

Détail de Jacques Samuel Louis Piot, *Portrait d'Edward Gibbon, d'après Joshua Reynolds*, pastel sur papier, 73.5 x 61 cm, [v. 1783-1790]. Collection privée.





Arts et littérature

E S S A I

SUR

L'ÉTUDE

DE LA

LITTÉRATURE.

A L O N D R E S :

Chez T. BECKET & P. A. DE HONDT,
dans le Strand. MDCC LXI.

l'hon-
der ce
les Ro-
it y ré-
ouvrages
ut pren-
as avoue-
ois qu'on
lens. C'est
els ils pouf-
& les dé-
ent, qui me
re-

L'Essai sur l'étude de la littérature et le tropisme lausannois

François Rosset

Il y a de la complaisance, chez l'historien Edward Gibbon, à l'égard de celles et ceux qu'il pouvait imaginer, des décennies ou des siècles après sa mort, désireux de reconstituer les détails de sa vie pour donner à l'ensemble une lisibilité, une cohérence de parcours et d'idées, bref, pour écrire sa biographie. Ainsi, on a souvent puisé à pleines mains dans ses *Mémoires*, produit tangible de cette complaisance, pour éclairer, comprendre et finalement raconter à nouveau les épisodes enchaînés d'une vie particulièrement riche. Dans le Pays de Vaud, par exemple, on a beaucoup sollicité ce récit autobiographique pour donner à l'évocation du passé local, sous l'autorité incontestable d'un des plus fameux historiens de tous les temps, une consistance de faits et d'opinion (cette opinion étant généralement flatteuse) doublée d'une caution de crédibilité. On n'a alors pas toujours fait preuve de la prudence qui s'impose pourtant à la lecture des textes autobiographiques, où la distance chronologique, les caprices de la mémoire, les contraintes discursives de toutes sortes, les buts conscients ou inconscients du projet d'écriture sont autant de filtres posés entre la réalité des faits et leur reconstitution par le mémorialiste. Ce dernier s'avère plus ou moins fiable selon les cas, certes, mais en tout état de cause, son auto-témoignage n'est jamais suffisant. L'exemple de *l'Essai sur l'étude de la littérature* [fig. 1], qualifié par Gibbon de « premiers fruits de mon éducation »¹, c'est-à-dire résultat des cinq années de formation passées par Gibbon à Lausanne de 1753 à 1758, montre cela clairement: les *Mémoires* nous fournissent à son sujet des informations indispensables qu'il convient toutefois de considérer aussi sous d'autres angles.

Ce qui frappe d'emblée lorsque l'on découvre cet ouvrage, c'est l'étrange écart qui s'y révèle entre l'âge de son auteur et le contenu qui est proposé. Le texte écrit par un homme d'une vingtaine d'années s'ouvre en effet sur des considérations d'arrière-garde: il y est d'emblée question de la décadence des lettres et des funestes conséquences de la Querelle des Anciens et des Modernes, réglée malheureusement (selon Gibbon) à l'avantage des seconds par la conjonction d'une logique étroite, d'une philosophie déliée, d'un style séducteur et de badinages de salon. Écrire cela vers 1760 n'est pas extraordinaire – et l'édition savante de *l'Essai* donnée par Robert Mankin² permet de le mesurer sur le fondement d'une très vaste documentation. Mais il est fort singulier d'écrire cela à vingt ans, alors qu'on a déjà fait la preuve d'une grande indépendance d'esprit (voir l'épisode, à Oxford, de la conversion au catholicisme qui est une véritable provocation par rapport à l'autorité paternelle). Non, ce n'est pas un blanc-bec timoré et soumis aux normes reconnues par de vieux maîtres qui s'exprime, mais un jeune homme devenu conscient de ses capacités intellectuelles hors du commun et animé dès lors par un enthousiasme juvénile pour les objets qui ont sa préférence, soit l'univers de l'Antiquité, la langue latine (la grecque un peu moins), les auteurs du monde romain qui lui semblent avoir dit tout ce qui est nécessaire à l'homme pour se comprendre et se guider dans le monde:

J'avais l'ambition de prouver autant par mon exemple que par mes préceptes, que toutes les facultés de l'esprit peuvent s'exercer et se développer par l'étude de la littérature ancienne. J'avais commencé de choisir et d'embellir

Fig. 1. Page de titre d'Edward Gibbon, *Essai sur l'étude de la littérature*, Londres, T. Becket & P. A. De Hondt, 1761. BCUL, cote LL 3814.

les preuves et les témoignages, qui s'étaient offerts d'eux-mêmes à la lecture des classiques; et les premières pages, ou les premiers chapitres de mon *Essai*, avaient été composés avant mon départ de Lausanne. Le tracassé du voyage et des premières semaines de ma vie anglaise, suspendirent toute idée d'application sérieuse; mais mon objet était toujours devant mes yeux, et je ne laissai pas passer dix jours après mon établissement d'été à Buriton sans le reprendre. Mon *Essai* fut terminé au bout d'environ six semaines.³

Ainsi, lorsqu'il revient, dans ses *Mémoires*, à ces années où son premier ouvrage prenait forme, Gibbon articule deux ordres de choses: le contenu avec une manière de justification (la résonance universelle des textes anciens) et les circonstances d'une écriture partagée entre la fin de son premier séjour à Lausanne et les mois qui ont immédiatement suivi le retour en Angleterre. La question qu'il nous invite alors à poser serait de savoir dans quelle mesure *l'Essai sur l'étude de la littérature* peut être effectivement considéré comme le bilan d'une première étape de formation, ce qui revient à se demander aussi plus concrètement ce que cet ouvrage doit au contexte lausannois qui en a abrité la gestation et les premières formulations.

À première vue, le lien entre *l'Essai* et les cinq ans d'étude sous la gouverne du pasteur Pavillard s'impose à l'évidence. Et d'ailleurs, Gibbon le confirme explicitement:

Quels qu'aient été les fruits de mon éducation, il faut les attribuer à l'heureux bannissement qui me relégua à Lausanne. [...] Si ma révolte d'enfance contre la religion de mon pays ne m'avait pas dépouillé à temps de ma robe de collègue, les cinq importantes années, si utilement employées à Lausanne dans l'étude et la société, se seraient consumées sans fruit au sein des préjugés parmi les moines d'Oxford. La fatigue de l'oisiveté m'eût-elle excité à lire, aucun rayon de liberté philosophique n'aurait lui pour moi dans le sentier des connaissances; je serais devenu homme par l'âge, entièrement ignorant des mœurs et des langues de l'Europe, et ma connaissance du monde se serait bornée à celle d'un cloître d'Angleterre. Mais je dus à mes erreurs religieuses d'être placé à Lausanne dans un état de disgrâce et d'exil. Le cours rigide d'abstinence auquel je fus condamné, et la règle à laquelle je fus soumis, fortifièrent la constitution de mon corps; la pauvreté et l'orgueil me tinrent séparé de mes compatriotes. Un malheur, cependant, et à leurs yeux un malheur véritable et irréparable, fut le résultat du succès de mon éducation en Suisse: j'avais cessé d'être Anglais. A cette tendre époque de ma jeunesse, de seize à vingt et un ans, mes opinions,

mes habitudes et mes sentiments avaient été jetés dans un moule étranger; le souvenir faible et éloigné de l'Angleterre était presque effacé; ma langue naturelle m'était devenue moins familière; et j'aurais de bon cœur accepté l'offre d'une indépendance modérée, au prix d'un exil perpétuel. Le bon sens et le caractère de M. Pavillard avaient insensiblement adouci mon joug. Il me laissait le maître de mon temps et de mes actions; mais je ne pouvais ni changer ma situation, ni rien ajouter au peu qui m'était fixé; et les années et la raison faisant des progrès, je soupirai impatientement après le moment de ma délivrance. Enfin, au printemps de 1758, mon père donna son consentement à mon retour.⁴

On le voit cependant: Gibbon laisse beaucoup de place au questionnement. Entre les leçons générales qui sont tirées de la situation d'exilé ou de tout séjour prolongé à l'étranger qu'une jeune personne pourrait avoir l'occasion de vivre et l'avantage particulier que pouvait offrir Lausanne à cette situation, le rapport n'est pas très facile à établir; les *Mémoires* nous fournissent d'ailleurs à ce sujet des informations contradictoires. Certes Gibbon dit et répète que c'est à Lausanne qu'il a appris à travailler et à penser. Il fait un éloge appuyé – mais quelque peu ambigu – de son maître, Daniel Pavillard, savant médiocre, mais fin pédagogue:

Il était doué d'un entendement net et d'un cœur chaud. Sa bienveillance naturelle avait tempéré en lui l'esprit de l'église. Il était raisonnable, parce qu'il était modéré. Dans le cours de ses études, il avait acquis une connaissance juste, quoique superficielle, de plusieurs branches de la littérature. Une longue pratique l'avait formé à l'art d'enseigner; et il s'appliqua avec une patience assidue à connaître le caractère, gagner l'affection et ouvrir l'esprit de son pupille. Aussitôt que nous commençâmes à nous entendre réciproquement, il me fit passer avec art de ce goût sans choix pour la lecture auquel j'étais livré, dans la route d'une véritable instruction. Je consentis avec plaisir à ce qu'une portion de mes heures du matin fût consacrée à un plan d'histoire moderne et de géographie, et à un examen critique des classiques français et latins; et à chaque pas je me sentais fortifié par l'habitude de l'application et de la méthode. Sa prudence réprima et dissimula quelques saillies de jeunesse; et quand il reconnut que l'habitude de la tempérance et de l'ordre avait pris racine en moi, il me mit les rênes dans les mains.⁵

Ainsi le bon maître laisse-t-il bientôt son élève travailler tout seul; ce dernier lit beaucoup, exerce son latin en

produisant des traductions dans les deux sens, apprend le grec, s'émancipe à mesure qu'il constate que Pavillard, comme d'autres professeurs qu'il croise ici ou là, ne sauraient lui apporter beaucoup plus que l'envie de savoir et les livres qu'ils possèdent. C'est alors qu'il faut aller chercher ailleurs à qui parler : « Mon avidité de m'instruire, et l'état languissant des sciences à Lausanne, m'excitèrent bientôt à solliciter une correspondance littéraire avec plusieurs savants que je n'étais pas à même de consulter personnellement ». Jean-Baptiste Crevier à Paris, avec qui il échange à propos de Tite-Live, Johann Jakob Breitinger à Zurich, « savant éditeur de la Bible des Septante. Dans nos lettres fréquentes, nous discutons plusieurs questions de l'Antiquité, plusieurs passages des classiques latins », Mathieu Gesner de l'université de Groningue, « sur des sujets semblables », et aussi, plus proche de Lausanne, mais mis à l'écart à cause de ses tendances à une certaine inorthodoxie (bien que contradicteur de Diderot), le pasteur Allamand, retiré à Bex, « maître en langues, en sciences, et surtout en dispute »⁶. Au reste, il découvrira bien vite que beaucoup des ressources que pouvait lui offrir Lausanne du point de vue intellectuel comme sur le plan de la vie sociale, venait pour une bonne part des nombreux étrangers qui séjournèrent plus ou moins durablement dans la région. Tel évidemment Voltaire, dont tout le petit monde lausannois s'entichait lors de ses séjours de 1755, 1757 et 1758, marqués par une mémorable effervescence théâtrale et sociale⁷. Gibbon admire le grand homme et se flatte d'avoir pu le côtoyer, même s'il précisera plus tard avec une pointe de malice qu'il le mettait alors « au-dessus de sa grandeur réelle »⁸. Mais l'essentiel est ailleurs : au théâtre de Mon-Repos, le jeune Anglais se frotte à la littérature telle qu'elle s'écrit au présent, une littérature enracinée dans un terreau si différent des fonds britanniques : « L'habitude du plaisir fortifia mon goût pour le théâtre français, et ce goût a affaibli peut-être mon idolâtrie pour le génie gigantesque de Shakespeare, qui nous est inculquée dès notre enfance, comme le premier devoir d'un Anglais »⁹.

On apprend encore, toujours grâce aux *Mémoires*, qu'à peine rentré en Angleterre et tout en travaillant à l'achèvement de l'*Essai*, Gibbon prenait plaisir à la lecture des « écrivains anglais postérieurs à la révolution [anglaise bien sûr !] »¹⁰, tels Addison, Swift ou l'historien Robertson. On ne peut alors manquer de s'interroger sur le contenu de ce premier ouvrage où la *littérature* qui y est examinée se réduit strictement aux productions antiques et classiques, les auteurs du siècle de Gibbon étant absents, voire ostensiblement ignorés, seul Montesquieu, fort admiré, faisant véritablement exception¹¹. L'époque est même l'objet de sévères jugements, elle qui aurait discrédité la valeur de

l'érudition et de l'étude, précipitant ainsi la décadence des Belles-Lettres : « Nos beaux Esprits ont senti, quels avantages leur reviendraient de l'ignorance de leurs lecteurs. Ils ont comblé de mépris les anciens et ceux qui les étudient encore »¹².

Littérature ? Belles-Lettres ? De quoi parle-t-on au juste ? Gibbon lui-même, avec la distance de l'âge et de l'expérience s'est bien rendu compte qu'une des faiblesses de son essai juvénile tenait au flou des concepts : « Le plus grand défaut de mon *Essai* est une sorte d'obscurité et de concision qui fatigue toujours, et lasse souvent l'attention du lecteur. Au lieu d'une définition propre et précise du titre lui-même, le mot *littérature* est employé d'une manière vague et diverse »¹³. Il faut pourtant rappeler – Robert Mankin le documente fort bien dans son édition – que le flottement qui touche les notions de *Littérature* et de *Belles-Lettres* n'est pas imputable au jeune pupille du pasteur Pavillard : c'est une donnée de l'époque où ces notions sont justement en phase de redéfinition, dans le prolongement des débats occasionnés par la Querelle des Anciens et des Modernes.

Or on sait que ces débats trouvèrent à Lausanne et plus largement en Suisse des participants discrètement, mais fermement engagés à l'unisson derrière les conceptions les plus figées qui continuaient de regarder nostalgiquement le « Grand siècle » comme les temps heureux d'une perfection littéraire perdue depuis. Ces convictions conservatrices se trouvaient encore renforcées par le positionnement périphérique de la Suisse romande par rapport au centre parisien. Il en résultait une méfiance et un malaise relativement à des normes esthétiques édictées avec autorité d'un lieu où les fondements culturels, anthropologiques et esthétiques de la production, comme de la réception de la littérature étaient fort différents de ceux qui déterminaient, en Suisse, les attentes et les goûts du public concerné par la *littérature*¹⁴. Tout ce que le jeune Gibbon a pu entendre à Lausanne sur ces questions s'avère conforme à ce qu'il expose dans son *Essai*. Ou plutôt c'est l'inverse qu'il est plus approprié de dire : l'*Essai* rend un écho fidèle des convictions dominantes en Suisse, auprès des élites intellectuelles, pour ce qui regarde les paramètres du jugement sur la *littérature*.

Plusieurs sources permettent de documenter cela. La plus proche de Gibbon et de la nature de son séjour dans le chef-lieu du Pays de Vaud, ce sont les conférences de la Société du comte de la Lippe. Ce recueil immense, récemment mis au jour¹⁵, contient plus de huit cents pages de procès-verbaux détaillés des séances hebdomadaires tenues par un groupe composé des figures les plus distinguées de Lausanne où la régente du comté allemand

de Lippe-Detmold avait envoyé son fils pour assurer son éducation. Le jeune Simon August von der Lippe fut confié en 1737 au même Daniel Pavillard qui allait gouverner Gibbon un peu plus tard ; il resta pendant dix ans auprès de ce maître qui eut l'idée, dès 1742, de réunir autour du jeune comte ses amis les plus avisés dans une société qui se rassemblait une fois par semaine pour traiter de sujets divers, pris en charge successivement par les participants et livrés aux commentaires du prestigieux élève. Destiné à régner une fois de retour chez lui, celui-ci devait assimiler des connaissances théoriques et pratiques qui se réduisaient cependant, selon le programme établi par le mentor et ses amis, à des considérations de morale publique et privée, de religion, de droit naturel, d'économie, de politique et d'histoire.

Or parmi les lieux communs les plus solides de l'époque relativement à l'éducation, on voit se multiplier les préceptes postulant la place centrale des lettres dans l'éducation des sujets comme des princes. Par exemple, dans l'article «Éducation» de l'*Encyclopédie d'Yverdon*, Fortunato Bartolomeo de Felice lance péremptoirement :

Les lettres sont à la fois la nourriture des esprits, l'instruction et l'ornement du monde. Platon et Cicéron, qui ont instruit leurs contemporains, éclairent encore aujourd'hui l'univers ; et la postérité la plus reculée profitera de leurs leçons. On doit regarder les lettres dans un État, comme la source et l'appui des vertus humaines et civiles. Malheur aux nations chez qui l'amour des lettres viendrait à s'éteindre!¹⁶

De fait, aucun ouvrage consacré à l'éducation entre le XVII^e et le XVIII^e siècle ne manque d'insister sur la nécessité d'étudier les auteurs anciens et modernes, aussi bien que la géométrie ou les principes de la religion et de la morale. Le philosophe lausannois Jean-Pierre de Crousaz, qui fut le maître à penser de presque tous les membres de la Société du comte de la Lippe et que Gibbon nous dit avoir lu avec assiduité¹⁷, apporta sa contribution à ce concert de pédagogues parfaitement à l'unisson sur ce plan. Dans son *Traité sur l'éducation des enfants* publié à La Haye en 1722, Crousaz place les lettres, il est vrai, au chapitre des récréations, mais ses propos sur la poésie, sur le théâtre et même sur le roman sont substantiels et mesurés, beaucoup plus qu'on aurait pu l'imaginer à la lumière des conceptions généralement prudentes du philosophe¹⁸. L'importance de la littérature dans un programme d'éducation ne devait donc échapper à aucun des Pavillard, Seigneux, Loys, d'Apples, Polier et autres membres distingués de la Société du comte de la Lippe ;

certains d'entre eux, comme le boursier Gabriel Seigneux de Correvon ayant fait même beaucoup plus que de taquiner la muse à l'occasion (nous y reviendrons). Et pourtant, il faut se rendre à l'évidence : les huit cents pages de leurs doctes leçons prodiguées au jeune comte allemand ne traitent pour ainsi dire jamais de littérature. Celle-ci irait-elle donc tellement de soi pour ces maîtres qu'il ne serait pas même nécessaire d'en parler ? Mais la théologie, la morale, la vertu ou encore la raison, le droit naturel et l'économie sont des sujets qui ne s'imposent pas moins ; et ils en parlent, sans cesse.

Avant de s'interroger sur ce curieux silence que l'on croit percevoir au premier abord, il convient de revenir à la question jugée problématique par Gibbon lui-même : de quoi parlons-nous lorsqu'il est question de *littérature* ? Dans l'*Encyclopédie*, Jaucourt définit la littérature comme un « terme général qui désigne l'érudition, la connaissance des Belles-Lettres et des matières qui y ont rapport. » L'*Encyclopédie d'Yverdon*, elle, ne nous surprend guère en disant que le mot « Belles-lettres » « désigne en général l'étude de la Grammaire, de la Géographie, de la Morale, de la Poésie, de l'Éloquence, de l'Histoire, de la Mythologie et des langues savantes »¹⁹, avant de rappeler que l'étude des Belles-Lettres doit être distinguée de celle des sciences abstraites, même si les unes ne vont pas sans les autres, tant il est vrai, lisons-nous encore sans davantage de surprise, que « si les lettres servent de clef aux sciences, les sciences de leur côté concourent à la perfection des *Belles-Lettres*. » Dès lors, en posant le constat que les conférences de la Société du comte de la Lippe n'abordent guère les sciences abstraites et qu'elles font une large place à la Morale et à l'Histoire, tout en multipliant les références aux auteurs anciens, on pourrait tout simplement décréter que c'est en ce sens qu'elles traitent de *littérature*.

Plusieurs bonnes raisons nous poussent néanmoins à insister quelque peu. On peut commencer par faire remarquer que ces conférences lausannoises n'abordent jamais des sujets comme le problème des genres littéraires et de leur hiérarchie, la traduction, le rapport de la littérature

> Fig. 2. Louise de Corcelles, *Portrait de Gabriel Seigneux de Correvon*, pastel sur papier, 38.5 x 33.5 cm, 1767. Inscription au dos de la main de l'artiste : « Noble Gabriel de Seigneux 1695-1775 Banneret Boursier, Conseiller, Seigneur de Correvon Philosophe et Littérateur ». MHL, inv. I.32.Seigneux Gabri.1.



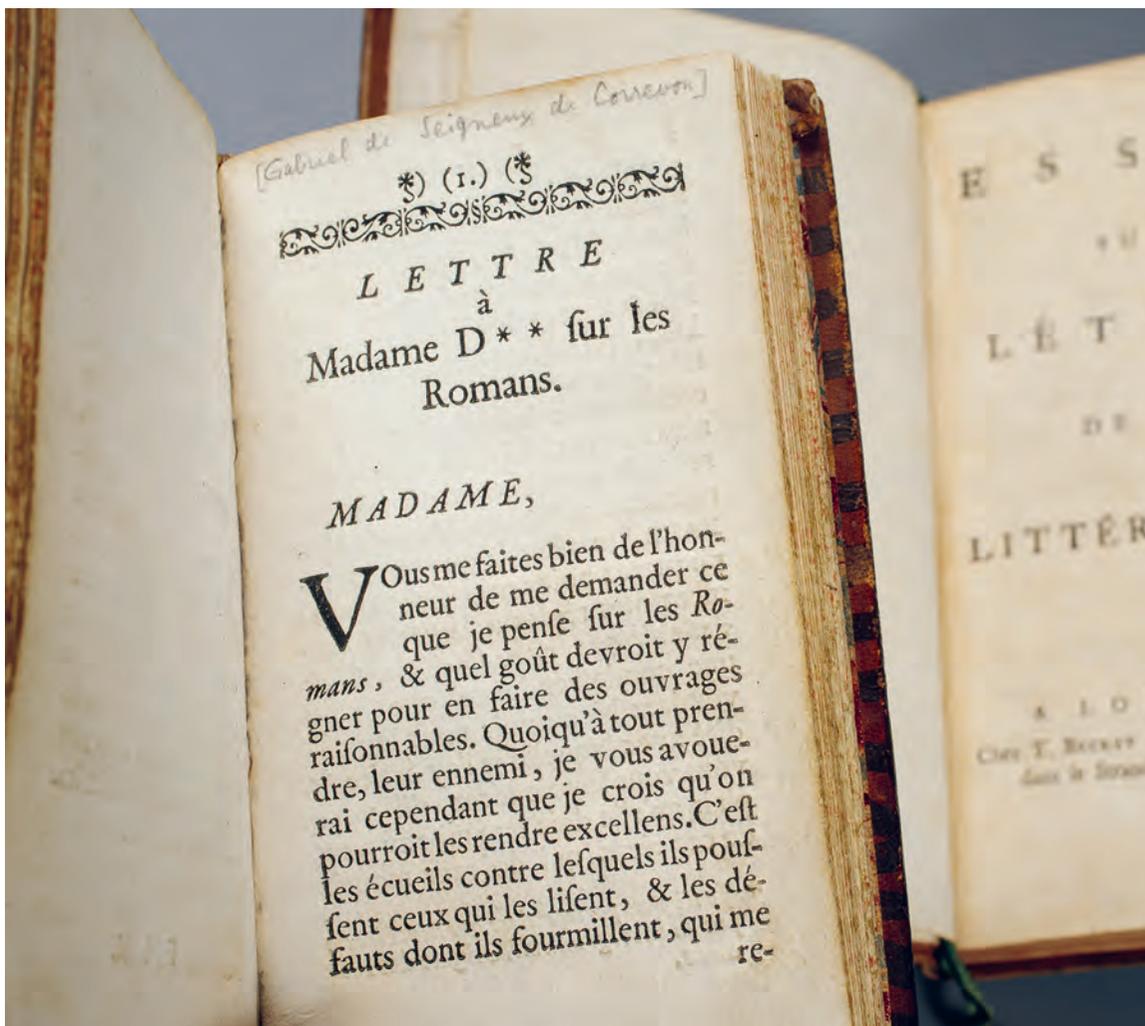


Fig. 3. Page de titre de Gabriel Seigneux de Correvon, *Lettre à Madame D** sur les Romans*, Yverdon, J. J. Genath 1727. BCUL, cote 1M 1975.

moderne avec celle des anciens, la pratique de la poésie, le goût et les canons qui l'établissent, l'utilité morale des fictions, autant de questions sans cesse débattues depuis des décennies et jusqu'à la Société littéraire de Lausanne qui allait s'en nourrir abondamment dans les années 1770. Or, si ces questions sont si souvent et largement débattues, c'est justement parce qu'elles font problème. Faut-il d'ailleurs rappeler qu'une bonne partie de la production littéraire de la première moitié du siècle rend elle-même un ample écho des débats littéraires en cours dans toute l'Europe ? Depuis les romans de jeunesse de Marivaux ou les *Lettres persanes* jusqu'aux productions anglaises d'Addison, de Swift ou de Richardson, nombreuses sont les œuvres de fiction qui rendent un compte direct de cela en montrant bien que les paramètres du goût, la hiérarchie des valeurs, la définition des normes en matière de production littéraire est en train de changer radicalement. Et ce changement, bien sûr, ne pouvait aller sans heurts ni conflits, notamment pour la raison que la littérature ne saurait être découplée des autres champs de l'activité intellectuelle, des domaines de croyance et des modalités de valorisation.

Dès lors, si l'on fait le constat que les sociétaires du comte de la Lippe n'évoquent pas une seule fois la moindre œuvre littéraire plus ou moins contemporaine, alors qu'ils s'avèrent très au fait de l'actualité éditoriale liée à la philosophie, à la théologie ou aux sciences naturelles, on ne peut que revenir au premier constat : silence il y a, c'est évident. Et de fait, s'agissant de la littérature en train de se faire et de se discuter, c'est un silence comparable qu'on perçoit dans l'*Essai* de Gibbon. Reste alors à savoir ce qui l'aurait motivé.

Pour tenter de cerner le goût dominant chez Pavillard et ses amis, on peut se tourner vers l'un des rares textes explicitement programmatiques en matière de production littéraire paru sous nos latitudes dans la première moitié du XVIII^e siècle. Il s'agit de la *Lettre à Madame D** sur les romans* que Gabriel Seigneux de Correvon [fig. 2] a fait imprimer en annexe à sa nouvelle, *Histoire d'Ismène et Corisante*, publiée à Yverdon en 1727²⁰ [fig. 3]. À cette époque, l'écrivain lausannois est encore un jeune auteur (il a 32 ans), mais le texte qu'il donne semble écrit plutôt par un vieux maître d'école. Tout y transpire la bonne mesure, la docilité, l'équilibre. Le ton est donné initialement

par une observation partagée au même moment par tous les esprits conservateurs de l'Europe qui s'inquiètent devant les développements incontrôlés du roman, devant les libertés de forme et de contenus que les romanciers prennent toujours plus effrontément avec les règles du bon goût. Il faut donc, dit Seigneux, réformer les romans, et cela sur deux points : 1. Par rapport « aux écueils vers lesquels ils poussent ceux qui les lisent » (écueils essentiellement moraux, il va sans dire) et 2. Par rapport aux « défauts dont ils fourmillent » et qui sont principalement l'in vraisemblance, l'outrance et la peinture trop favorable des passions. Ainsi, les romans doivent être des « ouvrages raisonnables », la raison étant l'autorité qui viendra le plus sûrement « soutenir la vraisemblance, [...], n'outrer jamais ni les portraits ni les Tableaux, bannir la chimère et les réflexions alambiquées, prévenir les saillies hors d'œuvre, les digressions inutiles, et tous les écarts de l'imagination. En général, c'est à l'esprit à répandre les beautés, et au bon sens à leur donner l'ordre, la justesse, et la bienséance ». On s'appuiera en outre sur « un goût sévère qui réprime ses [de l'imagination] fougues impétueuses ». Si l'on recourt au merveilleux, il ne doit « être en aucune façon exagéré ; s'il entre dans la fiction, ce doit être avec épargne, et une circonspection infinie » ; l'art (c'est-à-dire les procédés d'écriture) doit être manié avec finesse et discrétion car « l'ostentation déplaît partout » ; la variété « doit se trouver dans tous les ouvrages faits pour plaire, [mais] sans déranger le plan, le but et l'unité d'action » ; au reste, il faut se rappeler que la passion « intéresse, mais à la longue elle fatigue » ; il vaut donc mieux lui substituer « la noblesse et la délicatesse du sentiment ». La conclusion qui tombe ne surprend pas : « Enfin tout doit tendre à l'utilité des hommes. [...] Car enfin que serait un Roman, ou tout autre ouvrage d'esprit, s'il n'aboutissait qu'à plaire ? »²¹.

Une cinquantaine d'années plus tard, l'*Encyclopédie d'Yverdon*, à l'article « Roman », reprend les généralités historiques déployées par Jaucourt dans son article équivalent de l'*Encyclopédie* dite « de Paris », en y ajoutant un long appendice qui n'est pas descriptif, ni explicatif (comme l'était le texte de Jaucourt), mais prescriptif. Cela se révèle dès la première phrase qui reprend exactement la conclusion de Seigneux de Correvon : « Avant de donner aucun précepte sur les romans, nous dirons qu'il serait à souhaiter qu'on se proposât toujours l'instruction dans ces sortes d'ouvrages ». Car, poursuivra l'auteur (non identifié) un peu plus loin, « j'ai toujours pensé que les romans pouvaient devenir très utiles aux mœurs et à la société, si on ne se proposait que d'instruire sous le voile de la fiction, de former le cœur et de polir l'esprit des jeunes gens. [...] Un bon roman doit être le tableau de la vie humaine ; et l'on

devrait principalement y avoir en vue de censurer les vices et les ridicules »²².

Ces préceptes, dont on conçoit bien qu'ils ne laissent rien augurer de bon pour une littérature qui s'y soumettrait docilement, sont toutefois révélateurs d'une ambiance intellectuelle et d'un goût qui est non seulement partagé, mais érigé en une norme autant (sinon davantage) morale que proprement esthétique. Contre quelles menaces ces préceptes sont-ils si vivement et durablement rappelés ? Contre celles, principalement, qui viennent du voisinage le plus proche : la France. Dans le périmètre de la Suisse francophone, le XVIII^e siècle est une marche lente vers la fixation d'un corps de convictions, de lieux communs et d'images qui viennent nourrir une conscience et même une revendication de singularité. Depuis les *Lettres sur les Anglais et les Français* de Beat-Louis de Muralt (écrites vers 1700, publiées pour la première fois en 1725) jusqu'à *La Franciade* de François Vernes (1789), en passant évidemment par les œuvres les plus saillantes que furent le poème *Les Alpes* d'Albrecht von Haller (1732) et la *Nouvelle Héloïse* de Rousseau (1761), partout s'exprime le besoin de mesurer la distance entre, d'une part, le Paris de la culture de cour, des salons, du paraître, de l'ostentation, du bel esprit, des passions assouviées et bientôt d'une philosophie ouvertement libérée du primat de la foi et, d'autre part, le pays des républiques où l'on cultiverait la simplicité, la modestie, la tempérance, une raison éclairée par la foi protestante, une égalité au moins de principe, une heureuse médiocrité.

La pratique de la littérature et la réflexion qui se développe à son sujet reflètent cet écart profond de manière particulièrement sensible. Dans ses célèbres *Lettres* déjà, Muralt avait mis au cœur de sa démonstration le malaise qu'il éprouvait devant l'autorité sacrée accordée par ses contemporains français au classicisme incarné par Boileau ; il se permettait de mettre en doute la valeur d'une poésie toujours plus rigoureusement régentée dans ses formes et tout entière portée par le désir d'approbation du public, cette poésie que Rousseau, au milieu du siècle, assimilera avec mépris à une « petite mécanique »²³, alors que Benjamin Constant, cinquante ans plus tard, continuera de dire que les poètes français ne cherchent qu'à « faire effet »²⁴. Mais dans le même temps, les gens qui écrivent en Suisse et qui devisent sur la littérature s'inquiètent de leur marginalisation poétique dans l'espace francophone et plusieurs d'entre eux s'efforceront de rattraper quelque chose qu'ils perçoivent comme un retard, non pas comme l'indice d'une singularité assumée²⁵.

Il faudrait évoquer à nouveau, mais plus généralement, les articles littéraires de l'*Encyclopédie d'Yverdon*

qui ont été pratiquement tous modifiés ou au moins complétés par rapport à l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert. Partout les pasteurs vaudois qui ont retouché ces articles ont exprimé leur méfiance vis-à-vis de tout ce que la littérature contemporaine était en train d'expérimenter: la singularité du sujet humain, les appels illimités de l'imagination, la force d'inspiration de l'enthousiasme, la puissance des désirs et des passions. Sur tous ces points on se trouve, c'est évident, en pleine contradiction, de même qu'il est contradictoire de s'accrocher aux canons du classicisme tout en vilipendant les formes littéraires qui en sont directement issues. Car les deux ordres d'arguments qui fondent la distinction entre la France et sa périphérie helvétique ne sont pas solubles dans un même discours: il y a d'une part un *a priori* conservateur qui pousse à considérer avec méfiance tout ce qui ressemblerait à une mise en cause des certitudes acquises et il y a aussi, d'autre part, un conditionnement de nature culturelle lié à de profondes différences politiques, sociales, économiques et confessionnelles.

Ce n'est pas ici le lieu de préciser et de nuancer cette dichotomie pluridimensionnelle et à beaucoup d'égards paradoxale, mais il est fort probable que cette conscience de l'écart par rapport à la France qui pense donner le ton des Lumières sur le continent, associée à un fond de solide culture anglaise forcément réservée à l'égard du rival de toujours, a pu marquer l'esprit du jeune Gibbon au point de lui inspirer le propos central de son *Essai* qui peut être vu comme une réflexion polémique par rapport au « Discours préliminaire » de l'*Encyclopédie* de d'Alembert et, plus généralement, aux principales lignes de force qui structurent le discours des Philosophes: « L'esprit philosophique [...] est la chose du monde la plus prônée, la plus ignorée et la plus rare. Il n'y a point d'écrivain qui n'y aspire. Il sacrifie de bonne grâce la science. Pour peu que vous le pressiez, il conviendra que le jugement sévère embarrasse les opérations du génie: mais il vous assurera toujours que cet esprit philosophique, qui brille dans ses écrits, fait le caractère du siècle où nous vivons »²⁶. Cet « esprit philosophique » observé chez les contemporains fait l'objet, chez Gibbon, d'une subtile raillerie; il correspond assez à l'opposition couramment revendiquée en Suisse entre les méprisables écrivains « beaux-esprits » et les écrivains « de la nature », entre la fausseté du clinquant, des apparences et l'authenticité du naturel, de la modestie. Or pour le jeune Anglais, cet « esprit philosophique » qui est hautement désirable lorsqu'il est bien entendu ne trouve d'exemples véritablement probants que dans l'Antiquité et chez quelques individus d'exception tels Bacon, Leibnitz, Bayle, Fontenelle ou Montesquieu.

On le voit, le futur grand historien s'essaie, dans son premier ouvrage à bien des choses qui ne sont pas toujours ajustées les unes aux autres, ni même encore profondément pensées. Mais il est assurément en train de soumettre à un premier questionnement les lieux communs et les préjugés qu'il a hérités de son milieu, comme ceux qu'il a déjà reconnus chez les hommes proéminents qui prétendent donner le ton à leur siècle. Sont-ce là justement « les premiers fruits de son éducation »? Lausanne pourrait-elle se targuer d'avoir offert l'environnement idoine pour l'éclosion de cet esprit qui donnera seulement plus tard toute sa mesure? On ne saurait honnêtement désigner des grands hommes qui l'auraient directement inspiré sur place; on ne saurait non plus occulter la médiocrité des conditions d'étude qu'offrait alors cette petite ville aux bibliothèques étriquées où l'émulation intellectuelle, surtout après la remise au pas de l'Académie par les Bernois et le départ des meilleurs maîtres, n'avait rien de proprement remarquable. Mais il n'est sans doute pas inapproprié d'évoquer quelque chose qui relèverait du *genius loci*, composé tout ensemble de la bienveillance des maîtres, de la tranquillité, de la bonté du climat et de l'agrément du paysage, de la fiabilité de quelques amis, du charme d'une société animée mais sans agitation, de femmes instruites et d'agréable compagnie, des énergies apportées par les étrangers établis ou de passage. Ce sont autant d'éléments qui constituent ce tropisme lausannois dont Gibbon n'aura pas oublié le pouvoir d'attraction, puisque c'est à lui qu'il se référera très explicitement lorsqu'il se justifiera auprès de ses amis anglais, du choix qu'il fera, en 1783, de se retirer à Lausanne, loin des turpitudes politiques de Londres, pour achever son grand œuvre, l'*Histoire de la décadence et de la chute de l'Empire romain*²⁷. Les derniers volumes de cette étude une fois publiés, en 1788, l'historien restera encore cinq ans sur les bords du Léman, d'où rien visiblement ne le poussait à partir²⁸.

- 1 « j'en avais réservé vingt [d'exemplaires] pour mes amis de Lausanne, comme les premiers fruits de mon éducation, et un témoignage reconnaissant de mon souvenir ; et toutes ces personnes acquittèrent équitablement la taxe de politesse et de compliments que je leur imposais » (Gibbon, *Mémoires, suivis de quelques ouvrages posthumes*, t. I, p. 128). Dans toutes les citations ci-après, les graphies ont été uniformisées et modernisées.
- 2 Edward Gibbon, *Essai sur l'étude de la littérature*, éd. Robert Mankin, Oxford, Voltaire Foundation, 2010. On trouve aussi dans cette édition une bibliographie consistante sur la question des rapports entre Gibbon et l'environnement lausannois ; sur ce sujet, voir aussi la contribution de Béla Kapossy, « Gibbon et les historiens lausannois », dans ce volume.
- 3 Gibbon, *Mémoires, suivis de quelques ouvrages posthumes*, t. I, p. 124.
- 4 *Id.*, p. 107-108.
- 5 *Id.*, p. 85.
- 6 *Id.*, p. 98-99. François-Louis Allamand avait publié des *Pensées anti-philosophiques* (La Haye, 1751) qui se présentent ouvertement comme une réfutation dans une perspective théologique des *Pensées philosophiques* de Diderot, parues en 1746.
- 7 Voir la thèse de Béatrice Lovis, *La Vie théâtrale et lyrique à Lausanne et dans ses environs dans la seconde moitié du XVIII^e siècle (1757-1798)*, Université de Lausanne, 2019.
- 8 Gibbon, *Mémoires, suivis de quelques ouvrages posthumes*, t. I, p. 101.
- 9 *Ibid.*
- 10 « Les compagnons favoris de mon loisir étaient les écrivains anglais postérieurs à la révolution. En eux respire l'esprit de liberté et de raison » (*Id.*, p. 122).
- 11 La lecture de l'apparat critique offert par Mankin dans son édition de l'*Essai* invite à nuancer ce propos qui, dans les limites de cette étude, devait rester quelque peu sommaire : le texte du jeune Gibbon comporte de nombreux indices du dialogue souvent implicite qu'il entretient avec certains de ses contemporains, en particulier Voltaire et bien sûr, comme on le verra bientôt, d'Alembert.
- 12 Gibbon, *Essai sur l'étude de la littérature*, *op. cit.*, p. 96. On se souvient que Jaucourt, dans son article « Littérature » de l'*Encyclopédie*, tient exactement le même discours : « Il s'agit ici d'indiquer les causes de la décadence de la *Littérature*, dont le goût tombe tous les jours davantage, du moins dans notre nation, et assurément nous ne nous flattons pas d'y apporter aucun remède. Le temps est arrivé dans ce pays, où l'on ne tient pas le moindre compte d'un savant, qui pour éclaircir, ou pour corriger des passages difficiles d'auteurs de l'Antiquité, un point de chronologie, une question intéressante de Géographie ou de Grammaire, fait usage de son érudition. On la traite de pédanterie, et l'on trouve par là le véritable moyen de rebuter tous les jeunes gens qui auraient du zèle et des talents pour réussir dans l'étude des humanités. Comme il n'y a point d'injure plus offensante que d'être qualifié de pédant, on se garde bien de prendre la peine d'acquiescer beaucoup de *littérature* pour être ensuite exposé au dernier ridicule » (Paris, 1765, t. IX, p. 594, <<http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v9-1756-0/>>).
- 13 Gibbon, *Mémoires, suivis de quelques ouvrages posthumes*, t. I, p. 130.
- 14 Pour des détails sur ces questions, voir François Rosset, *L'Enclos des Lumières*, Genève, Georg, 2017 et Timothée Léchet, « *Ayons aussi une poésie nationale* ». *Affirmation d'une périphérie littéraire en Suisse (1730-1830)*, Genève, Droz, 2017.
- 15 Voir le site *Lumières.Lausanne*, projet « Société du comte de la Lippe (1742-1747) », Université de Lausanne, <<https://lumieres.unil.ch/projets/lippe>>.
- 16 *Encyclopédie ou Dictionnaire universel raisonné des connoissances humaines* [désormais *Encyclopédie d'Yverdon*], Yverdon, [F.-B. de Felice], 1772, t. XV, p. 312.
- 17 Voir l'éloge assez ambigu de Crousaz formulé par Gibbon dans ses *Mémoires, suivis de quelques ouvrages posthumes*, t. I, p. 84-85.
- 18 Jean-Pierre de Crousaz, *Traité de l'éducation des enfants*, La Haye, chez les Frères Vaillant et Prévost, 1722, vol. 2, section VIII.
- 19 *Encyclopédie d'Yverdon*, 1771, t. V, p. 218.
- 20 Gabriel Seigneux de Correvon, *Histoire d'Ismène et de Corisante*, Amsterdam [i.e. Yverdon], [Jacques Genath], 1727.
- 21 *Id.*, p. 7-30, *passim* (la numérotation des pages dans le volume reprend à 1 avec la *Lettre* après les 85 pages de l'*Histoire*). Pour rendre justice au texte de Seigneux de Correvon, il faudrait dire aussi qu'il présente, dans son approche du genre romanesque, une acuité rarement révélée dans les textes théoriques consacrés au roman dans le premier quart du XVIII^e siècle, notamment avec une distinction fine et précise des différentes formes et catégories de romans, dans une manière de typologie. C'est d'ailleurs un constat général qui pourrait aussi expliquer la teneur de l'*Essai* de Gibbon : entre les propos théoriques sur le roman et la production romanesque de la première moitié du XVIII^e siècle, il y a une étonnante discrédance, les premiers s'avérant très à la traîne par rapport à la vitalité créatrice qui caractérise les réalisations de la seconde (voir les travaux d'Arthur Friedli et particulièrement sa thèse, *Aux marges du roman. Théoriser le genre au XVIII^e siècle*, soutenue en 2021 à l'Université de Neuchâtel). Enfin, s'agissant du roman en Suisse romande au XVIII^e siècle, voir l'ouvrage de Helder Mendes Baiao, *Rêves de citoyens. Le républicanisme dans la littérature suisse romande du XVIII^e siècle*, Berne etc., Peter Lang, 2021.
- 22 *Encyclopédie d'Yverdon*, 1774, t. XXXVII, p. 105-109.
- 23 Lettre à Paul-Claude Moulto, 30 mai 1762, in Jean-Jacques Rousseau, *Lettres*, éd. Jean-Daniel Candaux et alii, Genève, Slatkine, 2012, t. II, p. 1122.
- 24 Benjamin Constant, *Journaux intimes*, in *Œuvres complètes de Benjamin Constant*, éd. Paul Delbouille, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2002, t. VI, p. 96-97 et 126-127.
- 25 Voir Timothée Léchet, « *Ayons aussi une poésie nationale* », *op. cit.*
- 26 Gibbon, *Essai sur l'étude de la littérature*, *op. cit.*, chap. XLIV, p. 120.
- 27 Voir notamment les lettres de Gibbon à Lord Sheffield du 10 juillet 1783 au 27 avril 1793, in Gibbon, *Mémoires*, *op. cit.*, t. II, p. 366-452.
- 28 Quelques passages de la présente étude ont été repris, avec de légères retouches, de deux publications antérieures : « La littérature : tache aveugle dans les conférences du comte de la Lippe », in Béla Kapossy et alii (dir.), *L'Europe en province : la Société du comte de la Lippe (1743-1747). Actes du colloque organisé à l'Université de Lausanne du 25 au 26 juin 2009*, Lumières.Lausanne, 2013, <<https://lumieres.unil.ch/fiches/biblio/5685>> et « Le roman des Suisses au XVIII^e siècle », in André Holenstein et alii (éd.), *Suisse politique, savante et imaginaire. Cohésion et disparité du Corps helvétique au XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine, 2019, p. 293-306.

Suzanne Curchod et Julie Bondeli, lectrices de *l'Essai sur l'étude de la littérature*

François Rosset

Dans la livraison du *Journal helvétique* d'août 1762, la publication de *l'Essai sur l'étude de la littérature de Mr Gibbon pour servir de suite à ses Essais de littérature & de morale* est annoncée par les Frères Philibert, libraires à Genève. Le journal ne publiera pas de compte rendu de cet ouvrage, mais l'annonce ne manquera pas d'intriguer certains lecteurs qui n'avaient jamais entendu parler de ces *Essais de littérature & de morale* de l'historien anglais qui auraient précédé *l'Essai sur l'étude de la littérature* – et pour cause, un tel ouvrage n'ayant de fait jamais existé¹.

Cependant, d'autres documents permettent de se faire une idée, même restreinte, sur la réception en terres romandes de *l'Essai*. C'est la correspondance de la Bernoise Julie Bondeli [fig. 1] qui nous renseigne sur le sujet. Le 16 mars de 1762, cette dernière informe son ami le docteur Johann Georg Zimmermann qu'elle a reçu *l'Essai*, mais ne l'a pas encore lu. Deux jours plus tard, elle rend compte de sa lecture à son amie Suzanne Curchod (qui deviendra l'épouse de Jacques Necker deux ans plus tard) :

Soit que j'aie appuyé Mr G. soit que je l'aie critiqué, j'ai toujours été dans le faux; une seule fois j'ai rencontré le vrai, c'était en disant que je n'entendais rien à de pareilles matières; la lecture de l'ouvrage m'en a entièrement convaincue, il est de nature à m'ôter jusqu'à l'usage du seul instrument que je croyais encore pouvoir employer pour son analyse. Supposant même que j'eusse l'esprit philosophique, (Mr G m'en a fait naître le doute) à quoi pourrait-il servir contre un ouvrage, qui est principalement fondé sur une multitude de preuves de faits et de citations qui sont entièrement hors de ma portée.²

À Zimmermann, elle écrira dans le même sens le mois suivant, tout en soulignant l'intérêt qu'elle a trouvé dans les chapitres consacrés à la Critique (chap. XXIII à XXVI) et à l'Esprit philosophique (chap. XLIV-XLVII). En lecteur exigeant et peut-être un peu jaloux, son correspondant lui répondra ceci :

J'ai lu votre Mr G. Son style est vif, rapide, plein de feu et de choses, mais ce n'est pas là le bon style, il

est trop maniéré, on ne parle pas ainsi quatre heures de suite. J'aime beaucoup ces fusées placées par-ci par-là, mais il ne faut pas que tout soit fusée. La trempe de son esprit est admirable. Cet homme est plein de génie, non seulement de ce petit génie d'imagination, mais du génie philosophique. Je voudrais qu'il donnât au diable les poids et les mesures des Romains et qu'il s'appliquât à la morale et à la politique. Gibbon est un phénomène moral, érudit, philosophe, poète je crois, il rassemble toutes les contradictions comme Mr de Haller.³

C'est toutefois avec Suzanne Curchod que Julie Bondeli s'entretiendra le plus intensément sur l'ouvrage de Gibbon. Elle nous fait comprendre, dans sa lettre du 18 mars, que son amie lausannoise lui aurait annoncé l'envoi d'un article critique de sa plume, article qui parviendra finalement à la Bernoise au début de l'année suivante. Celle-ci répond le 17 mars 1763 en exprimant beaucoup d'admiration pour la fermeté et la lucidité de la critique exposée par Suzanne Curchod.

Deux sources permettent de reconstituer l'argumentation développée dans cet essai critique dont on n'a jusqu'ici pas retrouvé d'exemplaire abouti : cette lettre de Julie Bondeli et un brouillon conservé dans les archives de Coppet. Visiblement, la Lausannoise attendait de son amie de Berne un soutien, une contribution complémentaire à sa critique de *l'Essai*. Mais sa correspondante se dérobe en avançant que le texte est si profond et si excellent, qu'elle ne saurait y rien ajouter :

je ne vois pas en conscience qu'elle [la Critique] ait besoin que j'y ajoute quelque chose du mien; vous voulez critiquer Mr G. Je le voudrais aussi non pour les choses qu'il a avancées mais pour l'air de paradoxes qu'il leur donne faute de les avoir présentées sous leur véritable point de vue, et faute de les avoir assez amplement détaillées, il mérite qu'on le tance ne fût-ce que pour avoir préféré le brillant de l'Esprit à la nécessité de la clarté; je sais qu'un auteur ne doit pas tout dire et qu'il intéresse plus en indiquant seulement ses idées, mais le signe doit en être distinct



Fig. 1. Anonyme, *Portrait de Julie Bondeli* (1732-1778), pastel, 42.5 x 32.5 cm, [s.d.].
Collection privée / BBB, Porträtdok 214.

ou bien le fil se perd et voilà pourquoi il n'y a point de fil dans tout le livre de Mr G. Quelques beautés partielles font juger de son génie mais presque partout son esprit et ce malheureux Rien dire font tort à son Génie.⁴

Julie Bondeli s'est donc lâchée, renchérissant sur les propos plutôt condescendants de Zimmermann, alors que le brouillon de Suzanne Curchod ne laisse rien transparaître de tel. On n'y trouve pas d'attaque frontale, pas de censure, pas même de reproches, mais une argumentation serrée pour contrer Gibbon dans la préférence déclarée pour les anciens qu'il exprime dans l'*Essai*. Face à lui, le texte de la Lausannoise laisse percevoir un dialogue tendu, à distance, entre deux jeunes personnes de 25 ans qui s'étaient aimées et que la vie venait de séparer, mais aussi entre deux points de vue clairement distincts. Celle que l'histoire aura finalement gardée en mémoire comme la mère malade, austère et rigide de Germaine de Staël ou comme l'épouse tout abandonnée à la carrière de Jacques Necker, réagit à l'ouvrage de Gibbon comme si toute une génération les séparait, avec une énergie, une fraîcheur, une compréhension de son temps très remarquables. Le texte qui en témoigne n'est certes qu'un brouillon, mais bien des richesses s'en dégagent. Que répond donc Suzanne Curchod aux convictions passéistes de son ami anglais? Elle aligne une série d'arguments propres à montrer que les auteurs de son temps disposent de conditions qui les mettent en mesure de produire une littérature plus proche de la réalité humaine: les progrès immenses dans la connaissance de la nature, des plus infimes aux plus grandes de ses manifestations, ont doté les modernes d'un sens de la nuance, d'une notion du relatif qui n'avaient pas cours par le passé; les objets découverts et décrits par les savants, jusqu'aux instruments et aux machines qu'ils utilisent procurent aux poètes de nouvelles sources d'inspiration; les

anciens n'avaient que peu de compréhension de la perception féminine du monde; ils «ne connaissaient l'empire des femmes, nous avons des passions riantes, ils n'en éprouvaient que de sinistres»⁵: leur environnement culturel était uniformisé dans la langue grecque, puis le latin, alors que l'Europe moderne affiche une stimulante diversité. Tout cela vient enrichir les écrivains et les doter surtout d'un nouveau régime de vraisemblance, bien plus proche de l'expérience humaine. Bref, les anciens «broyaient les couleurs, nous les mettons en œuvre». Mais c'est à la question du polythéisme que Suzanne Curchod portera la plus grande attention. Réfutant l'hypothèse de Gibbon selon laquelle la mythologie aura permis aux anciens d'intégrer harmonieusement la religion dans les ouvrages d'imagination, elle postule une optique exactement inverse:

Le polythéisme en séparant les attributs de la divinité, les répandait sur la terre; ils agissaient en détail; ils imaginaient plusieurs dieux et une seule cause, nous avons plusieurs causes et un seul Dieu qui les a créées et qui les dirige, ainsi notre raison ouvre une vaste carrière à des systèmes imaginaires, ainsi la raison des anciens odieusement égarée mettait un frein aux écarts de leur imagination.⁶

Difficile d'évoquer plus en détail ce positionnement à la fois convaincu, ferme et profond sur la base des seuls morceaux dont nous en disposons. Mais ils suffisent à comprendre qu'entre Gibbon, encore tout habité par les convictions classiques de ses maîtres, et ses contemporaines attentives au monde qui est en train de changer autour d'elles, il y a un écart tout aussi grand que celui qui, un peu plus tard, séparera la *Weltanschauung* de Suzanne Curchod de celle de sa fille, Germaine de Staël.

1 Ce malentendu fera l'objet de commentaires dans l'échange de correspondance dont il sera question ici. Rappelons que des extraits de l'*Essai sur l'étude de la littérature* avaient été publiés dans le *Journal étranger* (août, septembre et octobre 1761) assorti d'un commentaire très élogieux de François Arnaud.

2 Julie Bondeli, *Briefve*, éd. Angelica Baum et Birgit Christensen, Zurich, Chronos,

2012, t. I, p. 184. L'orthographe des citations a été modernisée.

3 *Ibid.*, p. 205.

4 *Ibid.*, p. 378.

5 Archives de Coppet, Fonds Necker, «Pensées morales de Madame Necker», n° 48, p. 2.74-2.102. Je remercie Catherine Dubeau qui m'a permis de retrouver ce document et m'en a fourni les photographies qu'elle avait été autorisée à prendre aux archives

de Coppet. D'autres investigations devraient être menées dans ce fonds, notamment en quête d'une éventuelle réponse de Gibbon à la critique de Suzanne Curchod.

6 *Ibid.*



L'Angleterre eût, pendant quelques années, un journal qui a mérité les applaudissements de l'Europe. Le public ne cesse de regretter le *Journal Britannique* ; nous essayerons de le remplacer, sans espérer de l'égaliser. Ces *Mémoires* seront divisés en trois parties. Nous donnerons, dans la première, des extraits des livres les plus intéressants dans chaque genre. Mais, à cet égard, nos obligations sont les mêmes que celles de tous les journalistes ; le public les connaît ; nous travaillerons à les remplir.

Après ce premier objet, nous nous occuperons de deux autres, qui n'ont été que trop négligés. Nous ferons connaître à l'étranger, l'état actuel du théâtre anglais, en remontant aussi quelquefois, & en nous élevant jusqu'à ce génie inégal, mais sublime*, que l'Angleterre admirera toujours, & qui peut-être n'est pas encore bien connu des autres nations. Les comédiens sont les interprètes des auteurs dramatiques. Ils trouveront aussi leur place dans nos *Mémoires*, depuis cet homme unique, qui présente avec tant de vérité toutes les situations**, jusqu'à l'acteur qui en rend une seule avec succès. Nous indiquerons ensuite les progrès des Beaux-Arts, & nous les suivrons dans les expositions publiques, qui montrent les talents formés, annoncent & encouragent ceux qui naissent.

Il est des traits qui peignent l'homme en général ; il y en a d'autres, qui jettent de la lumière sur l'homme d'une nation particulière. Nous rassemblerons ces différents traits ; nous étudierons les mœurs de l'Anglais, & son caractère [...]. Tel est le plan général de nos *Mémoires* sur la Littérature, les Arts, & les Mœurs de l'Anglais : *Mémoires* que nous nous proposons de donner périodiquement au public, si son jugement nous est favorable. >>

[Edward Gibbon et Georges Deyverdun], *Mémoires littéraires de la Grande-Bretagne, pour l'an 1767*, Londres, T. Becket & P. A. De Hondt, 1768, vol. 1, p. III-VI (notes : * Shakespeare ; ** Garrick).

Les *Mémoires littéraires de la Grande-Bretagne* (1768-1769) : une collaboration entre Georges Deyverdun et Edward Gibbon

Valérie Cossy

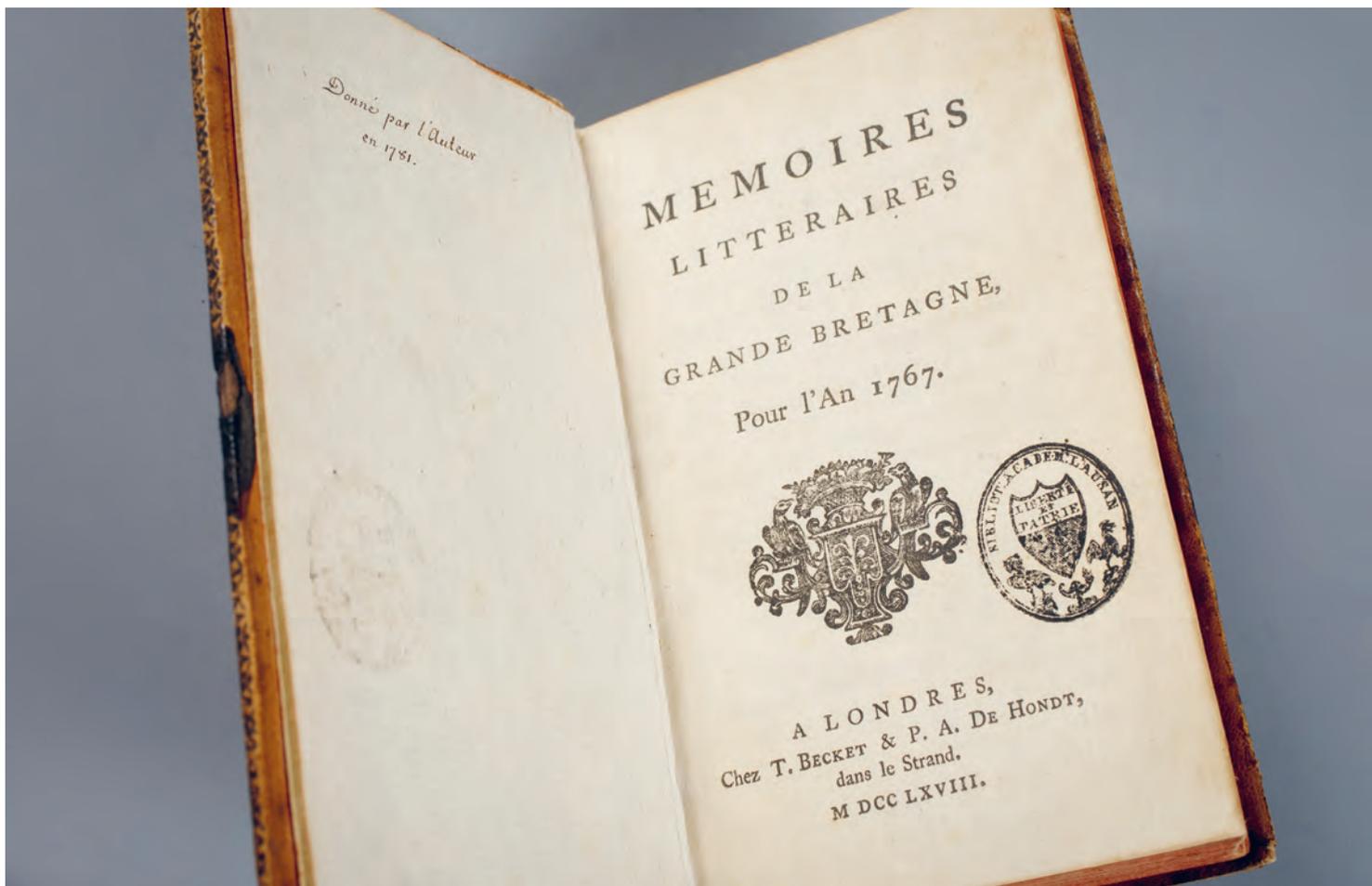
Lire les *Memoirs of My Life* d'Edward Gibbon, où les mots en latin surgissent au plus près de l'expérience vécue, c'est comprendre ce que signifie pour son auteur la condition d'intellectuel : être doté d'une vaste érudition qui jamais n'étouffe les émotions ordinaires, à tel point que la citation classique intervient naturellement au fil du récit personnel. Gibbon, fondamentalement, est un étudiant puis un historien qui, tout en sachant prendre le meilleur de ses maîtres, pense et écrit en toute indépendance : ainsi désigne-t-il ses années d'apprentissage comme celles où il était « the slave of education and prejudice », se décrivant plus loin comme devant avoir honte de sa « unfeeling philosophy », si tant est qu'elle ait pu occuper son attention pendant que mourait son père, ce qui ne fut pas le cas¹. Si aucun écrit autobiographique de Georges Deyverdun ne nous est parvenu², il est néanmoins aisé d'imaginer la nature des liens d'amitié qui le liera à Gibbon sa vie durant : une curiosité intellectuelle à la fois rigoureuse – dans le but de rendre possible la liberté de penser – et profondément humaine. Dans les *Mémoires littéraires de la Grande-Bretagne*, périodique à deux parutions que Gibbon et Deyverdun font imprimer à Londres en 1768 et 1769 [fig. 1], le rapport des deux amis à la littérature est personnel, défini par un bagage intellectuel constitué par chacun au gré de ses intérêts ou de ses recherches, hors de toute école et sans aucune préférence revendiquée pour le goût français qui donne alors le ton de la littérature traduite sur le continent.

Gibbon et Deyverdun sont des citoyens du monde qui, de par leurs attaches lausannoises, entretiennent un lien spontanément subversif avec les deux grandes cultures nationales que sont la France et l'Angleterre : « I had ceased to be an Englishman », écrit l'historien à propos des années 1753-1758 passées sous la houlette de Pavillard³. Définis par une situation culturelle singulière, les deux amis sont dans un rapport d'extériorité vis-à-vis des stéréotypes

nationaux alors en voie de consolidation, et les *Mémoires littéraires de la Grande-Bretagne* relèvent d'une attitude distincte aussi bien de l'anglomanie à la française que d'un regard exclusivement formaté par la culture britannique. Les *Memoirs of My Life* livrent beaucoup de renseignements sur le positionnement culturel unique de Gibbon, sa maîtrise exceptionnelle du français et son « Englishness » à la fois critique et indépassable : « with the knowledge and without the prejudices of an Englishman », comme il dit⁴. Quant à Deyverdun, il relève de l'« enclos des Lumières » décrit par François Rosset, cette « Suisse romande » – déjà désignée comme telle – définie par son foisonnement intellectuel d'« anonymes écrivains », dont le but est « de promouvoir ce qui est transmis et, par là, de promouvoir la transmission elle-même »⁵. Grâce aux contacts de Gibbon et peut-être à ses propres relations familiales, il avait pu placer le deuxième volume du périodique sous le patronage du comte de Chesterfield, et on le voit se qualifier d'« étranger libre » dans la dédicace qu'il signe de son nom orthographié à l'anglaise : George Deyverdun⁶.

Un commentaire sur le caractère intraduisible du titre de la comédie d'Oliver Goldsmith *The Good Natur'd Man* (1768) illustre le positionnement culturel des rédacteurs, très peu français, mais où l'anglais est également observé à la distance de la troisième personne :

Le *Good natured Man* est une expression très souvent répétée par les Anglais. Elle fait une partie essentielle de l'éloge de leur homme de mérite. On ne peut les avoir connus sans sentir tout ce qu'emporte cette expression ; et cependant nous sommes très embarrassés à la rendre aux Français. *Le bon homme, l'homme même de bon naturel* sont devenus chez eux des termes de mépris ; leur *homme de mérite* peut tenir à l'art, et leur *homme d'esprit* n'est assurément pas le *Good natured Man*.⁷



Les problèmes de traduction sont ainsi inséparables d'une démarche permanente de comparaison des cultures.

Le périodique est élaboré alors que Gibbon et Deyverdun se trouvent tous deux en Angleterre à partir de 1765. Leurs retrouvailles ont dû être d'autant plus chaleureuses que les circonstances sont alors peu réjouissantes. Pour le premier, le retour du Grand Tour (y compris une étape de presque douze mois à Lausanne entre mai 1763 et avril 1764) débouche sur cinq années rendues difficilement supportables par la routine militaire. Cette période, qualifiée par Gibbon de «portion of my life which I passed with the least enjoyment»⁸, se conclut en 1770 à la mort de son père. Quant à Deyverdun, il est à Londres «in search of some liberal and lucrative employment», une démarche devenue indispensable du fait d'un patrimoine familial en piteux état⁹. Le Lausannois loge en ville chez Gibbon et passe le plus clair de l'été avec lui dans la propriété familiale de Buriton, à la campagne. Dans ce contexte, «daily conversations [...] over the field of ancient and modern literature» remplissent les journées et, tandis que la rédaction du *Decline and Fall* est encore «at an awful distance», Gibbon fait en français ses premiers pas d'historien sur le sujet des cantons suisses¹⁰. Le périodique est donc le fruit d'un échange intensif et spontané de bons services : Deyverdun aide Gibbon à venir à bout de ses sources en allemand tandis

Fig. 1. Page de titre des *Mémoires littéraires de la Grande Bretagne pour l'An 1767* d'Edward Gibbon et de Georges Deyverdun, Londres, T. Becket & P. A. De Hondt, 1768. BCUL, cote B 1770.

que Gibbon stimule l'immersion de Deyverdun dans la littérature anglaise. Le Lausannois est ainsi devenu, selon l'historien, un lecteur particulièrement avisé :

In a residence of several years he [Deyverdun] never acquired the just pronounciation and familiar use of the English tongue; but he read our most difficult authors with ease and taste, his critical knowledge of our language and poetry was such as few foreigners have possessed; and few of our countrymen could enjoy the theatre of Shakespeare and Garrick with more exquisite feeling and discernment.¹¹

À la rubrique «Spectacles»¹², les pages sur le théâtre illustrent les qualités de lecteur «étranger» auxquelles Gibbon fait allusion : le rédacteur, principalement Deyverdun en l'occurrence, s'avère un commentateur averti, qui non

seulement a lu les pièces, mais aussi assisté à des représentations, étant même devenu un fervent admirateur de Garrick (1717-1779): «Homme froid, qui daignez parcourir ces feuilles, pardonnez si, quelquefois, en parlant de Shakespeare et de Garrick, je montre de la chaleur, peut-être même un peu d'enthousiasme!», s'exclame-t-il¹³, ajoutant plus loin: «je plains l'homme de goût qui lit Shakespeare sans avoir vu son éloquent interprète; que de beautés qui lui échappent! Quelquefois un accent, un geste de Garrick l'éclaireraient plus que tous les commentateurs.»¹⁴ [fig. 2]. Le premier volume fournit un panorama historique du théâtre anglais – fruit des lectures de Deyverdun mais aussi, certainement, des conversations entre les deux amis –, tout en offrant un commentaire des performances par les acteurs et actrices du jour, par exemple Hannah Pritchard (1711-1768), qui «joue d'après nature et n'y joint d'art que ce qu'il faut pour l'embellir»¹⁵ [fig. 3]. Émanant d'un point de vue culturel minoritaire, ces pages mériteraient d'être mieux connues: le goût exprimé par la voix critique penche clairement en faveur de la comédie et de la nature, aux dépens d'un art classique, «noble» et fait de conventions. À propos du théâtre de la Restauration anglaise, par exemple, on peut lire:

Charles II ramena avec lui les Grâces et les Arts; mais les Grâces étaient un peu trop nues et les Arts ne pouvaient mériter ce nom que par leur opposition à la Nature. Le théâtre se ressentit de l'influence de la cour. La tragédie devint une déclamation outrée et romanesque; la comédie emprunta le langage des maisons de débauche.¹⁶

À l'image de ce commentaire, le ton rédactionnel est très libre, souvent amusant et toujours critique des règles de l'art.

Shakespeare suscite une admiration inconditionnelle. Il est présenté comme un auteur au «génie fécond et varié», qui «survit à toutes les Révolutions» précisément parce qu'il est l'artiste fondamental de la nature, devant lequel «les lois se taisent»¹⁷. Il est celui qui n'a imité personne:

Le théâtre anglais a commencé avec Shakespeare, vers la fin du XVI^e siècle. Cet homme extraordinaire paraît, en dépit de la critique, et des froides règles qu'elle prescrit, s'être emparé du premier rang pour ne jamais en redescendre; il ne connaissait que la Nature, mais il la connaissait toute entière.¹⁸

Le texte reflète ici les propos de Samuel Johnson dans la préface à son édition parue en 1765 – *The Plays of William Shakespeare* – où le dramaturge est décrit comme un écrivain d'exception: «above all writers, at least above all

modern writers, the poet of nature; the poet that holds up to his readers a faithful mirror of manners and of life»¹⁹. Il convient d'ailleurs de souligner que, lorsqu'il évoque Shakespeare pour son public francophone, le rédacteur s'en remet à Samuel Johnson et à Garrick, mais ne mentionne pas Voltaire, indépendamment de son importance dans le débat continental ou même de l'admiration que lui avait vouée Gibbon à Lausanne²⁰. Shakespeare apparaît en outre, dans le périodique du Lausannois et de l'historien, comme l'auteur qui a remplacé les héros classiques par les rois et les reines des chroniques: «Cet auteur mit souvent sur le théâtre l'histoire de sa nation [...]. Qu'y a-t-il cependant de plus intéressant et de plus utile pour une nation que de voir retracer les principaux événements de ses annales?» Et de conclure sur une réflexion non seulement esthétique, mais également civique: «Pères, si vous voulez que vos enfants soient un jour des citoyens, ce n'est pas à l'opéra italien, mais au théâtre anglais qu'il faut les conduire.»²¹ Cette dimension du théâtre shakespearien était également mise à l'honneur par Samuel Johnson qui soulignait que Shakespeare n'avait pas de «héros», mais des Romains ou des rois qui n'étaient «que des hommes»²². En dépit de la promesse formulée dans le premier volume, aucun commentaire sur «la nouvelle édition qu'un de nos premiers littérateurs vient de consacrer à sa mémoire» ne verra le jour dans le suivant²³. Cette absence s'explique par la date de publication, qui excluait Johnson des commentaires détaillés (toujours consacrés à des ouvrages parus au cours de l'année écoulée), tandis que, dans la partie «Spectacles», l'histoire du genre dramatique ayant déjà été faite, il s'est probablement avéré impossible de revenir à Shakespeare dans le second volume, où la rubrique est entièrement absorbée par l'actualité, avec des extraits et des commentaires de pièces contemporaines vues sur scène.

La table des matières de chacun des numéros est composée d'un peu moins de dix longs comptes rendus non signés, dans lesquels alternent extraits traduits et commentaires ou *digests* par l'un ou l'autre des éditeurs-traducteurs. Ces articles monographiques étoffés sont suivis de rubriques synthétiques: «Spectacles», «Beaux-Arts» et «Nouvelles littéraires». Le volume I contient en outre une rubrique «Mœurs», alors que le volume II peut déjà annoncer un courrier des lecteurs: «Lettre à l'Auteur et Réponse»²⁴. Mais, en l'absence de signature, il est impossible d'établir de manière définitive qui de Gibbon ou de Deyverdun est l'auteur de tel ou tel article. Dans son autobiographie, Gibbon se souvient avec précision des deux premiers: il s'est occupé de l'*Histoire d'Henri II* par Mylord Lyttleton [sic], un ouvrage qu'il juge sérieux mais «not

illuminated by a ray of genius»²⁵, tandis que Deyverdun, bravant le scepticisme de son ami, osait s'attaquer à la traduction du comique *Nouveau Guide de Bath*, épreuve dont Gibbon admet qu'il s'est finalement tiré avec brio: «I started at the attempt; he smiled at my fears. His courage was justified by success, and a master of both languages will applaud the curious felicity with which he has transfused into French prose the spirit and even humour of the English verse.»²⁶

À en croire l'*Englishman* qui écrivait le français, Deyverdun serait ainsi doué de cette qualité plutôt rare chez les traducteurs du temps: saisir et transmettre l'humour anglais. Le compliment de Gibbon n'est pas anodin et cette première traduction dénote le goût du Lausannois pour des œuvres qui donnent à voir des gens ordinaires dans leur singularité, voire leur banalité. Tentative périlleuse que Gibbon pouvait craindre à juste titre, Deyverdun en vient à bout avec succès, mais modestie, révélant au terme de l'exercice son ethos de traducteur et ses goûts littéraires:

En voilà assez, je pense, pour donner quelque idée de cet ouvrage original. Mais je dois avertir, que si j'en ai traduit quelques morceaux assez heureusement, il n'en a pas été partout de même. C'est un aveu qu'on entendra plus d'une fois dans le cours de ce journal; je ferai par-là mon devoir: Ami Lecteur, faites aussi le vôtre, en ne m'en estimant pas moins, et même en m'en estimant davantage. Ces lettres brillent de traits de cet esprit que les Anglais appellent *Humour*; de jeux sur les mots, de petites allusions qu'on ne saurait rendre. Les vers, dont la cadence est variée suivant les sujets, sont presque toujours agréables, et souvent pittoresques. Les vices et les ridicules y sont peints avec trop de finesse et de chaleur pour qu'on doive regarder ce livre comme un ouvrage de simple agrément. Aussi a-t-il eu la plus favorable réception, et il en a déjà paru plusieurs éditions.²⁷

Deyverdun apparaît ici attentif à ce qui fait la spécificité d'une culture et l'«originalité» d'une œuvre: son but est de suggérer le style spécifique du texte original et non pas d'anticiper le goût d'un public cible en conformant sa traduction à celui-ci. Il illustre aussi, par le biais de ses renseignements sur l'état de l'édition, l'existence d'un goût propre à la culture d'origine, existence objective et quantifiable en termes de livres vendus: c'est ce goût, cette expérience collective, inconnue des lecteurs francophones, qu'il est de son «devoir» de transmettre. Il reconnaît également la dimension philosophique et morale de la satire anglaise, qui est tout sauf un «simple agrément». En somme, il s'agit



Fig. 2. Richard Josey, *Portrait de l'acteur David Garrick*, gravé d'après Thomas Gainsborough, 71 x 44 cm, [s.d.]. YCBA, inv. B1976.7.35.

Le tableau de Gainsborough, qui a été détruit et dont il ne reste que des copies, est mentionné par les rédacteurs des *Mémoires littéraires de la Grande-Bretagne* (MLGB, vol. 1, p. 171-172).

pour lui, au risque de l'échec, de transmettre l'étranger et d'inciter ses lecteurs à lire celui-ci pour ce qu'il est.

À part l'attribution des deux premiers articles rendue possible par l'autobiographie de Gibbon, celle des autres demeure l'affaire de suppositions ou de recoupements. Vernon Parker Helming s'y était aventuré en 1932 en attribuant à Gibbon – «upon internal evidence» – les textes de nature historique comme l'*Essai sur l'Histoire de la Société civile* de Ferguson ou les *Doutes historiques* d'Horace Walpole avec leur commentaire critique obtenu



de David Hume²⁸. Il en avait retrouvé la trace à l'aide des *Miscellaneous Works* publiées par Sheffield (1814), où l'article est repris, et dans les propos de l'éditeur faisant état de ses contacts avec «M. Hume»²⁹. Selon son hypothèse, «il est raisonnable de supposer» que Deyverdun, «editor-in-chief», puisse être l'auteur des textes *par défaut*. Helming attribue ainsi au Lausannois à peu près tout le reste, notamment les deux articles sur Sterne, celui consacré à Boswell et son *Account of Corsica* ainsi qu'une comparaison «de Pascal Paoli et de Jean Wilkes»³⁰. Dans ses *Memoirs*, pourtant, Gibbon invite à la prudence. Il reconnaît certes que l'idée d'un tel périodique, conçu sur le modèle du *Journal Britannique* (1750-1755) de Maty, est le fait de Deyverdun, mais, dans le même passage, il désigne les *Mémoires littéraires de la Grande-Bretagne* comme «our journal», admettant :

At a distance of more than twenty years, it would be impossible for me to ascertain the respective shares of

Fig. 3. Francis Hayman, *David Garrick et Hannah Pritchard dans The Suspicious Husband de Benjamin Hoadly*, huile sur toile, 71.4 × 91.8 cm, 1747. YCBA, inv. B1976.7.35.

Les rédacteurs ont encore vu Hannah Pritchard (1711-1768) sur scène peu avant sa mort : «On admire toujours ses talents ; et ses défauts, qu'on commence à apercevoir avec regret, ne sont que les faiblesses d'un âge avancé.» (*MLGB*, vol. 1, p. 172).

the two associates. A long and intimate communication of ideas had cast our sentiments and style in the same mould. In our social labours we composed and corrected by turns; and the praise which I might honestly bestow might fall perhaps on some article or passage most properly my own.³¹

Sur la base d'un tel propos, la recherche en attribution s'avère un exercice peut-être vain. Il faudrait plutôt considérer ce périodique comme une œuvre à quatre mains avec une implication plus ou moins forte, selon le sujet, de l'un ou l'autre des deux collaborateurs, et réglée par une logique qui échappe à celle des attributions univoques et définitives.

La table des matières reflète vraisemblablement la vie intellectuelle des deux amis plus qu'un plan journalistique professionnellement concocté. Les notices des œuvres listées dans les «Nouvelles Littéraires» relèvent d'une franchise virant parfois à la plaisanterie potache: «il ne manque à ce roman que de l'intérêt, de la vraisemblance et du style», «le titre est juste; un pauvre poète en vérité»³² (à propos d'un recueil intitulé «Pièces fugitives par un pauvre poète») ou encore, au sujet d'un *Essai sur le genre pernicieux du théâtre*: «Ce titre en apprendra assez au lecteur, qui m'excusera, je l'espère, si je lui avoue que je n'ai point lu cet ouvrage.»³³ Les commentaires vouent sans appel les mauvais livres au néant: «Nous ménagerons l'auteur, et respecterons le public, en gardant le silence sur cet ouvrage.»³⁴ Leurs traits cinglants atteignent parfois jusqu'aux lecteurs eux-mêmes: «On ne traduira assurément pas cet ouvrage, [car] pour traduire il faut comprendre. Il est vrai que force honnêtes gens trouvent que cela n'est pas nécessaire.»³⁵ Par contre, lorsqu'ils aiment, les rédacteurs révèlent leurs préférences esthétiques et philosophiques, ainsi qu'en attestent, par exemple, les termes choisis pour qualifier un *Tour to the East* «par Milord Baltimore»: «Ce noble auteur est un de ces voyageurs rares pour qui la vérité est tout, et qui se gardent bien de la sacrifier à de vains embellissements, ou à des écarts d'imagination.»³⁶ Catherine Macaulay, dont le troisième volume de l'*Histoire d'Angleterre* venait de paraître, a droit à un éloge carrément marqué:

Cette dame se soutient toujours avec gloire dans la carrière difficile qu'elle a entrepris de parcourir. Ses idées fortes et républicaines ne se démentent point dans ce volume qui expose le commencement de la Guerre Civile entre Charles I et son Parlement.³⁷

Dans le courrier des lecteurs du deuxième numéro³⁸, «Mr de S**» remercie les rédacteurs de lui avoir personnellement

envoyé l'ouvrage et dit y avoir «reconnu [son] ami»: «il y peint son cœur, je crois l'entendre». Mais il se plaint néanmoins du ton de la critique: «Il me paraît aussi que dans votre notice littéraire vos jugements sont un peu tranchants et épigrammatiques. Peut-être aurait-il mieux valu ne rien dire des mauvais ouvrages, et indiquer seulement ceux qui méritent d'être connus». Le rédacteur lui répond qu'il va certes étoffer ses notices mais que, dans le fond, «pour bien peindre un objet, il ne suffit pas d'en montrer les beaux côtés» et que, selon lui, il fait œuvre utile: «Il faut aussi éclairer les traducteurs qui s'attachent presque toujours, soit par ignorance, soit par inclination, aux ouvrages les plus médiocres». Aucun repentir, donc, et il n'est pas sûr que Mr de S. ait trouvé l'argument convaincant. Sans en être directement responsable, ce type de commentaire désinvolte permet de mieux comprendre la réputation parfois ambiguë de Deyverdun à Lausanne, lui qui est qualifié dans l'ouvrage des Sévery d'«esprit caustique, assez médisant»³⁹. Ce qui est sûr, c'est que le périodique de Gibbon et Deyverdun n'est régi par aucune considération mondaine, mais laisse libre cours, au contraire, à la liberté et même à la fantaisie intellectuelle.

Les pages de titre des deux numéros indiquent des adresses à Londres: «chez T. Becket & P. A. De Hondt, dans le Strand» en 1768, puis «chez C. Heydinger dans Grafton Street, Soho», ainsi que chez le libraire «P. Elmsley, vis-à-vis de Southampton Street, dans le Strand», en 1769. Comme Helming nous l'apprend, dénotant le soin apporté par Gibbon et Deyverdun à leur entreprise, le premier volume avait fait l'objet de plusieurs annonces dans la presse londonienne: quatre dans le *Public Advertiser*, en mars et avril 1768, et deux dans la *London Chronicle*, également en avril⁴⁰. Ainsi que le révèle une lettre d'Étiennette Clavel de Brenles à son mari en date du 26 juillet 1768, Deyverdun cherchait en outre du soutien afin de publier peut-être à Lausanne, chargeant Clavel de Brenles «de faire accord avec Grasset pour imprimer son *Journal Britannique* [sic]» et attendant «une prompt réponse» de sa part. En l'absence de l'intéressé, retenu à Berne, la lettre de Deyverdun fut transmise par Étiennette Clavel de Brenles à Madame de Bochat «qui est plus portée que vous de faire cette commission et qui ne la négligera pas»: «elle est enchantée de l'ouvrage elle portera la lettre et le livre à Mr de St Germain à Bussigny, elle est fort mécontente d'un extrait que M. Seigneux [de Correvon] en a fait p' la *Gazette Lit. de Lausanne*. Elle le trouve beaucoup trop long.»⁴¹

En l'absence de toute trace d'une édition lausannoise, l'on peut supposer que celle-ci, malgré le soutien local, ne se concrétisa jamais. Et, à consulter la *Gazette littéraire de Lausanne*⁴², on comprend que Madame de Bochat ait

trouvé le compte rendu de Gabriel Seigneux de Correvon « beaucoup trop long »!⁴³ On soupçonnerait même celui-ci de remplir les pages de son propre journal en paraphrasant celui de Deyverdun et Gibbon. Un premier volet porte principalement sur l'article consacré à l'essai de Ferguson aux dépens du reste et conclut en admettant plus ou moins diplomatiquement :

Il nous a paru qu'il importait au public de connaître avec quelque détail un Journal nouveau, qui débute avec autant de goût et d'honnête liberté ; au jugement même des meilleurs génies de la nation. C'est dans l'idée de lui plaire que nous achèverons dans un article suivant d'en donner la connaissance, mais d'une manière plus légère et plus rapide.⁴⁴

Dans le numéro du 29 août, un deuxième volet, tout aussi long, poursuit certains commentaires de manière extrêmement détaillée et sans valeur ajoutée, notamment ceux sur le théâtre, mais sans jamais nommer l'un ou l'autre rédacteur, et en concluant cette fois-ci : « On avertit le public que si l'on s'est laissé aller à l'agrément de quelques détails, c'est pour la dernière fois, et l'on ne donnera plus d'article de cette longueur »⁴⁵. Madame de Bochat avait peut-être fini par se faire entendre... Quoi qu'il en soit, le périodique fut interrompu peu avant la parution du troisième numéro, pour lequel, selon Gibbon, les articles étaient « almost completed »⁴⁶. Sur sa recommandation, Deyverdun avait fini par trouver l'emploi lucratif qu'il était venu chercher à Londres comme précepteur auprès de Sir Richard Worsley, qu'il partit accompagner dans son Grand Tour. L'interruption du périodique indique, si besoin était, que celui-ci ne permettait pas à ses rédacteurs d'en vivre. Selon la formule élégante de Gibbon, il était « productive of more reputation than emolument »⁴⁷.

Expression d'une amitié et d'une aventure intellectuelle exceptionnelle, les deux volumes existants méritent de retenir l'attention des chercheurs en tant qu'instantanés d'une transmission culturelle singulière. Qu'elles ne soient que de Deyverdun ou un peu des deux, les pages consacrées à Laurence Sterne sont particulièrement révélatrices d'un désir de médiation tout à fait original, au sens où l'entend François Rosset. Non seulement le périodique offre de longs extraits traduits du *Sentimental Journey* qui venait de paraître en 1768⁴⁸ mais, signe du caractère exemplaire de Sterne par rapport au projet des rédacteurs, ceux-ci marquent sa mort survenue la même année en consacrant l'article suivant⁴⁹ à ses œuvres « hors actualité », *Tristram Shandy* (1759-1767) et les *Sermons* (1766), car « Mr Sterne a l'art de joindre au bon sens la finesse et la vivacité », des

qualités qui inspirent l'esprit du périodique. À la hauteur du sentiment selon Sterne et surtout de cette « vivacité » faite d'humour et de morale si partiellement transmise d'habitude, voire si souvent occultée en français⁵⁰, cette production littéraire à quatre mains attend encore d'être analysée⁵¹.

En guise de conclusion, voici la version du *Sermon sur l'Enfant prodigue* de Sterne par les *Mémoires littéraires de la Grande-Bretagne*, qui résume à lui seul l'attitude des rédacteurs :

L'Amour pour la variété, le désir de voir des objets nouveaux, paraissent entrer dans la composition de tous les enfants d'Adam. Nous traitons en général avec mépris cette disposition, et cependant elle nous fut donnée dans le but solide d'engager notre âme à pousser ses recherches, à étendre ses connaissances. Dépouillez-en l'homme, et son âme (je le crains) sommeillera toujours sur la page présente, nous nous reposerons tous sur les objets qui se présenteront dans la paroisse ou la province qui nous ont vu naître.

C'est à cet aiguillon qui nous presse sans cesse que nous devons cet impatient désir des voyages. Ainsi que toutes les autres, cette passion n'est mauvaise que lorsqu'elle est mal ménagée ou excessive. Dirigez-la bien et vous en verrez naître des avantages dignes d'être recherchés. — Apprendre à connaître les différentes langues, les lois, les coutumes, les principes de gouvernement, et les intérêts des autres nations. — Acquérir de l'urbanité, une honnête assurance, et l'art d'une conversation aisée... Quitter nos tantes, nos grands-mères, et leurs petits préjugés, pour examiner de nouveaux objets, pour en voir les anciens sous des points de vue différents, pour reformer notre jugement... Connaître *ce qui est bon*, en comparant sans cesse les variétés de la nature,... découvrir *ce qui est sincère*, en remarquant les finesses et les artifices des hommes,... et après avoir observé l'étonnante variété des mœurs et des caractères, rentrer en nous-même, et nous former de nouveau.⁵²

Faire découvrir la « Grande Bretagne » intellectuellement et moralement afin de nourrir un mouvement sans fin de formation de soi, c'est ainsi que l'on peut résumer le projet original de Gibbon et Deyverdun : une entreprise relevant d'un bonheur des livres partagé par un Anglais francophone et un Vaudois en exil.

- 1 Edward Gibbon, *Memoirs of My Life*, éd. Betty Radice, London, Penguin Classics, 1990, p. 102, p. 153. Il évoquera dans les mêmes termes la mort de Deyverdun, p. 172: «I should blush at my own philosophy...»
- 2 Au sujet de Jacques Georges Deyverdun (1734-1789), voir sa notice rédigée par Alain Juillard dans le *Dictionnaire des journalistes* de Jean Sgard, <<https://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/239-jacques-deyverdun>>; voir aussi, dans ce volume, la contribution de Damiano Bardelli sur la Société littéraire de Lausanne.
- 3 Gibbon, *Memoirs of My Life*, op. cit., p. 105.
- 4 *Id.*, p. 170.
- 5 François Rosset, *L'Enclos des Lumières*, Genève, Georg, 2017, p. 18.
- 6 [Edward Gibbon et Georges Deyverdun], *Mémoires littéraires de la Grande-Bretagne, pour l'an 1768* (désormais: *MLGB*), Londres, C. Heydinger, 1769, vol. 2, p. I. Dans une note, à la p. 163 du 1^{er} volume, le périodique rend hommage à la manière dont le comte de Chesterfield (1694-1773), quatrième du nom, s'était opposé à la loi de censure des théâtres introduite par Robert Walpole en 1737, «qui soumet toutes les pièces nouvelles à l'examen du grand chambellan», son discours contre cette loi étant décrit comme «un des chefs-d'œuvre de l'éloquence anglaise». Dans la notice du *Dictionnaire des journalistes* (op. cit.), Juillard relève que la mère de Deyverdun, Madeleine Teissonnière, était elle-même «cousine de Salomon Dayrolles, secrétaire et ami de Lord Chesterfield».
- 7 *MLGB*, vol. 2, p. 195.
- 8 Gibbon, *Memoirs of My Life*, op. cit., p. 144.
- 9 *Id.*, p. 144, 147.
- 10 *Id.*, p. 146-147.
- 11 *Id.*, p. 148.
- 12 Cette rubrique est particulièrement étoffée: *MLGB*, 1768, vol. 1, p. 156-179 et *MLGB*, 1769, vol. 2, 184-219.
- 13 *MLGB*, vol. 1, p. 170. La phrase suivante, revendiquée par le rédacteur, est comme une synthèse des propos de Johnson sur le pouvoir expressif des différentes pièces de Shakespeare: «Comment voulez-vous qu'au sortir d'un théâtre, où j'ai passé successivement de la crainte à l'espérance, de la pitié à la terreur, de la douleur à la joie, j'analyse froidement ce que j'ai senti, ce que je sens encore?»
- 14 *Id.*, p. 171.
- 15 *Id.*, p. 172.
- 16 *Id.*, p. 158.
- 17 *Id.*, p. 157 et 160.
- 18 *Id.*, p. 157.
- 19 La citation est de Samuel Johnson, tirée de Michael Caines, *Shakespeare and the Eighteenth Century*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 108.
- 20 Voir à ce sujet Kathryn Prince, «Shakespeare and English nationalism», in Fiona Ritchie et Peter Sabor (éd.), *Shakespeare in the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 277-294; l'article traite notamment de l'omniprésence des opinions de Voltaire sur le continent, «whose judgement was extremely influential» (p. 281). Voir Gibbon, *Memoirs of My Life*, op. cit., p. 103.
- 21 *MLGB*, vol. 1, p. 163, 164.
- 22 Philip Smallwood, «Shakespeare: Johnson's poet of nature», in Greg Clingham (éd.), *The Cambridge Companion to Samuel Johnson*, Cambridge, CUP, 1997, p. 143-160, citation, p. 149.
- 23 *MLGB*, vol. 1, p. 157.
- 24 *MLGB*, vol. 2, p. 249-251.
- 25 *MLGB*, vol. 1, p. 1-29, pages consacrées à George Lyttelton, *History of King Henry the Second [...]*, London, Sandby & Dodsley, 1767, 3 vol.; voir Gibbon, *Memoirs of My Life*, op. cit., p. 148.
- 26 Gibbon, *Memoirs of My Life*, op. cit., p. 148; *MLGB*, vol. 1, p. 30-44; voir Christopher Anstey, *The New Bath Guide, or, Memoirs of the B—r—d Family, in a series of poetical epistles*, London, J. Dodsley, 1767.
- 27 *MLGB*, vol. 1, p. 43-44.
- 28 *MLGB*, vol. 1, p. 45-74; vol. 2, p. 1-25 et 26-35.
- 29 *MLGB*, vol. 2, p. 25-26; Vernon P. Helming, «Edward Gibbon and Georges Deyverdun, Collaborators in the Mémoires littéraires de la Grande Bretagne», *Publications of the Modern Language Association*, n° 47, 1932, p. 1028-1049 (ici p. 1039 et 1042).
- 30 *MLGB*, vol. 2, p. 105-134 et 135-167; Helming, «Edward Gibbon and Georges Deyverdun, Collaborators [...]», art. cit., p. 1043-1046.
- 31 Gibbon, *Memoirs of My Life*, op. cit., p. 148.
- 32 *MLGB*, vol. 1, p. 221, 222.
- 33 *Id.*, p. 226-227.
- 34 *Id.*, p. 206.
- 35 *Id.*, p. 210.
- 36 *Id.*, p. 209.
- 37 *Id.*, p. 207.
- 38 *MLGB*, vol. 2, p. 249-251.
- 39 Sévery, *La Vie de société dans le Pays de Vaud*, vol. 2, p. 18.
- 40 Helming, «Edward Gibbon and Georges Deyverdun, Collaborators [...]», art. cit., p. 1035.
- 41 Lettre d'Étiennette Clavel de Brenles à son mari, 26 juillet 1768, cote ACV, PP 1055/6. Merci à Béatrice Lovis de me l'avoir signalée.
- 42 *Gazette littéraire de Lausanne* (1768-1769), connue sous le nom de *Gazette littéraire et universelle de l'Europe*, n° 5, 1^{er} août 1768, p. 67-78. Sur ce périodique, voir la notice de Robert Grandroute dans le *Dictionnaire des journaux* de Jean Sgard, <<http://dictionnaire-journaux.gazettes18e.fr/journal/0575-gazette-litteraire-et-universelle-de-leurope>>.
- 43 Le compte rendu est paru après la lettre d'Étiennette Clavel de Brenles, ce qui suggère que Mme de Bochat en avait pris connaissance sous une autre forme. À propos de Gabriel Seigneux de Correvon (1695-1775), voir la notice de Francesca Bianca Crucitti-Ullrich dans le *Dictionnaire des journalistes* de Jean Sgard, <<http://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/745-gabriel-seigneux-de-correvon>>.
- 44 *Gazette littéraire et universelle de l'Europe*, n° 5, 1^{er} août 1768, p. 78.
- 45 *Id.*, n° 9, 29 août 1768, p. 129-142 (ici p. 142).
- 46 Gibbon, *Memoirs of My Life*, op. cit., p. 149.
- 47 *Id.*, p. 148.
- 48 *MLGB*, vol. 2, p. 105-123.
- 49 *Id.*, p. 124-134.
- 50 On peut même dire que cette vivacité est la qualité cardinale de l'héroïne de Jane Austen dans *Pride and Prejudice*, Elizabeth Bennet, dont la «liveliness of [...] mind» est évaporée de toutes les traductions françaises du roman depuis 1813, à l'exception de celle récente de Laurent Bury (Jane Austen, *Orgueil et préjugés*, Paris, GF Flammarion, 2010).
- 51 Tout en indiquant l'existence du périodique de Deyverdun et Gibbon, Lana Asfour n'offre aucun commentaire de leur traduction de Sterne. Lana Asfour, *Laurence Sterne in France*, London, Continuum, 2008, p. 130.
- 52 *MLGB*, vol. 2, p. 129-130.

Les laboratoires littéraires de la rue de Bourg

Béatrice Lovis

Le quartier de Bourg de Lausanne connaît une effervescence littéraire sans précédent dans le dernier tiers du XVIII^e et au tournant du siècle suivant. D'innombrables vers, logogriphes, fables, contes, romans, comédies, proverbes, pièces à tiroir sont produits avec une frénésie rare, que Vaudois et voyageurs se plaisent à relever, parfois avec condescendance. On doit cet engouement à divers «salons»¹ qui ont été tenus par des femmes de l'élite lausannoise. C'est en effet dans le cadre de ces salons qu'a été encouragée la pratique de l'écriture littéraire, une pratique devenue de ce fait souvent collective. Rappelons ici le rôle particulièrement stimulant de deux femmes, Marie Blaquière (1715-1798) et Angélique de Charrière (1732-1817).

La première est une figure oubliée de l'historiographie vaudoise. Cela est principalement dû au manque de sources dont nous disposons à son sujet. Née en Allemagne et membre d'une fratrie de douze enfants, Marie Blaquière est la fille de l'historien huguenot Paul de Rapin de Thoyras². Elle épouse à Utrecht Théophile Cazenove, fils d'un banquier et commerçant huguenot établi à Genève. De cette union naîtront dix enfants. Devenue veuve, elle se remarie à l'âge de 48 ans avec un autre banquier, Paul Élie Blaquière, né à Amsterdam. Si l'on ignore à quelle date le couple s'établit en Suisse, on sait que Marie connaissait déjà Lausanne avant son second mariage pour y avoir accouché de son dernier fils. Des mentions retrouvées dans divers écrits personnels permettent d'attester que Marie Blaquière tient un salon dès la fin des années 1760 (et peut-être même avant) qui réunit des membres de la bonne société lausannoise et de nombreux étrangers de passage. Catherine de Sévery, puis sa fille Angletine, se rendent régulièrement chez elle. Descendant de Mme Blaquière, Arthur de Cazenove, qui a eu accès aux archives familiales, affirme qu'«elle groupa bientôt autour d'elle un certain nombre d'étoiles de cette pléiade littéraire qui fit de la Suisse romande une succursale du salon bleu d'Arthémise ou des compagnons

de Ronsard. [...] La fièvre d'écrire s'échauffait dans ces réunions littéraires groupées sous le nom de "Société d'amusements mutuels".»³ Grâce à Arthur et à son frère Raoul de Cazenove, on sait que Marie Blaquière conservait ses productions (poésies, fables, contes, logogriphes, etc.) dans des recueils manuscrits que les descendants possédaient encore au début du XX^e siècle, mais qui ne nous sont pas parvenus.

Son activité littéraire nous est connue essentiellement par des témoignages contemporains. En 1773, un voyageur suédois la mentionne parmi les principaux membres d'une assemblée, à laquelle participait aussi sa sœur cadette, Marie Aimée, veuve du baron de Friesheim :

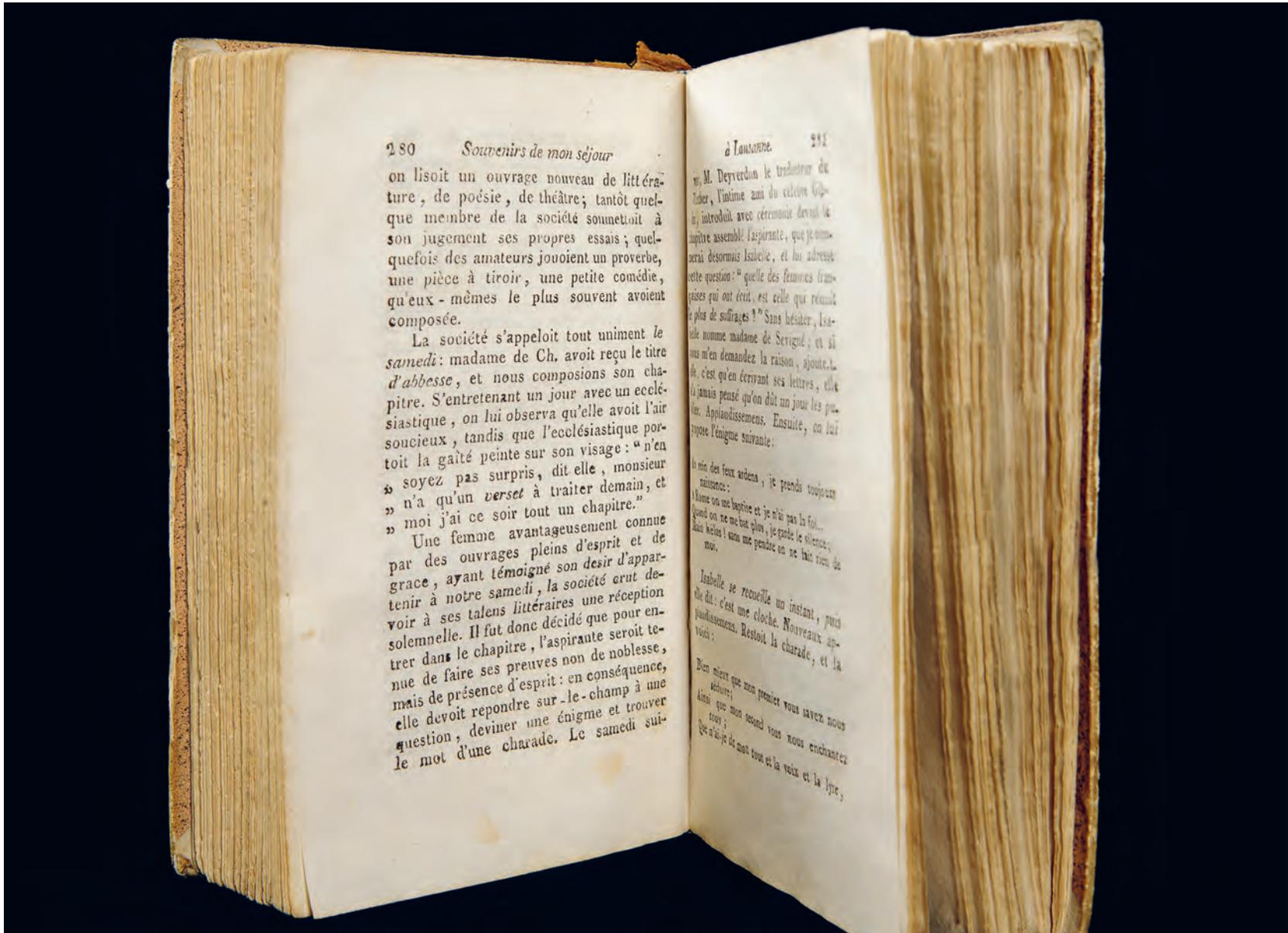
Deux fois la semaine il se tient à Lausanne une assemblée littéraire des personnes des deux sexes chez une des dames qui en sont membres. Nous avons été admis à une de ces académies chez Madame de Vatteville, d'une des plus anciennes familles du canton de Berne, en compagnie entr'autres dames de la baronne de Frisheim & de Madame de Blaquiere qui sont venues de Hollande à Lausanne pour y résider. On y lit des morceaux des meilleurs écrivains dont ces dames portent leur jugement avec plus de goût, de finesse & de délicatesse que les hommes.⁴

En 1777, quelques vers qu'elle écrit à l'intention de Joseph II attirent l'attention de l'empereur, qui s'est brièvement arrêté à Lausanne. Cet événement est narré en détail par le Nyonnais Élie Reverdil qui fait parvenir à Friedrich Melchior Grimm une fable de Marie Blaquière. Intitulée *L'Aigle et le Rossignol*, elle est mentionnée par ce dernier dans la prestigieuse *Correspondance littéraire* en septembre de la même année⁵.

Pendant la tourmente révolutionnaire, Marie Blaquière accueille la noblesse française en exil dans son salon⁶. L'écrivain et politicien français Jacques Marquet de Montbreton y aurait déclamé ses premiers vers. D'autres



Fig. 1. Pierre-Louis Bouvier, *Portrait miniature d'Angélique de Charrière de Bavois*, gouache sur ivoire, 8 cm diam., [v. 1800 -1805]. MHL, inv. I.50.D.105.



personnalités le fréquentent, à l'instar de la jeune Germaine de Staël, l'avocat français Michel Servan ou encore l'auteure allemande Sophie von La Roche. Cette dernière, de passage à Lausanne pendant l'été 1784 et l'hiver 1791-1792, la mentionne à plusieurs reprises dans ses souvenirs de voyages. Elle est visiblement impressionnée par la vigueur intellectuelle intacte de la femme de lettres : « Mme Blaquière, fille du célèbre historien de l'Angleterre Rapin Thoyras, cultive encore la poésie à l'âge de soixante-dix-neuf ans. Elle a composé récemment un charmant proverbe dont le mot est *Soufflet* pris dans sa double acception. »⁷ L'écrivaine allemande reporte ensuite deux de ses logoglyphes, un genre d'énigme que Mme Blaquière affectionnait. C'est précisément lors d'une soirée passée chez Marie Blaquière que l'on raconte à Sophie von La Roche le genre de divertissement littéraire auquel les Lausannoises aimaient s'adonner :

Fig. 2. Philippe-Sirice Bridel, « Souvenirs de mon séjour à Lausanne de 1779 à 1787 », *Conservateur suisse, ou Recueil complet des étrennes helvétiques*, t. VII, 1815, p. 280-281. BCUL, cote B 16158.

J'entendis aussi parler dans cette remarquable soirée d'un tour de force littéraire auquel ces dames se sont livrées à l'exemple de Genève, ville qui naturellement est comme un petit Paris pour le Pays de Vaud. À Genève donc, des dames ont imaginé de passer en revue pour passer ces temps difficiles des collections de gravures et de s'imposer pour tâche ou pour pénitence de composer des histoires imaginées d'après le sujet de chaque estampe. Ce jeu d'esprit n'a pas moins bien réussi ici qu'à Genève. Mme de Montolieu a composé une histoire arabe sur l'image d'une

femme assise entre un lion et un âne; Mme d'Arlens a fait une charmante nouvelle à propos d'une gravure représentant une femme mélancoliquement assise au bord de la mer par un soleil couchant; Mlle Rosalie de Constant a choisi une image dans laquelle un homme à genoux présente une rose à une dame, tandis qu'un troisième personnage tire un poignard derrière eux; enfin la belle nièce de la digne Mme de Chandieu a interprété une scène dans laquelle on voit une femme entourée de plusieurs enfants. C'est cette dernière composition qui d'une voix unanime a remporté le prix.⁸

Isabelle de Montolieu publiera en 1803 son « histoire arabe », intitulée « Conte de la princesse Una, ou les Talismans », dans un *Recueil de contes*, en donnant en préface des précisions sur ce jeu de société. Constance de Cazenove d'Arlens, qui est la belle-fille de Mme Blaquière, se fera connaître comme romancière au tournant du siècle. Quant à la gagnante, il s'agit probablement de la fille cadette de Benjamin de Chandieu, Pauline de Loys, auteure de plusieurs romans et pièces de théâtre restés inédits. Cet amusement est caractéristique de l'émulation littéraire qui régnait alors à la rue de Bourg depuis quelques décennies. Ces défis, qui ne sont certes pas spécifiques à Lausanne comme l'écrit Sophie von La Roche, ont perduré dans la région lémanique au tournant du siècle. Celui qui a été lancé à Cologny en 1816 reste le plus fameux, ayant donné naissance à un chef-d'œuvre de la littérature anglaise, *Frankenstein*.

Souvent citée par l'historiographie pour avoir tenu ses fameux *Samedis* littéraires, Angélique de Charrière [fig. 1], née Saussure de Bavois, est paradoxalement une figure dont le parcours biographique demeure méconnu⁹. Fille d'un officier lausannois au service étranger qui connaît d'importants déboires¹⁰, elle se marie sur le tard, à l'âge de 42 ans, avec Henri de Charrière de Senarclens, officier au service du Piémont de dix-sept ans son aîné. Son implication dans la vie sociale et culturelle lausannoise commence bien avant son mariage. Elle joue dans les troupes de théâtre de société dès le début des années 1750 et semble exceller dans l'organisation de festivités, à l'exemple de celles pour les noces de sa cousine Louise d'Aubonne en 1754 ou en l'honneur des prestigieux malades de Tissot en 1773. Elle reçoit régulièrement des assemblées qui réunissent la noblesse du quartier de Bourg et les anime parfois d'un petit spectacle. Dès 1770, elle se lie intimement avec l'avocat Michel Servan¹¹, qui séjourne à plusieurs reprises à Lausanne pour se faire soigner par Tissot d'abord, pour fuir la Terreur ensuite. Son esprit brillant et ses relations prestigieuses font de lui un homme très recherché dans

les salons. C'est sans doute sur l'impulsion de ce grand amateur de théâtre qu'Angélique crée sa « Société du Samedi » pendant l'hiver 1780-1781. Cette société littéraire – précieuse à certains égards – se soutiendra une dizaine d'années, jusqu'à la mort d'Henri de Charrière en janvier 1792, semble-t-il.

Les souvenirs d'un ancien membre des Samedis, le doyen Philippe-Sirice Bridel, donnent idée du déroulement général de ces journées. Teintés de nostalgie, ils remontent à une époque où Bridel était âgé d'une vingtaine d'années et déjà l'auteur d'un recueil de poèmes inspirés des *Tombeaux* d'Hervey :

Qu'elle étoit charmante cette réunion qui se formoit en hiver tous les samedis chez madame de Ch...! Là se rendoient la plupart des gens lettrés qui habitoient Lausanne, et des étrangers distingués par leurs connoissances qui y faisoient quelque séjour. Là venoient des femmes instruites sans pédanterie, et des jeunes filles belles sans prétention : la conversation, la lecture, la musique, un joli souper, partageoient ces heures trop courtes : tantôt on lisoit un ouvrage nouveau de littérature, de poésie, de théâtre ; tantôt quelque membre de la société soumettoit à son jugement ses propres essais ; quelquefois des amateurs jouoient un proverbe, une pièce à tiroir, une petite comédie, qu'eux-mêmes le plus souvent avoient composée.¹²

Ce témoignage concorde avec la description qu'en donne un autre membre, l'écrivain Samuel Constant, dans une pièce de circonstance jouée précisément dans le cadre de ces Samedis au début des années 1780, le *Dialogue des Anges*¹³. La fille de Samuel, Rosalie, qui évoque à plusieurs reprises les Samedis de sa « tante » dans le journal rédigé à l'intention de son demi-frère Victor, précise qu'« elle rendit l'entrée difficile pour être plus maîtresse de les rendre agréables »¹⁴. Afin de pimenter ses Samedis, Mme de Charrière imagine avec ses amis une sorte de parodie du rituel franc-maçon, jouée lors de la réception de nouveaux membres. Au cours de la réception, dont le déroulement pouvait varier légèrement d'une fois à l'autre, « l'aspirant » se soumettait à une suite d'épreuves composées d'énigmes, de charades et de questions diverses, lors desquelles il devait faire preuve d'esprit et de bon goût. On lui faisait lecture des statuts de la société, rédigés sur un ton parodique et pastichant les règles conventuelles (vœux d'obéissance, de chasteté et de pauvreté). Ces statuts exigeaient entre autres de préférer les pièces de Florian et de Molière à celles de Marivaux et de Mercier. L'aspirant recevait ensuite une écharpe blanche de l'« abbesse » (Mme de Charrière), et le « hiérophante » lui révélait en alexandrins la signification

des symboles d'un «tableau emblématique» où figuraient les attributs de la poésie, de la tragédie, de la comédie et des autres arts. L'initié était enfin prêt pour intégrer le «chapitre». Cette mise en scène ludique où chaque membre avait un rôle à jouer a marqué les esprits des contemporains et plus tard ceux des historiens, qui ont parfois exagéré l'importance de cette «cérémonie» très théâtrale qui n'avait pour but principal que celui de divertir¹⁵. Dans ses *Souvenirs* [fig. 2], Bridel décrit la réception, en 1786, d'Isabelle de Montolieu¹⁶ en se basant sur ses propres archives, non retrouvées à ce jour. Des textes relatifs à la réception de trois autres membres ont été, quant à eux, conservés dans le fonds Grenier déposé aux Archives de la Ville de Lausanne¹⁷.

Une quinzaine de prologues, compliments, proverbes et documents divers relatifs au théâtre sont aussi conservés dans ce fonds, la plupart sous forme de fragments. Plusieurs sont de la main et de la composition de Georges Deyverdun, membre très actif de la société. Quoiqu'il soit difficile de savoir lesquels parmi ces textes ont été écrits pour les Samedis, certains y font explicitement allusion, comme un dialogue entre Thalie et une personnification du Samedi. Ce dernier pleure le départ de Servan, «nôtre Apollon» et «grand ressort de la machine du Samedi», et demande aux personnes de l'assemblée de le tenir éveillé. C'est l'occasion pour l'auteur de complimenter obligeamment plusieurs membres du Samedi qui assistent certainement au spectacle. Une autre pièce de théâtre dont il subsiste trois monologues fait aussi allusion aux Samedis: *Les Planètes*, pièce allégorique composée par Françoise de St-Cierges et Georges Deyverdun, jouée le 20 mars 1784. Son titre est sans doute inspiré par l'actualité scientifique, la planète Uranus venant d'être découverte en 1783. Quoique la représentation tombe un vendredi et non un samedi, il demeure évident qu'elle a été jouée devant les amis proches de Mme de Charrière. Le dieu Amour (fils de Vénus) et la Terre rendent un hommage appuyé à «Angélique». Amour est envoyé par sa mère auprès d'Angélique et s'en réjouit: «ne suis je pas presque toujours à son Samedi, tantôt sous des guimpes [corsages] de Nones, tantôt sous des Ailes d'anges»¹⁸, des propos qui font allusion à d'autres pièces jouées chez Mme de Charrière. Probablement la dernière à parler, La Terre la prie de ne pas l'abandonner pour d'autres planètes et l'invite à reconnaître tous les efforts entrepris pour lui rendre la vie agréable en la plaçant dans «le plus beau de [s]es pays». Bien que la ville ne soit pas belle, reconnaît la Terre, «elle est ornée par ses habitants»:

Aussi ne voit on pas des Etrangers, meme des plus illustres de mes sujets visiter tous les jours les rivages fortunés du

Léman. Quoi! Tu songerais a me quitter Angelique quand Servan, Raynal, et Gibbon sont ici réunis, quans ils savent te conaitre, et t'estimer. Et ou irais Tu pour trouver mieux que ces gens là. Quoi, tandis que Tu peux converser avec de tels hommes, gouter les douceurs du sentiment au sein de la plus aimable des familles, tandis que Tu es honorée estimée, aimée de tous ceux qui savent te conaitre.¹⁹

L'abbé de Raynal, réfugié dans le Pays de Vaud, et Edward Gibbon, qui vient de s'installer définitivement à Lausanne, figurent en effet parmi les célébrités qu'Angélique de Charrière aimait à accueillir dans son salon. La présence discrète de Gibbon aux Samedis est aussi attestée dans le conte *Le Petit Oiseau vert*, rédigé par Isabelle de Montolieu afin d'être admise au sein de la société. L'oiseau gazouille des vers aimables à tous les membres d'une assemblée présidée par dame Inventiane, où est présent «un gros homme de très-bonne façon». Devant deviner sa nationalité, il répond galamment: «À ta mine douce et polie, / On te prendrait pour un Français. / À ton savoir, ton énergie, / À tes écrits et tes succès, / Ton esprit, ta philosophie, / La profondeur de ton génie, / Feraient soupçonner un Anglais. / Mais ta véritable patrie / Est celle où le cœur t'a conduit, / Où l'on t'aime, où l'on te le dit, / Et tu dois y passer ta vie.»²⁰

Si le salon de Marie Blaquière et celui d'Angélique de Charrière ont été un terreau fertile, propice à la création, ils n'ont de toute évidence pas été les seuls. Ce type de société mixte mêlant littérature et mondanité, dans le sillage des précieuses, n'était pas inédit à Lausanne. En 1759, Suzanne Curchod avait déjà créé une éphémère Académie des Eaux, qui s'inspirait étroitement des célèbres Samedis de Madeleine de Scudéry. De plus, loin d'être des îlots isolés, ces salons constituaient des espaces ouverts les uns aux autres. En témoigne, par exemple, le poème que récite Marie Blaquière le jour de l'an 1784 chez Angélique de Charrière, qu'elle adresse aux «filles, veuves et femmes»²¹. Réunissant hommes et femmes, Lausannois et étrangers, plumes confirmées ou en devenir, ces laboratoires littéraires ont permis ainsi des échanges fructueux et une émulation bienveillante. La production d'œuvres poétiques, romanesques et théâtrales rédigées dans ce cadre est non négligeable et encore largement sous-estimée. Leur qualité littéraire les place certes au rang des œuvres mineures et peu d'entre elles ont fait l'objet d'une publication. Néanmoins, ce milieu lausannois a participé à l'éclosion de talents qui ont marqué un jalon dans l'histoire littéraire romande, parmi lesquels Samuel Constant, Philippe-Sirice Bridel et Isabelle de Montolieu, dont les écrits étaient appréciés de leurs contemporains bien au-delà des frontières vaudoises.

- 1 Comme en France sous l'Ancien Régime, le terme « salon » n'est pas encore utilisé dans le Pays de Vaud pour désigner une maison où l'on reçoit. On « tenait société », selon l'expression de l'époque. Voir Antoine Lilti, *Le Monde des salons : sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2005, p. 8-11. Nous remercions Danièle Tosato-Rigo pour la relecture attentive de cette présente contribution.
- 2 Après avoir travaillé à la cour de Guillaume III comme gouverneur du fils du comte de Portland, Paul de Rapin de Thoyras s'installe à La Haye. Il se fixe ensuite avec sa famille à Wesel, non loin de la frontière hollandaise, où il décèdera en 1725, avant d'avoir pu achever son *Histoire d'Angleterre* (La Haye, 1724-1727). L'ouvrage le fera connaître – à titre posthume – comme l'un des meilleurs connaisseurs français de l'histoire anglaise et suscitera les éloges de Voltaire. Voir Raoul de Cazenove, *Rapin-Thoyras, sa famille, sa vie et ses œuvres*, Paris, Auguste Aubri, 1866, chap. XVIII et XIX, partic. p. 318.
- 3 Arthur de Cazenove, *Quatre siècles*, Nîmes, La Laborieuse, 1908, p. 202-203.
- 4 *L'Esprit des journaux*, novembre 1781, p. 39. Lettre de Jacob Jonas Bjoernstaohl, Lausanne, 11 octobre 1773, tirée et traduite du livre *Briefve, &c. Lettres de M. Bjoernstaohl, professeur de langues orientales à Lund, adressées durant le cours de ses voyages dans les pays étrangers, à M. Gjoerwell, bibliothécaire du roi de Suède à Stockholm [...]*, Leipzig, Rostock, chez Koppe, 1779.
- 5 La lettre de Reverdil et la fable allégorique, qui fait allusion à Joseph II et à Voltaire, sont reproduites dans Cazenove, *Rapin-Thoyras, op. cit.*, p. LXII-LXIV, CCXIX-CCXX.
- 6 Cazenove, *Rapin-Thoyras, op. cit.*, p. CCXVIII-CCXIX.
- 7 Sophie von La Roche, *Erinnerungen aus meiner dritten Schweizerreise*, Offenbach, Weiss und Brede, 1793, p. 183-186. Trad. par Eusèbe-Henri Gaullieur, « La Suisse française en 1792. Lettres de Sophie de Laroche, née Guttermann », *Revue suisse*, t. XXI, 1858, p. 381. Voir aussi Sophie von La Roche, *Tagebuch einer Reise durch die Schweiz*, Altenburg, Richter, 1787.
- 8 La Roche, *Erinnerungen aus meiner dritten Schweizerreise, op. cit.*, p. 240-244. Trad. par Gaullieur, « La Suisse française en 1792 », art. cit., p. 260-261.
- 9 Un mémoire en histoire, qui sera défendu en 2022 par Natacha Monnet, permettra de lever le voile sur cette personnalité.
- 10 Georges de Saussure de Bavois (1707-1767) connaît de grandes difficultés en tant qu'entrepreneur militaire, accumulant dès les années 1740 des dettes qui le font démettre de son grade de colonel par le duc de Modène, puis passer devant les juges bernois en 1752. La seigneurie de Bavois passe ainsi, en 1747, aux mains des Pillichody. Voir Élisabeth Salvi, « Survie, lucre ou exploit ? Le service non avoué dans quelques États italiens au XVIII^e siècle », in Norbert Furrer *et alii* (éd.), *Gente ferocissima. Mercenariat et société en Suisse (XV^e-XIX^e siècle)*, Lausanne, Éditions d'en bas ; Zurich, Chronos, 1997, p. 84.
- 11 Sur Michel Servan (1737-1807), avocat général au parlement de Grenoble, voir la notice de Jacques-François Lanier dans le *Dictionnaire des journalistes*, en ligne sur <http://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/>. Sa correspondance échangée avec Angélique de Charrière est conservée à la BGE.
- 12 P[hilippe] B[ridel], « Souvenirs de mon séjour à Lausanne de 1779 à 1787 », *Conservateur suisse, ou Recueil complet des étrennes helvétiques*, t. VII, 1815, p. 278-288, ici 279-280.
- 13 Ce dialogue est publié dans Samuel Consant, *Recueil de pièces dialoguées, ou Guenilles dramatiques ramassées dans une petite ville de Suisse*, Genève, François Dufart ; Paris, Moutard et Desenne, 1787.
- 14 Rosalie Constant, « Journal à Victor », [v. 1833], p. 23, cote BGE, Ms suppl. 1485. L'entrée ne se faisait que sur invitation.
- 15 Nous pensons aussi que cette cérémonie n'était pas systématique et qu'elle n'avait plus cours au début des années 1790.
- 16 Isabelle de Montolieu évoque différemment son admission dans une lettre datée de 1819. Elle explique avoir été admise suite au conte du *Petit Oiseau vert* qu'elle rédige à la demande de Georges Deyverdun pour l'une de ces assemblées. Voir Henri Perrochon, « Mme de Montolieu et Pierre Picot d'après des lettres inédites », *RHV*, n° 45, 1937, p. 33-34.
- 17 Les documents contenus dans le carton 18 (envel. 12, n° 3-9 en partic.) ont été utilisés par Perrochon dans « Une femme d'esprit : M^{me} de Charrière-Bavois (1732-1817) », *RHV*, n° 42, 1934, p. 100-117, 165-188. Ils ont aussi fait l'objet d'une analyse par Giulia Manfrina, *La « Société du Samedi » d'Angélique de Charrière de Bavois : étude de la sociabilité lausannoise d'après le fonds Grenier conservé aux Archives de la Ville de Lausanne*, travail de séminaire, dir. Béla Kapossy et Béatrice Lovis, octobre 2014, <https://lumieres.unil.ch/fiches/biblio/5827>.
- 18 [Georges Deyverdun], « L'Amour », [mars 1784], cote AVL, Fonds Grenier, P 224, carton 18, envel. 12, n° 11.
- 19 [Georges Deyverdun], « La Terre », [mars 1784], cote AVL, Fonds Grenier, P 224, carton 18, envel. 12, n° 12.
- 20 [Jean-Louis-Marie Dugest De Bois-Saint-Just], *Paris, Versailles et les provinces, au dix-huitième siècle. Anecdotes [...]*, 2^e édition augmentée, Paris, chez Nicolle et Le Normant, 1809, t. II, p. 136-153, en partic. p. 149-150. Les clés des personnages sont données en 1809 par l'éditeur parisien pour aider le lecteur français, certainement peu familier de la sociabilité lausannoise.
- 21 Reproduit dans Sévery, *La Vie de société dans le Pays de Vaud*, vol. 1, p. 263-264.



Dans les coulisses d'un succès médiatique : *Caroline de Lichtfield* d'Isabelle de Montolieu

Béatrice Lovis

La Lausannoise Isabelle de Crousaz [fig. 1], devenue baronne de Montolieu en 1786, publie la même année son premier roman, *Caroline de Lichtfield*¹. Ce roman sentimental connaît un succès aussi inattendu que fulgurant, ce dont témoignent les nombreuses contrefaçons et traductions parues dans la foulée. Dans la préface de sa troisième édition (1815), la romancière, désormais célèbre et auteure d'une trentaine de titres, revient sur le succès « si singulier » du livre et les circonstances de sa publication :

Lorsqu'il fut imprimé la première fois, ce fut vraiment *sans mon aveu*, ainsi que je le dis dans mon épître. Un de mes amis, homme de lettres, connu par la seule bonne traduction du célèbre roman de *Werther*, me demanda mon manuscrit, que j'avois écrit uniquement pour amuser une vieille parente à qui je donnois tous mes soins, et je ne songeois pas à le publier. Il le fit imprimer sans me le dire et sans nom d'auteur, en ajoutant seulement au titre : *Publié par le traducteur de Werther*.²

L'homme de lettres indélicat qui aurait pris de court Isabelle de Montolieu n'est autre que Georges Deyverdun³, avec lequel l'auteure entretenait des contacts étroits. Cet « ami dévoué du célèbre Gibbon, dont il est tant question dans les *Mémoires* de ce dernier » avait été secondé par l'historien lui-même, comme elle le précise ensuite :

Il s'en est peu fallu que mon modeste petit ouvrage ne parût sous son nom [de Gibbon]. Vivant avec M. d'Eyverdun, il fut

le complice de sa trahison, et, lorsque je m'en plaignis, il me dit : « Je suis si sûr du succès de votre roman, que si vous voulez me le donner j'y mettrai mon nom. » Je lui assurai que personne ne voudrait croire que le Tacite anglois eût fait un roman. Mais du moins il ne s'est pas trompé, et *Caroline*, sans nom d'auteur, sans protection, arrivant d'une petite ville de Suisse, réussit si bien à Paris, qu'il fallut pardonner aux traîtres amis qui l'avoient fait connoître.⁴

Faut-il voir en Deyverdun et Gibbon les principaux artisans du succès de *Caroline* ? En outre, quelle est l'implication réelle de Félicité de Genlis, qui affirmera publiquement dans ses *Mémoires* avoir édité le roman⁵, mais qu'Isabelle de Montolieu ne cite qu'incidemment dans une note de bas de page de sa préface ? Quelques lettres inédites retrouvées dans les archives vaudoises nous permettent à la fois de nuancer les affirmations de l'auteure et d'éclairer le patronage qui a entouré l'élaboration de ce *best-seller*. La première d'entre elles, adressée à Gibbon, est de la main d'Isabelle « de Crousaz Polier »⁶. Celle-ci s'inquiète d'une rumeur qui circule à Lausanne alors que le roman est en cours d'impression :

On me confirme que les feuilles de *Caroline* courent les rues, – sont entre les mains de tout le monde. – J'ai écrit à Lacombe pour arrêter cela, – qui me fait je l'avoue une peine extrême. – On commence à dire aussi à qui veut l'entendre, que je ne l'ai point faite, cette pauvre *Caroline*, que c'est une traduction libre de l'allemand, etc. etc... Je sais

Fig. 1. Jacques Samuel Louis Piot (attr.),
Portrait d'Isabelle de Montolieu (1751-1832),
pastel sur papier marouflé sur toile, 56 × 43.5 cm,
[v. 1800-1805]. MHL, inv. I.32.Montolie Isabe.5.

d'où ce bruit vient, et comme il y a quelque chose de vrai, que le fond de l'histoire est en effet tiré d'un journal allemand, que la chanoinesse et d'Eyverdun lisoient et me racontèrent, je voudrais qu'il en dit un mot dans un petit avis d'Editeur, – alors il n'y auroit plus rien à dire, les accusateurs se taisent, lorsqu'on s'accuse soi-même.⁷

L'avertissement, inséré – in extremis – dans l'édition de François Lacombe, n'est finalement pas rédigé par Deyverdun mais par l'auteure elle-même, qui «croit devoir avertir qu'un morceau d'un agréable Recueil allemand, qui a pour titre les *Bagatelles*, a donné la première idée de ce petit Ouvrage»⁸. Trois ans plus tard, l'avis figurant dans la deuxième édition de *Caroline de Lichtfield* (1789) indique que la source d'inspiration du roman est un conte moral de Christian Leberecht Heyne, connu à l'époque sous son pseudonyme Anton Wall. Le succès du roman avait entretemps suscité plusieurs traductions du conte en question, dont celle de la chanoinesse Élisabeth Polier⁹, une parente d'Isabelle qui lui en avait donné lecture la première avec Deyverdun.

La lettre d'Isabelle de Montolieu à Gibbon permet ainsi de nuancer les propos tenus dans la préface de 1815 où l'auteure adopte une posture qui sied à son sexe. De toute évidence, la Lausannoise était au courant de l'initiative de ses amis: «voilà à quoi on s'expose quand on protège l'ouvrage d'une Femme, – j'ai bien prévu que je vous tourmenterois, mais vous l'avez voulu», déclare-t-elle à Gibbon. La romancière a accepté la publication de son ouvrage, imprimé d'ailleurs à ses frais, mais à la condition de conserver son anonymat. L'épineuse question de l'auctorialité reviendra en 1789, au moment de rééditer le roman: «J'étois [...] si peu aguerrie avec le titre d'auteur, avec l'idée de voir mon nom à la tête d'un livre, que je ne pus encore me résoudre à l'y placer, lorsque, deux ou trois ans après, j'en fis une seconde édition, imprimée à Paris»¹⁰. Ces réticences provenaient du fait qu'il était alors très mal perçu qu'une femme, en particulier de son rang, s'exposât publiquement comme auteur; l'argument de l'ouvrage publié sans son consentement permettait aussi de préserver sa modestie, l'une des qualités essentielles attachées au sexe féminin. Il n'est en effet pas rare qu'une écrivaine affirme être entrée en littérature de manière fortuite, comme le souligne Martine Reid¹¹. C'est seulement après 1800, au moment de son second veuvage, qu'Isabelle de Montolieu signera ses œuvres, assumant désormais pleinement sa posture d'auteure célèbre.

Que le rôle de Deyverdun ne se soit pas limité à favoriser la publication du roman ressort de la seconde lettre de notre corpus. Celui-ci répond à la demande d'Isabelle de

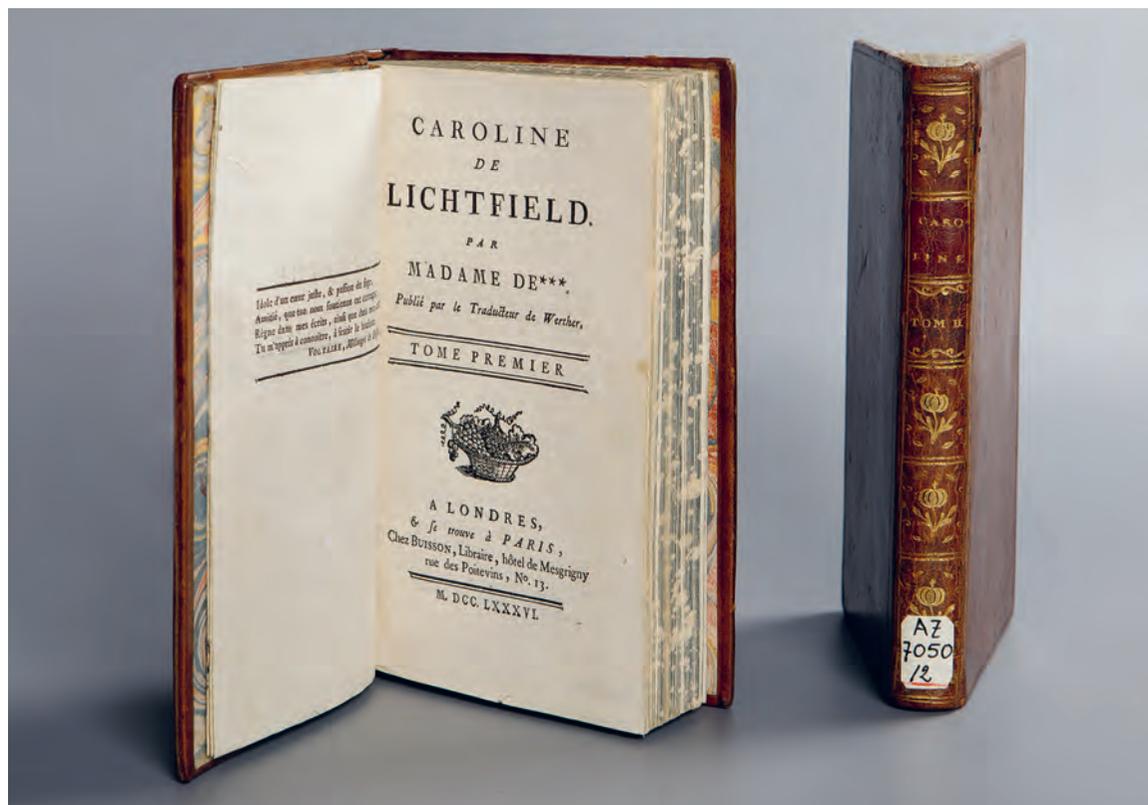
Montolieu par une analyse du roman destinée à défendre sa dernière partie jugée plus faible par la critique:

Vous répondez parfaitement bien Madame aux ennemis de la gentille Matilde, il me semble qu'il n'y a rien à objecter à ce que vous dites vous-même pour sa défense; mais enfin puisque vous l'ordonnez je vais dire aussi quelque chose. J'avoue d'abord qu'il me paraît qu'en général on fait une grande différence entre votre premier et votre second volume; cela me paraît plus naturel que juste. Après avoir été très remué, attendri, on voudrait continuer à éprouver des sentiments qui ont flatté, et on ne trouve en général dans le second volume que de la jentillesse et de la gayeté. [...] Quant à l'histoire de Matilde, je désirerais que nos lecteurs voulussent bien se mettre dans l'esprit, que votre ouvrage n'est point seulement l'histoire de Caroline, mais celle d'un quadrille dont les intérêts sont tellement liés qu'il est impossible de les séparer, et qu'aucun d'eux ne pourrait être heureux sans que tous les quatre le fussent. Il fallait donc les mettre *tous quatre* à bien, les conduire *tous les quatre* pas à pas au chemin du bonheur pour que votre ouvrage ne fut pas manqué. Si Walstein n'avait pas été heureux, et heureux avec Caroline, Lindorf et Matilde ne pouvaient l'être d'après leur caractère, et leur position. [...] Les deux acteurs du premier plan ont une teinte romanesque, les deux du second fond de la vérité la plus parfaite; en sorte que Richardson et Fielding; Prévot D'Exiles et Marivaux marchent ensemble d'un pas égal, ce qui est une beauté, et une beauté très piquante.¹²

La lettre de Deyverdun se conclut avec un post-scriptum éloquent quant au rôle du duo: «Gibbon vient d'arriver au chalet [du jardin de la Grotte] ou le beau temps me retient, il approuve tout ce que j'ai écrit, et fait serment d'être jusqu'à son dernier soupir le chevalier de Matilde.» L'importance du jugement critique et le soutien bienveillant des deux amis de la Grotte est pleinement assumé par Gibbon, qui déclare avec une certaine fierté à Lord Sheffield que *Caroline de Lichtfield* est «of our home manufacture; I may say of ours, since Deyverdun and myself were the judges and patrons of the Manuscript.»¹³

L'appui de Gibbon et Deyverdun, qui s'appliquent aussi à écouler des exemplaires en Allemagne par l'intermédiaire du Vaudois Samuel-Élisée Bridel, ne doit toutefois pas conduire à sous-estimer l'action d'une autre personnalité qui a créé littéralement le *buzz* à Paris et qui a contribué à l'emballage médiatique si soudain, «si surnaturel» pour le roman, selon l'expression d'Isabelle de Montolieu. Il s'agit de la comtesse Félicité de Genlis, gouverneur des enfants du duc d'Orléans et auteure du *Théâtre à l'usage*

Fig. 2. Isabelle de Montolieu, *Caroline de Lichtfield*, Londres, et se trouve à Paris, chez [Louis] Buisson libraire, 1786, 2 vol. BCUL, cote AZ 7050/1-2.



des jeunes personnes (1779-1780), un recueil de pièces d'éducation qui la révèle au public. Les deux femmes se connaissent depuis 1775, date à laquelle Isabelle de Crousaz accueille chaleureusement la comtesse de passage à Lausanne. Ce bref séjour est le point de départ d'une relation épistolaire qui durera plus de vingt ans¹⁴. Parmi les lettres conservées à la BCU de Lausanne, l'une concerne exclusivement le roman de *Caroline de Lichtfield*. Mme de Genlis fait part à son amie de son enthousiasme :

J'ai reçu *Caroline* hier et j'en ay fini la lecture aujourd'hui. Croyés vous ma chère amie que cet ouvrage m'ai intéressé? Je ne me suis couchée qu'à quatre heures du matin, je ne pouvais m'en arracher, et cependant je ne lis jamais que des ouvrages d'un genre bien différent, et naturellement je n'aime pas les romans. Celui cy, et ceux de l'aimable auteur de *Cecilia*¹⁵ sont les seuls que j'aie lu depuis quinze ans. Revenons à *Caroline*, cet ouvrage est charmant, il montre un talent bien digne d'être cultivé et qui n'en doit pas rester là. Je vous assure ma chère amie que cette charmante *Caroline* aura beaucoup de succès ici, et je me trouve bien heureuse que vous me chargiés de la présenter, elle n'a besoin que de se montrer pour réussir, et vous pouvés être certaine que je la produirai de mon mieux.¹⁶

Félicité de Genlis lui explique ensuite sa stratégie pour éveiller la curiosité du public parisien et susciter l'attente parmi son cercle d'amis, composé de nombreux membres de la haute noblesse parisienne :

J'avois déjà écrit à Mme Duchesne¹⁷ qui m'a fait réponse, je lui mandois que je savais qu'elle devoit recevoir un roman intitulé *Caroline*, que je connoissois ce *charmant ouvrage* et que je desirois qu'elle m'en envoyat six exemplaires. Cette tournure m'a paru la plus simple et la meilleure. Depuis j'ai engagé plusieurs de mes amis à envoyer chés elle demander en leur nom si cet ouvrage étoit arrivé. Ainsi elle doit voir qu'il est attendu et désiré. Quant à mon libraire je viens de lui écrire et de lui envoyer mon unique exemplaire, je lui mande que cet ouvrage me paroît charmant, qu'il aura le plus grand succès, et que je lui conseille d'en faire venir le plus d'exemplaires qu'il pourra. Je le prie en outre de le lire et de ne le point prêter. Il a de l'esprit et un très bon gout, c'est pourquoi je le lui ay envoyé! Enfin je parle de *caroline* à tout ce que je vois, je n'ai voulu prêter ce livre à qui que ce soit, je me contente d'exciter la curiosité, afin qu'on ait de l'empressement p' l'acheter quand il sera en vente.¹⁸

Mme de Genlis promet de signaler à son amie quelques « très légères corrections mais bien nécessaires » pour améliorer le roman et le faire éditer dans une nouvelle édition corrigée chez son propre libraire, Michel Lambert¹⁹. La lettre, datée du 12 novembre 1785, indique que l'édition lausannoise était déjà imprimé au début du mois de novembre²⁰. Quelques semaines plus tard, Félicité de Genlis s'excuse de ne pas avoir encore eu le temps de lui envoyer les corrections promises et lui propose encore d'écouler des exemplaires chez son libraire : « Lambert vous

fait dire que si vous voulés lui envoyer des exemplaires il les débitera et vous en rendra compte à mesure en vous faisant passer l'argent. – je ferai le marché de la nouvelle édition et je vous enverrai le petit plan des corrections.»²¹

Conservé dans les archives personnelles de Deyverdun, un autre document indique qu'Isabelle de Montolieu a sollicité en parallèle ses contacts genevois. Une lettre de Jean-Louis Mallet Butini nous apprend que l'auteure a fait parvenir un exemplaire à Jacques Mallet Du Pan²², un Genevois exilé à Paris et devenu depuis 1783 un collaborateur du *Mercur de France*. Ce dernier détaille la procédure afin que le roman obtienne l'autorisation de la censure et se déclare disposé à le présenter auprès de Jean-Jacques Vidaud de La Tour, un haut magistrat attaché au ministère des finances. Il promet aussi de faire insérer des annonces « dans tous les journaux »²³.

Ces différents relais parisiens fonctionnent à la perfection, comme le prouvent les contrefaçons qui inondent le marché en quelques semaines seulement. L'édition de « Londres », probablement imprimée à Genève²⁴, et vendue à Paris chez Buisson [fig. 2] est déjà en librairie début 1786. Le *Mercur de France* l'annonce le 7 janvier dans la liste des nouveaux « Livres étrangers »²⁵. L'arrivée si rapide de cette contrefaçon pourrait s'expliquer par le fait que l'édition de Lacombe est difficile à trouver, même en Suisse. « L'aimable Auteur de *Caroline*, écrit Mallet Butini, est jouée par son imprimeur qui s'embarrasse peu du débit, Mme de Crousaz ayant imprimé *Caroline* à ses dépens. »²⁶

Deux mois plus tard, le grand journal parisien fait paraître un assez long compte rendu du roman. L'article est signé « M.D. », qui n'est autre que Mallet Du Pan. Après avoir évoqué la source allemande et résumé l'intrigue, le Genevois procède à une analyse critique: « Ce roman est l'ouvrage d'une femme; on y reconnoît le caractère d'imagination & de sensibilité particulier à son sexe: plusieurs morceaux indiquent même un degré de talent qu'il n'est pas commun de rencontrer chez les femmes, non plus que chez les hommes de beaucoup d'esprit. »²⁷ Le principal reproche formulé à l'égard du roman est sa longueur et sa « complication »:

Le lecteur suit avec moins de plaisir les détails infiniment volumineux de l'écrit du Baron de Lindorf. L'épisode de ses aventures & de celles de Walstein, forme une seconde action; les amours de la jeune Matilde en forment une troisième: en resserrant beaucoup ce tissu d'événemens divers, de récits, de correspondances, on augmenteroit l'intérêt, on empêcheroit, à ce que je crois, l'attention de se distraire en se partageant.²⁸

Quant au style, jugé « facile & naturel », le journaliste ne le trouve « pas assez soigné »:

Je ne parle pas des incorrections que l'Auteur feroit disparaître aisément; mais aujourd'hui, aucune production agréable n'est dispensée d'une élégance continue. Si l'on trouve ici des tournures, des expressions négligées, il faut s'en prendre à la rapidité avec laquelle Mme de.... paroît avoir composé certains morceaux.²⁹

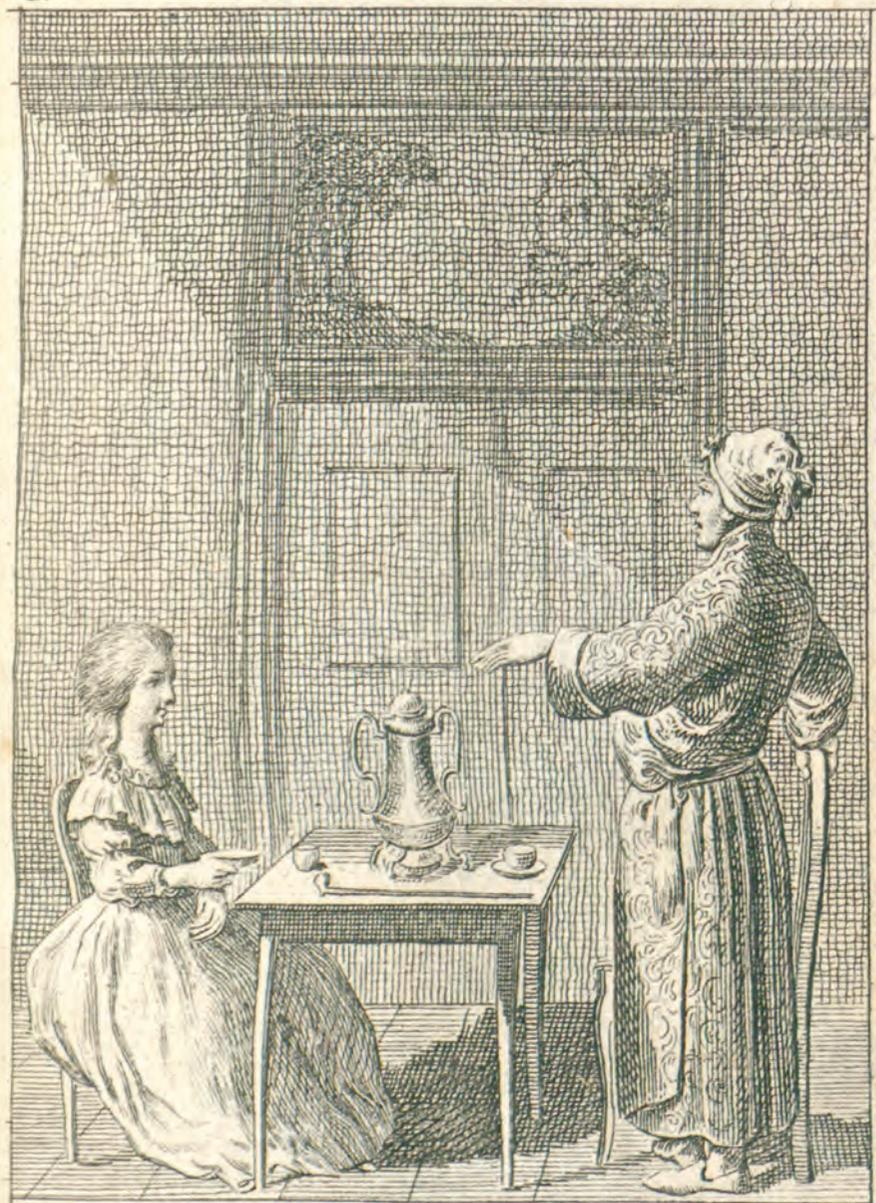
Le compte rendu se conclut sur une annonce: « ces imperfections disparaîtront dans la nouvelle édition que prépare l'Auteur. » L'information pourrait éventuellement provenir de Lambert, qui est aussi l'imprimeur du *Mercur*, ou de Mme de Genlis. En août 1786, cette dernière revient du reste à la charge auprès d'Isabelle: « Songés vous à faire une nouvelle édition de cette charmante *Caroline* ? ». Et d'ajouter: « ne perdés pas de vue ce projet, le succès si brillant si fondé que vous avés eu doit bien vous y déterminer. »³⁰ Que la Lausannoise n'ait pas donné suite à l'annonce du *Mercur* ni aux relances de son amie fut sans doute une erreur stratégique, car une édition corrigée arrive peu après sur le marché parisien, sous la même adresse³¹, sans l'accord de l'auteure. Isabelle de Montolieu ne manquera pas de s'en plaindre en 1789 dans la deuxième édition agréée de son roman³².

Le succès médiatique de *Caroline* devient vite européen, échappant désormais complètement au contrôle de son auteure, comme de ses protecteurs lausannois. Les contrefaçons parisiennes, et bientôt hollandaises, bâloises, ou encore irlandaises, font même concurrence à l'édition originale. Établi à Gotha, Samuel-Élisée Bridel³³ signale ce fait à Deyverdun en août 1786:

Malgré le succès prodigieux du roman de Madame de Crousaz, & la fortune qu'il faite à Paris où il a été longtemps la lecture du jour, Ettinger n'a pu le débiter qu'en partie. Il lui en reste encor près de la moitié des exemplaires. La raison de ce contretemps, c'est que suivant la coutume de ses confreres en Allemagne, il a attendu la foire de Leipsig pour faire ses expéditions. Mais on l'a prevenu, & les contrefactions de Londres & de Hollande se trouvaient déjà entre les mains de tout le monde lorsqu'il a offert l'ouvrage. D'ailleurs il croyait être le seul à la foire de Leipsig qui fût chargé de la vente; mais Saltzmann³⁴ de Strasbourg l'avait devancé, & voulait même lui contester l'originalité de son édition.³⁵

Bridel ne se fait toutefois pas de souci concernant les exemplaires en dépôt chez Carl Wilhelm Ettinger: « Il est

1.



*Nos chaînes dorées sont quelques
fois bien pèsantes
Caroline de Lichtfield. T.1. p.5.
Unsre vergoldete Kellen sind zu
weilen sehr schwer*

D. Chodowiecki del.

Geyser sc.

Fig. 3. Gravure de Daniel Nikolaus Chodowiecki tirée du roman de *Caroline de Lichtfield* et illustrant l'*Almanach de Gotha*, édité par Karl Wilhelm Ettinger, 1788, n° 1: « Nos chaînes dorées sont quelques fois bien pesantes ». Herzog Anton Ulrich-Museum, DChodowiecki AB 3.702.

impossible qu'un livre comme *Caroline* reste en magazine ; mais il faut prendre patience, & ce ne sera gueres que dans six mois que nous pourrons régler notre compte. Au reste, Monsieur, vous apprendrez avec plaisir que *Caroline* a fait ici la plus grande sensation. » Il annonce aussi la parution prochaine d'une traduction allemande du roman ainsi qu'une série d'estampes qui en seront tirées et publiées dans le luxueux *Almanach de Gotha* dont Ettinger est l'éditeur. Douze estampes, gravées par Daniel Chodowiecki³⁶, paraîtront effectivement dans l'*Almanach* de 1788 [fig. 3], accompagnées chacune d'un petit explicatif.

Enfin, Bridel prédit dans sa missive que «Lausanne va devenir pour la littérature ce que Geneve est pour les sciences. On sera plus savant dans cette dernière ville, mais on sera plus aimable chez vous.»³⁷ Sa prédiction s'avérera clairvoyante car c'est précisément la réputation que connaîtra le chef-lieu vaudois dès les années 1780. L'un des frères de Bridel s'en plaint dans une lettre qui sera souvent reprise par l'historiographie : «le roman de *Caroline*, et l'espèce de réputation qu'il a procurée à son auteur,

a causé une telle fermentation parmi nos têtes femelles, que, jalouses de la réputation d'une de leurs compagnes, elles barbouillent une incroyable quantité de papier.»³⁸ Si Lausanne devient «la ville des romans», selon la formule bien connue attribuée à Napoléon Bonaparte, c'est donc en grande partie grâce à *Caroline de Lichtfield*, dont le succès ne se démentira pas jusqu'à la Restauration³⁹. Ce premier roman d'Isabelle de Montolieu n'aurait cependant jamais connu un tel destin s'il n'avait pas reçu dès l'origine le soutien inconditionnel des deux amis de la Grotte.

- 1 Plusieurs chercheurs se sont intéressés à ce roman dans le cadre d'études plus générales. Voir notamment Maud Dubois, «Le roman sentimental en Suisse romande (1780-1830)», *Annales Benjamin Constant*, n° 25, 2001, p. 161-246; Valérie Cossy, «Jane Austen (1775-1817), Isabelle de Montolieu (1751-1832): autorité, identité et légitimité de la romancière en France et en Angleterre au tournant du dix-neuvième siècle», in Catherine Mariette-Clot et Damien Zanone (dir.), *La Tradition des romans de femmes, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Champion, 2012, p. 191-203; François Rosset, *L'Enclos des Lumières. Essai sur la culture littéraire en Suisse romande au XVIII^e siècle*, Chêne-Bourg, Georg, 2017, p. 217-219. Sur la réception du roman en Angleterre, voir aussi l'introduction de Laura Kirkley dans Isabelle de Montolieu, *Caroline of Lichtfield*, London, New York, Routledge, 2016, p. XI-XXII. Nous adressons ici nos remerciements à Valérie Cossy et Danièle Tosato-Rigo pour leur relecture et leurs conseils avisés.
- 2 Isabelle de Montolieu, «Préface de l'auteur», in *Caroline de Lichtfield, ou Mémoires d'une famille prussienne*, Paris, Arthus Bertrand, 1815, t. I, p. IV-V. L'épître est publiée aux pages XIV-XVI.
- 3 Sur Georges Deyverdu (1734-1789), voir les contributions de Damiano Bardelli et de Valérie Cossy dans ce volume.
- 4 Montolieu, «Préface de l'auteur», in *Caroline de Lichtfield, op. cit.*, t. I, p. VI.
- 5 Mme de Genlis écrit avoir «été l'éditeur du premier de tous (*Caroline Lichtfield*) que l'auteur m'envoya manuscrit, en me demandant de n'y pas faire le plus léger changement, recommandation qui venoit non de son amour-propre, mais de sa délicatesse; elle auroit reçu avec plaisir des conseils donnés de vive voix; elle ne vouloit point, avec raison, de corrections écrites.» (*Mémoires inédits de Madame la Comtesse de Genlis*, Paris, Ladvocat Libraire, 1825, vol. 2, p. 314). Cette affirmation ainsi qu'une anecdote désobligeante à l'égard de Gibbon susciteront un démenti de la part d'un proche d'Isabelle de Montolieu, qui sera publié à la fois dans *Le Nouvelliste vaudois* et *La Gazette de Lausanne* le 25 mars 1825.
- 6 Née Polier de Bottens, Isabelle est alors la veuve de Benjamin de Crousaz et se remariera peu après la parution de son roman, en mai 1786, avec le baron Louis de Montolieu.
- 7 Lettre d'Isabelle de Crousaz (-Montolieu) à Edward Gibbon, Bussigny, [v. octobre 1785], cote AVL, Fonds Grenier, P 224, carton 17, envel. 2. L'usage des majuscules dans les citations a été modernisé. Les lettres citées dans cet article sont publiées dans leur intégralité sur la base *Lumières.Lausanne*.
- 8 [Isabelle de Montolieu], «Avertissement», in *Caroline. Par Madame de ***. Publiée par le traducteur de Werther*, Lausanne, Aux dépens de l'Auteur, se vend chez François La-Combe, 1786, vol. 1, s.p.
- 9 Anton Wall [Christian Leberrecht Heyne], *Antonie, ou l'auteur de Caroline, suivie de plusieurs pièces intéressantes, traduites de l'allemand, par Madame la chanoinesse de P.*, Lausanne, Mourer cadet, 1787. Sur Élisabeth Polier (1740-1817), voir sa notice dans le *DHS*.
- 10 Montolieu, «Préface de l'auteur», in *Caroline de Lichtfield, op. cit.*, t. I, p. VII.
- 11 Martine Reid, *Des Femmes en littérature*, Paris, Belin, 2010, chap. V, «Être imprimée», en partic. p. 126-127.
- 12 Lettre de Georges Deyverdu à Isabelle de Crousaz (-Montolieu), Lausanne, s.d. [avant mai 1786], cote AVL, Fonds Grenier, P 224, carton 17, envel. 2.
- 13 Lettre à Lord Sheffield, 20 janvier 1787, in Gibbon, *The Letters*, t. III, lettre 642, p. 62.
- 14 Sur l'amitié et la correspondance entre les deux femmes, voir notre thèse *La Vie théâtrale et lyrique à Lausanne*

- et dans ses environs (1757-1798), Université de Lausanne, 2019, vol. 1, p. 252-254. Cette correspondance littéraire fera l'objet d'une publication dans le cadre d'un projet autour des femmes de lettres en Suisse romande.
- 15 *Cecilia, or Memoirs of an Heiress* (*Cecilia, ou les Mémoires d'une héritière*) est un roman de Fanny Burney publié en 1782.
- 16 Lettre de Félicité de Genlis à Isabelle de Crousaz (-Montolieu), Bellechasse, 12 novembre 1785, cote BCUL, IS 1997, VIII/B/2, n° 18.
- 17 Il s'agit de Marie Antoinette Cailleau (v. 1713-1793), veuve du libraire Nicolas Bonaventure Duchesne. À la mort de son mari en 1765, elle reprend la librairie établie à la rue Saint-Jacques (Paris).
- 18 BCUL, IS 1997, VIII/B/2, n° 18.
- 19 Sur l'activité de Michel Lambert (1722-1787), voir sa notice sur <www.idref.fr/032086474>.
- 20 Lacombe a certainement postdaté le livre pour qu'il reste plus longtemps une actualité. Il en est de même pour la traduction d'*Antonie, ou l'auteur de Caroline* (1787), qui est déjà sur le marché en octobre 1786. Voir la STN *Online Database Archive*, <<http://fbtee.uws.edu.au/stn/interface/>>.
- 21 Lettre de Félicité de Genlis à Isabelle de Crousaz (-Montolieu), 8 décembre 1785, cote BCUL, IS 1997, VIII/B/2, n° 19.
- 22 Sur Jacques Mallet Du Pan (1749-1800), auteur de nombreuses critiques littéraires dans le *Mercur*, voir sa notice rédigée par Valérie Cossy dans le *DHS* et celle par Frances Acomb dans le *Dictionnaire des journalistes*, dirigé par Jean Sgard, <<https://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/>>.
- 23 Lettre de Jean-Louis Mallet Butini à [Jean-Jacques?] Gautier, Genève, 19 novembre 1785, cote AVL, Fonds Grenier, P 224, carton 18, envel. 8.
- 24 L'ornement de la page de titre, utilisé la même année par Barde, Manget et C^{ie} à Genève, et les commandes de la Société typographique de Neuchâtel auprès de cette imprimerie le laisseraient supposer. Barde est aussi cité dans la lettre de Mallet Butini.
- 25 L'arrivage des nouveaux livres est annoncé sur la couverture bleue du périodique, une couverture qui a été conservée dans l'exemplaire de la Bayerische Staatsbibliothek de Munich, mis en ligne par Google.
- 26 Lettre de Mallet à Gautier, Genève, 19 novembre 1785, cote AVL, Fonds Grenier, P 224, carton 18, envel. 8.
- 27 M.D., «*Caroline*, par Mme de ***», publiée par le Traducteur de *Werther*, 2 vol. in-12. A Lausanne, aux dépens de l'Auteur, & se trouve à Paris, chez Buisson, Libraire, Hôtel de Mesgrigny, rue des Poitevins, 1786», *Mercur de France*, 11 mars 1786, p. 70-78, ici p. 76.
- 28 *Id.*, p. 77. C'est peut-être à cette critique que réagit Georges Deyverdun dans la lettre citée plus haut.
- 29 *Id.*, p. 77-78.
- 30 Lettre de Félicité de Genlis à Isabelle de Montolieu, 9 août 1786, cote BCUL, IS 1997, VIII/B/2, n° 20 (les lettres entre janvier et juillet 1786 sont manquantes).
- 31 *Caroline de Lichtfield, par Madame de ****. Publié par le Traducteur de *Werther*. Nouvelle édition, avec des corrections considérables, Londres, et se trouve à Paris, chez Buisson libraire, 1786, 2 vol.
- 32 [Isabelle de Montolieu], *Caroline de Lichtfield, ou Mémoires extraits des papiers d'une famille Prussienne, rédigés par M. le baron de Lindorf, et publiés par Mme la B. de M.*, seconde édition, revue, corrigée, et changée par l'Auteur, avec la musique des romances, Paris, chez De Bure, 1789, vol. 1, p. III-IV. Dans son Avis, Mme de Montolieu explique pourquoi elle a retravaillé le début du roman.
- 33 Frère cadet du doyen Philippe-Sirice, Samuel-Élisée Bridel (1761-1828) est alors sous-gouverneur des enfants du duc de Saxe-Gotha. Sur Bridel et son activité de naturaliste, voir sa notice dans le *DHS*.
- 34 L'Alsacien Frédéric Rodolphe Saltzmann (1749-1821) est un écrivain, homme politique et franc-maçon français. Il dirige une librairie et différents journaux en langue allemande. Voir sa notice dans le *Dictionnaire des journalistes, op. cit.*
- 35 Lettre de Samuel-Élisée Bridel à Georges Deyverdun, Gotha, 6 août 1786, cote AVL, Fonds Grenier, P 224, carton 18, envel. 8.
- 36 Sur le peintre et illustrateur Daniel Nikolaus Chodowiecki (1726-1801), voir Philippe Kaenel, «Une "lecture" scénographique : Chodowiecki "illustre" Pestalozzi», in Johann Heinrich Pestalozzi, *Léonard et Gertrude. Un livre pour le peuple*, trad. de Léon van Vassenhove, Yverdon-les-Bains, Centre de documentation et de recherche Pestalozzi, 2014, p. 21-29.
- 37 Lettre de Bridel à Deyverdun, Gotha, 6 août 1786, cote AVL, Fonds Grenier, P 224, carton 18, envel. 8.
- 38 Lettre de Louis Bridel, Lausanne, 20 janvier 1787, citée par Eusèbe-Henri Gaullieur, *Études sur l'histoire littéraire de la Suisse française, particulièrement dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, coll. Bulletin de l'Institut national genevois 9, 1855, p. 278-280.
- 39 Voir Françoise Parent-Lardeur, *Lire à Paris au temps de Balzac. Les cabinets de lecture à Paris, 1815-1830*, deuxième édition revue et augmentée, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1999, p. 226. Isabelle de Montolieu figure parmi les romanciers les plus demandés, après Félicité de Genlis et Walter Scott.

Le « (vo)lumineux historien » : portraits d'Edward Gibbon

William Hauptman

Sur le prospère marché de l'art londonien de l'époque géorgienne, le portrait était le genre le plus demandé et le plus abondant. Pour la plupart des peintres de cette période, ces commandes constituaient une source lucrative de revenus que les tableaux à thème – peinture de genre ou représentations de scènes historiques et bibliques – n'assuraient pas, faute de commandes étatiques; par ailleurs les collectionneurs privés contemporains ne prisait pas ces thèmes. Les peintres pouvaient donc compter sur une demande régulière et constante de portraits de la part d'aristocrates, des membres de la noblesse et d'hommes de lettres célèbres, et leur fournir des images fidèles d'eux-mêmes pour pérenniser leurs traits à l'intention de leurs proches et des générations futures. L'idée de peindre le portrait d'une personnalité met en évidence la préférence des Anglais, au XVIII^e siècle, pour le reconnaissable plutôt que l'intangible, le familier plutôt que l'étranger. À cette époque, le besoin de reconnaître clairement les éléments distinctifs d'une œuvre d'art était si enraciné dans l'idéologie visuelle anglaise que Samuel Johnson put proclamer avec arrogance: «I had rather see the portrait of a dog that I know, than all the allegorical paintings they can show me in the world.»¹ De même, l'art du portrait était si prépondérant à la fin du XVIII^e siècle que les registres des expositions de la Royal Academy de cette époque montrent que les portraits de la noblesse titrée et de personnalités du monde politique et culturel constituaient plus de la moitié des œuvres présentées lors de chaque manifestation. Ainsi un voyageur français flânant dans l'une de ces expositions fut si fortement impressionné par le nombre de portraits exposés qu'il nota que «tous les peintres anglais font le portrait, et il faut convenir qu'ils excellent dans ce genre»².

Alors que la plupart des portraits avaient pour but de donner une description topographique précise des traits du visage – mais uniquement de ceux qui pouvaient s'offrir des commandes si onéreuses –, il y avait aussi, dans l'idée du portrait, que son auteur devait saisir une part du

caractère et de la personnalité du modèle au-delà d'une véritable ressemblance. Un axiome communément admis voulait que tout peintre dût reproduire le visage du modèle de manière flatteuse, en éliminant dans la mesure du possible les imperfections physiques, tout en tentant de suggérer une facette ou l'autre de sa situation sociale ou de sa richesse par le biais d'accessoires tels que vêtements, bijoux ou autres *paraphernalia* qui pouvaient indiquer le statut privilégié du modèle. En réalité, de nombreux artistes savaient fort peu de choses des personnes dont ils devaient faire le portrait. Dans le cas de Sir Joshua Reynolds, le plus éminent portraitiste de l'époque et chef de file de la théorie artistique anglaise, les carnets de rendez-vous où il consignait le passage des visiteurs et les séances de pose mentionnent parfois des commandes provenant d'un «stranger» ou d'une «lady»; cela suggère que l'acheteur potentiel n'était qu'un client prêt à mettre le prix pour être représenté par un maître renommé. Pour Reynolds, ces portraits devinrent si routiniers qu'il y prenait peu de plaisir et ne se sentait guère gratifié par ces commandes qui ne représentaient qu'un contrat d'affaires pour lequel il était généreusement rémunéré. En témoigne une anecdote devenue légendaire qui voudrait que Reynolds, en réponse à un compliment sur la véracité de l'expression et de l'attitude de l'un de ces portraits, aurait déclaré que sa démarche pour appréhender le modèle n'était guère différente de «copying a ham or any object of still life»³.

Tel n'était pas le cas avec Gibbon qui fut un ami proche du peintre pendant des décennies. La correspondance de l'historien fait plusieurs fois référence à «my friend Sir Joshua Reynolds»; on trouve également des mentions de Gibbon dans les lettres du peintre qui signifient combien son amitié lui était chère. Au fil des années, ils fréquentèrent les mêmes clubs, partagèrent des amitiés dans des cercles sociaux et culturels et échangèrent fréquemment leurs points de vue sur de nombreux thèmes, touchant aussi bien à l'Antiquité qu'à l'époque contemporaine,



Fig. 1. Joshua Reynolds,
*Portrait d'Edward
Gibbon*, huile sur toile,
73.6 x 62.2 cm, [1779].
Collection privée.

ou encore sur des sujets théoriques, politiques, artistiques et littéraires. Gibbon parle de Reynolds comme la personne vers laquelle il pouvait toujours se tourner pour tromper son ennui ou passer le temps à converser agréablement. Après le décès subit d'Oliver Goldsmith en 1774, ami intime de Reynolds, Gibbon remplaça celui-ci en tant que compagnon le plus proche du peintre avec lequel il se rendit «to places of amusement, masquerades, and *ridottos*.»⁴ Ces sorties furent souvent l'occasion de réflexions partagées sur d'innombrables sujets ayant trait à certains

comportements en société, mais aussi de simples commentaires sur des événements mondains et des scandales. Sans être un fin connaisseur en matière de peinture, quoiqu'il se soit constitué par la suite une collection d'estampes, Gibbon avait un œil suffisamment perspicace pour admirer les innovations artistiques de Reynolds, même lorsque celui-ci se lançait dans des thèmes classiques, où son talent n'était pas des plus fertiles. Lors d'un séjour à Londres en 1787, Gibbon eut l'occasion de voir le tableau de Reynolds *Infant Hercules Strangling Serpents in*

His Cradle, commandité par Catherine II de Russie, qu'il dit admirer comme « un superbe tableau. »⁵ C'est à la même époque que Reynolds recommanda Gibbon pour remplacer Thomas Franklin, professeur de grec à Cambridge en tant que « Professor of Antient [sic] Litterature » à la Royal Academy, un poste honoraire prestigieux sans obligations explicites, que Gibbon conserva jusqu'à sa mort⁶. Le décès de Reynolds en février 1792 fut une perte cruelle pour Gibbon et on mesure l'importance de ses sentiments envers le peintre dans sa correspondance. Il y affirme que la maison de Reynolds, avec celle de Lord Guilford, était le lieu où « I most relied for the comforts of society »⁷.

On ne s'étonnera donc pas que l'abondante production de portraits peints par Reynolds pendant les dernières décennies de sa vie comprenne une commande de l'un de ses amis et compères intellectuels. Le portrait de Gibbon par Reynolds [fig. 1] peint en 1779, alors que l'historien avait 42 ans, est certainement le plus connu et le plus remarqué de tous ceux que l'on connaît et sans le doute le plus reproduit sous forme de gravures⁸. Il n'y a pourtant aucune documentation qui puisse certifier les origines de la commande ni indiquer son but. On peut supposer que le peintre souhaitait exalter les traits d'un éminent homme de lettres qui venait de publier une œuvre novatrice, dont trois éditions du premier volume avaient déjà paru, la plus récente en mai 1777. Les carnets de rendez-vous qui nous sont parvenus indiquent que Gibbon s'est rendu à l'atelier de Reynolds en 1777 dès le 10 janvier, mais il s'agissait sans doute de rencontres de nature sociale, les rendez-vous étant fixés en fin d'après-midi; les modèles de Reynolds étaient en général convoqués pour poser le matin afin de profiter de la meilleure luminosité. Alors que le carnet de rendez-vous de 1778 ne nous est pas parvenu, au moins six rencontres peuvent être dénombrées en mai 1779, certainement toutes des séances de pose, puisque Reynolds précisa être « busy with sittings of Gibbon »⁹. Gibbon, quant à lui, nota le même mois que le portrait était déjà achevé « and my friends say that in every sense of the word, it is [a] good head »¹⁰. Reynolds était connu pour la rapidité avec laquelle il avait peint un certain nombre de portraits et l'on peut supposer que quelques séances de pose pendant un mois seulement ont suffi pour saisir la physionomie particulière de Gibbon. Mais il est curieux que les comptes de Reynolds n'indiquent aucun paiement avant juillet 1781, quand ils enregistrent un versement par Gibbon de 35 guinées. Le prix du portrait est un prix spécial, offert à un ami estimé, moins élevé que le tarif usuel du peintre. Les honoraires habituels de Reynolds se montaient à 50 guinées pour de tels portraits réalisés au format « kitkat », un format légèrement plus petit que celui à mi-jambe



Fig. 2. Thomas Patch, *Portrait d'Edward Gibbon*, sanguine sur papier, 22.2 × 16.5 cm, [v. 1764]. YCBA, inv. B1977.14.309(17).

qui mesurait environ 91 × 71 cm; les dimensions du portrait de Reynolds sont en effet inférieures. De plus, l'intérêt de Reynolds pour ce portrait est encore démontré par le fait que, tandis qu'il exigeait d'ordinaire recevoir la moitié du prix convenu lors de la première séance, pratique qui lui assurait d'être payé¹¹, il y renonça dans ce cas précis, faisant ainsi une faveur à son modèle.

Le portrait peint par Reynolds, qui deviendra une référence iconique définissant la physionomie de Gibbon,

n'était pas le premier. Il existe plusieurs portraits réputés représenter Gibbon jeune, mais aucun d'eux n'est suffisamment documenté, si bien que l'on peut douter de l'identité du personnage représenté. Néanmoins, en 1764, Thomas Patch, qui dessina et peignit en Italie divers groupes de notables anglais en les caricaturant souvent de manière tapageuse, représenta Gibbon dans une esquisse [fig. 2] après une rencontre à Florence à la Locanda di Carlo, un hôtel situé sur la rive gauche de l'Arno, en face du Palazzo Corsini et tenu par un Irlandais, Charles Hadfield¹². Patch, ou «Pash» comme l'appelait Gibbon, dessina spontanément Gibbon debout devant un relief antique, dans une attitude élégante qui évoque une posture souvent réservée à la royauté ou aux gentlemen fortunés. Le dessin

fut probablement réalisé au domicile de Sir Horace Mann, représentant diplomatique britannique à Florence, auquel Gibbon et Patch rendirent fréquemment visite pendant cet été-là. Mann, qui habitait depuis 1740 le Palazzo Manetti dans la Via Santo Spirito, avait une importante collection d'objets antiques, que Gibbon étudia, et dont il vendit certaines pièces en tant qu'agent de Horace Walpole, l'un de ses importants clients britanniques. L'esquisse n'est qu'une ébauche informelle qui montre Gibbon en conversation avec un personnage invisible sur la gauche, l'une des rares représentations de Gibbon en pied, mais il ne fait aucun doute que le dessin rend fidèlement ses traits, nonobstant les doutes que certains chercheurs ont émis sur l'identification de la figure du futur historien.



Fig. 3. Henry Walton, *Portrait d'Edward Gibbon*, huile sur panneau d'acajou, 22.9 x 16.5 cm, [1773]. NPG, inv. 1443.

Un portrait à mi-corps, plus traditionnel et bien plus petit que celui de Reynolds, est dû à Henry Walton qui peignit Gibbon en 1773 alors qu'il avait déménagé à Londres¹³ [fig. 3]. Walton, un artiste bien moins célèbre que Reynolds, étudia quelque temps avec Johann Zoffany, l'un des fondateurs de la Royal Academy. Dès 1772, Walton fut élu directeur de la Society of Artists, un poste influent qui lui assura une voie royale pour des commandes de portraits. À l'instar du portrait de Reynolds, nous n'avons que peu d'informations sur la genèse de cette commande, le nom de Walton n'apparaissant que deux fois dans les écrits de Gibbon, en passant¹⁴. La relation entre Gibbon et Walton s'était certainement nouée par l'intermédiaire des nombreux nobles de l'entourage de Gibbon qui avaient été portraituretés par le peintre. L'un d'eux, John Baker Holroyd, 1^{er} comte de Sheffield, devint l'un des plus ardents promoteurs de Gibbon. L'on peut supposer que le portrait de Walton est celui que Gibbon commanda pour sa belle-mère, Dorothea, qui habitait Bath, comme l'indique une lettre du 13 juillet 1773 : « You will receive, dear Madam, by the Bath Coach a representation, which is said to be very like a person, whom I believe is not indifferent to you. »¹⁵ Le portrait de Walton – réalisé en plusieurs versions avec des variations dans la couleur des vêtements, et sans doute destinées à être données en cadeau aux amis de Gibbon¹⁶ – le montre portant des habits qui étaient à la mode à l'époque géorgienne, sans extravagance, avec un double menton prédominant déjà très présent. Le portrait de Walton est une représentation simple et directe, alors très courante, une image qui ne tente guère plus que de rendre l'attitude affable d'un personnage célèbre, un homme plein d'urbanité déjà réputé pour son érudition. Le portrait circulera ensuite largement sous la forme d'estampes réalisées par divers graveurs, souvent sous forme de vignettes dans la presse consacrée aux écrits et à la carrière de Gibbon.

Reynolds, ou peut-être Gibbon, opta pour une posture semblable à celle du tableau de Walton, et dut, en 1779, affronter un personnage déjà connu du public pour son narcissisme et sa physionomie particulière, qui, comme on le verra plus loin, offrait aux caricaturistes de quoi alimenter exagération et parodie. On peut rappeler ici que Gibbon lui-même avait écrit qu'il n'avait pas été gratifié de traits harmonieux ; il était non seulement en surpoids, mais son tour de taille était accentué par sa petitesse, ses maigres jambes semblant incapables de soutenir une pareille masse. Gibbon fait une allusion indirecte à son physique ingrat dans le chapitre L du *Decline and Fall* en se référant à Mahomet qui, selon la tradition, était « distinguished by the beauty of his person, an outward gift which is seldom

despised, except by those to whom it has been refused », de toute évidence une référence à sa propre personne. De nombreux contemporains de Gibbon n'en disconvenaient guère en décrivant sa stature trapue et ses joues saillantes. Horace Walpole – à qui Gibbon rendait souvent visite – le décrit en 1781 comme un homme vaniteux avec une « ridiculous face »¹⁷. Cette opinion concorde avec celle de James Boswell qui, pendant le même mois où Gibbon posait pour Reynolds, le décrit comme « an ugly, affected, disgusting fellow »¹⁸.

Le portrait de Reynolds tempère considérablement ces avis avec sa composition franche et dénuée d'ornements, bien que Gibbon eût choisi, en contraste avec le tableau de Walton, d'être représenté dans une tenue plus imposante, vêtu d'une belle veste couleur framboise – « the national color of our military ensigns and uniforms » ainsi que l'écrit Gibbon – bordée de fourrure, de même qu'un élégant gilet fermé par trois boutons et un foulard de dentelle à volants, le tout servant sans doute aucun à indiquer et à projeter l'aura d'un gentleman et haut dignitaire jouissant de biens considérables. Plus significative est la manière dont Reynolds traduit les traits de son modèle sans accentuer son côté affecté et grotesque, ni son arrogance au-delà du costume flamboyant. En effet, le tableau de Reynolds est une démonstration exemplaire de l'habileté d'un portraitiste talentueux qui peut capturer une réalité visible sans souligner explicitement les aspects peu attrayants de la personnalité de son modèle. Le portrait révèle Gibbon comme une figure quelque peu hautaine et sévère, le regard détourné du spectateur ; son embonpoint est souligné par son double menton et son nez bulbeux, alors que les dimensions démesurées de son corps sont habilement voilées par l'ombre. L'œuvre montre une figure sans émotion perceptible, clairement distante du spectateur, ce qui n'était pas exceptionnel pour des portraits de l'élite sociale, mais le savoir-faire magistral de Reynolds fait de Gibbon un personnage distingué, à l'allure imposante et dont la formidable corpulence domine la toile.

Reynolds exposa le portrait à la Royal Academy en 1780, presque une année avant son paiement par Gibbon. Il était habituel à cette époque que les peintres désignent leurs modèles dans un catalogue par des indications de classe sociale génériques telles que « Portrait of a Nobleman » ou « Portrait of a Lady », à l'exception des dignitaires royaux qui étaient nommés avec leurs titres. Le portrait de Gibbon par Reynolds était donc ainsi mentionné dans le catalogue comme *Portrait of a Gentleman* (n° 18). Il n'y a aucune indication dans la presse ou de la part de témoins visuels quant à la localisation du tableau dans l'aménagement serré de l'exposition où, comme le voulait

l'usage, les tableaux étaient accrochés cadre contre cadre. C'est un fait qui a son importance puisque la plupart des portraits de cette dimension étaient souvent placés soit en haut soit en bas des murs, ou entre des tableaux de plus grande dimension pour combler des vides ; les espaces centraux offrant la meilleure vue étaient réservés aux toiles plus importantes, souvent des portraits en pied. On compte parmi les tableaux phare de l'exposition – qui attira plus de 60'000 visiteurs du 1^{er} mai au 3 juin – des œuvres importantes de Zoffany, notamment sa *Tribuna of the Uffizi*, et des paysages de Gainsborough, portés aux nues par Walpole, de West et de Fuseli (Füssli), qui séduisirent la plupart des spectateurs et des critiques. Par conséquent, ce portrait de gentleman fut à peine remarqué bien qu'il fût reconnu sans conteste comme un portrait de l'historien. L'un des commentateurs nota que les portraits de Reynolds montrés cette année-là – il exposa six autres œuvres, outre le portrait de Gibbon – «will convey to latest posterity lively features of the present age», dont un portrait non identifié qu'il nomma à juste titre «Mr. Gibbon, author of the *History of the Decline and Fall of the Roman Empire*»¹⁹. Parmi les spectateurs qui eurent clairement une bonne opinion du tableau, on trouve Walpole qui dans son exemplaire annoté du catalogue jugea le tableau «Good and like», signifiant par là qu'il saisissait habilement les traits de Gibbon, une véritable louange de la part de ce critique exigeant, malgré son opinion sur la «ridiculous face» du modèle.

Gibbon entra en possession du portrait après la clôture de l'exposition et le transporta en 1783 à Lausanne où il séjourna pour la troisième et dernière fois. Tous les témoignages s'accordent à dire qu'il tenait à ce portrait, qui le dépeignait de la manière la plus fidèle qui soit, comme à un trésor : il l'accrocha en position centrale au-dessus du manteau de la cheminée de sa demeure, à la Grotte. C'est dans ce décor que Charles James Fox, l'éminent homme d'État du parti whig, put l'admirer lors d'une visite chez Gibbon²⁰. Il aurait parlé du tableau de Reynolds comme de «that wonderful portrait, in which, while the oddness and vulgarity of the features are refined away, the likeness is perfectly preserved.»²¹ Pourtant Gibbon conserva son portrait à la Grotte pendant sept années seulement. Plusieurs lettres de Sheffield à Gibbon pendant les années 1780 indiquent que Sheffield aurait aimé devenir propriétaire du portrait, mais Gibbon l'avait apparemment donné en cadeau à son compagnon Deyverdun, qui refusa dans un premier temps de s'en séparer. En été 1789, un accord fut cependant conclu, selon lequel Gibbon acceptait d'échanger son portrait avec celui de Sheffield peint par Reynolds la même année et qui avait été récemment exposé à la Royal Academy (n° 23)²². En juillet, Gibbon demanda



Fig. 4. John Hall, *Portrait d'Edward Gibbon*, gravé d'après Reynolds, eau-forte, 19.7 x 13.4 cm, [1780]. BM, inv. Q,3.83. Épreuve de la planche pour l'édition du *Decline and Fall* publiée en 1780 par W. Straham & T. Cadell.

à Sheffield: «Is your picture on the road? Mine shall be set out whenever you please.»²³ Le 15 mai 1790, onze ans, jour pour jour, après que Gibbon nota que son portrait était achevé, celui-ci écrivit à Sheffield: «Your portrait is at last arrived», le plaçant à l'endroit même où le sien avait été accroché auparavant et où le tableau fut «the object of general admiration»²⁴. Un tel échange de portraits est rare dans les annales du XVIII^e siècle et indique en l'occurrence le désir de ces deux amis intimes d'avoir dans leurs demeures respectives un *memento* pictural immédiat rappelant leur proximité. Sheffield, quant à lui, garda le portrait de Gibbon dans sa résidence du Sussex où le tableau resta dans la famille jusqu'à son achat en 1895 par Archibald Primrose, 5^e comte de Roseberry, ancien Premier Ministre et grand admirateur des écrits de Gibbon²⁵. Jacques Samuel Louis Piot, peintre autodidacte et maître de dessin à Lausanne dès 1768, en réalisa des copies au pastel (p. 383-384).

Fig. 5. Josiah Wedgwood & Sons, *Camée avec portrait d'Edward Gibbon, céramique diaprée, 7.6 x 6.2 cm, [v. 1788]. Victoria and Albert Museum, London, inv. C.121-1956.*

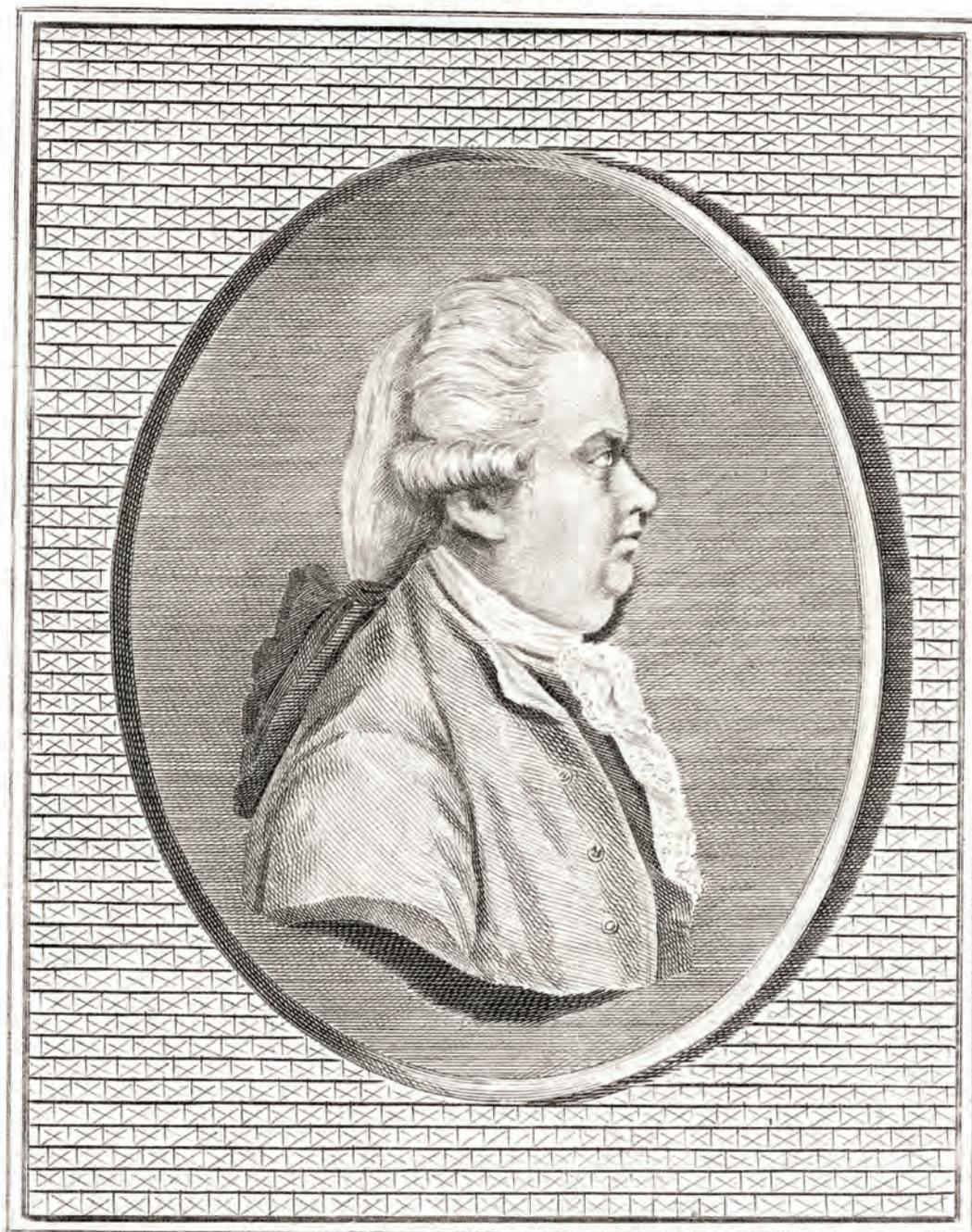


Bien que le portrait de Reynolds fût réservé à la sphère privée, l'image ne fut pas soustraite aux yeux du public puisqu'elle fut reproduite par le graveur John Hall en 1780 [fig. 4]. Hall était un graveur à succès jouissant d'une réputation irréprochable et devint le *Historical Engraver* de George III en 1785; on lui demanda de graver d'autres portraits de Reynolds dont ceux de Samuel Johnson et de Richard Brinsley Sheridan. L'idée de conserver les traits de Gibbon par la gravure faisait certainement partie du contrat de commande, comme le note Gibbon lui-même en mai 1779 lorsque le portrait de Reynolds fut achevé, ajoutant que «Next week it will be given to Hall the Engraver»²⁶. Hall fit plus que reproduire l'œuvre de Reynolds, il l'embellit de feuilles de chêne dans la partie supérieure et d'une vue du Colisée dans un cadre rectangulaire placé sous le portrait, ajoutant de part et d'autre une représentation de Romulus et Rémus et l'aigle de Jupiter. Le portrait de Reynolds était donc accessible à chacun pour une somme de quelques shillings en guise de souvenir d'un historien célèbre. La diffusion de la gravure de Hall fut d'autant plus grande que l'estampe fut imprimée sur la page de frontispice du deuxième volume du *Decline and Fall*²⁷.

En plus de la gravure de Hall, le portrait de Reynolds fut également diffusé sous la forme d'un camée de céramique diaprée bicolore de Wedgwood, élaboré moins de dix ans après l'exposition du tableau de Reynolds [fig. 5]. Gibbon lui-même était un client de Wedgwood à cette époque; avec son ami lausannois Wilhelm de Sévery en séjour à Londres, il se rendit à la boutique de Wedgwood pour y acheter différents bustes d'écrivains, de philosophes et de savants pour la maison de la Grotte, objets que la firme expédia en juillet 1788²⁸.

Dès les années 1780, Wedgwood avait élargi la gamme de ses produits en ajoutant à la vaisselle de porcelaine des portraits de personnages contemporains distingués dans le but de stimuler son entreprise en expansion par la reproduction de gemmes antiques, vases et autres objets hétéroclites qu'achetaient en abondance ses riches clients. Il engagea des artistes pour réaliser les portraits – dans le cas du camée de Gibbon, le portrait fut probablement réalisé par John Flaxman, un sculpteur de grande renommée – dont on faisait ensuite un moule destiné à être coulé de céramique diaprée. C'est Wedgwood qui développa le procédé de fabrication qui comprenait une pâte de porcelaine blanche souvent teintée par un oxyde métallique lui donnant sa couleur bleu pâle. Profitant de la célébrité de Gibbon, Wedgwood définit ces camées et bustes comme des «ornamenting cabinets, book-cases, writing tables» ayant pour but d'agrémenter les demeures de «many of the first nobility and gentry of the kingdom»²⁹. Si les prix

EUROPEAN MAGAZINE.



J. Baskin, Sculp.

EDWARD GIBBON Esq.^r

Published by J. Sewell, Cornhill, 1st April, 1788.

Fig. 6. Burnet Reading,
*Portrait d'Edward
Gibbon*, eau-forte
publiée dans le *European
Magazine* le 1^{er} avril 1788,
17 x 11.2 cm, 1788. BM,
inv. 1865,0520.62.



“Thou art weighed in the balances, and art found wanting.”

Daniel, Chapter 5 Vers 27.

Fig. 7. Joshua Kirby Baldrey (attr.), «*Thou art weighed in the balances, and art found wanting*», eau-forte aquarellée, 27.7 x 30.3 cm, [1788]. BM, inv. J,4.119.

de Wedgwood dépassaient les moyens de la plupart des gens, l'image du camée fut également diffusée au moyen d'une gravure (en miroir) de Burnet Reading, un graveur connu qui travaillait pour différents éditeurs, et notamment destinée à un article sur Gibbon dans la presse populaire³⁰ [fig. 6].

Les traits particuliers et les imposantes dimensions corporelles de Gibbon furent, comme on pouvait s'y attendre, l'objet d'estampes satiriques et de caricatures, autres piliers de la production artistique de Londres à l'époque géorgienne. L'une d'elles fut produite en juin 1788, soit un mois seulement après la parution des volumes 4, 5 et 6. Attribuée à l'éditeur et graveur Joshua Kirby Baldrey, elle s'intitule «*Thou art weighed in the balances, and art found wanting*» [fig. 7]. Au premier regard, on peut imaginer que l'estampe joue sur le poids corporel de Gibbon qui fait pencher la balance sur la droite, mais le contexte indique qu'elle fait allusion à son poids intellectuel après la parution complète du *Decline and Fall*. L'estampe se réfère en fait à un pamphlet de Richard Watson, évêque de Llandaff et Regius Professor of Divinity à Cambridge, *Apology for Christianity* (1776), qui critique les propos tenus par Gibbon sur l'émergence du christianisme. On voit Watson sur le plateau gauche de la balance, une figure boursoufflée trônant sur divers volumes – en 1769, Reynolds avait fait le portrait d'une personne plus mince³¹ – et sur la droite Gibbon, assis sur ses pesants volumes, contrebalançant de tout son poids les efforts de Watson qui tente vainement d'abaisser le fléau de son côté. Le phylactère qui sort de la bouche de Watson donne l'ordre à un homme en guenilles d'ajouter sur la balance les cinq volumes de ses *Chemical Essays*, parus de 1781 à 1787, plutôt que le maigre pamphlet que le mendiant lui tend. Cette image suggère de manière évidente que l'œuvre de Gibbon doit s'imposer en tant que source dominante de connaissance et d'histoire, ridiculisant ainsi Watson. La représentation de Gibbon, qui fait recours aux prototypes de Walton et Reynolds, le dépeint comme un illustre historien faisant autorité et narguant avec suffisance la figure méprisante de Watson.

La même année une autre estampe fut publiée par le Reverend James Holland, antiquaire, géologue et dessinateur amateur, qui joue tant sur la célébrité de l'image iconique de Gibbon que sur sa masse corporelle. Intitulée *The Luminous Historian* [fig. 8], elle fait allusion à un discours de Richard Brinsley Sheridan prononcé au Parlement le 13 juin 1788 pendant le procès de Warren Hastings auquel assistèrent Gibbon et Reynolds en tant que spectateurs. Sheridan qualifia les crimes de Hastings en Inde comme sans précédent dans l'histoire, recommandant à ses pairs juges de Hastings de lire «the luminous page of Gibbon».

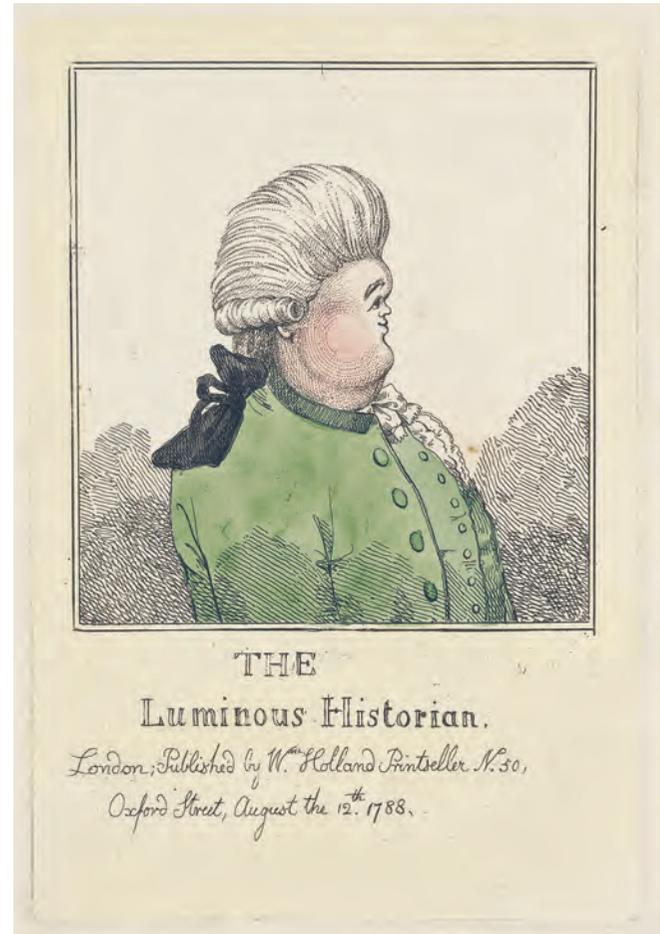


Fig. 8. James Douglas (attr.), «*The Luminous Historian*», eau-forte aquarellée, 18 x 12.2 cm, 1788. BM, inv. 1868,0808.5781.

Un plaisantin anonyme le cita malicieusement en ajoutant deux lettres, transformant l'épithète en «*Vo-luminous Historian*»³² dans un jeu de mots qui fait aussi bien référence au physique de Gibbon qu'à l'abondance de ses écrits. Cette estampe grossière montre Gibbon comme un être grotesque et disgracieux ; ses traits sont accentués par son front proéminent – considéré au XVIII^e siècle comme un signe de génie et d'intelligence supérieure – son menton est protubérant et sa nuque massive débordant du col de son manteau, le tout rendu encore plus ingrat par la perruque démesurée contrastant avec la petitesse du nez et de la bouche. L'image semble illustrer l'une des descriptions de Gibbon qui sera publiée ultérieurement :

M. Gibbon est un petit homme, d'une grosseur énorme ; il a un visage étonnant, il est impossible d'y distinguer nettement un seul trait. Il n'a point du tout de nez, presque pas d'yeux et très peu de bouche ; ses deux grosses joues absorbent tout : elles sont si larges, si rebondies, et d'une proportion si prodigieuse, qu'on est tout stupéfait de les trouver là.³³

Nous savons que Gibbon vit cette caricature à sa publication en août 1788 et qu'elle donna «*great offence to Mr Gibbon [...]. This unpardonable personal satire upon his profile, which needed no exaggeration, is intitled "The Voluminous Historian"*»³⁴.

De telles amplifications du volume corporel de Gibbon n'étaient pas rares de son vivant, toutes accentuant son apparence massive et sa «*ridiculous face*». Même à l'époque du portrait plus respectueux de Walton, Gibbon était déjà portraituré comme une masse lourdaude au physique colossal, comme on peut le voir dans une esquisse de George Townshend, 1^{er} marquis Townshend, puis vicomte Townshend, dessinée vers 1775³⁵ [fig. 9]. Connu comme officier et décoré pour avoir reçu la capitulation du Québec après la mort du Général Wolfe en 1759, Townshend commença à dessiner durant son Grand Tour de 1749, tout d'abord pour son propre plaisir et par la suite pour créer des satires politiques extrêmement mordantes dont il était friand ; Walpole nota que Townshend avait un «*genius for likeness in caricatura*» dont un exemple le fit «*laugh till I cried.*»³⁶ Si nous n'avons aucune information sur les relations entre Townshend et Gibbon – celles-ci ont pu naître par des contacts mutuels au Parlement ou dans la milice – il est évident que Townshend a habilement saisi l'énorme masse corporelle de Gibbon et suggéré adroitement les traits disgracieux de son visage d'une seule ligne, sans marquer son profil, alors qu'il regarde le paysage au loin, sa perruque ébouriffée par le vent. Des postures



Fig. 9. George Townshend (attr.), *Portrait d'Edward Gibbon*, plume et encre sur papier, 23 x 13.4 cm, [v. 1775]. BM, inv. 1868,0808.13152.



Fig. 10. «Edouard Gibbon Triturant sa prise de Tabac. D'après la découpe faite par Madame Brown en 1793», lithographie, 13.5 x 9 cm, 1793. MHL, inv. I.51.A.12.

analogues furent répétées pour diverses silhouettes dans lesquelles sa tête disproportionnée et ses jambes grêles créent une apparence caricaturale, image qui a été reprise sur la plaque commémorative marquant le site original de la Grotte (fig. 10; p. 252, fig. 6).

Alors que ni Holland ni Townshend n'étaient connus pour être des proches de Gibbon, certains de ses amis ne se privaient pas de se moquer de ses traits, toutefois sans malice apparente. C'était le cas de Lady Diana Beauclerk, connue à l'époque comme Lady Di, parfois orthographié Lady Dy par Gibbon, qu'il connaissait bien lorsqu'elle

épousa Lord Bolingbroke et dont elle divorça le 10 mars 1768. Deux jours plus tard, elle épousa Topham Beauclerk, arrière-petit-fils de Charles II, un personnage peu recommandable souffrant d'une dépendance au laudanum et aux jeux d'argent. Pleins de compassion envers Lady Di, Reynolds, Gibbon et Burke commentèrent fréquemment les mauvais traitements que lui infligeait son mari pendant leurs années de mariage. Walpole eut l'occasion d'observer le couple lors d'une visite à Strawberry Hill; il nota que Topham Beauclerk était remarquablement «filthy in his person, which he thought generated vermin»³⁷. Mais Lady Di fut remarquée par Gibbon comme une personne plaisante et ingénieuse «far beyond the ordinary rate» et il l'admirait pour son courage à supporter une vie intolérable jusqu'à la mort de son mari en 1780 à l'âge de 41 ans³⁸. Parmi ses nombreux talents, un don inné pour le dessin, qu'elle mit à contribution en illustrant plusieurs livres, notamment des œuvres de Walpole et Dryden, de même qu'en faisant des projets pour Wedgwood, certains marqués par l'influence de Reynolds qui était un ami de la famille.

Son portrait de Gibbon [fig. 11] n'est pas daté, mais fut probablement dessiné dans les années 1770 lorsque Lady Di dîna avec lui à Londres. Le croquis montre un Gibbon sévère coiffé du *Laurus nobilis*, symbole traditionnel de la victoire et des honneurs, décerné aussi en guise de récompense du mérite, d'où le terme *lauréat*. Le portrait se réfère aux reliefs romains représentant des poètes et des écrivains, que Lady Di utilise comme prototype, et honore ainsi Gibbon en le situant parmi les sages de l'Antiquité. Il faut noter que dans cette vue de profil Lady Di accentue la joue gauche conformément à une description de Gibbon par Jean Baptiste Antoine Suard, que Gibbon connaissait, qui fit remarquer que ses joues étaient prodigieusement rebondies³⁹. Ce dessin n'est probablement pas celui qui fut recensé dans la collection de Lady Holland en 1897⁴⁰. Il est sans doute à mettre en relation avec une autre caricature, posthume, de Gibbon dans son uniforme militaire, alors qu'il servait en qualité de capitaine dans la milice du South Hampshire entre 1759 et 1762, tout en participant à des camps annuels d'entraînement jusqu'à sa démission en 1770. Cette caricature est annotée comme se trouvant dans la collection d'Elizabeth, née Vassal, qui épousa en 1797 Henry Holland, 3^e baron Holland [fig. 12]. Ce portrait anonyme est néanmoins volontairement exagéré puisqu'au moment où Gibbon servait, il n'était probablement pas encore aussi outrageusement corpulent.

Un autre portrait informel de Gibbon dû à une fidèle amie est celui de Lavinia, comtesse Spencer [fig. 13], dont Reynolds réalisa un portrait remarquablement sensuel deux ans avant de faire celui de Gibbon. Fille de Charles



Fig. 11. Lady Diana Beauclerk, *Portrait caricatural d'Edward Gibbon*, plume et encre sur papier, 12 x 9 cm, [v. 1770]. BM, inv. 1890,0512.10.



Fig. 12. Anonyme, *Portrait caricatural d'Edward Gibbon*, aquarelle, 15.2 x 11.4 cm, [v. 1825]. NPG, inv. 3317.

Bingham, 1^{er} comte de Lucan, elle fit à Florence la connaissance de Horace Mann, puis après 1780, celle de Walpole qui exprima son admiration pour ses efforts artistiques. En 1782 elle épousa George John Spencer, 2^e comte Spencer, qui par ce mariage devint un parent lointain de Lady Di. Pendant son voyage en Italie en 1785, Spencer séjourna pendant un mois à Lausanne où elle rendit visite presque quotidiennement à Gibbon et en fit une étude informelle. Gibbon la considérait comme «a charming woman», spirituelle et enjouée comme un enfant, une manière d'être qui le mettait à l'aise. Le 1^{er} octobre 1785, Gibbon consigna dans une lettre à Sheffield qu'elle «has left me an agreeable specimen, a drawing of the Historic muse sitting in a thoughtful posture»⁴¹, une référence claire à cette esquisse spontanée avec le terme «agreeable» qui témoigne du contentement de Gibbon pour la manière dont il était représenté. Il faut noter qu'elle dessina Gibbon assis, son ventre débordant en dessus de ses maigres jambes et de ses petits pieds, tous deux si écartés que ses talons se touchent, probablement le résultat d'une sévère crise de goutte qui dura de mars à mai cette année-là. Au bas de la feuille, Spencer esquissa deux têtes qui saisissent deux attitudes faciales alors qu'ils conversaient aimablement; un visiteur les jugea comme «too much like acting, as if he had studied his part»⁴². Il existe également une autre étude de Gibbon prenant la même posture détendue: l'artiste anonyme s'est peut-être inspiré du dessin de Spencer ou a réalisé ce dessin au domicile de Gibbon.

Deux ans plus tard, le peintre anglo-helvétique et caricaturiste Michel-Vincent Brandoin rendit visite à Gibbon à la Grotte. Brandoin lui avait auparavant offert un dessin alors que Gibbon finalisait ses derniers volumes, pour une raison que l'on ignore, mais peut-être pour faire office de vignette⁴³. Brandoin, qui signait ses œuvres Charles ou C. Brandoin, était un aquarelliste vigoureux qui exposa plusieurs de ses œuvres à la Society of Artists en 1768 et 1769, puis à la Royal Academy de 1770 à 1772, mais sa renommée vint plutôt de ses dessins satiriques acerbes, disponibles dans les boutiques d'estampes. Après son retour à Vevey en 1772, il eut des contacts avec le cercle d'amis suisses de Gibbon, notamment avec des membres de la famille Levade; David Levade, un pasteur réputé, était l'un des amis les plus proches de Gibbon, et son frère Louis, un médecin éminent et anglophile⁴⁴, était le médecin traitant de Brandoin. C'est dans ce contexte que Brandoin rendit visite en 1787 à Gibbon qui posa pour son portrait dans le jardin de la Grotte⁴⁵ [fig. 14]. À ce moment-là, Gibbon avait pris énormément de poids en raison de ses repas quotidiens surabondants. Le doyen Philippe-Sirice Bridel fut le témoin de ces festins extravagants, notant que



Fig. 13. Lavinia Spencer, *Portraits caricaturaux d'Edward Gibbon*, crayon sur papier, 28.7 x 18.6 cm, [v. 1785]. BM, inv. 1890,0512.148.

Gibbon «dînait et soupa copieusement tous les jours», ce qui ne manquât pas d'augmenter son volume déjà considérable⁴⁶.

Une indication supplémentaire de l'état physique est le portrait de Brandoin qui le montre les jambes exagérément écartées, assis sur ce qui semble être une souche d'arbre, position semblable au portrait de Lady Spencer deux ans plus tôt. Bien que l'on puisse attribuer cette posture à l'immense fardeau pondéral de Gibbon qui pouvait l'empêcher de s'asseoir confortablement, celle-ci témoigne



Brandoin del.

*Gibbon.
after the original in the
possession
of Mons^r le Prof^r Lavallée
de Lausanne.*

lith. de C. Constans.

Fig. 14. Charles Louis Constans, «Gibbon. After the original in the possession of Mons^r le Prof^r Lavallée de Lausanne», d'après le dessin de Michel-Vincent Brandoin, lithographie, 17.5 x 13.3 cm, [v. 1810-1820]. BM, inv. 1901,1022.1787.

en fait de la maladie chronique dont Gibbon refusait de parler, même à ses amis les plus proches. Pendant plusieurs décennies il souffrit d'un testicule enflé, diagnostiqué plus tard comme une hydrocèle, une accumulation de fluide dans la bourse qui entoure le testicule et qui cause le gonflement du scrotum, maladie que Gibbon aggrava par une généreuse consommation d'alcool qui, à son tour, lui causa des crises de goutte handicapantes⁴⁷. Gibbon consultait déjà un médecin depuis 1761 et on draina le fluide à plusieurs reprises – on en tira même une fois près de quatre litres – et dans les années 1780 sa grosseur ressemblait à une importante tumeur qui obligeait Gibbon à s'asseoir de manière empruntée et peu naturelle. Vers la fin de l'année 1793, Gibbon écrivit à Sheffield que la «large prominency circa genitalia» avait crû «most stupendously» et qu'elle

était «almost as big as a small child»⁴⁸. Si cet état tumoral était certainement déjà présent lorsque Brandoin rencontra Gibbon, il n'y fit qu'une allusion discrète en le cachant sous une culotte volumineuse, bien que l'on observe un renflement dans les parties génitales, légèrement caché par une canne. Le portrait réalisé par Brandoin est une représentation de Gibbon en figure massive et totémique, semblable à un grand Bouddha souriant, régnant sur son domaine idyllique. Le public anglais prit connaissance de cette image de Gibbon, l'une des dernières avant sa mort en 1794, quand elle fut à nouveau publiée sous une forme plus grossière dans un article le concernant dans sa dernière résidence à Lausanne⁴⁹.

Traduit de l'anglais par Frances Trezevant.

- 1 Samuel Johnson, *The Works of Samuel Johnson, LL.D.*, London, John Stockdale, 1787, vol. 11, p. 208.
- 2 Louis Simond, *Voyage en Angleterre, pendant les années 1810 et 1811; avec des observations sur l'état politique et moral, les arts et la littérature de ce pays, et sur les mœurs et les usages de ses habitans*, Paris, etc., Treuttel et Würtz, 1817, t. I, p. 54.
- 3 Charles Robert Leslie et Tom Taylor, *Life and Times of Sir Joshua Reynolds*, London, J. Murray, 1865, vol. 2, p. 476 (cite de manière erronée «barn» au lieu de «ham»).
- 4 *Id.*, vol. 2, p. 273. Un *ridotto* était un lieu de divertissement public populaire dans la Londres géorgienne, avec musique et danse.
- 5 Lettre à Georges Deyverdun, Londres, 10 août 1787, in Gibbon, *The Letters*, t. III, p. 70. La grande toile de Reynolds fut exposée à la Royal Academy en 1788 (n° 167). L'une de ses dix-huit œuvres montrées cette année-là, et accrochée à une place dominante.
- 6 *Letters of Sir Joshua Reynolds*, éd. Frederick Whitley Hilles, Cambridge, The University Press, 1929, p. 181-182. Sa lettre d'acceptation du 4 avril 1788 est publiée dans Gibbon, *The Letters*, t. III, p. 103. Le Conseil de la Royal Academy recommanda que Gibbon donne une conférence publique, ce qu'il ne fit apparemment pas. Le Conseil recommanda aussi de lui délivrer un diplôme d'*Academician*, mais cette proposition fut refusée par le roi.
- 7 Lettre à Lord Sheffield, 23 août 1792, in Gibbon, *The Letters*, t. III, p. 268.
- 8 David Mannings, *Sir Joshua Reynolds. A Complete Catalogue of his Paintings*, New Haven; London, Yale University Press, 2000, vol. 1, p. 217, n° 725; *Joshua Reynolds. The Creation of Celebrity*, éd. Martin Postle, London, Tate Publishing, 2005, p. 156, n° 39.
- 9 Voir Malcolm Cormack, «The Ledgers of Sir Joshua Reynolds», *The Volume of the Walpole Society*, n° 42, 1968-1970, p. 153 et Leslie and Taylor, *Life and Times of Sir Joshua Reynolds, op. cit.*, vol. 1, p. 281.
- 10 Lettre à Lord Sheffield, 15 juillet 1779, in Gibbon, *The Letters*, t. II, p. 215-216.
- 11 *Reminiscences of Henry Angelo, With Memoirs of His Late Father and Friends*, éd. Henry Colburn, London, Henry Colburn et Richard Bentley, 1828, vol. 1, p. 35.
- 12 Le dessin fut publié pour la première fois dans le *Times Literary Supplement* du 25 décembre 1959, p. 762, mais l'identification de Gibbon fut contestée dans l'édition du 29 janvier 1960 par un spécialiste de Gibbon, D. M. Low. Voir *Gibbon's Journey from Geneva to Rome. His Journal from 20 April to 2 October 1764*, éd. Georges A. Bonnard, London etc., T. Nelson, 1961, p. XXII, qui comprend le dessin en frontispice.
- 13 Sur Walton, voir William T. Whitley, *Artists and Their Friends in England 1700-1799*, London, The Medici Society, 1928, vol. 2, p. 345.
- 14 Lettre à Lord Sheffield, 4 décembre 1773, in Gibbon, *The Letters*, t. I, p. 379; au même, 16 décembre 1773, in *id.*, t. I, p. 382, lettre dans laquelle il demande à Sheffield de saluer le peintre.
- 15 Lettre à sa belle-mère Dorothea, 13 juillet 1773, in *id.*, t. I, p. 370. Le portrait fut légué en 1796 à Lord Sheffield et fut recensé vers 1804 comme l'un des quatre portraits de Gibbon de la collection Sheffield; voir George Perfect Harding, «List of Portraits, Pictures in Various Mansions of the United Kingdom», National Portrait Gallery, London, cote MSS 47-50, I, fol. 13, qui crut, à tort, que le portrait avait été fait d'après nature.
- 16 En plus du portrait reproduit ici, il y existe d'autres versions au Magdalen College d'Oxford (reproduite p. 6) et à la Government Art Collection à Londres. Sur cette dernière version, Gibbon est vêtu d'un manteau vert.
- 17 *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, éd. Wilmarth S. Lewis, New Haven, Yale University Press; London, Oxford University Press, 1937-1983, vol. 28, p. 98.
- 18 James Boswell, *Letters of James Boswell, Addressed to the Rev. W. J. Temple*, London, Richard Bentley, 1857, p. 242.
- 19 «Some Account of the Late Exhibition at the Royal Academy», *The Gentleman's Magazine and Historical Chronicle*, n° 50, 1780, p. 317. Voir aussi le *Public Advertiser* qui identifia également en 1780 le sujet du portrait comme Gibbon et trouva le tableau admirable.
- 20 Ernest Giddey, «Les voyages en Suisse de Charles James Fox et ses visites à Voltaire et à Gibbon», *RHV*, n° 63, 1955, p. 111.

- 21 Samuel Rogers, *Recollections of the Table-Talk of Samuel Rogers: To Which is Added Porsoniana*, New York, D. Appleton and Company, 1856, p. 77.
- 22 Voir Mannings, *Sir Joshua Reynolds*, op. cit., vol. 1, p. 259, n° 918. Le portrait semble avoir disparu, mais on le connaît grâce à une gravure de John Jones de 1789. Sheffield posa plusieurs fois pour Reynolds en mars 1788. Voir aussi *The Girlhood of Maria Josepha Holroyd, from 1776 to 1796*, éd. Jane H. Adeane, London, Longmans, Green, 1897, p. 21 ; elle était la fille aînée de Sheffield.
- 23 Lettre à Lord Sheffield, 22 juillet 1798, in Gibbon, *The Letters*, t. III, p. 161.
- 24 Lettre au même, 15 mai 1790, in *id.*, t. III, p. 192.
- 25 Le portrait de Gibbon par Reynolds est mentionné parmi les œuvres d'art de la demeure de Lord Sheffield dans J. P. Neale, «Sheffield Place, Sussex: The Seat of John Baker Holroyd, Earl of Sheffield», in *Views of the Seats of Noblemen and Gentlemen, in England, Wales, Scotland, and Ireland*, London, Sherwood, Neely et Jones ; Thomas Moule, 1822, s.p.
- 26 Lettre à Lord Sheffield, 15 juillet 1779, in Gibbon, *The Letters*, t. II, p. 215-216.
- 27 Hall ne fut pas le seul graveur à reproduire le portrait : P. Halpin (peut-être John Halpin) en fit une copie en image miroir comme John Chapman en 1807 et William Henry Egleton environ un demi-siècle plus tard.
- 28 Voir Eliza Meteyard, *Memorials of Wedgwood*, London, George Bell and Sons, 1874, p. 18 et la contribution de Roland Blaettler dans ce volume. Les douze bustes sont traités dans John Thomas, «Edward Gibbon and His Circle Portrayed by Wedgwood Medallions and Busts», *Apollo*, n° 27, mai 1938, p. 248-253.
- 29 Josiah Wedgwood, *Catalogue of Cameos, Intaglios, Medals, Bas-reliefs, Busts and Small Statues: With a General Account of Tablets, Vases, Ecrivoires: the Whole Formed in Different Kinds of Porcelain and Terra Cotta, Chiefly After the Antique*, London, Etruria, 1787, p. 31.
- 30 La gravure fut incluse dans «An Account of Edward Gibbon, Esq.», *The European Magazine and London Review*, n° 13, mars 1788, p. 150-151.
- 31 Mannings, *Sir Joshua Reynolds*, op. cit., vol. 1, p. 464, n° 1844.
- 32 *Speeches of the Managers and Counsel in the Trial of Warren Hastings*, éd. E. A. Bond, London, Longman, etc., 1859, vol. 1, p. 676. Voir aussi, pour le quolibet, *The World*, 10 novembre 1788 ; le quolibet est attribué à Sheridan lui-même dans Thomas Moore, *Memoirs of the Life of the Right Honourable Richard Brinsley Sheridan*, London, Longman, etc., 1825, vol. 1, p. 511.
- 33 «Anecdotes relatives à J. J. Rousseau et à Gibbon», *Le Nouvel Esprit des journaux français et étrangers*, n° 3, novembre 1803, p. 187-188.
- 34 *Reminiscences of Henry Angelo*, op. cit., vol. 1, p. 428.
- 35 Voir Herbert Atherton, «George Townshend, Caricaturist», *Eighteenth-Century Studies*, n° 4, 1971, p. 437-446 et Eileen Harris, *The Townshend Album*, London, H. M. Stationery Office, 1974. Le portrait de Gibbon est analysé dans Kim Sloan, «A Noble Art», *Amateur Artists and Drawing Masters c. 1600-1800*, London, British Museum Press, 2000, p. 242.
- 36 *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, op. cit., vol. 21, p. 77.
- 37 *Id.*, vol. 15, p. 320.
- 38 Mrs Steuart Erskine, *Lady Diana Beauclerk. Her Life and Work*, London, T. Fisher Unwin, 1902, p. 60-61.
- 39 Bailly de Lalonde, *Le Léman, ou voyage pittoresque, historique et littéraire à Genève et dans le Canton de Vaud*, Paris, G.-A. Dentu, 1842, t. I, p. 286.
- 40 Le dessin se trouvait dans la collection de John Percy, un important collectionneur de dessins anglais, jusqu'à sa mort en 1889. Le British Museum l'acheta dans une vente aux enchères l'année suivante. Meredith Read nota avoir vu dans la collection de Lady Holland «a drawing of Gibbon, by Lady Diana Beauclerk», mais identifia celle-ci à tort comme la sœur de Topham Beauclerk. Read, *Historic Studies in Vaud, Berne, and Savoy*, vol. 2, p. 368.
- 41 Lettre à Lord Sheffield, 1^{er} octobre 1785, in Gibbon, *The Letters*, t. III, p. 34.
- 42 G[avin] R. de B[eer], «The Diary of Sir Charles Blagden», *Notes and Records of the Royal Society of London*, n° 8, 1950, p. 82.
- 43 Voir William Hauptman, «Brandoin and Gibbon in Lausanne, c. 1778. A Drawing Discovered and A Letter Explained», *The British Art Journal*, n° 11/1, 2010, p. 19-32.
- 44 Louis Levade avait réuni une importante collection d'objets archéologiques et historiques, dont un memento de la mort de Nelson. Sur cette collection, voir la contribution de Nicolas Consiglio dans ce volume.
- 45 Le dessin original de Brandoin se trouve dans une collection privée, mais il fut reproduit en lithographie, comme dans cette illustration, par le lithographe français et marchand d'estampes Charles-Louis Constans vers 1810-1820. L'inscription en bas dit : «Gibbon, after the original in the possession of Mons^r le Prof^r Levade de Lausanne».
- 46 Lalonde, *Le Léman*, op. cit., t. I, p. 286.
- 47 Voir Jean-Charles Biaudet, «L'hydrocèle de Gibbon», *RHV*, n° 56, 1948, p. 252-261 ; G. R. de Beer, «The Malady of Edward Gibbon, F.R.S.», *Notes and Records of the Royal Society of London*, n° 7, 1949, p. 71-80 ; W. D. Foster, «Edward Gibbon's Health», *British Medical Journal*, 22-29 décembre 1979, p. 1633-1635.
- 48 Lettre à Lord Sheffield, 11 novembre 1793, in Gibbon, *The Letters*, t. III, p. 359.
- 49 Anonyme, «Gibbon, in His Garden at Lausanne», *The Mirror of Literature, Amusement, and Instruction*, n° 454, 9 octobre 1830, p. 266-267. La gravure est publiée p. 265.

> Jacques Samuel Louis Piot (attr.), *Portrait d'Edward Gibbon d'après Joshua Reynolds*, pastel sur papier, 59.5 x 46.5 cm, [v. 1783-1790]. MCBA, inv. 1669.



Le pastel à Lausanne, un art à redécouvrir

Béatrice Lovis

Si Lausanne n'a pas été un grand centre artistique au cours du XVIII^e siècle, il est difficile de souscrire aux propos d'Henri Monod qui affirme dans ses *Mémoires* que les arts étaient « inconnus » en Pays de Vaud¹. Bien que le gouvernement bernois n'ait pas encouragé le développement des beaux-arts de manière active², quelques pôles d'excellence ont pu s'épanouir dans le chef-lieu vaudois. Citons en premier lieu l'orfèvrerie, avec l'atelier de Benoît Gély et, surtout, celui d'Élie Papus et Pierre-Henri Dautun³, ainsi que la miniature sur ivoire, où s'est illustré Alexandre Perregaux⁴. Aussi bien la production de ce dernier que les pièces d'argenterie lausannoises ont acquis une renommée (inter)nationale et trouvé des débouchés auprès des différentes cours d'Europe. Le genre du paysage, sous sa forme gravée et aquarellée, a lui aussi rencontré du succès auprès des nombreux voyageurs qui transitaient par le Pays de Vaud et a permis à plusieurs « petits maîtres » installés dans la région d'exploiter ce filon grâce aux déclinaisons infinies des vues sur le Léman et les Alpes⁵. Les peintres talentueux étaient cependant contraints de quitter le pays pour vivre de leur art, à l'exemple de Louis Ducros et des frères Sablet, qui ont mené chacun une carrière en Italie ou en France⁶. L'absence de talents locaux explique en partie pourquoi l'art du portrait est l'un des parents pauvres de la production artistique vaudoise. On préférait faire appel à des peintres bernois ou genevois de renom, comme Emanuel Handmann (p. 316) et Firmin Massot (p. 239), attendre la venue d'un artiste de passage⁷ (p. 89), ou encore profiter d'un séjour à l'étranger (p. 148, 181, 284) pour se faire portraiturer.

Il est toutefois une technique picturale dans laquelle le chef-lieu vaudois s'est distingué : le pastel. À l'instar du chevalier de Boufflers, qui y séjourne brièvement en décembre 1764 et affirme que « Lausanne est connue dans toute l'Europe par ses bons pastels & sa bonne compagnie »⁸, de très nombreux témoignages s'accordent pour louer la qualité des crayons de pastel vendus par l'artisan Bernard Augustin Stoupan (1701-1775), d'origine grisonne⁹. Avec l'aide de l'apothicaire et chimiste Guillaume Othon Struve, qui se fixe à Lausanne vers 1740, Stoupan met au point un procédé de fabrication de pastels qui acquièrent rapidement une grande renommée.



Fig. 1. Jacques Samuel Louis Piot (attr.), *Portrait d'Edward Gibbon d'après Joshua Reynolds*, pastel sur papier, 73.5 x 61 cm, [v. 1783-1790]. Collection privée.

En 1746, ils sont déjà recommandés à la princesse allemande Karoline Luise von Hesse-Darmstadt, qui venait de prendre des cours privés de pastel auprès de l'artiste genevois Jean-Étienne Liotard¹⁰. L'excellente qualité des pastels lausannois permet à Stoupan de garder le monopole sur le marché international jusqu'au début des années 1770. Écoulés à Paris ou encore à Londres, ses « *Swiss crayons* » restent inégalés jusqu'à ce que le Vaudois Charles Pache, qui avait travaillé chez Stoupan, se mette à en fabriquer à Londres avec le soutien de la prestigieuse *Society for the Encouragement of Arts, Manufactures, and Commerce*¹¹. À la mort du maître-artisan lausannois, c'est son élève Jean Christian Helmsoldt (1743-1824) qui lui succède, continuant à exporter les pastels aux quatre coins de l'Europe, jusqu'en Russie. François Michod, « élève et successeur de son oncle Stoupan », proposera aussi un « grand assortiment » de pastels fins « pour portraits » à Vevey vers la fin du siècle¹².

L'excellence des produits de Stoupan et des imitations qui se développent dans son sillage n'est pas étrangère à la vogue que connaît l'art du pastel en Europe dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, comme démontre la chercheuse Isabelle Masse¹³. Il n'est ainsi pas étonnant que les crayons lausannois aient suscité de l'intérêt pour cette technique auprès des artistes locaux, à l'exemple de Louis Piot (1743-1812)¹⁴, maître de dessin à Lausanne dès 1768, qui « peint en pastel avec beaucoup de vérité et d'agrément », selon ses contemporains¹⁵. Il réalise de nombreux portraits des membres de la noblesse et de la bourgeoisie lausannoise ; la vingtaine de tableaux conservés et identifiés dans différentes collections muséales vaudoises permet d'en attester¹⁶. Le procédé étant plus rapide que l'huile, et donc moins coûteux, on trouve parfois plusieurs variantes du même portrait. C'est très probablement à ses services qu'Edward Gibbon fait appel pour réaliser des copies de son portrait à l'huile peint par Joshua Reynolds (p. 367, fig. 1). De belle facture, la copie appartenant aux descendants de la famille de Charrière de Sévery est fidèle à l'original et son format identique [fig. 1]. Le second pastel qui nous est connu, aux dimensions plus petites (59.5 × 46.5 cm), a été légué au Musée Arlaud en 1834 par le professeur David Levade, un ami proche de l'historien¹⁷ (p. 383). Ces copies ont sans doute été réalisées peu avant de renvoyer l'original en Angleterre en 1790, lors de l'échange effectué avec le portrait de Lord Sheffield par Reynolds (p. 16). Peu après la mort de Gibbon, le portrait de Sheffield sera aussi

copié par Piot à la demande de Wilhelm de Sévery¹⁸, comme en atteste un reçu : « J'ai reçu de Monsieur de Sévery cinq louis d'or pour copie du portrait de Milord Sheffield. Lausanne ce 30^e avril 1794. / L[ouis] Piot / Reste à payer la glace et un carton double pour mettre derrière le cadre, L[ivres] 6 et 8 sous »¹⁹.

Le développement de la production manufacturée des crayons de pastel a eu pour conséquence de rendre la technique du pastel accessible aux artistes amateurs, en particulier aux femmes. Stoupan n'hésite d'ailleurs pas à cibler spécifiquement cette clientèle dans ses annonces, à l'exemple de celle qu'il fait passer en 1772 dans *l'Almanach général des marchands, négocians et commerçans de la France et de l'Europe* : « Pastels pour dames, propres à peindre en petit les fleurs, figures & paysages, 100 crayons, 44 liv[res de France] »²⁰. La Lausannoise Louise Polier de Corcelles, née Saussure (1726-1796)²¹, est l'une de ces artistes ayant exercé avec succès l'art du portrait au pastel. Gibbon, qui fait sa connaissance lors de son second séjour, écrit à son sujet en 1763 : « il paraît qu'elle a beaucoup d'esprit et de goût, des connaissances, et même des talents. Elle sait plus d'une langue, et dans la musique et la peinture elle est artiste aussi bien qu'amateur. »²² Sollicitée par son cousin David-Louis Constant d'Hermenches pour peindre des décors de théâtre à Mon-Repos²³, Louise de Corcelles réalise surtout des portraits de son entourage ou de personnalités qu'elle fréquente dans les salons lausannois. Rosalie Constant, qui se fera elle-même connaître pour son herbier peint²⁴, se rappelle à son sujet :

Ma tante de Corcelles, autre cousine germaine de mon père, [...] nous initiait aux arts, dont elle-même avait un sentiment si vif. Elle dessinait et peignait avec un vrai talent, saisissant toujours les ressemblances et mettant dans ses portraits l'esprit, le caractère de ses modèles. Elle avait commencé les nôtres et vint cette année [1785] y travailler en nous faisant travailler autour d'elle.²⁵

Rosalie Constant fait certainement allusion à un portrait collectif [fig. 2], où les quatre enfants de Samuel Constant sont représentés en train de chanter et de jouer au piano-forte (ou au clavecin). Il fait partie du très petit nombre de tableaux de Louise de Corcelles qui sont parvenus jusqu'à nous d'une production pourtant abondante. La fragilité inhérente au pastel et le mauvais conditionnement des œuvres expliquent en grande partie pourquoi si peu d'entre elles aient



survécu. En 1802, Rosalie écrit dans son journal que sa cousine Philippine de Saussure de St-Cierges lui «a envoyé une charge de portraits fais par ma tante de Corcelles, qu'il faut emporter de Mon-Repos en le quittant et qui ne trouvent aucune place.» Et d'ajouter: «Les uns sont sans cadre, à demi effacés, les autres si pleins de poussière qu'il faut les nettoyer avant de les reconnaître.»²⁶ De ces tableaux, seul subsiste le témoignage de Rosalie Constant qui énumère les portraits qu'elle réussit encore à identifier, se rappelant avec nostalgie les riches heures de la sociabilité lausannoise d'avant la Révolution française:

Voici d'abord M. de Broglie²⁷, évêque de Noyon, tout pâle et maigre dans son hermine, qui vint chercher la santé à Lausanne et qui y retrouva l'urbanité, la politesse, les mœurs douces de Paris sans leur corruption. Ensuite le prince de Lambesc²⁸ à 16 ans, beau,

Fig. 2. Louise de Corcelles, *Portrait des enfants de la famille Constant de Rebecque*, pastel sur parchemin, 37.5 x 46.5 cm, [v. 1785]. MHL/Musée et jardins botaniques cantonaux, inv. I.32.collectif.176.

un peu raide, physionomie sans expression. On l'envoyait continuer son éducation à Lausanne, loin des dangers de Paris et dans une société où il ne pouvait rien perdre de la grâce et de l'agrément nécessaire à un prince français, mais rien ne donne le caractère, [...] il s'est éclipsé comme tant d'autres dans le chaos de la Révolution. Voici encore M. de Servan²⁹ à 30 ans, poitrinaire, avocat général plein de feu, d'esprit et de cet enthousiasme philosophique qui portait alors toutes les imaginations vives vers la réforme des abus, vers les idées de liberté, de tolérance, de bonheur général, se joignant ainsi à tous ceux dont les écrits et les discours ont préparé et amené la Révolution. On pourrait les comparer à des gens qui, en voulant brûler des choses inutiles et mauvaises, auraient mis le feu à la maison. [...] Voici Mme de La Roche³⁰, la conteuse, avec ses yeux expressifs, son regard qui commande l'attention. Heureusement qu'on n'entend pas les douceurs et les caresses germaniques dont elle emmiellait ses auditeurs. Voici M. Davaux, le visionnaire avec son regard égaré et mystique qui cherche des mystères dans les choses les plus simples de la vie [...]. Voilà encore Boufflers³¹ dans sa jeunesse. Au premier regard on le prendrait pour un paysan du Pays de Vaud, mais il y a dans le coin de ses yeux gris et dans les découpures de ses lèvres des traits qui décèlent le Français, le roué, l'artiste, Boufflers enfin. Il y [a] encore bien d'autres visages inconnus, oubliés. Tous rappellent les souvenirs de ces temps de plaisir et de tranquillité, de ces matinées charmantes passées auprès du chevallet de cette femme rare qui peignait avec tant d'esprit et de goût. Le désir de lui plaire et d'être aimable chez elle animait les physionomies qu'elle voulait peindre.

Jamais ses portraits n'avaient cet air froid et ennuyé qui est quelquefois l'écueil même des bons peintres. En les voyant, on se rappelle tout de suite l'esprit, le son de voix et presque les propos de l'original, mais tout est presque effacé, le temps emporte et la vie et le souvenir de tout ce qui a brillé un moment sur la terre.³²

Cette galerie de portraits à moitié effacés par le temps peut être aussi lue comme la métaphore du sort des productions artistiques de Louise de Corcelles et de Louis Piot, tombées dans l'oubli et méconnues, quoique régulièrement citées par l'historiographie. Aucune étude ne leur a été consacrée à ce jour, malgré l'appel de Marcel Grandjean en 1981. Ces pastels mériteraient en effet d'être reconsidérés, à en juger par la grande qualité d'exécution du portrait de l'homme de lettres Gabriel Seigneux de Correvon (p. 335, fig. 2) par Louise de Corcelles ou encore de celui du négociant hollandais Jacques Barthélémy Vernède (1779) par Piot³³. Une analyse stylistique fine et la consultation des archives, privées en particulier, permettraient sans aucun doute d'attribuer plusieurs portraits non signés, comme cela a été récemment le cas pour le portrait de David-Louis Constant d'Herminches en Orosmane (p. 304, fig. 4) que nous avons pu identifier et attribuer avec certitude à Louise de Corcelles. Une telle démarche permettrait aussi recenser des œuvres toujours en mains privées, inconnues des chercheurs, et par là même de réhabiliter une production picturale lausannoise sous-estimée.

1 Henri Monod, *Mémoires*, Paris, Levrault, Schoell et Belin, 1805, t. I, p. 21.

L'orthographe et la ponctuation des citations ont été modernisées.

2 Sur la vie artistique vaudoise dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et l'enquête du ministre Stapfer en 1799 sur la situation artistique dans la République helvétique, voir les études de Pierre Chessex, « Quelques aspects de la vie artistique en Suisse romande à l'époque des Lumières », *Annales Benjamin Constant*, n° 18-19, 1996, p. 259-268 ; « Documents pour servir à l'histoire des arts sous la République helvétique », *Études de Lettres*, n° 3, 1980, p. 93-121, en ligne sur *e-periodica*.

3 Voir Marcel Grandjean, *Les Monuments d'art et d'histoire du canton de Vaud* (ci-après : *MAH VD*), Bâle, Birkhäuser, 1981, t. IV, p. 334-336 et la thèse de Christian Hörack, *L'Argenterie lausannoise des XVIII^e et XIX^e siècles. Le luxe discret des grandes familles*, Lausanne, Musée historique de Lausanne, 2007.

4 Voir la contribution de Paul Bissegger qui suit.

5 Voir les contributions de Sylvie Costa-Paillet dans ce volume ; Laurent Golay (dir.), *Musée historique de Lausanne, Département des peintures et des arts graphiques, Catalogue I*, Lausanne, MHL, 2009 ; Chessex, « Documents pour servir à l'histoire des arts sous

la République helvétique », art. cit., p. 100-101.

6 Voir les contributions de Pierre Chessex dans ce volume et celle de Béla Kapossy, « Jacques Sablet : Arts, Vérité et Politique ».

7 Quelques-uns sont cités dans Grandjean, *MAH VD*, t. IV, p. 372-374. Nous avons aussi transcrit les décisions du Petit Conseil relatives aux droits de séjour demandés par les artistes et artisans entre 1762 et 1797, un document remis au MHL en 2011.

8 Stanislas Jean de Boufflers, *Lettres de monsieur le Chevalier de Boufflers, pendant son voyage en Suisse, à madame sa mère*, [Lausanne], [Grasset], 1771, p. 19. Propos

- rapportés par Johann Rudolf Sinner, *Voyage historique et littéraire dans la Suisse occidentale*, nouvelle édition augmentée, En Suisse, 1787, t. II, p. 186.
- 9 Les pastels de Stoupan ont fait l'objet d'études récentes. Voir Isabelle Masse, « Pastels suisses et *Swiss crayons*: les moyens matériels d'une vogue artistique du 18^e siècle », *Dix-huitième siècle*, n° 53, 2021, p. 503-521 ; Cécile Gombaud et Leila Sauvage, « Liotard, Stoupan and the colours available to 18th-century european artists », in Stefanos Kroustallis *et alii* (dir.), *Sources on Art Technology: Back to Basics*, London, Archetype Publications, 2016, p. 115-123. Voir aussi l'étude pionnière de Georges-Antoine Bridel, « Les pastels de Lausanne: étude présentée à l'Assemblée du 14 juin 1944 », *Association du Vieux-Lausanne: rapport du comité*, 1944, p. 10-21.
- 10 Voir Jan Lauts, « Jean-Étienne Liotard und seine Schülerin Markgräfin Karoline Luise von Baden », *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, n° 14, 1977, p. 43-70.
- 11 Masse, « Pastels suisses et *Swiss crayons* », art. cit., p. 512-516.
- 12 Voir Corinne Currat, « Bernard-Augustin Stoupan: l'art de la fabrication des pastels », in Sylvie Wuhrmann et Aurélie Couvreur (dir.) *Pastels du 16^e au 21^e siècle*, cat. expo. de la Fondation de l'Hermitage, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 2018, p. 56-60.
- 13 Masse, « Pastels suisses et *Swiss crayons* », art. cit., p. 516-521.
- 14 Jacques Samuel Louis Piot n'a fait l'objet d'aucune étude. Originaire de la petite commune vaudoise de Pailly, il se marie avec Susanne Friquet dont il a douze enfants (ACV, Eb 71/7-8). Parmi les parrains de ses fils, figurent Jean Christian Helmoldt et David Levade. Autodidacte d'après le *Dictionnaire biographique des Vaudois et des Genevois* (1878) d'Albert de Montet, il aurait été un élève de Jean-Baptiste Greuze selon le catalogue d'exposition du Musée Arlaud. Il eut pour élève Johann Karl Müllener, qui se spécialisa dans les paysages pittoresques (p. 101, fig. 1). Cf. [Charles Lardy], *Catalogue des objets d'art exposés dans le Musée Arlaud*, Lausanne, Pache-Simmen, 1847, p. 23, 35.
- 15 D. H., « Fragment sur les Beaux Arts, ou courte notice sur quelques artistes suisses », *Mélanges helvétiques de 1782 à 1786*, t. I, 1787, p. 227-228, 246-248, ici p. 228. Repris dans *Le Conservateur suisse*, t. I, 1813.
- 16 Voir sa notice dans Neil Jeffares, *Dictionary of pastellists before 1800*, version en ligne du 04.05.2021, <www.pastellists.com>. Plusieurs pastels non signés lui sont attribués. Or, la qualité très inégale des œuvres fait douter de certaines attributions.
- 17 MCBA, inv. 1669. Le pastel n'est pas signé mais, en 1847, lorsqu'il est exposé au Musée Arlaud, le catalogue signale qu'il est de sa main, au même titre que le portrait de Benjamin Franklin d'après Greuze, qui appartenait aussi à Levade. Cf. Lardy, *Catalogue des objets d'art exposés dans le Musée Arlaud*, op. cit., p. 23, n° 23.
- 18 Louis Piot connaissait bien la famille de Sévery puisqu'il avait donné des cours de dessin à Wilhelm et Angletine entre 1783 et 1790 (4 factures pour le matériel et les cours de dessin, cote ACV, P Charrière de Sévery, Bj 304-307).
- 19 Archives privées. Le solde sera réglé quelques jours plus tard. Ce pastel, que possédait encore William de Sévery en 1894, n'a pas pu être localisé.
- 20 Annonce citée dans Masse, « Pastels suisses et *Swiss crayons* », art. cit., p. 518.
- 21 Fille de David de Saussure, baron de Bercher, Louise épouse en premières noces Étienne d'Aubonne en 1754. Devenue veuve, elle se remarie en 1767 avec Jonathan Polier de Corcelles, fils du bourgmestre de Lausanne Antoine Polier de Saint-Germain. Tenant salon, elle jouera un rôle important dans la sociabilité lausannoise. Voir William et Clara de Sévery, *Madame de Corcelles et ses amis*, Lausanne, Spes, 1924 et notre thèse *La Vie théâtrale et lyrique à Lausanne et dans ses environs dans la seconde moitié du XVIII^e siècle (1757-1798)*, Université de Lausanne, 2019.
- 22 Gibbon, *Journal à Lausanne, 1763-1764*, p. 150, 20 novembre 1763.
- 23 Sur le théâtre privé de Mon-Repos, voir notre contribution « Le théâtre de société lausannoise vu par Gibbon » dans ce volume.
- 24 Luc Breton, Anne Hofmann *et alii* (éd.), *L'Herbier peint de Rosalie de Constant. Le dessin de fleurs à la fin du XVIII^e siècle*, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, Musée botanique cantonal, 2008.
- 25 Rosalie Constant, « Journal de l'enfance de M. le Baron [Victor] de Constant Rebecque, Général au service de Hollande », [v. 1833], copie par Victorine Rilliet de Constant, cote BGE, Ms suppl. 1485, p. 90.
- 26 BGE, Ms suppl. 1487, fol. 90v, 25 novembre 1802. Sur ce journal, voir Pascale Budry, *Rosalie de Constant (1758-1834) « Journal de ton absence », 12 août 1802 - 22 avril 1803, ou l'intimité d'une aristocrate à Lausanne au début du XIX^e siècle*, mémoire de licence, Université de Lausanne, 2006, 2 vol.
- 27 Charles de Broglie (1734-1777) est évêque de Noyon de 1766 à sa mort. Soigné par Tissot, il logeait au Grand-Chêne, chez les Chandieu. Très apprécié de la société lausannoise, l'évêque menait grand train en organisant de nombreux soupers.
- 28 Grand écuyer de France, de passage à Lausanne en 1768 sous le nom de comte de Charny, Charles-Eugène de Lorraine (1751-1825), prince de Lambesc, loge chez Louise Constant d'Hermenches. Polier de Vernand écrit à son sujet: « ce prince a 17 ans; nos dames font tout ce qu'elles peuvent pour le divertir, mais il a l'air bien ennuyé ». Cf. Morren, *La Vie lausannoise au XVIII^e siècle*, p. 321.
- 29 Sur Michel Servan (1737-1807), avocat général au parlement de Grenoble, voir notre contribution « Les laboratoires littéraires de la rue de Bourg » dans ce volume.
- 30 L'auteure Sophie von La Roche (1730-1807) écrit lors de son passage à Lausanne en 1792: « Mme de Corcelles, belle-fille du bourgmestre Polier de Saint-Germain, auteur d'un livre estimé, *Sur le gouvernement des mœurs*, qui a beaucoup de talent en peinture, veut absolument faire mon portrait. Elle insistait pour que je lui donnasse une séance aujourd'hui, dans un moment où elle trouvait ma figure animée plus heureusement que d'habitude. » Cf. Eusèbe-Henri Gaullieur, « La Suisse française en 1792. Lettres de Sophie de Laroche, née Guttermann », *Revue suisse*, n° 21, 1858, p. 380.
- 31 Le passage à Lausanne en 1764 de Stanislas Jean de Boufflers, mentionné plus haut, et son activité de pastelliste est évoqué dans la correspondance de Louise d'Hermenches (BCUL, CO II/16/10/1 et 3).
- 32 BGE, Ms suppl. 1487, fol. 90v-92.
- 33 Fondation de l'Hermitage, Lausanne. Vernède était un ami proche de David Levade, comme en témoigne le pavillon Levade situé en face de la cathédrale, qui lui est dédié.

Alexandre Perregaux, un grand « sculpteur en miniature »

Paul Bissegger

Dans le paysage artistique lausannois de la fin du XVIII^e siècle, Alexandre Perregaux (1749-1808) fait figure d'exception. Créateur aux dons multiples vivant confortablement de son art, il a su éblouir, par ses exceptionnels travaux sur ivoire, bon nombre d'étrangers venus de tous horizons. Dans un rapport sur les arts à Lausanne adressé en 1799 au ministre helvétique Philipp Albert Stapfer, le graveur Friedrich-Georg Wexelberg signale que Perregaux est, de tous les artistes du chef-lieu, «le seul employé utilement»¹. Orfèvre, joaillier, graveur, il devient aussi architecte autodidacte à partir de 1789 et sa carrière fructueuse lui permet d'accumuler une fortune immobilière non négligeable.

De 1761 à 1765, Alexandre Perregaux apprend le métier de joaillier et graveur chez l'orfèvre lausannois Benoît Gély, l'inventeur des «diamants de Lausanne», qui sont en fait des paillettes de verre étamé et poli. Il est attesté comme orfèvre et graveur de 1772 jusqu'en 1798 en tout cas, temporairement associé à Jean-Pierre Maistre, voire à Jean-Daniel Coste. Mais plutôt que de fabriquer de la vaisselle, des services ou des chandeliers d'argent, il se spécialise dans le domaine des bijoux, des travaux en cheveux, des boîtes en écaille et des médaillons. Si l'on ignore où il a bien pu acquérir sa virtuosité en micro-sculpture sur ivoire, il se dit en tout cas «sculpteur en miniature & graveur» en 1783². Son atelier comprend quelques élèves ainsi que sa fille Marie, artiste peintre miniaturiste qui travaille avec lui à la confection de médaillons. Curieusement, celle-ci incorpore des cheveux finement hachés ou des poils de barbe à certains pigments, afin de conférer à ces couleurs une rugosité

rendant mieux la texture des feuillages ou des troncs d'arbres. Perregaux n'ayant hélas pas laissé d'archives, seuls des témoignages indirects nous renseignent sur son art, tels que des récits de voyageurs ou des comptes privés, notamment ceux de la famille de Charrière de Sévery, pour laquelle il a travaillé à diverses reprises³.

Les descendants d'Alexandre Perregaux – dont l'ophtalmologue Jules Gonin, qui a épousé son arrière-petite-fille – ont remis au Musée historique de Lausanne un certain nombre de souvenirs conservés par la famille. Il y a entre autres un grand portrait à l'huile représentant l'artiste, des médaillons peints et des boîtes ouvragées en écaille. Certaines portent sur le couvercle un bas-relief en étain, illustrant une scène de genre, comme la préparation de crêpes [fig. 1] ou encore un profil bourbonien. Ces boîtes renfermaient ce que Gonin dit ressembler à du



Fig. 1. Alexandre Perregaux (attr.), *Boîte en laque rouge et intérieur en écaille avec un médaillon en bronze sur fond d'émail représentant une scène de genre*, 7.7 cm diam., [v. 1780-1789]. MHL, inv. AA.VL 2003 B 5880 B.



Fig. 2. Alexandre Perregaux, *Chaton de bague en ivoire sculpté illustrant des ruines antiques*, 1.5 × 3.3 cm, [v. 1780-1789]. MHL, inv. I.50.E.18.4.



Fig. 3. Alexandre Perregaux, *Chaton de bague en ivoire sculpté illustrant deux bateaux à voile*, 1.9 × 3.8 cm, [v. 1780-1789]. MHL, inv. I.50.E.18.6.

«fromage finement râpé», s'excusant de la trivialité de la comparaison... Il s'agit en fait de minuscules fragments d'ivoire sculpté figurant des branches d'arbres, des animaux, des personnages, des troncs ruinés, des draperies, des éléments d'architecture, des guirlandes de fleurs; le tout était destiné à la composition de paysages agrestes et de scènes mythologiques ou bucoliques. Quelques pièces plus élaborées montrent des éléments déjà assemblés pour orner un médaillon ou le chaton d'une bague, avec ruines antiques [fig. 2], groupes de chevaux ou de bœufs, bateaux [fig. 3]. L'ivoire est posé sur un fond gouaché bleu de cobalt, couleur systématiquement utilisée pour les œuvres de ce genre. À la même époque, et d'ailleurs jusqu'à aujourd'hui, une teinte similaire s'observe sur la céramique de Wedgwood, où elle met pareillement en valeur des reliefs éburnés à la barbotine.

Il est sans doute difficile, en se fondant sur ce maigre héritage transmis par la famille, de se faire une juste idée du talent de Perregaux, puisqu'il s'agit essentiellement

d'inventus, d'éléments épars, inachevés ou imparfaits. Il y a toutefois des exceptions, comme ce médaillon montrant une urne aux décors arachnéens, évidée aux initiales FA – sans doute un souvenir personnel de Françoise Alexandrine, autre fille de l'artiste [fig. 4] – ou encore une bague qui illustre Flore répandant ses bienfaits sur la Terre⁴ [fig. 5].

Pour les touristes de passage à Lausanne, une visite chez Perregaux était même recommandée par les guides de voyage des années 1790. Ainsi Ebel signale-t-il «MM. Coste et Perregaux, qui font des bijoux précieux en ivoire et en cheveux», tandis que Thomas Martyn relève qu'«on s'empresse d'aller voir les beaux ouvrages de gravure, de sculpture en ivoire, etc. de M. Perregaux.»⁵. La virtuosité du sculpteur devait en effet être tout à fait exceptionnelle pour impressionner ainsi des visiteurs souvent fortunés, accoutumés aux meilleures productions artistiques de leur temps. Gibbon, toutefois, ne mentionne jamais Perregaux dans sa riche correspondance. Lui, qui embrasse d'un seul



Fig. 4. Alexandre Perregaux, Médaillon en ivoire sculpté illustrant une urne ornée de guirlandes et portant le monogramme FA, 1.8 x 1.2 cm, [v. 1780-1789]. MHL, inv. I.50.E.11.2.



Fig. 5. Alexandre Perregaux, Chaton de bague en ivoire sculpté illustrant la déesse Flore, 2.7 x 1.6 cm, [v. 1780-1789]. MHL, inv. I.50.E.21.

coup d'œil l'ensemble de l'histoire romaine, ne paraît guère s'intéresser à des chefs-d'œuvre en miniature que l'on doit découvrir à la loupe. En revanche, Johann Kaspar Lavater, en 1785, évoque sobrement cet «Elfenbeinarbeiter». Mais plutôt que de souligner, comme la plupart de ses contemporains, le talent du sculpteur, il relève, à son habitude, ses qualités humaines : «ein sehr bescheidener, geschickter, geistreicher Kopf». Le promoteur de la physiognomonie promet même d'envoyer son profil à l'artiste lausannois, ce dernier souhaitant le reproduire en ivoire⁶.

C'est au contraire avec une certaine emphase que Perregaux est qualifié de «plus grand artiste d'Europe» par le lexicographe allemand Johann Georg Meusel⁷, bien placé pour connaître aussi les chefs-d'œuvre microscopiques de ses contemporains germaniques, même si les meilleurs d'entre eux, comme C. Haager, Sebastian Hess ou G. Stephany et J. Dresch ont émigré en Angleterre. Le Royaume-Uni, en effet, leur offre des débouchés auprès d'un public d'amateurs fortunés, jusque dans l'entourage même du roi George III. Si certains de ces artistes ont eu la sagesse de signer leurs travaux, il n'en va malheureusement pas de même pour Alexandre Perregaux, dont la modestie a été maintes fois soulignée. Comme on ne prête qu'aux riches, certains de ses chefs-d'œuvre sont sans doute aujourd'hui attribués à ces prestigieux concurrents.

En 1788, la correspondance du philosophe et naturaliste allemand Christoph Meiners révèle que des miniatures de Perregaux sont exportées à Paris et à Londres⁸, et que certaines ont été acquises par un illustre visiteur anglais, le prince Édouard-Auguste, duc de Kent. Celui-ci fait l'acquisition pour le compte de sa mère, la reine Charlotte d'Angleterre, d'un médaillon destiné à orner un bracelet, puis encore d'un grand médaillon coûtant une fortune, à savoir 22 louis d'or : «Ohne eine solche Arbeit gesehen zu haben, kann man es sich nicht vorstellen, dass man in Elfenbein eine Schweizerische Landschaft so unnachahmlich ausdrücken könne, als der Künstler sie dargestellt hatte»⁹.

D'autres témoignages contemporains évoquent le talent de Perregaux. Ainsi, Alexandre-Louis de Caze écrit-il en 1786 :

Pour ne rien oublier de ce qui est intéressant dans la ville de Lausanne, il faut rendre une visite à M. Alexandre Perregaux qui montre avec complaisance et vend avec plus de plaisir encore des ouvrages taillés avec une finesse qui échappe à la vue la plus perçante. Ce sont des chefs-d'œuvre de futilité. Il est étonnant qu'un homme consacre sa vie à ce travail, et il est plus étonnant encore qu'il la lui doive.¹⁰



Fig. 6. Médaillon en ivoire sculpté illustrant une ronde paysanne, Œuvre attribuée à Stephany & Dresch, mais due sans doute à Alexandre Perregaux, 3.1 x 4 cm, [s.d.]. Collection privée.



Fig. 7. Médaillon. Micro-sculpture sur ivoire illustrant un paysage fluvio-lacustre, sans doute par Alexandre Perregaux, 6.7 x 6.6 cm, [s.d.]. Collection privée.

Le Doyen Bridel confirme le témoignage apporté par Meusel en 1797 :

M. Perregaux est le premier artiste d'Europe pour sculpter sur ivoire : sur le chaton d'une bague, il met tout un paysage, dont il dégrade le lointain avec une délicatesse inimitable ; la nature de ses ouvrages, le fini des détails, la grâce de tout l'ensemble, sont une espèce de magie pour l'œil, qui demande comment la main de l'homme a pu réaliser de telles merveilles.¹¹

Enfin, Sophie von La Roche, femme de lettres allemande qui, comme on sait, fréquente le cercle de Gibbon, a également laissé de précieuses indications. Elle loge en 1792 chez les beaux-parents de Perregaux, au voisinage immédiat de Villamont, et va bien sûr trouver l'artiste. Dans son atelier, elle observe qu'un visiteur anglais a fait monter sur bague un médaillon montrant un monument marqué *For Love* et orné de guirlandes ; un autre bijou comporte la célèbre *Charlotte au tombeau de Werther* évoquant Goethe, ou encore une *Marie au petit chien*, soit *Poor Maria*, figure d'un roman de l'Irlandais Laurence Sterne¹². Ces dernières illustrations attestent que Perregaux se tient au courant des succès littéraires du moment et répond ainsi aux attentes de ses visiteurs. Une autre grande bague, observe toujours Sophie von La Roche, affiche un arbre autour duquel danse un groupe de vigneron et vigneronnes, œuvre merveilleuse, dit-elle, sur laquelle on distingue, jusque dans les moindres détails, le feuillage, les traits des visages, les plis des vêtements, les buissons et les fleurs [fig. 6]. Elle poursuit :

Der Charakter des Herrn Pergault, ist stille, sanfte Bescheidenheit, selbst das Cabinet in welchem er diese Art Wunder hervorbringt, zeigt es: ein mit einem Baum beschattetes Fenster, fasst alles, was er braucht: einen eingepassten Tisch mit Schubladen, links und rechts die Arbeitszeuge an der Seite, und ein runder Einschnitt wo er sitzt, die übrigen Wände mit wenigen aber schönen französischen, italienischen und englischen Kupfern, nebst einigen Gipsbüsten verziert. Im Nebenzimmer arbeiten ein paar junge Leute in Haar und Perlen wie jetzo die Mode ist, eine seiner Töchter zeichnet sehr gut, und wird, wenn sie das vortreffliche Auge des Vaters bekommt, von ihm seine so vorzügliche Kunst lernen.¹³

Si le Musée historique de Lausanne conserve aujourd'hui quelques souvenirs de cet art poussé à ses limites, l'essentiel de l'œuvre sculpté de Perregaux est disséminé aux quatre vents. Jusqu'en Angleterre, sans doute, comme

en témoignent des bagues et médaillons aujourd'hui conservés au *Holborne Museum* à Bath, ainsi que dans la célèbre *Connaissieur Collection* réunie dans l'entourage de la famille royale anglaise durant le dernier quart du XVIII^e siècle, puis dispersée lors d'une vente aux enchères en 2002. On y trouve des médaillons signés Stephany & Dresch, d'autres attribués à Paul Johann Hess, Nikolaus Klammer, C. Haager et Giuseppe Maria Bonzanigo, tous également artistes de premier plan. Le nom du modeste Perregaux y est oublié. Par ailleurs, un médaillon virtuose de 6,6 cm de diamètre, acquis au début des années 2000 dans la région de Zurich [fig. 7], offre de frappantes ressemblances stylistiques avec les éléments restés dans la famille Perregaux, ainsi qu'avec certains médaillons de collections internationales. On peut mentionner notamment les crevasses tortueuses qui zèbrent les vieux troncs, la forme des sapins, celle des bateaux, jusqu'à celles des voiles, qui présentent d'étonnantes similitudes. Il y aurait là assurément des pistes à suivre.

Vers la fin du XVIII^e siècle, la clientèle intéressée à ces «chef d'œuvres de futilité» s'évanouit et Perregaux réoriente son activité vers l'architecture. À Villamont, propriété qu'il a acquise en 1781 et où il loge d'abord dans une demeure modeste, il se construit entre 1791 et 1797 une imposante maison de campagne. Il revend cette luxueuse propriété en 1799 déjà à Rodolphe-Emmanuel de Haller, banquier à Paris, et ce succès lui vaut une réputation de

bâtitisseur qui amène d'autres commandes publiques et privées. Ainsi, en 1803, on le charge non seulement du réaménagement du château Saint-Maire pour l'Exécutif du tout jeune Canton de Vaud, mais aussi de la construction d'un bâtiment pour le Grand Conseil. Il édifie également la première poste à Saint-François (1806-1807) et dessine pour l'État les projets de prison, d'hôpital, de maison d'aliénés. Dans le domaine de l'architecture privée, outre Villamont déjà cité (qui appartiendra un temps à la famille royale de Suède), il élève, toujours à Lausanne, *Souvenir* (1801-1802), ou encore l'ancienne maison Panchaud, à Ouchy (1802-1803), la campagne du Désert (1802-1808), ainsi que la façade de l'ancien hôtel du Faucon, vers Saint-Pierre.

Artiste très complet, Alexandre Perregaux a marqué l'histoire culturelle de son temps, tout comme le fera son fils Henri (1785-1850), qui lui succède et deviendra l'un des principaux bâtisseurs vaudois de la première moitié du XIX^e siècle¹⁴.

- 1 Citation tirée de Pierre Chessex, «Documents pour servir à l'histoire des arts sous la République helvétique», *Études de lettres*, n° 3, 1980/2, p. 93-121.
- 2 *Nouvelles de divers endroits* (aussi cité sous le titre de *Gazette de Berne*), Berne, 26 avril 1783.
- 3 ACV, P Charrière de Sévery, Acb 953, liasse 1787, acquitté 21 juillet 1787; liasse 1789, acquitté le 25 juin 1789; liasse 1790, acquitté le 22 avril 1790.
- 4 Bague en or donnée en 2011 au MHL, provenant de la maison de La Caroline, à Tolochenaz.
- 5 Johann Gottfried Ebel, *Instructions pour un voyageur qui se propose de parcourir la Suisse de la manière la plus utile et la plus propre à lui procurer toutes les jouissances dont cette contrée abonde*, Bâle, J.-J. Tournaisen, 1795, p. 170; Thomas Martyn, *Guide du voyageur en Suisse*, Lausanne, Jean Mourer, 1794, p. 37 (aimables communications de Béatrice Lovis).

- 6 Horst Weigelt (éd.), *Johann Kaspar Lavater. Reisetagebücher*, vol. 2, *Reisetagebuch in die Westschweiz 1785*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1997, p. 73 (aimable communication de Béatrice Lovis).
- 7 Johann Georg Meusel, *Neue Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstliebhaber. Fortsetzung des neuen Museums für Künstler und Kunstliebhaber*, Leipzig, Gerhard Fleischer, 1795-1803, partic. vol. 5 (1797).
- 8 Christoph Meiners, *Briefe über die Schweiz*, Tübingen, Cotta'sche Buchhandlung, 1791, 2^e partie, 21 août 1782.
- 9 *Id.*, 4^e partie, 27 août 1788 (aimable communication de Béatrice Lovis).
- 10 Alexandre-Louis de Caze, «Voyage en Suisse», 1786, cote BGE, MS suppl. 1330.
- 11 Philippe-Sirice Bridel, *Le Conservateur suisse ou recueil complet des étrennes helvétiques* (édition augmentée),

- Lausanne, Louis Knab, 1813, t. II, p. 480, note 53.
- 12 Laurence Sterne, *A Sentimental Journey through France and Italy by Mr Yorick*, London, T. Becket & P. A. de Hondt, 1768, récit publié en français à Paris dès 1769. Maria, folle de chagrin, a été illustrée par maints artistes, notamment par Angelica Kauffmann (1777), dont le tableau, gravé par William Wynne Ryland (1779), a pu inspirer Perregaux, tout comme il a servi de modèle à la manufacture de porcelaine Wedgwood (aimable communication d'Helena et Philippe Junod).
- 13 Sophie von La Roche, *Erinnerungen aus meiner dritten Schweizerreise*, Offenbach, Ulrich Weiss & Carl Ludwig Brede, 1793, p. 463-464.
- 14 Nous renvoyons le lecteur à notre étude: Paul Bissegger, *D'ivoire et de marbre. Alexandre et Henri Perregaux ou l'Âge d'Or de l'architecture vaudoise (1770-1850)*, Lausanne, Bibliothèque historique vaudoise, 2007.

Un panorama « qui ne peut probablement pas être égalé dans le monde »¹

Sylvie Costa Paillet

Trois voyageurs cheminent dans un paysage qui permet d'embrasser d'un large coup d'œil la ville de Lausanne depuis l'est, entourée d'un écrin de verdure en étagement jusqu'au lac. Le bassin lémanique s'ouvre à la vue et leur donne certainement un sentiment d'immensité. La construction rigoureuse de l'image en trois plans successifs contribue à cette impression et impose autant de temps de lecture : celui des cavaliers, celui de la ville représentée sur deux collines, la cathédrale dominant l'église Saint-François, et celui du paysage naturel, partagé entre les montagnes du Jura et les rivages du lac Léman. Trois ans avant la Révolution vaudoise, Lausanne est une agglomération qui vit encore dans les limites de ses murailles médiévales, et c'est ainsi que Edward Gibbon l'appréhende lors de ses trois séjours. Il faut attendre sa nomination comme chef-lieu d'un nouveau canton suisse en 1803 pour que l'urbanisation s'étende hors des murs, dans un contexte de croissance économique et démographique. Pour l'heure, la ville est freinée dans son développement par un relief accentué qui rend difficile les aménagements nécessaires, alors qu'elle est avantageusement placée au carrefour des routes provenant d'Allemagne, de France et d'Italie.

L'artiste genevois Jean-Antoine Linck² (1766-1849) a été formé dans l'atelier de son père Conrad, émailleur-graveur, par le peintre allemand Carl Hackert. Auprès de lui, il a appris à équilibrer le rendu de l'exactitude topographique avec celui du ressenti sensible, les détails minutieux des lieux avec l'harmonie d'une nature idéalisée. Une gouache de son maître datée de 1793 présente un point de vue très similaire, à ceci près que l'évocation y est davantage pastorale par la présence d'un bouvier et de son troupeau³. Linck connaît la composition des paysages néoclassiques et sait créer le pittoresque hérité de l'esthétique du XVIII^e siècle, mais il est aussi au fait de ce qui plaît à une clientèle attachée à la mode du Grand Tour. Le voyageur remplace alors le garçon de ferme dans son œuvre.

Entre Londres et Rome, la Suisse et la côte lémanique se trouvent sur la route de ce voyage éducatif entrepris par les jeunes personnes de l'élite fortunée

européenne. Linck vit de ce monde, diffusant une vision de l'Helvétie idyllique dans ses gravures, ses aquarelles et ses gouaches. Ses sujets ont trait aux paysages alpestres, couvrant un grand espace géographique, du glacier du Montenvers au col du Simplon. La force de ses compositions, la nervosité de son trait et la finesse de ses effets atmosphériques fondent sa notoriété. Mais Linck est un homme qui vit avec son temps, bousculé par la chute de l'Ancien Régime.

Reprenant la représentation classique du *locus amoenus*, il fait place à une vue de type panoramique qui, dans ce cas, n'est pas seulement une illustration à large échelle d'un paysage, mais aussi une démarche cartographique, scientifique. Une eau-forte préparatoire de ce même panorama, conservée au Musée Historique Lausanne, désigne de leur nom les bâtiments les plus importants de la ville, les montagnes et les villages jusqu'à Saint-Prex⁴. La démarche n'est plus simplement celle de l'attention portée au naturel, elle est aussi naturaliste ; il faut pouvoir désigner, noter, déterminer. Du point de vue de la technique artistique, Linck est aussi résolument moderne. Il choisit d'utiliser de nouveaux procédés de gravure qui rencontrent du succès au tournant du XIX^e siècle, telle l'aquatinte comme alternative à l'eau-forte aquarellée. Cette méthode lui permet d'exprimer une infinité de nuances, d'obtenir des effets parfois proches de l'aquarelle, ainsi que de jouer sur les lumières en contrastant plus finement les clairs-obscur, ce qui est le cas ici.

Les bonnes relations développées avec sa clientèle et le succès de la vente directe de ses œuvres en atelier lui ont assuré une renommée de védutiste qui l'aurait ainsi porté à commercer avec des têtes couronnées, telles Catherine II de Russie ou l'impératrice Joséphine de Beauharnais.



Jean-Antoine Linck, *Vue de Lausanne depuis la route de Berne*, aquatinte aquarellée, 36.3 x 48 cm, [1795]. MHL, inv. I.9.A.6.b.

- 1 Selon l'avis d'Edward Gibbon lui-même: «our terrace now affords such a prospect of the lake and mountains, as cannot perhaps be equalled in the World» (Gibbon, *The Letters*, t. II, p. 374).
- 2 Voir la notice de Danielle Buysens, «Linck, Jean-Antoine», in *Sikart, Dictionnaire sur l'art en Suisse*, Institut suisse pour l'étude de l'art, 2007, consultable sur <www.sikart.ch>.
- 3 Collection du Musée Historique Lausanne, 1793, 46 x 63 cm, cote I.9.A.3.
- 4 Collection du Musée Historique Lausanne, 18 juillet 1795, 40.8 x 50.3 cm, cote I.9.A.6.a.

D'après nature. Le paysage comme miroir de l'âme

Sylvie Costa Paillet

Six ans séparent la réalisation des deux gouaches de Carl Ludwig Hackert (1740-1796) représentant chacune la baie d'Ouchy. Le petit village à la tour si caractéristique est, au XVIII^e siècle, le port commercial de Lausanne, sur les bords du lac Léman. Dans l'une, de nombreuses embarcations à voile latine y attendent leur équipage, pendant que quatre pêcheurs ont déjà lancé leur filet à l'eau, voiles rabattues et rames dehors [fig. 1]. Aucun vent ne souffle. L'instant est suspendu dans une contemplation remplie d'un sentiment de vaste calme. Dans l'autre gouache, tout est inversé et le rythme saccadé de la pluie et des flots mouvementés agite la baie [fig. 2]. Ce coup de tabac sur le village semble impensable tant la première gouache est baignée d'une harmonie lumineuse ; telle est peut-être la pensée du chasseur, arrêté sous l'arbre du premier plan. Devant le spectacle des éléments déchaînés, il est le témoin de la petitesse de la condition humaine face aux éléments.

Pourtant, ces deux peintures sur papier présentent une construction similaire : toute la moitié supérieure occupée par le ciel, les nuances des flots détaillées jusqu'à l'infime, la ligne de la rive, la mise en évidence d'un arbre isolé, enfin, la solidité des rochers qui endigue le tout. Ce sont là les artifices du peintre pour composer son paysage idéal, disciplinant les formes naturelles, organisant les lignes de force qui cadrent ou les diagonales qui renforcent les mouvements. L'être humain, pêcheur ou promeneur, s'y trouve minuscule face à l'immensité du paysage et la nature se révèle entre air, eau, végétal et minéral.

Dévoilée ainsi, l'ossature de ces paysages peints ne relève pas seulement de la théorie, décrite pas à pas dans le *Traité de la peinture de paysage* publié en 1770 par son frère aîné, Jacob Philipp (1737-1807)¹. Carl Hackert peint d'après nature et se place au cœur même de son sujet. C'est là l'originalité, et la légitimation, de son travail. L'artiste traite la côte lémanique comme on l'aurait fait d'un portrait et des états d'âme d'un protagoniste. L'œil se laisse alors guider dans un savant équilibre entre la précision topographique, invoquant la notion de vérité, et le ressenti, souvent exprimé à coups de pinceaux suggestifs, gardant même parfois la toile à nu. Les détails sont assez

saisissants pour distinguer, d'une gouache à l'autre, les phases de développement du port d'Ouchy, et les impressions portées par les rythmes des variations atmosphériques ne laissent plus de doute sur la valeur pittoresque des lieux.

Allemand de Prenzlau, issu d'une grande famille de peintres paysagistes, Carl Ludwig Hackert s'installe dès 1778 sur les rives du lac Léman, apportant dans ses bagages la tradition picturale néoclassique germanique de la deuxième moitié du XVIII^e siècle². Chez lui, la nature est source de sensations, tantôt apaisantes, tantôt sombres et violentes, oscillant entre la représentation du pittoresque ou celle du sublime. Il introduit toutefois dans l'évocation de l'orage une retenue qui lui est propre, car un ciel bleu apaisé apparaît dans la déchirure des nuages malmenés par les vents. Contemporain du mouvement du *Sturm und Drang* allemand, dans lequel la nature est considérée comme le miroir des sentiments, Carl Hackert en tempère le pouvoir émotionnel dans ses paysages par une sensibilité toute mesurée. On lui connaît une troisième gouache dans laquelle la tempête ne se déchaîne que sur les montagnes du Jura³. Datée de 1796, elle introduit un doute dans la perception de la réalité, ne sachant quelle temporalité donner au déluge, passé ou à venir.

Rompu à l'exercice de la représentation de panoramas naturels, l'artiste allemand sait le succès de ces vues pittoresques vendues aux nombreux amateurs européens, friands de *vedute* en lien avec la route du Grand Tour. Disposées dans leur demeure à leur retour, ces œuvres d'art sont autant de souvenirs qui rappellent ce voyage de formation à travers l'Europe que les jeunes gens fortunés entreprennent dès le milieu du XVII^e siècle, mais surtout au XVIII^e, afin de se confronter *in situ* aux connaissances culturelles et linguistiques acquises pendant leurs études. Ce programme éducatif les mène de Londres à Naples, avec des arrêts de plusieurs mois à Paris et à Rome, le voyage pouvant durer jusqu'à trois ans. Dès le milieu du XVIII^e siècle, les paysages romains, ainsi que les sites archéologiques italiens deviennent des buts de visite incontournables et attirent des artistes de renom qui immortalisent les lieux dans leurs œuvres. Si c'est



le cas pour Philipp Hackert ou pour les Vaudois Jacques et François Sablet, Carl Hackert fait le choix, un peu moins lucratif, de travailler au pied du massif du Mont-Blanc et de se fixer d'abord à Genève jusqu'à la révolution de 1792, puis dans la région lausannoise. Dans le dernier quart du XVIII^e siècle, la Suisse est intégrée au Grand Tour pour ses paysages qui permettent d'expérimenter les esthétiques du pittoresque et du sublime : glaciers alpins, montagnes impressionnantes, routes escarpées, cascades bucoliques. L'harmonie naturelle induite par les rives lémaniques plaît et Hackert l'avait compris. Ses gravures peintes se vendaient si bien qu'elles ont même pu être proposées à Georges Deyverdun pour la décoration d'intérieur de la maison de la Grotte qu'il partageait avec Edward Gibbon, à Lausanne⁴. Largement méconnu aujourd'hui, le peintre a cependant su s'intégrer au réseau local des artistes de sa génération, en tant qu'ami de Jacques Sablet père ou de Conrad Linck, avec lequel il partageait un atelier genevois.

Fig. 1. Carl Hackert, *Vue de la grève et du port d'Ouchy*, gouache sur papier, 33.5 x 50 cm, [1791]. MHL, inv. I.22.B.10.

C'est là qu'il forme à la peinture de paysage une deuxième génération de peintres-graveurs de talent, tels Jean-Antoine Linck ou Wolfgang-Adam Töpffer qui poursuivront et développeront avec succès les formules artistiques mises au point par leur maître. Hanté toute sa vie par le *haut mal*, des crises d'épilepsie de plus en plus violentes et insupportables, Carl Hackert se donne la mort à Morges le 13 octobre 1796⁵. Il aura hissé le bassin lémanique au rang des paysages dignes de l'esthétique des Lumières européennes et donné ses lettres de noblesse à un paysage suisse romand, placé sur l'axe nord-sud du Grand Tour.



Fig. 2. Carl Hackert, «*Vue du port d'Ouchi, ou de Lausanne, peint d'après nature*», gouache sur papier, 53.2 × 72 cm, 1785. MHL/Fondation G. Keller,, inv. I.22.B.23.

- 1 Jacob Philipp Hackert, *Über Landschaftsmalerey. Theoretische Fragmente* [1770], in Johann Wolfgang Goethe, *Phillipp Hackert. Biographische Skizze, meist nach dessen eigenen Aufsätzen entworfen*, Tübingen, Cottaische Buchhandlung, 1811, p. 305-335.
- 2 Laurent Golay, «*Carl Ludwig Hackert*», in *Département des peintures et des arts graphiques, Catalogue I*, Lausanne, Musée historique de Lausanne, 2009, p. 159-160.

- 3 Collection du Musée Historique Lausanne, 1796, 38.7 × 54.4 cm, inv. I.22.B.13.
- 4 On lui propose «*differentes vues des vallées et glaciers de Chamouni, gravées en couleur par Hackert. Telle emplette pourrait orner un de vos sallons, et flatter votre goût pour l'art de la peinture.*» AVL, Fonds Grenier, P 224, carton 8, envel. 7, lettre de Joseph Marie Durey de Morsan à Georges Deyverdun, Genève, 27 août [1782].

Cette source nous a été transmise par Béatrice Lovis.

- 5 Voir la «*Notice sur Carl Hackert [sic], peintre. Lausanne ce 25 Novembre 1796*», *Journal littéraire de Lausanne*, janvier 1797, p. 53-55.

La Grotte musicale d'Edward Gibbon

Constance Frei

Au XVIII^e siècle, Lausanne – comme toutes les villes *Lumières* – vit au rythme des salons privés réunissant l'élite locale des quartiers du Bourg, de la Cité, de la Palud et des résidences de la campagne environnante. Parties de jeu, concerts, bals, représentations théâtrales cadencent ces assemblées lausannoises qui accueillent les meilleurs artistes de la ville, ainsi que de nombreuses célébrités de passage. Parmi celles-ci se trouvent des figures dominantes de la scène musicale européenne venant de France, des régions germaniques et d'Italie, comme l'a démontré Jacques Burdet dans son étude pionnière et très documentée sur *La Musique dans le pays de Vaud sous le régime bernois* (1963). Les deux concerts du tout jeune Wolfgang Amadeus Mozart les 15 et 18 septembre 1766 constituent les temps forts de ces rencontres musicales¹. En 1781, Regina Strinasacchi – violoniste italienne de grand talent pour laquelle Mozart écrit sa *Sonate pour piano et violon en Si bémol majeur* (KV454) en 1784 – séjourne dans la ville² et, l'année suivante, c'est au tour de la cantatrice allemande Gertrude Elisabeth Mara³, puis de Dominique Bideau, violoncelliste de Paris, de Joseph Blangini⁴, ténor turinois ou encore, en 1792, d'Antonio Lolli⁵, violoniste virtuose bergamasque... la liste est longue⁶! La bonne société vaudoise se délecte de concerts, certes, mais elle se livre également sans mesure à la pratique instrumentale et vocale, comme nous le verrons par la suite.

Cette grande fresque sonore semble inspirer l'historien anglais Edward Gibbon, de retour à Lausanne pour un troisième séjour. Confortablement installé sur les rives du Léman, il décide d'organiser un grand concert le 25 avril 1792 dans sa demeure de la Grotte. La famille de Charrière de Sévery, très proche de Gibbon, participe activement à la préparation de cet événement, comme l'atteste ce commentaire extrait du journal de Catherine de Sévery rédigé quelques jours plus tôt, soit le jeudi 19 avril 1792: «Le temps a été horrible et froid. La société a été chez Me Polier. Minette a été chez Henriette. Wilhelm chez la D'Aguesseau et les St-Cierges. Il avait dîné chez Gibbon. On a eu mille peines pour ranger le concert de Gibbon pour le mercredi

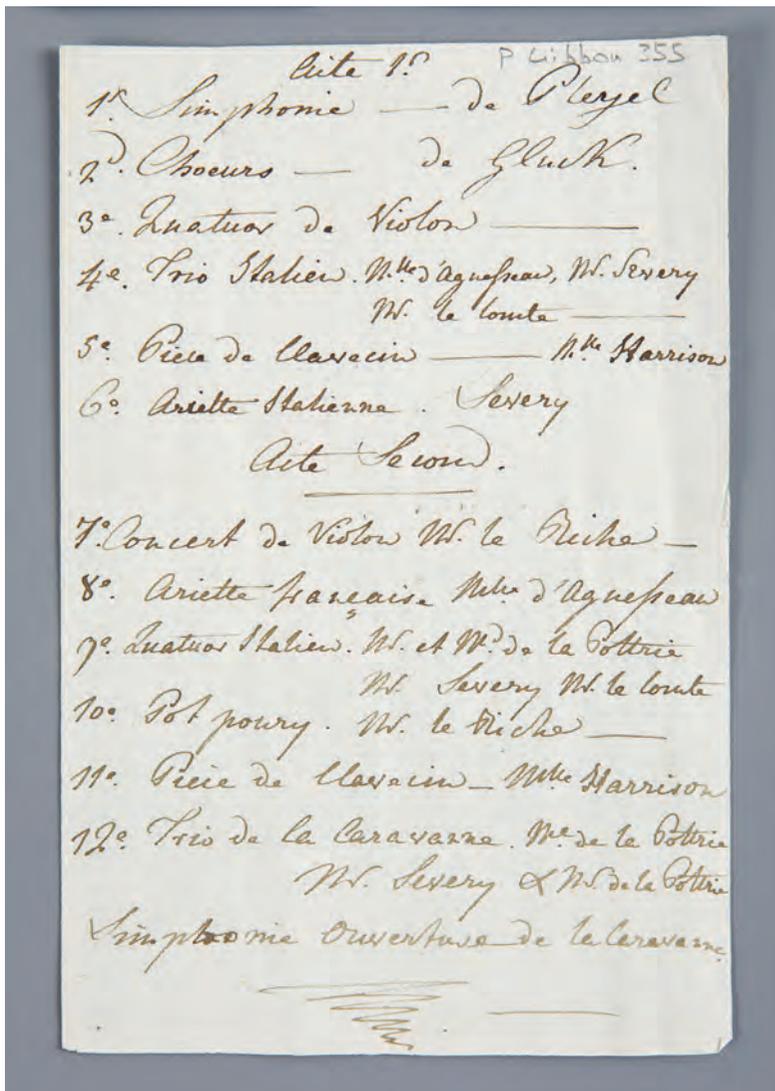
25^e»⁷. *Les mille peines pour ranger le concert* font certainement référence au nombre important de musiciens qu'il fallait placer dans le sobre salon de Gibbon: «Sa maison était arrangée avec goût, mais sans aucun faste, sans aucune magnificence; elle était en harmonie avec son esprit sage, & bien inutilement aurait-il multiplié les ornements dans sa demeure, les étrangers qui venaient le chercher n'y auraient jamais vu que lui»⁸. Le dimanche 22 avril 1792, Catherine ajoute dans son journal: «Répétition du concert chez Gibbon»⁹. Les Sévery sont donc bien impliqués dans l'organisation de ce concert. Enfin, Catherine confirme le succès de la soirée: «Grand concert chez Mr Gibbon qui a parfaitement réussi»¹⁰.

Un événement de cette envergure devrait laisser des traces dans les archives de Gibbon. Or, le *Livre des comptes de la dépense de la maison de monsieur Gibbon commencé par Dussaut le 1^{er} septembre 1791*¹¹, ne présente aucune preuve de paiement particulier pour le mois d'avril 1792. Les frais de la soirée sont-ils passés sous la rubrique *dépense du ménage du mois d'avril* ou *dépense personnelle de Monsieur*? Ces chiffres ne sont pas particulièrement élevés en regard des autres mois et n'apportent donc aucun indice. La famille de Sévery aurait-elle assumé les dépenses? Un récit de Gibbon relatif à l'organisation d'un bal en 1791 répond partiellement à la question. L'historien déclare assurer les frais de la soirée et en confier les tâches organisationnelles à Catherine de Sévery et son fils Wilhelm¹²:

J'aurais bien sincèrement désiré la présence de Maria [fille aînée des Sheffield] pour embellir un bal que j'ai donné le 29 mars à la meilleure compagnie de Lausanne, natifs et étrangers, avec l'aide des Sévery, surtout de la mère et du fils, qui dirigèrent les apprêts et firent les honneurs de la *Fête*. Elle commença vers les sept heures du soir, l'assemblée composée d'hommes et de femmes était agréable et contente, la musique bonne, l'éclairage splendide, les rafraîchissements abondants. À minuit, cent trente personnes se mirent à table pour un très bon souper; à deux

heures je gagnai mon lit dans une chambre d'angle, et au déjeuner j'appris que le reste des vétérans ou jeunes troupes, Sévery et sa sœur à leur tête, avaient achevé la dernière danse à sept heures moins un quart. Cette magnifique réception m'a procuré un grand crédit, et la dépense était plus raisonnable que ce que vous pourriez l'imaginer. Il s'agit là d'un événement extraordinaire, mais je donne souvent des dîners et en été j'ai une assemblée chaque dimanche soir.¹³

Fig. 1. Programme du concert chez Edward Gibbon, 25 avril 1792. ACV, cote P Gibbon 355.



Ce bal fait l'objet d'un petit commentaire dans le journal de Catherine de Sévery: «Bal de Mr Gibbon. Il y a eu environ ou passé 150 personnes. Il en a soupé passé 130. On a veillé jusqu'à 7h: nous avons vu lever le soleil, qui était superbe, tout a été gai et a bien réussi»¹⁴. Malgré la tonalité extraordinaire de l'événement, les frais occasionnés par cette fête étaient relativement peu importants d'après Gibbon¹⁵. À en croire l'historien, son agenda était constellé d'invitations mondaines et les dépenses engendrées par ces réceptions (nourriture, boisson, etc.) devaient probablement être comprises dans son budget mensuel dont une grande partie, il est vrai, était destinée à l'achat de denrées alimentaires¹⁶. Curieusement, aucune trace de paiement de musiciens engagés pour les bals ou le concert ne figure dans ce livre de comptes.

Répertoire musical

Grâce au programme retrouvé dans le fonds Charrière de Sévery, on sait que le grand concert gibbonien du 25 avril 1792 s'articule en douze temps musicaux ponctués d'une pause divisant le concert en deux actes [fig. 1]. Deux versions manuscrites de ce programme sont disponibles et se complètent¹⁷. Les différences et ajouts sont indiqués entre crochets :

Acte Premier	
1.	Symphonie de Pleyel [= Symphonie]
2.	Chœurs de Gluck [= Chœurs]
3.	Quatuor de violon
4.	Trio italien. M ^{lle} d'Aguesseau, M. Sévery, M. le Comte
5.	Pièce de clavecin. M ^{lle} Harrison
6.	Ariette italienne. Sévery
Acte Second	
7.	Concert de violon M. Le Riche
8.	Ariette française M ^{lle} d'Aguesseau
9.	Quatuor italien. M. et M ^{de} de la Pottrie, M. Sévery, M. Le Comte
10.	Pot pourri. M. Le Riche [= n. 11 pot pourri de violon. M Le Riche]
11.	Pièce de clavecin. M ^{lle} Harrison [= n. 10]
12.	Trio de la Caravane. M ^{de} de la Pottrie, M. Sévery & M. de la Pottrie [= Trio français M. et M ^{de} de la Pottrie & M. de Sévery]
[s.n.]	Symphonie Ouverture de la Caravane [= n. 13. Symphonie]

Terzetto, del P.^o Angelo Tarchi.
Largo n. troppo

Violino
Oboe
Corni in b
Corni in E
Viola
Capponina
Sobino
Tito

Largo n. tanto

son prigionier lo vedo son prigionier lo

Subito

All. Charrière de Sévère, Ck 19

Fig. 2. Terzetto composé par le compositeur Angelo Tarchi en 1790. ACV, cote P Charrière de Sévère, Ck 19.

Sur les treize pièces au programme¹⁸, seules les deux premières sont attribuées à un compositeur. La *Symphonie* (n. 1) est l'œuvre d'un compositeur austro-français contemporain de Gibbon, Ignace Joseph Pleyel (1757-1831)¹⁹. Quant aux *Chœurs* (n. 2), ils figurent au catalogue de Christoph Willibald Gluck (1714-1787), compositeur autrichien décédé cinq ans plus tôt, célèbre pour ses opéras dans les styles italien et français ainsi que pour sa réforme. Pleyel était joué partout en Europe en cette fin de siècle et son nom devait certainement résonner dans les esprits éclairés des Lausannois. Entre 1778, date de sa première symphonie, et 1792, année du concert chez Gibbon, Pleyel composera 26 symphonies. L'absence d'indication dans le programme de Gibbon concernant la tonalité, le nombre de mouvements ou l'instrumentation rend l'identification de la symphonie impossible. Concernant Gluck, les mélomanes lausannois avaient déjà eu le plaisir de découvrir sa musique en 1783, quelques années après la célèbre querelle parisienne entre Gluckistes et Piccinnistes. Georges Deyverdun, ami proche de Gibbon et propriétaire de la Grotte, rédige un compte rendu de deux spectacles donnés par une troupe professionnelle ayant mis à l'honneur Gluck et Piccinni, soulignant par la même occasion le goût prononcé des Lausannois pour la *mode* parisienne :

On nous a donné, les autres jours, des opéras comiques très connus... Mais enfin, pour nous mettre au ton de la bonne ville de Paris et nous engager à prendre parti entre Gluck et Piccinni, on nous donna mercredi la *Descente d'Orphée aux Enfers*, grand opéra de Gluck et hier, *Roland*, grand opéra de Piccinni. Mes lecteurs comprendront bien que les grands opéras ont été donnés petitement, mais au travers de cette petiteesse, on n'a pas laissé d'être frappé des chœurs de l'Orphée, surtout de celui des Enfers.²⁰

Les chœurs mentionnés en deuxième position dans le programme de Gibbon sont sans doute ceux de l'*Orphée* de Gluck, opéra italien composé en 1762 sur un livret de Calzabigi et traduit en français en 1774 par Moline d'après le livret original. Si les mélomanes du chef-lieu vaudois connaissaient les œuvres de Gluck et probablement celles de Pleyel, force est de constater que seuls ces deux noms figurent sur le programme de salle, laissant orphelins les quatuor, trio, pièce de clavecin, concert de violon, pot-pourri et ariette.

Cependant, un lot de partitions manuscrites²¹ ayant appartenu à la famille de Charrière de Sévery jette un nouvel éclairage sur l'identité supposée du *Trio italien* (n. 4). Dans ce groupe de documents se trouve un *Terzetto* [fig. 2] – faisant dialoguer Epponina, Sobino et Tito – extrait

probablement de l'opéra *Giulio Sabino* composé en 1790 par le Napolitain Angelo Tarchi (1760-1814), installé alors à Paris. Connaissant le désir irrésistible des Lausannois de se mettre au diapason parisien, il est fort probable que derrière le *Trio italien* se dissimule le *Terzetto* de Tarchi. La date de composition de l'opéra et le lien qu'entretient le compositeur avec Paris viennent renforcer cette hypothèse.

Enfin, les deux dernières œuvres du concert de 1792 semblent renvoyer par leurs titres à un auteur particulier : *Trio de la Caravane* et *Symphonie ouverture de la Caravane* (n. 12-13). Il s'agit très certainement d'extraits de l'opéra-ballet en trois actes intitulé *La Caravane du Caire*²² d'André Grétry (1741-1813), un compositeur français contemporain de Gibbon. Cette œuvre obtint un succès notoire à sa création, à Fontainebleau, le 30 octobre 1783. Joué et rejoué à Paris jusqu'en 1829, l'opéra se déclina en près de 500 représentations et connut une vogue telle que l'on en reproduisit des motifs sur des indiennes²³ [fig. 3]. Entre 1768 et 1788, des opéras de Grétry et de Gluck, mais également de Paesiello, Pergolèse, Martini, Monsigny, Sacchini, Rousseau ou Piccinni, sont représentés par des troupes françaises à Lausanne²⁴. Les Lausannois fréquentaient donc depuis longtemps les œuvres de Grétry, le compositeur d'opéra le plus joué dans le Pays de Vaud. Par ailleurs, un autre témoignage vient confirmer ce contrepoint serré entre Paris et Lausanne : une lettre de Catherine de Sévery, datée du 7 mars 1788 et adressée à son fils Wilhelm, alors en voyage à Londres avec Gibbon, décrit une soirée musicale chez M. d'Orges de Waalwyck. Ce jour-là, *Le Roi Théodore*, opéra de Paesiello – créé à peine six mois plus tôt, soit en 1787, à l'Académie royale de musique de Paris – était au programme. Cette partition se trouve dans le même lot de partitions manuscrites ayant appartenu aux Charrière de Sévery²⁵. Ainsi, Pleyel, Gluck, Tarchi et Grétry sont mêlés à une sorte de concert des Nations invitant l'Autriche, la France et l'Italie dans le salon musical de Gibbon, alors bien éloigné de son Angleterre natale.

> Fig. 3. Indienne illustrant l'opéra-comique *La Caravane du Caire*, manufacture Petitpierre & C^{ie}, Nantes, [v. 1790]. MNS, inv. LM 171609.

La manufacture Petitpierre a été fondée par deux frères neuchâtelois, originaires de Couvet et installés à Nantes au début des années 1770.



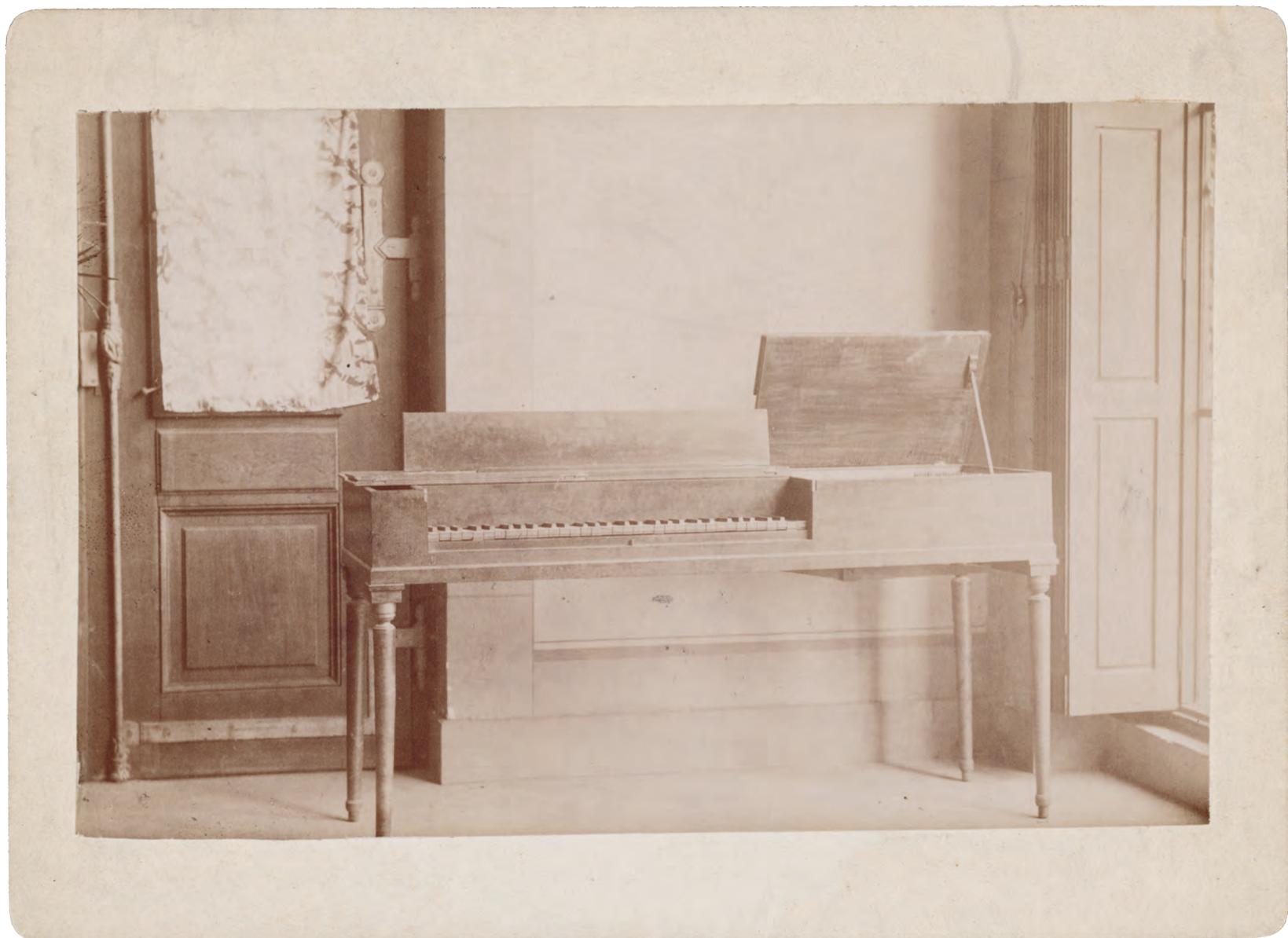


Fig. 4. Photographie anonyme, [v. 1895]. MHL, inv. P.2.D.23.G.002.

Selon l'inscription qui accompagne la photo, ce pianoforte [ou piano carré] a été photographié à la Grotte peu avant la démolition du bâtiment. Les archives ne permettent toutefois pas de déterminer si l'instrument s'y trouvait déjà à l'époque de Gibbon.

Musiciens

À la Grotte, le soir du 25 avril 1792, les amis de Gibbon ont pu entendre des œuvres destinées à des formations instrumentales à géométrie variable, allant du petit orchestre (symphonie, ouverture) au pot-pourri pour violon et pièces de clavecin destinés à un jeu soliste. La liste des interprètes²⁶ jouant dans l'orchestre est généreuse et conjugue instruments à cordes frottées, bois et cuivres pour un mélange de timbres associant violons, altos, basses, flûte, clarinette, cors, sans oublier l'accompagnement du clavecin ajoutant une touche *pizzicato*. Deux musiciens de l'orchestre sont également chanteurs : M. Le Comte (altiste) tient une partie vocale dans le *Trio italien* ainsi que dans le *Quatuor italien*, M. de la Pottrie (basse) chante dans le *Quatuor italien* et dans le *Trio de la Caravane*. À cette palette sonore de seize instrumentistes s'ajoute le concours de quatre autres musiciens amateurs, signalés dans le programme : Mlle Harrison au clavecin et, au chant, Mlle d'Aguesseau, Mme de la Pottrie et M. Sévery.

Parmi les musiciens de l'orchestre, certains exerçaient la musique professionnellement et leur participation était rémunérée. Jean Bartholomé Donny (1762-1819)²⁷, par exemple, est organiste et violoniste. Il est en relation avec la famille de Sévery par le biais de son oncle, Jean-André Nübe (1730-1804)²⁸, actif à Lausanne depuis 1757 et joueur de divers instruments comme le basson, le violon et l'alto. Ignace Le Comte (1747-1818)²⁹, fils d'un violoniste et maître de danse de Turin, s'installe dans le chef-lieu vaudois en 1783 et y exerce le métier de professeur de violon tout en organisant diverses manifestations musicales, comme la fête du 14 avril. D'origine alsacienne, Ignace Stadel (1740-1826) est connu à Lausanne dès 1774 comme maître de violon et de clavecin et joue régulièrement dans l'orchestre de Le Comte³⁰. Quant à la famille Hoffmann, plusieurs témoignages évoquent l'existence d'un petit ensemble instrumental constitué du père Hoffmann (1713-1789) et de ses fils animant sur demande les bals de la ville dont ceux organisés par les Sévery. Le père et son fils aîné, Jacob (1755-1809), étaient violonistes et l'un d'eux devait jouer de l'alto, alors que Jean-Georges fils (1759-1817) – désigné probablement comme « Hoffmann cadet » dans le programme de 1792 – était chef de la musique militaire de Lausanne et tenait sans doute la partie du cor chez Gibbon³¹. Enfin, M. Le Riche est probablement Jean-Baptiste Leriche, qui joue en tant que violoniste au *Concert Spirituel* à Paris en 1789. Sa présence est aussi attestée par le journal de Catherine de Sévery³². D'autres instrumentistes de l'orchestre étaient des amateurs éclairés, à l'exemple MM. de la Pottrie, Polier de Loys et d'Apples³³.

À en croire le témoignage de Catherine de Sévery du 7 mars 1788, réunir autant de musiciens – une vingtaine – signifie convoquer tous les interprètes de la place : « Il y a eu hier un concert chez Waalwyck. Tous les musiciens de la ville. Il y en avait plus de vingt »³⁴. Ces musiciens sont-ils tous des professionnels, gagnant leur vie en jouant et en enseignant ? À Lausanne, en cette deuxième moitié du XVIII^e siècle, la présence de plusieurs professeurs de musique – musiciens professionnels susceptibles de participer à des concerts – est attestée par un règlement entré en vigueur en 1782 et visant un contrôle renforcé des activités des maîtres de toutes les disciplines :

Il ne sera permis à personne de donner en cette ville des leçons dans les sciences et arts [...] qu'après en avoir obtenu la permission du Conseil, qui prendra connaissance de la réalité des talents [...]. Chaque mois devra être composé de vingt leçons d'une heure chacune [...]. Et voici ce qu'on décide pour le *prix des leçons par mois : dessin, langues, musique vocale et musique instrumentale : pour un ou deux d'une même famille L[ivres] 8.*³⁵

Les prix et la durée des leçons étaient désormais fixés par le Conseil de Lausanne. Mais quels étaient les instruments enseignés et pratiqués ? Au milieu du XVIII^e siècle, le public des salons avait l'habitude d'entendre un répertoire de chambre destiné au violon et au clavecin, formation instrumentale courante. Quelques années plus tard, dans le dernier tiers du XVIII^e siècle, le clavecin tombe en désuétude et est remplacé dans toute l'Europe par le pianoforte [fig. 4]. Un bon exemple de ce changement d'esthétique sonore se reflète dans la liste des achats de la famille de Sévery. En décembre 1775, ils acquièrent un pianoforte auprès du facteur bernois Johann Ludwig Hellen puis, en 1796, ils se procurent un modèle de la maison Erard³⁶. C'est à Geneviève Ravissa – claveciniste et cantatrice originaire de Turin – qu'ils confient l'éducation musicale de leur fille Angletine. Wilhelm, lui, se perfectionne dans l'art du chant. De toute évidence, la famille de Sévery s'entourait des meilleurs musiciens et choisissait les instruments les plus réputés, offrant ainsi à leur deux enfants – Wilhelm et Angletine – une éducation digne des grandes familles. Par ailleurs, Salomon de Sévery, leur père, avait pratiqué dans sa jeunesse le violon sous la direction du professeur Jacques Leuthold.

Comme le relève Burdet dans son étude, le goût pour la musique de chambre se manifeste également par le jeu d'autres instruments comme la flûte³⁷, la harpe, le violoncelle, l'orgue, l'épinette, le luth, la viole d'amour, le tympanon, la guitare et la mandoline, ou encore la clarinette.

« Nous avons eu un virtuose en fait de clarinette. Rien n'était si joli : tout ce qu'on peut entendre de plus doux. J'y trouvais du plaisir. C'est, je crois, l'éloge le plus sublime que je puisse t'en faire, car mes organes sont si durs à émouvoir du côté de la musique », écrit Anne de Chandieu dans une lettre adressée à Catherine de Sévery en janvier 1775³⁸. Enfin, il semblerait que l'alto fût régulièrement présent pour accompagner les psaumes aux côtés du violoncelle et cela jusqu'à la fin du XVIII^e siècle³⁹. Lausanne comptait ainsi de nombreux musiciens, qu'ils soient professionnels ou amateurs. Engager des chanteurs et des instrumentistes pour la soirée du 25 avril 1792 devait être une tâche facile, il suffisait de demander le concours d'artistes *locaux*.

Gibbon mélomane ?

Vu l'importance de ce grand concert de 1792, il convient de se renseigner sur les liens que Gibbon entretenait avec la musique. Était-il un mélomane averti ? Jouait-il d'un instrument ? Dans ses *Mémoires*, aucune référence, pas même une allusion à une pratique musicale remontant à ses jeunes années passées en Angleterre ne transparait. Il n'est donc pas surprenant de lire cette remarque rédigée lors de son deuxième séjour à Lausanne : « La bienséance veut que j'y [les salons privés] paraisse quelquefois ; mais une jeunesse folâtre qui ne sait que rire, chanter, et danser n'est pas précisément ce qu'il me faut »⁴⁰. L'historien ne partage pas non plus de souvenirs de soirées passées à l'opéra⁴¹, à l'exception d'une expérience vécue à Lucca le 9 octobre 1764. Dans une lettre adressée à son père, Gibbon confesse son faible intérêt pour ce genre de divertissement :

Dear Sir, [...] I must acknowledge that I had the least pleasure in what my companion enjoyed I believe the most ; the Opera of Lucca. [...] Of the different tastes which a man may form or indulge in Italy that of musick has hitherto been lost upon me, and I have always had the honesty never to pretend to any taste which I was in reality devoid of.⁴²

Toutefois, d'après l'historien Ernest Gidey, un événement musical survenu cette fois à Rome, dans la basilique de Santa-Maria-in-Ara-coeli, attire l'attention de Gibbon et joue le rôle de catalyseur de l'*Histoire du déclin et de la chute de l'Empire romain* : « Il entend des *poverelli* franciscains chanter les vêpres dans le temple de Jupiter, il a la vision de ce que sera le livre qu'il rêve d'écrire : une histoire de la décadence et de la disparition de l'Empire romain »⁴³. Si ces chants ont séduit l'oreille de Gibbon, qu'en est-il de ses

lectures ? Témoignent-elles d'un intérêt pour la musique ? Les différents catalogues de sa bibliothèque⁴⁴ reflètent les goûts de l'historien dans les domaines de la littérature et de la poésie, de l'histoire, de la philosophie, de la politique, des sciences, de la géographie, etc. Ni partitions, ni écrits sur la musique⁴⁵ n'occupent le cabinet de Gibbon. Cette observation renforce une fois de plus le rôle moteur qu'a dû jouer la famille de Sévery – instruite en matière de musique – dans l'organisation des événements musicaux à la Grotte.

Au temps de Gibbon, le cœur des Lausannois battait non seulement au rythme de la musique, mais également à celui de la danse. Bals, soirées improvisées, fêtes champêtres étaient d'innombrables occasions de gigner : « Au sortir du dîner nous sautâmes quelques contredanses, des allemandes, des ronds », écrit Sabine de Cerjat à son amie Catherine de Sévery ; ou encore « Henriette de Saint-Saphorin se mit au clavecin et on commença à danser avec une fureur incroyable », témoigne Catherine de Sévery en 1792⁴⁶. Parfois, ces bals étaient grandioses, comme par exemple celui de décembre 1767 qui a nécessité un orchestre relativement imposant : « On danse dans deux salles à la fois. On a fait venir une musique de Soleure admirable : quatorze instruments »⁴⁷. Deux cors de chasse, des violons et des flûtes pouvaient servir de toile de fond sonore pour les pas des fervents danseurs.

Comme évoqué précédemment, Gibbon donne lui aussi des bals à son domicile. Pourtant il ne danse pas volontiers, et cela même dans sa jeunesse : « The same reason that carried so many people to the assembly tonight, was what kept me away ; I mean the dancing » écrit le jeune historien le 24 août 1762⁴⁸. La *liste du bal de M. Gibbon du 29 mars 1791*⁴⁹ organisé par Mme de Sévery – et mentionnée plus haut – présente deux colonnes : les invités et les danseurs. Sous Gibbon, seule la colonne « invité » est cochée. En 1791, Gibbon avait 54 ans ; son état de santé ainsi que son embonpoint ne favorisaient certainement pas les agitations des contredanses, comme le rappelle cette anecdote rapportée par Charles Eynard :

Enfin le violon rendit des sons plus forts, et le gros homme, ce n'était rien moins que l'illustre Gibbon, vint prendre la main de M. Tissot, dont la grande figure digne et froide formait le plus parfait contraste avec la sienne ; mais ce n'était point assez, le violon jouait toujours, et tous deux durent faire quelques figures de menuet, à la grande joie de toute l'assemblée. C'était l'acquittement du gage que devait payer Gibbon, dont l'humeur gaie se prêtait volontiers à cette espèce de plaisanterie.⁵⁰

Les *Mémoires* de l'historien confirment cette observation :

I received with kindness and indulgence in the best families of Lausanne [...]. In the arts of fencing and dancing, small indeed was my proficiency; and some months were idly wasted in the riding-school. My unfitness to bodily exercise reconciled me to a sedentary life, and the horse, the favourite of my contrymen, never contributed to the pleasures of my youth.⁵¹

Ainsi, d'après les archives qui nous sont parvenues, Gibbon n'était ni musicien, ni danseur. Ce portrait (a)musical d'un

homme de lettres vient cependant compléter la fresque culturelle et sociale du chef-lieu vaudois en cette fin du XVIII^e siècle : Gibbon s'intègre avec beaucoup d'aisance et participe activement à la vie sociale lausannoise en réunissant ses connaissances à la Grotte. Ses passions étaient de toute évidence bien éloignées de l'univers musical, mais son caractère accueillant et son hédonisme pur l'incitaient à tenir salon en respectant les mœurs de ses chers amis helvétiques. L'écho de ces chaleureuses soirées gibboniennes est peut-être encore audible aujourd'hui à la rue de la Grotte, siège actuel de la Haute École de Musique de Lausanne.

- 1 Jacques Burdet, *La Musique dans le pays de Vaud sous le régime bernois (1536-1798)*, Lausanne, Payot, 1963, p. 434. Sur le séjour de Mozart à Lausanne, voir Béatrice Lovis et Adriano Giardina (dir.), *Mozart 1766... En passant par Lausanne. Évocation de la vie musicale, lyrique et théâtrale à Lausanne et dans ses environs entre 1766 et la Révolution française*, Lausanne, Vie Art Cité, 2005. En 1766, Gibbon est de retour en Angleterre après son deuxième séjour à Lausanne et n'assista donc pas aux concerts de Mozart.
- 2 *Id.*, p. 430.
- 3 *Id.*, p. 431.
- 4 *Id.*, p. 471.
- 5 *Id.*, p. 430.
- 6 Citons encore les Français Martin Berteau (violoncelliste), Frédéric Duvernois (corniste) et Henri-Jean Rigel (compositeur), les Allemands Tauber (violoniste) et Montchmann (bassoniste), le compositeur italien Zingarelli et le flûtiste Zappa. Voir Burdet, *La Musique dans le pays de Vaud, op. cit.*, chap. XXI «Concerts donnés par des virtuoses de passage à Lausanne», p. 430-431.
- 7 Journal de Catherine de Sévery, 19 avril 1792, cote ACV, P Charrière de Sévery, Ci 14. L'orthographe des citations a été modernisée.
- 8 «Sur Mr. Gibbon, mort à Londres le 16 de Janvier 1794», *Journal littéraire de Lausanne*, 1794, n° 1, p. 185-186 (article reproduit à la p. 482 de ce volume). Pour de plus amples renseignements sur la demeure de Gibbon, voir l'article de Dave Lüthi publié dans ce volume.
- 9 Journal de Catherine de Sévery, 22 avril 1792, cote ACV, P Charrière de Sévery, Ci 14.
- 10 *Id.*, 25 avril 1792.
- 11 ACV, P Gibbon 3.
- 12 Gibbon n'a eu ni femme ni enfant. Il semble naturel dans la société du XVIII^e siècle de confier les tâches organisationnelles à une femme de maison.
- 13 Lettre à Lord Sheffield, 9 avril 1791, in Gibbon, *The Letters*, t. III, p. 219. D'après Sévery, *La Vie de société dans le Pays de Vaud*, vol. 2, p. 51.
- 14 Journal de Catherine de Sévery, 29 mars 1791, cote ACV, P Charrière de Sévery, Ci 14.
- 15 Pour un événement de dimension plus ou moins équivalente, Catherine de Sévery relève dans son journal le 7 mars 1791 : «Notre bal a eu lieu. Il y a eu entre 120 et 130 personnes pendant le jour. Il en est resté près de 80 à souper. Il a manqué 32 femmes de celles qui n'avaient pas refusé d'embrassée, on a dansé jusqu'à 4 heures. La soirée a paru très jolie, et nous a couté 15 louis» (ACV, P Charrière de Sévery, Ci 14).
- 16 Voir l'article de Frederick Lock dans le présent volume.
- 17 ACV, P Gibbon 355 et 356. Ces deux programmes sont certainement de la main de Wilhelm de Sévery.
- 18 On notera qu'une version du programme omet le chiffre 13. Ce nombre est fréquemment absent dans les programmes et partitions. Par exemple, les recueils de *Sonates*, de *Concertos*, etc. sont généralement organisés par groupe de 6 et de 12.
- 19 L'indication «Pleyel» dans le programme ne livre pas de prénom. Toutefois, seul le père Ignace Joseph peut être l'auteur de la *Symphonie* interprétée chez Gibbon. En effet, le fils de ce dernier, Camille Pleyel (1788-1855), et sa belle-fille Marie Moke Pleyel (1811-1875), tous deux compositeurs, sont trop jeunes en 1792 ou pas encore de ce monde (voir *Grove Dictionary online*, consulté le 2 juin 2019).
- 20 Georges Deyverdun, «Nouvelles de divers endroits» (1782-1784), adressées à la baronne de Saussure de Bercher, cité dans Burdet, *La Musique dans le pays de Vaud, op. cit.*, p. 462. À la fin de son compte rendu, Deyverdun relève : «Nous voilà donc enfin comme à Paris, Gluckistes et Piccinnistes. En général, il nous a semblé que la musique de Gluck avait plus de majesté, plus de variété, plus d'originalité, et une expression adaptée d'une manière plus sévère à la situation du moment. Nous avons cru nous apercevoir que nous étions du petit nombre, mais cette remarque n'est pas faite pour nous déconcerter».
- 21 ACV, P Charrière de Sévery, Ck 19.
- 22 Un autre candidat potentiel pourrait être Franz Aspelmeier, compositeur autrichien. Ce dernier écrit en 1761 *La Caravane turque* alors qu'il vient d'intégrer ses fonctions de compositeur de ballet au Kärntnertheater de Vienne succédant à Gluck. Cependant, cette œuvre est aujourd'hui perdue et aucune trace d'une exécution lausannoise d'œuvres de Aspelmeier n'est connue.
- 23 Voir Helen Bieri Thomson et alii, *Indiennes, un tissu révolutionnaire le monde!*, cat. expo., Château de Prangins, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 2018, p. 182.
- 24 Sur la vie lyrique vaudoise, voir Béatrice Lovis, *La Vie théâtrale et lyrique à Lausanne et dans ses environs dans la seconde moitié du XVIII^e siècle (1757-1798)*, thèse de doctorat, Université de Lausanne, 2019, vol. 1, chap. «Les professionnels du spectacle dans le Pays

- de Vaud» et vol. 2, p. 495-510; Olivier Robert, «Musique et représentation dans le Pays de Vaud», in Lovis et Giardina (dir.), *Mozart 1766...*, op. cit., p. 82; Burdet, *La Musique dans le pays de Vaud*, op. cit., p. 545-547 et p. 458.
- 25 Une copie manuscrite contenant un extrait du *Roi Théodore* se trouve aux ACV, P Charrière de Sévery, Ck 19.
- 26 «Violons 1^{res} / Le Riche / Donay / d'Apples / Donny / R[iv ?]jediguer / Stade. // Alto / Comte / Hoffmann 2^d / Nube. // Flute & Clarinette / Hoffmann / Verrey. // Cors / Hoffmann Cadet / Martinet // Basses / M^r de la Pottrie / Polier de Loÿs / M[er ?]nnet.» (ACV, P Gibbon 354).
- 27 Voir Burdet, *La Musique dans le pays de Vaud*, op. cit., p. 377-378; Morren, *La Vie lausannoise au XVIII^e siècle*, p. 451.
- 28 En 1767, Nübe est reçu en qualité d'habitant de la ville. Le recensement de 1798 atteste qu'il résidait au numéro 16 de la place de Saint-François. Des archives le concernant sont conservées dans le fonds Bridel du Musée historique de Lausanne (informations fournies par Béatrice Lovis). Voir aussi Burdet, *La Musique dans le pays de Vaud*, op. cit., p. 347, 460, 466, 469, 478-479.
- 29 *Id.*, p. 378, 481-482, 478. En 1798, Le Comte habitait au 2^e étage du 17 rue de la Mercerie.
- 30 *Id.*, p. 426, 269, 478 et Morren, *La Vie lausannoise au XVIII^e siècle*, p. 24.
- 31 Voir Georges-Antoine Bridel, «Une famille de musiciens lausannois: les Hoffmann», *RHV*, n° 48, 1940, p. 203-204 et Burdet, *La Musique dans le pays de Vaud*, op. cit., p. 476-477.
- 32 Jean-Baptiste Leriche est l'auteur de plusieurs recueils gravés publiés à Paris. Voir François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Firmin-Didot, 1878, t. V, p. 279; Journal de Catherine de Sévery, 7 avril 1792 et 20 avril 1792, cote ACV, P Charrière de Sévery, Ci 14. On notera que dans son index onomastique, Burdet mentionne un certain Jean-Alexandre Le Riche, mais il y a certainement un problème d'identification. Nous remercions Béatrice Lovis pour son aide.
- 33 Aussi présents sur la liste, MM. Donay, Rivediguer, Verrey, Martinet et Mennet (ou Monnet?) n'ont pas pu être identifiés.
- 34 Burdet, *La Musique dans le pays de Vaud*, op. cit., p. 427.
- 35 *Id.*, p. 485-486.
- 36 *Id.*, p. 445-446. Sur la production d'Hellen, voir Jean-Claude Battault et Pierre Goy, «Les petits pianoforte de Hellen», *Musique, images, instruments*, n° 6, 2004, p. 49-66; Patrick Montan-Missirlian, «Die Dringlichkeit der Diversität im Tasteninstrumentenbau des 18. Jahrhunderts: das Beispiel der Hellen-Werkstatt in Bern», in André Blum et alii (dir.), *Diversität. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*, Würzburg, Königshausen & Heumann, 2016, p. 325-348.
- 37 Les Sévery se procurent deux flûtes en 1749, voir Burdet, *La Musique dans le pays de Vaud*, op. cit., p. 447.
- 38 Extrait de lettre cité dans *id.*, p. 449.
- 39 *Id.*, p. 348.
- 40 Ernest Giddey, «Gibbon à Lausanne», in Pierre Ducrey (dir.), *Gibbon et Rome à la lumière de l'historiographie moderne*, Genève, Droz, 1977, p. 33.
- 41 À Londres, Gibbon aurait pu entendre des opéras de Georg Friedrich Haendel par exemple au 1^{er} théâtre de Covent Garden ouvert en 1732. Voir Harold Rosenthal et John Warrack, *Guide de l'opéra*, Paris, Fayard, 1986, p. 180.
- 42 Gibbon, *The Letters*, t. I, p. 183.
- 43 Giddey, «Gibbon à Lausanne», art. cit., 1977, p. 36.
- 44 Voir *Catalogue des livres de la bibliothèque d'Ed. Gibbon mise en vente à Lausanne*, Lausanne, Emanuel Vincent fils, 1832 et Keynes, *The Library of Edward Gibbon*.
- 45 On pense notamment aux écrits sur la musique de Charles Burney, auteur anglais contemporain de Gibbon: *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period, to which is prefixed, a Dissertation on the Music of the Ancients*, London, Ch. Burney, 1776-1789, 4 vol.
- 46 Extraits de lettres cités dans Burdet, *La Musique dans le pays de Vaud*, op. cit., p. 428-429.
- 47 *Id.*, p. 456.
- 48 Edward Gibbon, *Miscellaneous Works of Edward Gibbon, Esquire. With Memoirs of his Life and Writings, composed by Himself*, éd. Lord Sheffield, London, Strahan, Cadell, Davies, 1796, vol. 1, p. 100.
- 49 ACV, P Gibbon 353, liste manuscrite des invités et des danseurs. Sur 117 invités, 47 danseurs sont inscrits. Ce document est très certainement rédigé par Catherine de Sévery: «Wilhelm doit avoir invité 20 ou 25 danseurs de bouche [oralement]».
- 50 Charles Eynard, *Essai sur la vie de Tissot*, Lausanne, Marc Ducloux, 1839, p. 335.
- 51 Gibbon, *Miscellaneous Works*, op. cit., vol. 1, p. 56.

La noblesse s’amuse. La vie d’un seigneur vaudois mise en scène(s)

Béatrice Lovis

Situé près de Lausanne, le château de Mézery abrite l’un des plus beaux salons peints du XVIII^e siècle vaudois¹ [fig. 1]. Cet ensemble, classé « monument historique » en 1981, forme un cycle de dix-neuf scènes faisant référence aux divertissements de la noblesse de l’Ancien Régime : la danse, la musique et le théâtre d’une part, la promenade, la chasse et la pêche d’autre part. À ces thématiques s’ajoutent quelques scènes pastorales ou galantes et une scène militaire. David-Louis Constant, seigneur d’Hermenches², fait réaliser ces peintures au début des années 1760 pour son château, situé non loin de Moudon. Exécutées par un certain Dalberg avec l’aide du Genevois Jean Huber, elles décoraient alors la salle à manger et un cabinet. Une cinquantaine d’années plus tard, le fils cadet de Constant d’Hermenches les fait transporter au château de Mézery [fig. 2], précisément là où Gibbon a séjourné quelque temps en 1763, lorsque le

domaine appartenait encore à la famille de Crousaz. L’*Album* (1851) de Victor Constant, petit-fils du commanditaire, a été retrouvé en 2011 dans les réserves du Musée historique de Lausanne. Ce précieux document décrit avec précision chacun des sujets et identifie les septante personnages représentés. Il comporte aussi des dessins réalisés par Victor lui-même d’après les boiseries peintes « afin que si [le salon] venait à se détruire il en restât encore ce souvenir »³.

Dans une disposition inspirée de Watteau, « Le concert » [fig. 3] est l’une des scènes qui ornent le salon ; on y aperçoit le célèbre violoniste turinois Gaetano Pugnani – au profil très reconnaissable – accompagnant quatre musiciens amateurs. Parmi eux, on peut reconnaître le Genevois Gédéon Turrettini au deuxième violon, le Lausannois Frédéric de Crousaz au violoncelle, ou encore une cousine du commanditaire, Louise de Corcelles, connue pour ses pastels et ses talents de musicienne. Les propos de Victor Constant font revivre la scène au spectateur :

Fig. 1. Vue d’ensemble du salon peint du château de Mézery après la restauration de 2012, [v. 1761-1762]. Propriété privée.

Autour d’une table sur laquelle reposent de petits chevaux pour la musique est assise en face et dans une





Fig. 2. Anonyme,
«Le Château de
Mézery appartenant
à Mons^r de Constant
d’Hermanche»,
gravure aquarellée,
13.3 × 20.8 cm,
[début XIX^e s.].
BN, cote GS-GUGE-
ANONYM-E-8.

Elegante toilette cette même Dame d’Aubonne, dont on n’aperçoit à la Chasse que le dos [...], un cahier de musique à la main, Elle parait chanter. Gualtieri artiste distingué pour la flûte est à ses côtés, suit le syndic Turretini (de Genève) 2^d Violon ; M^r Crousaz surnommé Crousaz la Basse, puis le fameux Pugnani premier violon du tems, M^r Polier de Corcelles debout derrière la séduisante Veuve qui depuis fut sa femme parait charmé de ses accents.⁴

Si Pugnani a bel et bien traversé la région à quelques reprises entre 1759 et 1763 – il donne des concerts à Genève, à Ferney chez Voltaire, ainsi qu’à Berne –, les archives n’ont à ce jour pas encore attesté sa présence à Lausanne ni à Hermenches. Bien que ce concert soit probablement une scène imaginaire, elle n’en demeure pas moins vraisemblable : il était fréquent qu’un ou plusieurs musiciens professionnels se mêlât aux amateurs issus de la noblesse, en particulier lorsque des concerts privés ou de souscription d’une certaine envergure étaient organisés. Celui évoqué par Edward Gibbon dans son journal en janvier 1764 n’est qu’un exemple parmi d’autres :

Nous eumes un concert chez la Comtesse de Golowkin [à St-François]. C’est une souscription de plusieurs dames qui le tiennent tour a tour. Comme je n’ai point de gout pour la musique je m’y ennuye de fondation, mais j’entends les connoisseurs qui font beaucoup d’eloges de la voix de Mademoiselle de Cerjat, de la basse du Capitaine Crousaz, et du violon d’un musicien de passage. Je crois qu’il s’appelle Gaytan.⁵

Son manque d’intérêt pour la musique n’empêchera pas Gibbon de céder à l’engouement très nobiliaire pour de tels concerts privés en prêtant ses appartements de la Grotte en 1792 lors d’un concert organisé par ses amis Sévery, où des membres de la noblesse lausannoise et des musiciens professionnels se sont produits ensemble⁶.

Jusqu’en 2011, les panneaux peints se lisaient comme une succession de tableaux indépendants les uns des autres. Les travaux de restauration ont permis de révéler que les scènes étaient à l’origine séparées, non pas de peinture monochrome, mais de colonnes cannelées suscitant une architecture feinte et modifiant totalement la perception du décor : la salle se transforme ainsi en rotonde. Ses portiques s’ouvrent sur un panorama continu où les parents et amis de Constant d’Hermenches se divertissent dans une mise en scène soigneusement orchestrée. Galerie de portraits très atypique, les boiseries de Mézery sont le témoin d’un mode de vie auquel s’identifiaient les élites de l’Ancien Régime. Ce salon peint est aussi le reflet de la personnalité d’un seigneur vaudois qui s’est distingué de ses pairs tant par son esprit, son goût pour les arts et les belles-lettres, que par un amour-propre et une ambition qui l’ont toujours poussé à vouloir jouer les premiers rôles aussi bien sur les champs de bataille que dans les salons.

Fig. 3. Dalberg (attr.), *Le Concert*, détail des boiseries du salon peint du château de Mézery, [v. 1761-1762]. Propriété privée.

- 1 Voir notre étude « Les boiseries peintes du château de Mézery. Le récit imagé d'une vie de seigneur dans le Pays de Vaud vers 1760 », *Monuments vaudois*, n° 4, 2013, p. 5-23.
- 2 Sur David-Louis Constant d'Hermenches (1722-1785), que Gibbon a fréquenté lors de son deuxième séjour, voir notre contribution « Le théâtre de société lausannois vu par Gibbon » dans ce volume.
- 3 Victor Constant, *Album « Esquisses de la Boiserie de Mézery transportée du Château d'Hermenches en 1809 par le Baron Auguste de Constant Rebecque »*, [Mézery], 1851, cote MHL I.194.K.1. Selon notre transcription établie pour *Lumières. Lausanne*, <<https://lumières.unil.ch/fiches/trans/735/>>, version du 03.06.2014. Victor Constant s'inspire étroitement d'un texte rédigé à son intention en 1850 par sa mère Louise. Son frère aîné, le photographe Adrien Constant-Delessert, se basera sur cet album pour sa *Notice historique*, dont il publiera quelques exemplaires en 1873.
- 4 *Ibid.*
- 5 Gibbon, *Journal à Lausanne, 1763-1764*, p. 202, 12 janvier 1764. Le musicien professionnel dénommé Gaëtan réside alors auprès de Constant d'Hermenches qui le mentionne à plusieurs reprises dans sa correspondance. Il est toutefois difficile de l'identifier.
- 6 Au sujet de ce concert, voir la contribution de Constance Frei dans ce volume.

