler, *J.-J. Rousseau, sa vie et son caractère* (suite).

SUITE DE L'ERRATA DU TOME XVII (1926)

P. 257 : A. A. Bouvier ; cet auteur doit être classé p. 301 (bibliographie suisse).

P. 275, l. 7 en rem. : P. Tinseau, *lisez :* P. Tisseau.

P. 380, l. 5 en rem. : A. A. Bouvier 157, *lisez :* 257.

P. 382, l. 5 : P. Tinseau, *lisez :* P. Tisseau.

ERRATA DU TOME XVIII (1927-28)

P. 345, l. 11 : portent à croire M. Fletcher que, *lisez :* portent M. Fletcher à croire que.

P. 353, l. 5 en rem. : pour en donner la paternité, *lisez :* pour n'en pas donner la paternité.

P. 376, l. 18 : l'huître à la perle, *lisez :* l'huître la perle.

P. 403, l. 14 : ils se rencontrèrent une seule fois; *lisez :* ils s'étaient rencontrés à Môtiers en 1765, ils se revirent une seconde fois, sur le chemin de l'exil.

P. 435, l. 21 : Mourer, *ajoutez :* cf. *Annales,* t. XV, p. 374, n.

P. 480, l. 9 en rem. : Shank, *lisez :* Shanks.

P. 480, l. 5 en rem. : Tresnon, 351, *lisez :* Tresnon, 356.

TABLE DES MATIÈRES

L'Influence de Jean-Jacques Rousseau sur les Beaux-Arts en France, par Erna SCHIEFENSBUSCH 1

BIBLIOGRAPHIE

J. J. Rousseau dans la littérature turque (1839-1930), par ALI RIZA 215

Complément pour la bibliographie des années 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1927 et 1928 219

Bibliographie des années 1929 et 1930 226

Allemagne, p. 226. — Angleterre, p. 231. — Autriche, p. 240. — Cité du Vatican, p. 240 — Danemark, p. 241. — Etats-Unis d'Amérique, p. 243. — France, p. 247. — Hongrie, p. 297. — Italie, p. 299. — Pologne, p. 301. — Roumanie, p. 305. — Suède, p. 306. — Suisse, p. 306. — Tchécoslovaquie, p. 311. — Turquie, p. 312.

Par Aug[uste] B[OUVIER], P[aul] C[HAPONNIÈRE], L[ouis] J[ohn] C[OURTOIS], Frank GRAND-

JEAN, Magdalena HOFFMANN, Pierre KOHLER, P[aul] KRAEMER, W[alther] M[ÜLLER], C[onstantin], M[URESANU], V[enceslas] O[LSZEWICZ], Lajos RACZ, M[arcel] R[AYMOND], F[rançois] R[UCHON], R[aymond] DE SAUSSURE, A[lbert] S[CHINZ], Alb[ert] SECHEHAYE, A[rthur] L[ytton] S[ELLS], V[irgile] T[OJETTI], J[ean] V[IOLETTE], H[enri de] Z[IEGLER].

Il est parlé des ouvrages de AHMET SAIP, 216. — ALI RECHAT, 216 (*bis*), 218. — ALI RIZA, 215 (*bis*), 217, 312. — Anonyme, 244. — I. BABBITT, 245. — A. BACHELIN, 306. — M. BARRÈS, 254. — W. BATHGE, 220. — J. BELPERRIN, 308. — S. BENDIXON, 306. — A. BERNASCONI, 308. — A. BILLY, 291. — J. BONDELI, 307. — B. BOSANQUET, 225. — E. BOSSI, 225. — E. BOUTROUX, 225. — P. BOVET, 308. — E. BRUNNER, 297. — CAIRD, 225. — J. CALEMARD, 291, 293. — L. CARIAS, 291. — V. CARRARA, 226. — M. CASOTTI, 299. — A. CASTALDO, 225. — P. CHAPONNIÈRE, 309. — A. CHOISY, 309. — A. CHOULGUIN, 311, 312. — C. CLERC, 307. — E. CADIGNOLA, 225, 226. — L. J. COURTOIS, 308, 309 (*ter*). — V. DELBOS, 225. — H. DEONNA, 310. — W. DEONNA, 310. — D. DIDEROT, 255. — Th. DUFOUR, 247. — R. DUMON, 222. — Mme S. ELOSU, 255, 291. — Mme D'EPINAY, 300. — ESAT HILMI, 216. — ETHEM PERTEV, 215. — M. FABRE, 256. — G. FAURE, 256. — FAZIO-ALLMAYER, 225. — R. FERNANDEZ, 222. — L. FLANDRIN, 253. — Gad FRANCO, 216. — A. FRANÇOIS, 256, 259. — W. FRAESSDORF, 227. — K. FUHOMANN, 297. — C. A. FUSIL, 259. — F. GALIANI, 300. — A. M. GASZTOWIT, 292. — R. GERIN, 260. — F. GYSI, 310. — Mme L. HALLER, 307. — G. R. HAVENS, 245. — R. L. HAWKINS, 243. — F. J. C. HEARNSHAW, 236. — E. HENRIOT, 292. — P. D'HÉROUVILLE, 292. — H. HÖFFDING, 225. — W. HUSARSKI, 301. — F. HÜTTNER, 220. — HUVIYET BEKIR, 217 (*bis*), 218. — IBRAHIM ALAETTIN, 216 (*bis*), 217. — IRFAN, 218. — ISMAÏL HABIP, 217. —

ISMAÏL HAKKI, 216, 218. — R. JOURDAN, 310. — L. JULES, 224. — M. KEHRWALD, 227. — T. KELLEN, 220. — R. KEMP, 292. — F. M. KIRCHEISEN, 226. — O. KLÖDEN, 229. — A. KOSTANECKI, 302. — S. KOT, 301. — P. KRAMER, 219. — M. KRIENITZ, 220. — R. LAFORGUE, 240. — A. LANDINI, 225. — G. LANSON, 225. — P. LASSERRE, 292. — P. L. LÉON, 260. — A. LEVI, 226. — W. LIEPE, 220. — L. LIMONTANI, 226. — E. V. LUCAS, 240. — L. MAGNUS, 221. — K. MARTIN, 231. — L. MARZANO, 300. — F. MAURIAC, 250, 261. — R. MERTZ, 293. — F. MICHAUX, 293. — Mme M. M. MOFFAT, 261. — W. MOHRHENN, 227. — M. MONTIGNY, 294. — Mme S. MOREAU-RENDU, 262. — J. E. MOREL, 293. — D. MORNET, 294. — MOUSTAFA RAHMI, 216, 217. — M. MUTTERER, 295. — NAFI ATOUF, 218. — M. NATHAN, 266. — K. NEU, 220. — F. NICOLINI, 295, 300. — G. OLTRAMARE, 310. — D. PARODI, 225, 266. — E. PERRIER, 223. — G. PERTICONE, 225. — R. PETTAZZONI, 226. — P. P. PLAN, 247, 291. — M. PREZIUSO, 226. — L. PROAL, 267. — J. G. PROD'HOMME, 267. — L. RACZ, 225. — RAÏF NEDJDET, 217. — E. RAPIN, 295. — RECHAT NURI, 215. — A. RHEINWALD, 310. — G. RÖBER, 220. — A. H. ROWBOTHAM, 246. — S. SAMI, 215. — F. SAWICKI, 230. — H. SCHAAD, 219. — R. SCHAFER, 246. — P. E. SCHAZMANN, 310. — V. SCHEPELERN, 241. — A. SCHINZ, 243 (*bis*), 246, 259, 268, 296. — E. SEILLIÈRE, 249, 296. — A. L. SELLS, 233, 240. — H. SMITH, 221. — S. SOÏMESCU, 305. — T. SPOERRI, 230. — R. STADELMANN, 231. — A. STANLEY, 311. — G. STARK, 220. — P. VAN TIEGHEM, 288. — J. TIERSOT, 311. — P. TISSEAU, 224. — R. DE TRAZ, 289. — B. VARISCO, 225. — C. E. VAUGHAN, 221. — C. DE VILLERMONT, 222. — J. VINCENT, 224. — H. VONOVEN, 290. — E. WECHSSLER, 230. — E. H. WRIGHT, 235. — YAHYA HALIT, 216. — ZIYA, 216.

Revue des bibliographies 313

CHRONIQUE

Extrait des procès-verbaux des séances du Comité.... 317

Maurice BOY DE LA TOUR (1862-1930), notice nécrologique, par Pierre FAVARGER 319

Archives Jean-Jacques Rousseau 322

Chronique générale 323

Auteurs, orateurs, artistes cités : R. ANSELIN, 332, 333. — ARGAND, 326. — A. ARMANDY, 338. — A. ATTISANI, 347. — F. AUBERT, 347 (*bis*). — P. AUDIAT, 337. — I. BABBITT, 332. — F. BAC, 344. — J. BAILLODS, 347. — A. BELLESSORT, 334. — R. BELMONT, 346. — M. BERGER, 344. — M. BEYER-FRÖHLICH, 333. — B. BLOIS, 332. — BOISSIÈRE, 325. — D. BONARDI, 332. — P. BOVET, 349. — R. BRAY, 349 (*bis*). — B. DE BREMOND, 343. — J. BRUYR, 345. — J. BUCKHARDT, 331. — F. BURZIO, 336. — C. CHASSE, 346. — A. CHAUMEIX, 331. — G. CHINARD, 348. — F. CHOISY, 347. — Y. CHOISY, 347. — G. CLARETIE, 340. — E. CLOUZOT, 337. — L. CORPECHOT, 331. — L. J. COURTOIS, 347 (*bis*), 349. — P. DECORVET, 343. — A. J. DICKMAN, 348. — A. DUMAS père, 345. — W. DURANT, 339. — P. FLEURIOT DE LANGLE, 330. — FOLKIERSKI, 346. — H. FRIDERICH, 339. — P. GANDON, 326. — N. GAY, 326. — R. GILLOUIN, 336. — L. GIUSSO, 335. — G. GOOR, 326. — R. GORGÉ, 344. — C. GOS, 335, 346. — G. GRANDJEAN, 345. — GRAVELOT, 330. — F. GRIBBLE, 335. — H. HAGENBACH, 343. — A. HALLAYS, 343. — E. HARAUCOURT, 339. — J. E. HILBERER, 339, 344. — INGE, 333. — ISLER, 348. — E. JALOUX, 343. — H. E. KAMINSKI, 338. — P. KOHLER, 349 (*bis*). — LAFOND, 326. — L. LALOY, 337. — S. DE LA ROCHEFOUCAULD, 345. — M. Q. DE LA TOUR, 324. — M. T. LATZARUS, 334. — LE DRUE, 325. — G. LEGRAND-DALLIX, 344. — A. LEGROS, 348. — A. LICHTENBERGER, 334. — L. A.

LICHY, 345. — A. LIESSE, 331. — D. LISCHI, 335. — A. LOMBARD, 349. — E. V. LUCAS, 345. — M. DE MAEZTU, 334. — H. MAILLART, 348. — A. H. MARTELL, 332. — L. MERCIER, 332. — MOREAU LE JEUNE, 324. — P. MOREAU, 335. — E. MOROY, 345. — A. MORTIER, 345. — MYRIEL, 334. — F. NERI, 335. — J. NOVAK, 339. — R. S. DE OCANA, 339. — G. OLTRAMARE, 338. — W. OPPIKOFER, 340. — A. OUVRÉ, 326. — G. DE PAWLOWSKI, 336. — PETIT-SENN, 345. — R. DE PLANHOL, 336. — A. POLI, 339. — R. REDSLOB, 331. — H. DE RÉGNIER, 339. — D. RENDE, 331. — A. RHEINWALD, 338. — F. RIEDWEG, 333. — A. ROSANOV, 333. — F. RUCHON, 341. — Han RYNER, 345. — T. E. SANDWITH, 333. — J. SANZ, 334. — M. SCHENKER, 335. — W. SCHMID, 337. — A. SCHMIDT, 337. — Mis DE SÉGUR, 345. — E. SEILLIÈRE, 331, 332, 334. — A. L. SELLS, 333. — T. SENSI, 339. — M. SOMMERFELD, 334. — P. SOUDAY, 343. — T. SPÖRRI, 349. — G. SPRING, 348. — Z. STANISZEWSKI, 331. — A. THÉRIVE, 335. — A. THIBAUDET, 336. — P. TRAHARD, 336. — R. DE TRAZ, 347. — K. A. TSCHUDI, 340. W. TÜRLER, 343. — L. VAILLAT, 343. — P. VALKHOFF, 347. — L. VIERGE, 334. — J. VINCENT, 336. — J. VOEGEL, 325. — M. DE WALEFFE, 343. — A. WAUTIER D'AYGALLIERS, 336. — E. WECHSSLER, 348. — J. D. WHITE, 333. — T. WYLER, 347. — S. YENNADI, 347. — L. ZOELLER, 343.

Suite de l'Errata du Tome XVII (1926) 349

Errata du Tome XVIII (1927-1928) 349