

Arts

Talia Bachir-Loopuyt
Delphine Carrangeot
Pierre-Olivier Dittmar
Vincent Duclert
Christophe Duhamelle
Philippe Gumpłowicz
David Hennebelle
Sara Iglesias
Philippe Kaenel
Emmanuelle Loyer
Isabelle Marchesin
Pierre Alain Mariaux
Rahul Markovits
Olga Medvedkova
Alain Messaoudi
Clara Pacquet
François de Polignac
Anna Maria Rao
Estelle Sohier
Mélanie Traversier
Sophie Wahnich
Richard Wrigley

Comptes rendus

Barbara Kowalzig

Singing for the gods: Performances of myth and ritual in archaic and classical Greece
Oxford, Oxford University Press, 2007,
XVIII-508 p.

Il est si facile de lire les œuvres des poètes grecs archaïques et classiques comme des textes, avec ce que cela signifie d'autonome et de désincarné, qu'il faut faire l'effort de s'arracher à cette habitude pour se souvenir qu'il s'agit d'abord de compositions destinées à être chantées en un lieu donné, à un moment donné, et que seule la restitution de ce contexte permet de saisir pleinement l'éventail de leurs significations. Ce constat vaut en particulier pour les chants composés en vue d'une fête religieuse précise, comme les chants choraux accompagnés de danses. L'efficacité poétique, l'influence que l'œuvre pouvait exercer sur l'auditoire, les infléchissements qu'elle pouvait induire dans les traditions légendaires et les représentations religieuses d'un groupe social, ne peuvent être appréciés qu'en fonction du contexte historique et rituel propre à sa création. Plus encore, l'articulation avec le rite introduit au cœur de la composition poétique une dimension « performative », où le récit, l'invocation du passé, et l'action rituelle en cours sont combinés en un seul système de représentation et de participation. Les analyses de la poésie grecque qui en découlent (on pense, en français, aux travaux de Claude Calame) ont considérablement renouvelé et enrichi notre perception d'un genre de création, la culture chorale, qui a joué un rôle fondamental en Grèce ancienne dans la formulation des récits ou « mythes » et, par conséquent, dans l'expression des identités collectives.

L'ouvrage de Barbara Kowalzig s'inscrit dans le même courant d'étude tout en tirant parti

des travaux qui ont mis en valeur l'aspect discursif, dynamique et contextuel de la construction des identités, de leur émergence et de leur redéfinition chaque fois que les conditions historiques amenaient des groupes à se repositionner les uns par rapport aux autres à travers différents modes d'expression. La plasticité des discours et représentations de l'appartenance s'étend évidemment aux formes religieuses d'expression, dont on sait qu'elles étaient malléables et changeantes malgré tout le discours qui ne cessait de réaffirmer leur ancrage dans une tradition immuable. Les formes poético-rituelles d'expression d'une communauté et de son identité ne faisaient-elles pour autant que refléter les changements induits par les processus de transformation sociale et politique ? B. Kowalzig montre qu'elles constituaient au contraire un élément essentiel, une composante active de ces processus par lesquels les contours et définitions de différentes communautés (cités, alliances, ethnies, réseaux cultuels) et les positions respectives de leurs membres étaient élaborés ou infléchis. L'expression poético-rituelle possédait même une efficacité particulière dans la mesure où chant, danse et rite jouent sur la suggestion et l'action et facilitent ainsi l'adhésion globale des participants à la fois à la forme et au contenu. Un discours construit peut susciter un refus partiel, tandis qu'il n'y a pas de demi-mesure entre participation ou non participation au rite, même si celui-ci est un lieu de compétition. Cette adhésion, sans être à proprement parler politique, pouvait donc avoir une dimension politique.

Tous les cas choisis par B. Kowalzig à l'appui de sa démonstration appartiennent au V^e siècle, et plus particulièrement sa première moitié, époque où l'on voit se multiplier les commandes de compositions chorales et qui est celle de

l'apogée du genre avec des poètes comme Bacchylide et Pindare. Cette floraison résulte-elle, comme l'auteur le pense, d'une généralisation des affirmations d'identités locales dans un contexte marqué par la montée en puissance d'Athènes, ou s'agit-il d'une illusion de perspective résultant d'un processus de sélection plus tardif qui a condamné à l'oubli une bonne partie de la production antérieure ? Mieux vaut ici laisser cette question ouverte. Les œuvres conservées, y compris sous forme fragmentaire, permettent à B. Kowalzig d'étudier le rôle de la création poético-rituelle dans un large éventail de lieux et de situations, successivement : le sanctuaire de Délos et l'accroissement de la puissance d'Athènes en mer Égée ; la reconfiguration des légendes associées aux cultes d'Argolide en fonction de la politique d'Argos ; l'émergence de la dimension panhellénique du Zeus d'Égine ; la reformulation des origines de Rhodes au long du processus de synœcisme de l'île ; le passage de la qualification d'Achéen du sens épique à un sens ethnique en Grande-Grèce ; les lieux de formation de l'identité béotienne. Dans chaque cas, une ou plusieurs compositions poétiques sont replacées dans leur contexte de création pour comprendre en quoi le choix du sanctuaire et du rite auxquels ces créations étaient destinées, combiné aux infléchissements que le chant introduit par rapport aux états antérieurs des récits, faisait sens pour rendre opératoire une transformation effective des situations politiques et sociales.

Mobilisant une très vaste érudition aussi bien que les données archéologiques et épigraphiques, dénotant une connaissance sûre des enjeux historiques, l'ouvrage est d'une grande densité, riche en pages où la précision de l'analyse sert la largeur de vue des conclusions, et apporte de multiples suggestions, questions et ouvertures dont il est impossible de rendre compte ici avec toute l'ampleur souhaitée. Je me contenterai d'en présenter quelques aspects et d'esquisser quelques réflexions générales.

B. Kowalzig a choisi de procéder région par région pour développer ses analyses. Néanmoins, les cultes pris en considération et les compositions poétiques qui leur sont associées peuvent être regroupés en fonction des types de

transformation auxquels ils participent. Ainsi, bien que traités séparément, l'Apollon de Délos et l'Apollon Pythéen d'Asiné en Argolide illustrent tous deux l'infléchissement imprimé à un réseau culturel du fait de la puissance accrue de l'un de ses membres – Athènes pour le premier, Argos pour le second. Les deux divinités réunissaient autour de leurs sanctuaires respectifs un ensemble de cités formant des communautés culturelles régionales. Ces communautés avaient des résonances ethniques : l'Apollon délien rassemblait les Ioniens, l'Apollon Pythéen passait pour être propre aux Dryopes. Mais elles ne se confondaient pas pour autant avec une identité ethnique : le culte de Délos concernait surtout les Cyclades, celui du Pythéen était célébré aussi par les Argiens, rattachés aux Doriens. B. Kowalzig montre que ce décalage introduisait une marge de manœuvre et permettait à un acteur parmi d'autres, même s'il était marginal à l'origine, d'orienter sans rupture la mythologie du culte vers les traditions qui lui étaient spécifiques. Le processus ne vise pas pour autant à une prise de contrôle directe du culte et de la communauté qu'il rassemblait : B. Kowalzig prend bien soin de ne pas rabattre directement les pratiques religieuses sur les stratégies politiques.

Un deuxième ensemble est formé par les cultes et compositions poétiques associés à un processus d'unification politique, que celle-ci résulte d'une conquête (Argos et la plaine d'Argolide) ou d'un synœcisme par volonté commune (Rhodes). Dans le premier cas, B. Kowalzig montre comment s'est mise en place une « polarisation argienne » de divinités et traditions propres à la partie orientale de la plaine d'Argolide. Pour Rhodes, B. Kowalzig part de la septième *Olympique* de Pindare, en l'honneur de l'athlète Diagoras, pour montrer comment, dans les récits des origines rhodiennes, le modèle des fondations coloniales appliqué à chacune des trois cités de l'île avec leurs héros fondateurs a été relégué derrière la vision unificatrice de l'île créée par le dieu Hélios. Nos connaissances sur les Diagorides et leur rôle dans l'île au ^ve siècle permettent de pousser l'analyse loin dans le détail. Pour Argos au contraire, la complexité de la situa-

tion sociale et politique de la cité contraint l'analyse à se cantonner à un niveau plus général, et on regrette que le lien entre ce qui se passe dans la plaine argienne et ce qui s'opère autour du culte d'Apollon Pythéen ne soit pas mieux explicité.

Les processus d'élaboration d'identités ethniques, auxquels B. Kowalzig s'intéresse enfin à travers les exemples des Achéens de Grande-Grèce et des Béotiens, ont déjà fait l'objet de multiples travaux. Mais son livre s'intéresse plus particulièrement au rôle qu'ont joué certains sanctuaires comme pôles constitutifs de ces identités. Le point de départ de l'étude sur la Grande-Grèce est la célèbre *Ode 11* de Bacchylide pour Alexidamos, peut-être composée en vue d'une fête d'Artémis à Métaponte. Artémis en effet, entre son sanctuaire arcadien de Lousoi évoqué par l'ode et le sanctuaire de la cité italiote, joue un rôle central dans la construction du lien narratif et rituel entre les Métapontins et les « Achéens » au sens épique du terme. B. Kowalzig montre comment, selon le contexte, la qualité d'« Achéen » flotte ainsi entre une interprétation « historique », celle des Achéens d'Homère, transverse par rapport aux identités ethniques, et une interprétation plus spécifiquement ethnique. Le cas béotien offre un parallèle intéressant dans la mesure où, comme pour les cités coloniales, la formation d'une identité intégrant la diversité des composantes locales et de leurs héritages passe par la valorisation d'une origine commune extérieure grâce aux récits de migration et aux liens rituels avec le sanctuaire de Dodone en Épire.

Un des chapitres les plus suggestifs est peut-être celui que B. Kowalzig consacre à Égine, où le culte de Zeus Hellénios et son fondateur, Éaque, sont au cœur d'un processus de transformation du sens d'« hellène » : d'abord associé à une identité thessalienne, locale, qui permettait d'ancrer Éaque et les Éacides dans le paysage légendaire de l'île, le terme reçoit grâce à Pindare une dimension panhellénique qui permet d'afficher les services rendus à tous les Grecs par Éaque et l'île d'Égine à l'occasion d'une sécheresse.

Bien entendu, dans un ouvrage si dense, certaines analyses peuvent prêter à discussion.

Quelques brèves remarques suffiront cependant à conclure. La première porte sur l'identification des acteurs des processus examinés. Trop souvent, la question des identités a été posée en termes généraux, au nom de communautés – cités, ethnies, etc. – comme si celles-ci étaient des entités monolithiques. Mais les communautés grecques étaient traversées de clivages multiples, composées de groupes en rivalité quasi permanente. Un des grands apports du livre de B. Kowalzig est de poser le problème, chaque fois que cela est possible, en termes de groupes, de familles, agissant au sein de leur communauté, mais pas nécessairement en accord avec toute la communauté, ce qui donne aux transformations étudiées tout leur poids historique. Il arrive cependant que B. Kowalzig noue de manière trop serrée les fils de sa démonstration, débouchant sur des conclusions trop précises, trop fermées par rapport à l'ampleur des questions qui restent posées. Dans le domaine religieux, l'apport de l'ouvrage est de montrer de manière décisive que la compréhension d'un culte, d'un sanctuaire, passe par la prise en compte simultanée de toutes les composantes de l'activité rituelle, y compris la voix, le corps et les messages qu'ils transmettaient, et par l'analyse contextualisée de leur articulation. Il y a néanmoins des passages où l'analyse des cultes montre certaines faiblesses : je n'ai pas été convaincu par l'interprétation assez hasardeuse du « sacrifice sans feu » pour Athéna à Rhodes, et je ne pense pas que le terme « catchment area » soit des plus heureux pour décrire l'aire d'attraction d'un sanctuaire. Le terme, emprunté à l'étude des territoires, désigne en effet l'aire « d'emprise » d'un habitat, à la fois en tant qu'aire d'approvisionnement immédiat et en tant qu'espace sous contrôle. Peut-on, de même, identifier l'ensemble des sites où apparaît un culte avec l'aire d'attraction de son sanctuaire principal ? Ce n'est pas du tout sûr.

Ces quelques remarques ne diminuent en rien les qualités d'un ouvrage remarquable où chacun peut trouver ample matière à réflexion en même temps qu'un matériau historique très riche.

**Marta Cristiani, Cecilia Panti
et Graziano Perillo (dir.)**

*Harmonia mundi. Musica mundana e musica
celeste fra Antichità e Medioevo*

Florence, SISMEL-Edizioni del Galluzzo,
2007, 228 p.

Certains ouvrages sont desservis par un titre qui suscite des attentes déçues. Il serait dommage d'en pénaliser les actes de ce colloque tant les essais qu'il contient proposent des perspectives intéressantes. Certes, le recueil ne brosse pas un paysage historiographique ni conceptuel satisfaisant des questions relatives à la *Musica* cosmique entre Antiquité et (haut) Moyen Âge, pas plus qu'il ne permet d'apprécier la complexité des enjeux politiques et surtout religieux de ce système de représentation. On ne peut que constater, en particulier, la rareté des références à la Bible et à son exégèse, l'absence de prise en considération du monde infra-lunaire, et la mise à l'écart d'une iconographie proprement musicale, pourtant présente dès le VIII^e siècle en Occident.

La variété des approches donne, en revanche, une bonne idée de la richesse des traités spéculatifs et théoriques qui constituent le corpus textuel sur lequel se construit la tradition médiévale, ce dont le volume rend également compte par d'appréciables citations littéraires. En d'autres termes, *Harmonia mundi* est autant une initiation à la cosmologie musicale médiévale qu'un inventaire des méthodes appliquées à son appréhension savante.

Pour les non-initiés, la dernière partie du recueil est la plus accessible, et l'on ne saurait trop conseiller de commencer sa lecture par l'article d'Anna Morelli qui présente dans un premier temps l'ensemble des sources, pour montrer ensuite par quels mécanismes la *musica humana* tend, à partir d'Aurélien de Réôme, à être identifiée à une voix chantante qui se pose en miroir de la musique céleste. On préférera de loin sa présentation de la liturgie musicale à celle de Giacomo Baroffio.

Cette interrogation sur la voix est poursuivie par Cecilia Panti qui, après avoir insisté sur la diversité des approches augustiniennes du *verbum cordis* (sans pour autant en apprécier les différentes stratégies discursives, ni peut-être prendre suffisamment en compte la notion

centrale de « jugement »), propose que la définition du *jubilus* formulée dans les *Enarrationes in psalmos*, pur son de joie libéré des limitations mais aussi du savoir humains, légitime la production musicale visionnaire et prophétique d'Hildegarde de Bingen.

C'est la fonction de cette connaissance savante rejetée par Hildegarde que questionne l'article d'Angelo Rusconi. Il y attire l'attention sur l'importance de la rupture qu'introduit Guido d'Arezzo lorsqu'il distingue le *cantor* et le *musicus* boéciens, non plus en termes de savoir philosophique, mais sur le plan de la maîtrise des techniques de composition et de lecture de la notation musicale. Les rapports entre *musica speculativa* et *musica practica* s'en trouvent radicalement modifiés. Ce sont ces rapports qu'étudiaient, précisément, les essais de la première partie de l'ouvrage, offrant un inventaire moins des héritages antiques eux-mêmes que des conditions de leur intégration à la culture chrétienne médiévale et, en conséquence, des questions qu'ils suscitent dans les différentes disciplines contemporaines.

L'article introductif de Maria Testi Cristiani a le mérite de présenter la genèse et les enjeux des traités de saint Augustin (*De ordine*), de Martianus Capella (*De Nuptiis*) et de Macrobie (le *De somnium Scipionis*, dont on pourrait débattre de l'importance que lui accorde l'auteur), qui marquent la transmission du *Quadrivium* antique, et plus particulièrement des modèles de cosmologie musicale, au monde médiéval. L'étude des nombres s'y propose comme un chemin de rationalité guidé par une esthétique de la mesure, mais alors que la musique assure la médiation entre sensible et intelligible dans la perspective augustiniennne, chez Martianus, elle domine les autres disciplines en tant qu'elle est Harmonie.

À cette approche philosophique du corpus, fait suite l'article musicologique de Christian Meyer. L'auteur s'intéresse à l'influence du *Timée*, tel que traduit et commenté par Calcidius, dans la tradition des traités de théorie musicale et d'organologie. C'est bien là l'originalité de cet essai qui montre que les valeurs mathématiques présidant à la construction de l'âme du monde, en rivalité avec celles du « grand système parfait » transmis par Boèce, sont utilisées dans l'élaboration de certaines échelles acous-

tiques médiévales (dans le *Musica enchiriadis*, pour le calcul des proportions de certains organistrums et cloches, et chez Rudolf de Saint-Tronc), et qu'elles influencent la classification médiévale des consonances musicales.

L'article suivant, que Michael Bernhard dédie fort logiquement à Boèce, est une remarquable synthèse sur la tradition philologique du *De institutione musica* et la place qu'il occupe pendant le haut Moyen Âge. Études de gloses et évaluation, dans les compilations, de l'articulation de la pensée boécienne avec les autres sources musicales permettent à l'auteur de dessiner une histoire de la réception du texte. Elle commence par la commande d'une copie du traité par Charlemagne et sa diffusion, *via* Corbie, en Francie septentrionale, puis dans le Sud de la Germanie. Elle se poursuit en trois étapes bien dessinées : le temps des commentaires qui ne servent qu'à éclaircir le sens des termes techniques, le temps des compilations qui présentent la musique comme un art libéral et dans lesquelles se manifeste la difficulté, parfois le renoncement, à articuler la terminologie boécienne avec le *cantus planus* (Aurélien de Réôme, Reginon de Prüm et le *Musica enchiriadis*), puis l'aboutissement de cette intégration progressive, lorsque la terminologie est mise au service de la modalité médiévale, chez Hucbald de Saint-Amand et dans l'*Alia musica* (*Nova expositio*) et le *Dialogus* du Pseudo-Odon.

Pour mener à bien son entreprise d'évaluation de l'héritage érigénien en matière de spéculation musicale, Ernesto Mainoldi complète son approche philologique des textes spéculatifs par de savantes considérations codicologiques, et identifie deux sortes d'influences. La première apparaît dans les échos littéraires de l'histoire d'Orphée et Eurydice telle qu'elle a été formulée dans les commentaires du *De Nuptiis* que professa Jean Scot et qui furent mis par écrit par ses élèves. La seconde est la médiation personnelle d'un glossateur irlandais (*i*₂) identifié dans l'entourage de Jean Scot.

Il revient à l'épistémologie de compléter dans cet ouvrage la diversité des approches dont fait l'objet le corpus savant qui fonde la cosmologie musicale médiévale. L'objet d'étude de Mariken Teeuwen est l'ensemble des gloses carolingiennes du *De Nuptiis Philologiae et Mercurii* de Martianus Capella, l'un des textes

les plus diffusés du IX^e siècle. Elles nous paraîtront au moins aussi intéressantes pour leur contenu – le débat astronomique sur la distribution des planètes de l'échelle céleste – qu'en ce qu'elles témoignent d'une volonté de débat, et non de la mise en place d'une autorité sur le sujet, dans la communauté des glossateurs.

Malgré ses limites, on ne saurait donc que conseiller la lecture de ces actes de colloque à tout historien qui voudrait comprendre la place absolument centrale qu'occupe la *Musica* dans la pensée occidentale chrétienne.

ISABELLE MARCHESIN

Florence Alazard

Le lamento dans l'Italie de la Renaissance.

« Pleure, belle Italie, jardin du monde »

Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, 264 p.

Il s'agit d'une véritable gageure à laquelle Florence Alazard s'est attaquée dans cet ouvrage sur le lamento dans l'Italie de la Renaissance : saisir l'efficace propre d'un genre musical et littéraire hybride, expression écrite de la déploration, et s'interroger sur l'inscription de celui-ci dans l'histoire de la Renaissance. Malgré une apparente homogénéité matérielle, se présentant généralement sous la forme d'un petit livre (de format in-octavo) bon marché, employant très majoritairement l'*ottava rima*, le lamento se caractérise avant tout par une grande hétérogénéité des sujets (ses « cibles » sociales et politiques) et des objets (plaintes multiples émises dans un cadre historique, tant social qu'économique, et un contexte complexes), autant que par des intentions multiples. Quoi de commun en effet entre les déplorations évoquant les ravages et la vanité des guerres d'Italie, l'assassinat d'Alexandre de Médicis, celles qui expriment la misère paysanne, la cherté de la vie urbaine ou les catastrophes climatiques, ou celles rapportant les pleurs de l'amante délaissée ? Il ne fallait pas moins qu'une rigoureuse approche historique pour embrasser une telle diversité textuelle et contextuelle, et aller ainsi contre les idées reçues sur d'une part la genèse, l'expression et la diffusion de la plainte dans l'Italie de la Renaissance,

et d'autre part les intentions à l'œuvre dans ces lamentations. La temporalité envisagée est large et volontiers tardive (du milieu du XV^e au milieu du XVII^e siècle), ce qui permet à l'auteur d'analyser un corpus composé essentiellement d'imprimés (autour de 300 textes, auxquels il faut ajouter une quinzaine de manuscrits, tous recensés en fin d'ouvrage) contemporains des principaux conflits touchant la péninsule et s'en faisant l'écho jusqu'au début du *Seicento*.

Le lamento, « objet du quotidien », décrit et est un révélateur du monde dans lequel évoluent les hommes de la péninsule italienne, un univers qui ne se réduit pas à celui, feutré et protégé, des cours princières et de la Renaissance littéraire et artistique – même si quelques analyses impliquent une nécessaire plongée dans le monde des Gonzague, grâce à l'*Ariane* de Monteverdi, ou des Médicis après l'assassinat d'Alexandre. Forme privilégiée de vocalisation de la souffrance, le lamento donne cependant plus largement la parole aux victimes des *calamità* qui s'abattent sur l'Italie au cours de ce large XVI^e siècle, ces victimes que l'on n'entend que rarement dans les archives. Loin de n'envisager le lamento, genre hybride à la croisée des cultures savantes et populaires, que comme une source disparate d'informations sur les événements politiques, les conditions socio-économiques ou la place des femmes dans la société de la Renaissance, bref, comme un ensemble de textes informatifs sur ce que d'autres traces et témoignages décrivent déjà, F. Alazard propose de distinguer les *intentioni* à l'œuvre dans l'écriture et la diffusion des lamenti, compris comme des médias, des outils de communication pour les hommes du XVI^e siècle. Au-delà d'une simple expression des malheurs des temps (l'idée trop souvent admise de « crise » politique et économique, celle d'un « déclin » généralisé de la péninsule consécutif aux guerres d'Italie et accentué par la domination espagnole, étant elles-mêmes interrogées par l'auteur), la plainte, émise par le gueux ou le tyran, procède d'un besoin fondamental, celui-ci créant une véritable communauté dont le principal dénominateur commun est la capacité d'intervention sur le monde. La plainte se voit ainsi chargée d'une valeur éminemment positive : au-delà de la déploration (de la mort, de l'abandon, de la misère), sujet

et point de départ obligé du genre, le lamento, une fois analysé au prisme de l'histoire culturelle de la Renaissance (au sens où l'entend Peter Burke), se mue en discours d'action, une action discrète mais touchant le plus grand nombre, appelant à une transformation positive du réel.

La démonstration de l'auteur est organisée autour de trois grandes parties. La première (« La voix des lamenti ») présente les caractéristiques sonores du genre : essentiellement féminin, le plus souvent individuel, par lequel s'expriment les souffrances de la délaissée, de la prostituée – généralement atteinte du *mal francese* – ou de la mère – personnification de l'Italie –, le lamento n'est pas qu'un ensemble de cris déplorant la guerre ou la soumission de la péninsule. Véritable interface émotionnelle entre le monde de l'écrit et le monde de l'oral, permettant de dire l'indicible par le biais de toute une palette d'expressions orales (pleurs, soupirs, onomatopées, interjections), la plainte sort les acteurs de leur statut de victimes et assume par-là même une fonction cathartique essentielle.

La deuxième partie s'attache à positionner le lamento « entre cultures savantes et cultures populaires ». Après une étude matérielle qui conclut à la quotidienneté et à la modestie de l'objet-livre, et à une large diffusion et une circulation aisée de celui-ci, l'auteur s'intéresse aux illustrations – descriptives davantage qu'analytiques – et surtout à la langue (on devrait plutôt dire « aux langues ») dans laquelle sont rédigées les plaintes, posant là encore le problème de l'hybridation du genre, d'un point de vue linguistique bien sûr, mais pas seulement, l'emploi du toscan plutôt que du bolonais ou du napolitain étant « souvent le fruit de contraintes culturelles et sociales » (p. 156). L'auteur en conclut que le lamento « contribue à diffuser une culture qui, si elle n'est pas homogène, construit l'identité italienne » (p. 160).

Si certains aspects de l'efficacité propre des plaintes ont déjà été analysés au cours des deux premières parties, la troisième est exclusivement consacrée à la « politique des lamenti ». Il s'agit pour l'auteur de démontrer que ceux-ci représentent un « moyen efficace d'intervention sur le réel » en ce qu'ils permettent

d'une part de dénoncer une situation politique, économique, sociale donnée, mais aussi et surtout de fournir – consciemment ou non – des modèles de réponses adaptés à ces situations. On rappelle ainsi que le « monde du lamento » est celui des « sans et des petits », celui d'une population urbaine et rurale se paupérisant, mais aussi celui de l'Italie des marges : la figure de la prostituée a déjà été analysée dans la première partie, c'est au tour des bandits et des brigands de se voir insérés dans les lamenti – sous un jour négatif puisque les textes sont toujours porteurs de considérations moralisantes. Rarement subversive, la littérature des lamenti est le médium privilégié pour cette dénonciation généralisée des conditions politiques et sociales les plus dégradées de la Renaissance.

Après ces analyses qui rappellent avec justesse que l'Italie de la Renaissance ne se réduit pas à l'Italie des Princes, F. Alazard achève toutefois sa démonstration par l'évocation du monde politique italien et du rôle « pacificateur » du lamento face à la recrudescence du tyrannicide. Il s'imposait alors de s'attarder sur un cas d'école : la production textuelle consécutive à l'assassinat d'Alexandre de Médicis par Lorenzaccio en 1537. L'auteur démontre ainsi que la plus grande partie des lamenti publiés à partir de l'avènement de Côme I^{er}, s'ils s'attachent à condamner le tyrannicide (l'acte comme son auteur), n'en réhabilitent pas pour autant la mémoire d'Alexandre et s'attachent plutôt à légitimer le nouveau règne et surtout l'avènement de la nouvelle dynastie en la personne de Côme. Cette lénification des tensions politiques par le moyen du lamento se retrouve dans les rapports sociaux plus ordinaires, un certain nombre de textes affirmant, plus ou moins fort, la nécessité de construire la paix dans une péninsule durablement affectée par les malheurs.

À l'issue de ces analyses aussi stimulantes que novatrices, l'auteur a réussi à démontrer que le lamento est un véritable objet historique, fait d'hétérogénéité et de contradictions, un « objet privilégié de la culture partagée de la Renaissance » (p. 226).

Arlette Farge

*Essai pour une histoire des voix
au dix-huitième siècle*

Montrouge, Bayard, 2010, 312 p.

Les historiens travaillent avec la mort qui fait cesser le joyeux brouhaha de la vie et pourtant depuis longtemps Arlette Farge nous dit que la vie, ou plus exactement son « surplus », « inonde l'archive ». Ce surplus dans ce travail est celui des voix qui transparaissent dans les textes d'archives qu'elle connaît intimement. La voix se trouve alors placée non comme objet ineffable mais comme trace inscrite au corps de la lettre, une trace qu'il faut vouloir chercher pour l'entendre, la chercher comme on cherche bien sûr ce qui se dérobe, mais aussi ce qui surgit dans la densité d'un contexte qui prend effectivement vie. C'est la familiarité entretenue avec le XVIII^e siècle qui autorise ici l'auteur à tenter l'expérience. Approcher ce qui ne peut être saisi dans sa proximité et son étrangeté pour un siècle où, pourtant, l'oralité domine encore.

Dans cette saisie impossible les compagnons de travail sont souvent philosophes, Jacques Derrida, Emmanuel Levinas, ou théoriciens de l'objet voix en linguiste avec Roman Jakobson, en psychanalyste avec Michel Poizat, en sociologue avec Pierre Bourdieu. Pourtant A. Farge, si elle emprunte ainsi des modes d'interrogation à des lectures fondatrices, refuse d'enfermer son travail dans une ou plusieurs théories de la voix, allant parfois jusqu'à s'en détourner. Ainsi, si pour M. Poizat l'objet voix est moins un système de sons qu'un enjeu pulsionnel installé au cœur de ce qui fait lien dans le social, c'est en partant du social qu'A. Farge évoque les traces pulsionnelles dont sont porteuses les voix. Passions amoureuses et politiques, voix comme palette du badinage ou armes de l'affrontement émeutier, voix frondeuses et capables de juger, de faire effraction dans ce qu'elle nomme « un monde désapprouvé » (p. 110). Ce sont alors les situations qui permettent de rendre compte de l'ambivalence de la voix qui peut tout aussi bien affirmer une demande de justice que clamer une haine inquiétante. Dans tous les cas, A. Farge, sans vraiment le dire, circule dans des situations où la voix comme telle se donne à entendre entre silence et cris. Silence

amoureux de celle qui vibre au son de la voix de son aimé, mais qui préfère être avec en silence plutôt que de ne pas le voir, puisqu'ils n'ont pas la possibilité de se voir seuls. Cris des bacanals où les sons l'emportent sur les mots dans la violence de l'affrontement. Là est la voix qui se donne dans l'archive sans qu'il y ait besoin de chercher à la réinventer, à la faire revivre, à la découvrir. En effet, alors que selon M. Poizat, spécialiste de l'opéra, la voix est ce qui s'efface, est recouverte par la parole, comme la parole est ce qui se fige dans l'écrit, tout l'effort de l'historienne va consister à faire réapparaître et la parole et la voix sous l'écrit qu'elle parcourt ou qu'elle fabrique. Ce qu'elle nous livre alors est le travail de fiction qui permet de proposer une manière d'entendre l'archive, c'est-à-dire la manière dont en historienne et en personne vivante et actuelle, elle l'entend.

En historienne, car le travail entrepris l'a conduite à lire un nombre important d'ouvrages concernant la langue, l'écriture et la prononciation écrite entre le XVI^e et le XVIII^e siècle. C'est forte de ces réflexions contemporaines de l'époque investie, forte de ces savoirs sur ce qui apparaît comme élégant, « faire chanter les voyelles », ou frustré, « ne faire entendre que les consonnes », que les sons débordent les mots et que le travail qui consiste à imaginer sur des textes livrés bruts des prosodies et des timbres prend un sens, fut-il parfois ténu. La pensée de l'historienne circule alors du désir de transcrire comme le greffier, « en fidélité », c'est-à-dire « mot pour mot » (p. 91) et ici voix pour voix, et celui de commenter un texte en lui attribuant son imaginaire de la voix. Ainsi, des énoncés « clairs » sont associés à une « voix claire et déterminée » pour un enfant qui répond à des questions au tribunal sur les sentiments qui le lient à deux femmes qui en revendiquent la maternité. Ces énoncés clairs peuvent être dits d'une voix cassée, ou fragile ou timide, mais déterminée dans l'ambivalence des mots décidés et de la posture inconsciente. L'historien ne peut pas le savoir. La détermination est celle des énoncés, mais la conjonction de la voix et des énoncés n'est pas toujours certaine.

Cette limite, A. Farge la connaît et la réfléchit comme imposition peut-être savante sur

ce qui du peuple se dérobe, un peuple souvent disqualifié pour son parler brutal, grossier, inquiétant. Elle pose en effet dès l'introduction son projet comme une utopie historique et elle fait part, tout au long du travail, des doutes qui surgissent dans ce rapport à l'impossible. Elle s'en explique longuement et, forte de cette part fictionnelle et anachronique du langage du scripteur, elle affirme vouloir poursuivre pour donner à entendre les « lieux vocaux dans lesquels une population précaire s'est reconnue » (p. 195). Elle nous parle alors « d'images acoustiques », quand toute l'entreprise consiste en fait à « dire la voix ». Images en effet, car ce qui tient l'entreprise est bien l'ambition de dépeindre des voix par l'écrit et l'on comprend ainsi que l'ouvrage s'achève sur un chapitre intitulé « Voir la voix ». L'image n'est pas contrairement à notre époque au cœur de la vie sociale du XVIII^e siècle, mais c'est dans le tableau, plus silencieux que le texte fait de respirations, de silences et de mots, que l'entreprise, dans son caractère de pari, prend toute son acuité. Les pinceaux sensibles vont donner à entendre ce qui ne peut l'être par le contexte même des personnages mis en scène et par la prise en charge picturale de la bouche, si souvent décrite comme celle qui embrasse, mais aussi celle qui mord dans la même ambivalence que celle de la voix. Les bouches ouvertes qui montrent les dents et qui peuvent mordre sont celles encore une fois du peuple, quand celles des élites sont fermées même dans la représentation d'une conversation. Il n'empêche que pour A. Farge, les bouches de Fragonard, aussi petites soient-elles, sont bavardes comme des chants d'oiseaux.

Le travail sur les patois, s'il dit bien la difficulté de tenir à une voix du peuple tout en voulant unifier celle de la loi et de la nation, manque en partie son objet politique en faisant de Thermidor un moment de tolérance quand il est en réalité un moment d'abandon de la tension, puisque les patoisants auront perdu le droit de voter et de donner leur voix. Mais c'est là un autre sujet effleuré et, comme le dit le titre, cette histoire ici proposée et traversée reste à approfondir, à écrire en quelque sorte, malgré sa difficulté. Certains éléments de ce travail ont été esquissés déjà sur la Révolution, qui ne sont pas nommés pour avoir été écrits

au même moment. La voix est un enjeu actuel et A. Farge l'affirme sans pourtant nous dire comment saisir en historique cette actualité.

Mais à revenir encore et encore sur des matériaux qu'elle parcourt comme on circulerait de quartier en quartier dans une ville bien connue et dont on sait qu'il n'est pas nécessaire de vouloir unifier tous les paysages, elle réussit toujours à entrouvrir ou scruter des mondes d'où surgissent d'autres sons et d'autres questions. Si elle les abandonne parfois, c'est que pour aller plus loin il faudrait peut-être trahir, et l'archive, et la fiction face à ces voix qui nous envoûtent et se dérobent.

SOPHIE WAHNICH

**Hans Erich Bodeker
et Patrice Veit (dir.)**

*Les sociétés de musique en Europe,
1700-1920. Structures, pratiques musicales,
sociabilités*

Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag,
2007, 512 p.

**Hans Erich Bodeker, Patrice Veit
et Michael Werner (dir.)**

*Organisateurs et formes d'organisation
du concert en Europe, 1700-1920.*

Institutionnalisation et pratiques

Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag,
2008, 357 p.

**Hans Erich Bodeker, Patrice Veit
et Michael Werner (dir.)**

*Espaces et lieux de concert en Europe,
1700-1920. Architecture, musique, société*

Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag,
2008, 494 p.

Ces trois ouvrages collectifs sont issus des travaux du groupe thématique consacré au « Concert et ses publics en Europe 1700-1920 », au sein du programme « Musical life in Europe » de l'European Science Foundation (ESF). Ce programme ambitieux entend interroger la place de la musique dans la vie culturelle européenne du XVII^e au XX^e siècle, du point de vue de la production, de la circulation, de la réception,

des pratiques, des lieux, des institutions et des représentations. Parallèlement à cette thématique du concert, des publications sont en cours concernant l'opéra italien en Europe centrale, les orchestres d'opéra européens aux XVIII^e et XIX^e siècles, la circulation de la musique et l'éducation musicale. Ces travaux privilégient des études de cas choisis dans l'espace européen et selon une perspective pluridisciplinaire, internationale et comparative. On ne peut que se féliciter d'une telle entreprise qui tourne résolument le dos aux cloisonnements des disciplines historiques, musicologiques et sociologiques, hélas encore trop souvent à l'œuvre. Le concert y est envisagé comme un fait socioculturel en construction, objet d'interactions multiples, qu'elles soient sociales, économiques, techniques ou esthétiques.

La première publication rassemble une vingtaine de contributions. Une longue introduction pose les enjeux. Les auteurs insistent sur la diversité des formes prises par les sociétés musicales dans le temps, l'espace et sur la nécessité de les ancrer dans le contexte local. Ils évoquent les aspects historiographiques et épistémologiques, les directions communes de ces dernières années, mais aussi les divergences – notamment conceptuelles – selon les affiliations nationales. Partant d'un essai de typologie, ils tentent de dégager différentes perspectives de recherche (statut juridique, analyse sociologique, aspects pratiques et financiers, répertoires, modalités d'appropriation et comportements). Le plan suivi est essentiellement chronologique. La première partie est consacrée aux débuts du mouvement d'institutionnalisation du concert et fait la part belle aux sociétés et académies de musique du XVIII^e siècle. La deuxième partie traite des sociétés de musique au XIX^e siècle. Les troisième et quatrième parties abordent respectivement les processus de différenciation, de spécialisation et de « popularisation » que l'on peut observer dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Si la plupart des études rassemblées sont consacrées chacune à une société particulière, certaines proposent des réflexions plus transversales. C'est le cas par exemple de Georges Escoffier qui s'interroge sur la place des femmes au concert en France au XVIII^e siècle,

soulignant les difficultés de leur professionnalisation et l'importance de l'ostentation féminine dans la sociabilité académique. Malou Haine traite de l'essor des sociétés de musique de chambre en Belgique à partir des années 1870-1875, en insistant sur la prééminence de Bruxelles, le glissement du privé au public et le lien étroit entre ces sociétés et les écoles de musique ou conservatoires. William Weber s'attache aux grands orchestres européens du XIX^e siècle (Londres, Paris, Leipzig, Vienne) pour évoquer leur position hégémonique dans la vie musicale européenne. Philippe Gumplowicz propose une réflexion sur les rapports entre la musique et le peuple en France (1789-1848) et Antonio Carlini traite du phénomène des *bande* dans l'Italie du XIX^e siècle.

La deuxième publication prolonge la réflexion en mettant l'accent sur les acteurs multiples impliqués dans l'organisation des concerts. L'ouvrage revient néanmoins sur les formes d'organisation, thématique déjà au centre du premier ouvrage, ce qui nuit quelque peu à la cohérence d'ensemble de ce volume. Dans l'introduction, les auteurs évoquent la différenciation et le cumul des fonctions qui se font jour avec la constitution des formes nouvelles d'organisation du concert. L'irruption des nouvelles logiques commerciales et la sacralisation de la musique et des musiciens conduisent à de profondes transformations du statut de ces derniers, mais aussi des répertoires qui s'historicisent et des publics qui s'élargissent et se singularisent. Au-delà de ces lignes de force, il importe de rappeler que ces évolutions ne sont pas linéaires et que l'objet concert est le produit d'hybridations qui, à leur tour, lui font emprunter des voies nouvelles. Les premières contributions reviennent sur l'importance et les modalités du patronage musical, depuis la Vienne de Beethoven (Tia DeNora) jusqu'au Paris de la Troisième République (Myriam Chimènes). Les suivantes cherchent à faire le portrait des acteurs nouveaux, tels que les intermédiaires qui se spécialisent dans l'organisation matérielle des concerts. Simon McVeigh analyse finement la transition qui s'opère à Londres au XVIII^e siècle, tandis que W. Weber propose une réflexion générale sur les transformations sociales induites par l'apparition de l'agent de concert au cours du

XIX^e siècle. Patrick Taïeb étudie, à travers l'exemple de Charles-Barnabé Sageret et de la série de concerts qu'il organise au théâtre Feydeau pendant l'hiver de l'an V (1797), le rôle de cet entrepreneur de théâtre. Figure du parvenu de la société du Directoire qui profite de la liberté des spectacles, on le voit élaborer de nouvelles stratégies publicitaires, jouant ouvertement le jeu de la commercialisation de la musique, du vedettariat et du snobisme. La seconde partie scrute attentivement les acteurs principaux du concert, artistes, virtuoses et chefs d'orchestre. Il n'est pas loisible ici d'évoquer chacune des contributions. On citera néanmoins les textes de Bruno Moysan sur les pratiques lisztienues du concert et de Hans-Joachim Hinrichsen qui tente d'évaluer la place du chef Hans von Bülow dans la vie musicale berlinoise entre 1887 et 1892. Les éditeurs de musique et facteurs d'instruments ne sont pas oubliés et font l'objet d'une troisième partie. Bianca Maria Antolini compare les choix des éditeurs de musique italiens comme organisateurs de concerts au XIX^e siècle. Certains d'entre eux, comme Giovanni Gualberto Guidi, programment la « grande musique » classique et romantique européenne, alors que d'autres, à l'instar de Giulio Ricordi, font le choix de la production exclusivement italienne. Cyril Ehrlich et Laure Schnapper mettent en avant le rôle des facteurs de piano, respectivement à Londres et à Paris. Ce volume se referme sur quelques études consacrées aux institutions organisatrices de concerts et, à travers elles, sur le rôle du public comme acteur central de ces évolutions. Heinrich Schwab évoque les Lübecker Abendmusik (1673-1810). Thierry Favier réinscrit la naissance du concert spirituel dans les pratiques musicales des églises parisiennes entre 1680 et 1725. Jann Pasler traite des conditions de l'élargissement du public parisien de la musique dite sérieuse à la fin du XIX^e siècle.

Le troisième volume s'ouvre à nouveau sur une très belle introduction qui dessine les contours de ce champ de recherche et ses axes structurants. La première partie, consacrée à l'insertion des lieux de la musique dans l'espace urbain, se situe à petite échelle. Elle pose la question de la contribution des espaces musicaux à l'histoire de l'urbanisme et de l'urbanisa-

tion. Les évolutions apparaissent extrêmement contrastées selon le profil des villes, cependant l'élargissement de la vie musicale au XVIII^e siècle va de pair avec l'essor de l'architecture théâtrale, l'autonomisation des théâtres et l'émergence de quartiers artistiques nouveaux. Peter Borsary livre un premier article sur la topographie du concert dans les villes de province anglaises du XVIII^e siècle. John Mangum aborde le cas de Berlin entre 1740 et 1806 et Carlotta Sorba, les villes de l'Italie romantique. Constance Himmelfarb agrandit un peu l'échelle d'analyse avec le quartier de la « Nouvelle Athènes » à Paris sous la monarchie de Juillet.

La deuxième partie est centrée sur les lieux de concert. La création d'un espace spécifique dévolu au concert est un phénomène tardif. Le concert s'accommode longtemps d'espaces divers et multifonctionnels. Qu'il s'agisse des salons aristocratiques parisiens du XVIII^e siècle (Antoine Lilti), des édifices des festivals lillois au XIX^e siècle (Guy Gosselin), ou du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles au début du XX^e siècle (Valérie Montens), la variété des lieux est infinie et résulte de la nature même de la musique et de sa souplesse d'adaptation. Au XVIII^e siècle, quelques rares cités se dotent d'une véritable salle de concert comme Lyon (Thierry Favier) ou Leipzig (Elfie Rembold), mais c'est l'Angleterre qui ouvre surtout la voie. Une seconde phase de construction de salles de concerts prend son essor dans les années 1860-1870. L'isolement dans l'environnement urbain, les vastes dimensions, les exigences architecturales et la soif de prestige deviennent les caractéristiques de ces hauts lieux comme le nouveau Gewandhaus à Leipzig, le Concertgebouw à Amsterdam, la Tonhalle à Zurich, le Musikverein, ou le Rudolfinum à Prague (Ivana Rentsch). La troisième partie rassemble des études sur les représentations spatiales de la musique. Comme le note Monika Steinhauser, l'architecture des salles est une « architecture parlante » et leur forme, leur aménagement intérieur, leur décor reflète des conceptions extrêmement variées. Les nouvelles conditions d'écoute, les exigences qui se font jour, notamment en termes d'acoustique (Béatrice Bouvier), mais aussi les préoccupations d'ordre national dictent leurs impératifs. L'ouvrage se termine sur les évolutions du paysage musical de Berlin sur le temps

long du XX^e siècle (Boris Grésillon), formant une brève quatrième partie qui ouvre des perspectives contemporaines de géographie culturelle.

Il va de soi que ce bref compte rendu ne saurait rendre compte de toute la richesse des contributions rassemblées dans les trois ouvrages présentés ici. Ils constituent, à n'en pas douter, une avancée décisive de la recherche pour penser le concert dans sa globalité.

DAVID HENNEBELLE

Laure Gauthier

L'opéra à Hambourg (1648-1728). Naissance d'un genre, essor d'une ville
Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2010, 471 p.

À l'heure où la ville de Hambourg investit des millions d'euros dans le projet contesté, car pharaonique, de construction de l'*Elbphilharmonie*, l'ouvrage de Laure Gauthier montre que cette double fonction de prestige et d'identité attribuée à la musique sur les bords de l'Elbe ne date pas d'aujourd'hui. Tiré d'une thèse de doctorat en études germaniques sous la direction de Jean-Marie Valentin, il raconte l'histoire de l'institutionnalisation de l'opéra du Marché aux oies (*Gänsemarktopfer*) de Hambourg dans la seconde moitié du XVII^e siècle. À la fois premier théâtre permanent privé et premier opéra public de l'espace germanophone, l'opéra de Hambourg ouvrit ses portes le 2 janvier 1678 pour ne fermer définitivement que soixante ans plus tard, en 1738. Entre-temps, quelque 250 drames, dont l'immense majorité en langue vernaculaire, avaient été représentés sur ses planches. L'existence de cette institution recèle dès lors un véritable paradoxe historique. Comment expliquer que ce soit à Hambourg, « port marchand, hanséatique, luthérien et bourgeois », plutôt que dans une cour catholique du Sud, que l'opéra, genre en provenance des cours d'Italie (mais qui néanmoins s'était également épanoui à Venise à partir de 1637 avec des théâtres privés dirigés par des *impresarii*), se soit établi dans l'espace germanique ? L'hypothèse proposée est que c'est une combinaison, propre à Hambourg, d'une série de conditions politiques, confessionnelles et culturelles qui

serait à l'origine de cet établissement. Le pari de L. Gauthier consiste donc, dans le sillage d'un courant historiographique désormais bien établi qu'elle a elle-même contribué à faire émerger¹, à tenter de croiser les approches entre histoire urbaine et histoire de la musique afin de mettre en lumière les « influences réciproques entre la sphère politico-confessionnelle et la sphère musicale » dans le contexte spécifique de Hambourg, ville libre impériale en expansion démographique rapide et en pleine mutation identitaire du fait du déclin de la Hanse et de la politique d'intégration à l'Empire menée par le Conseil.

Cinq chapitres sont organisés thématiquement autour des deux moments clés de l'institutionnalisation que constituent d'une part l'ouverture de l'opéra en 1678 et d'autre part sa légitimation universitaire à la fin des années 1680. Les deux premiers chapitres explorent en amont, en remontant aux années 1650, les conditions qui expliquent l'établissement d'un opéra à Hambourg. Le premier, le plus fidèle à la problématique urbaine, met en rapport cet établissement avec l'« essor de la musique dans la ville », caractérisé par la croissance du nombre d'instrumentistes au service du Conseil et par une autonomisation progressive de la musique sacrée, qui sort des murs de l'église et investit de nouveaux lieux (le chapitre de la cathédrale et le Collège musical). Ceux-ci constituent un « espace musical indépendant » où s'élabore, sous la houlette de musiciens comme Matthias Weckmann ou Johann Theile, un compromis entre la tradition contrapuntique du Nord et le *stile nuovo* monodique venu d'Italie. Mais si l'opéra allemand finit par s'établir à Hambourg, c'est aussi parce qu'il n'était pas parvenu à s'implanter ailleurs. Le chapitre II examine donc les échecs des projets opératiques lancés dans des cours luthériennes avant 1678 : celui des Welf à la cour de Brunswick-Wolfenbüttel ; celui du duc Christian Albrecht à la cour de Schleswig-Gottorf. Or c'est l'exil de ce dernier à Hambourg, où il avait dû se réfugier chassé par l'invasion du Schleswig par les Danois en 1675, qui semble avoir été l'événement décisif ouvrant la voie à l'établissement de l'opéra dans la ville, établissant un « pont » entre la culture des cours et la culture urbaine. Cette hybridité de l'institution transparaît d'ailleurs dans l'archi-

tecture du bâtiment, la façade bourgeoise dépouillée abritant un théâtre de loges « à l'italienne » richement décoré.

Les deux chapitres suivants se penchent sur la première décennie de l'existence du *Gänsemarktoper*. Le chapitre III analyse le répertoire joué pendant cette période. Sa grande spécificité est la part des opéras bibliques (8 sur les 35 opéras joués entre 1678 et 1689). Par là, l'opéra apparaît bien comme un prolongement des pratiques musicales antérieures, nouvelle étape dans l'intégration entre profane et sacré. Pour autant, le choix de thèmes religieux n'était pas une garantie contre les critiques du Ministère ecclésiastique, d'autant que les auteurs de ces opéras bibliques prenaient parfois des libertés avec les Écritures. Christian Richter par exemple, qui dans son livret *La Création, la Chute et la Résurrection de l'homme*, met en scène Dieu sous des traits humains, tel un dieu païen ou un héros de la mythologie. Le chapitre IV est donc consacré à l'opposition menée contre l'opéra par certains pasteurs dans la mouvance du piétisme naissant et aux réactions qu'elle suscita en retour dans le camp de ses partisans. L'échange de pamphlets constitue ce que l'auteur appelle la deuxième « querelle des *adiaphora* », après un précédent en 1548. Alors que l'orthodoxie luthérienne plaçait normalement les spectacles dans cette catégorie des « choses intermédiaires », moralement ni bonnes ni mauvaises, les opposants à l'opéra se mirent à contester la validité de cette catégorie, considérant le genre dramatique en général comme impie. Mais les facultés de droit et de théologie des universités de Rostock et de Wittenberg consultées par le directeur de l'entreprise Gerhard Schott ayant tranché en faveur de l'opéra (Leibniz, également consulté, s'était lui aussi prononcé en ce sens, quoique prudemment), le dernier chapitre décrit le *Gänsemarktoper* à son apogée à partir des années 1690. Servant de modèle à l'échelle allemande avec l'ouverture d'opéras à Brunswick et à Leipzig, il acquiert également un rayonnement international par le biais des récits produits par les voyageurs du « Grand Tour ». De fait, l'opéra occupe dans ces années-là une place éminente dans la vie publique de la cité, servant notamment d'instrument de célébration et d'autocélébration à la fois aux

représentants diplomatiques européens en poste à Hambourg et au Conseil.

Servi par une écriture limpide et une très grande érudition, ce beau livre, qui a le mérite de faire découvrir au lecteur français cet épisode mal connu de l'histoire de l'opéra et de le replacer dans un contexte plus large, à une échelle européenne (le fait que le modèle opératique ne soit pas exclusivement italien mais aussi français, avec des adaptations des tragédies lyriques de Jean-Baptiste-Maurice Quinault et Jean-Baptiste Lully, aurait d'ailleurs pu être mieux mis en valeur), suscite malgré tout quelques interrogations chez le lecteur historien. Il souffre en effet d'un décalage entre la problématique d'histoire urbaine mise en avant dans l'introduction et le contenu des chapitres centraux, qui relèvent plutôt d'une analyse textuelle très précise mais peu contextualisée des livrets et des pamphlets. Sans parler de la faible part dévolue à l'aspect spécifiquement musical, qui s'explique par la destruction de la majorité des partitions, le lien entre la « naissance d'un genre » et l'« essor d'une ville » ne semble quelquefois guère aller au-delà de la simple « coïncidence » (p. 21). De ce point de vue, on peut regretter notamment que la place de l'opéra dans les troubles politiques graves qui secouèrent la ville dans les années 1680, mettant aux prises le Conseil à l'Assemblée des citoyens, et qui aboutirent à la fermeture de la salle en 1685, ne fasse pas l'objet de plus amples développements. L'analyse de cette dimension conflictuelle en lien plus étroit avec le contexte social et politique local aurait peut-être pu nuancer le récit par trop linéaire de la participation de l'opéra à l'émergence d'un « espace public » habermasien, alors que précisément, c'est à l'aube des Lumières qu'il disparaît.

RAHUL MARKOVITS

1 - Laure GAUTHIER et Mélanie TRAVERSIER (dir.), *Mémoires urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVI^e-XIX^e siècles)*, Paris, PUPS, 2008. L'idée qu'on aurait affaire à un « tournant historiographique » a été mise en avant récemment par Mélanie TRAVERSIER dans une note de lecture sur les trois volumes codirigés par Hans Erich Bödeker, Patrice Veit et Michael Werner, consacrés à l'his-

toire du concert et des sociétés de musique en Europe à partir du XVIII^e siècle : « Histoire sociale et musicologie : un tournant historiographique », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 57-2, 2010, p. 190-201.

David Hennebelle

De Lully à Mozart. Aristocratie, musique et musiciens à Paris (XVII^e-XVIII^e siècles)
Seysssel, Champ Vallon, 2009, 448 p.

L'ouvrage, tiré d'une thèse d'histoire moderne soutenue en 2006, défend un ambitieux projet annoncé fermement dans l'introduction : souhaitant s'inscrire dans le récent renouvellement des études sur les pratiques musicales, plus attentive désormais aux convergences et apports réciproques entre histoire et musicologie, David Hennebelle propose de réexaminer, et plus encore de réévaluer, le rôle de l'aristocratie parisienne dans la vie musicale de la France d'Ancien Régime, de l'avènement de Louis XIV à la décennie révolutionnaire. Il s'agit donc avant tout de réinterroger la notion de patronage musical et son corollaire, celle de « musicien attaché » ou pensionné. Cela conduit l'auteur à un ample questionnement qui tente d'une part de ressaisir les différentes formes de soutien de l'aristocratie à la vie musicale, en en dégageant notamment les spécificités, les lieux (salons, jardins, salle de spectacle...) et les nécessités par rapport au mécénat royal et les institutions qui en sont le relais, et d'autre part de reconstituer le milieu des musiciens attachés, sans en nier les hiérarchies et la diversité. Dans cette perspective qui s'efforce de croiser l'histoire sociale de la noblesse et celle des professionnels de la musique, D. Hennebelle puise dans une documentation abondante et hétérogène, où les papiers privés de la noblesse, les fonds notariaux, la presse, plus ou moins spécialisée, les mémoires, imprimés ou non, rédigés pour l'essentiel par la noblesse mélomane, côtoient des archives méconnues (comme l'inventaire dressé le 29 germinal an II des partitions et instruments laissés derrière eux par les émigrés), bien exploitées et mises à l'honneur.

En quête d'une « approche globale » (p. 13) qui se traduit par une grande diversité des thèmes abordés, D. Hennebelle n'en néglige

pas pour autant de repérer les mutations et temporalités propres aux différentes facettes de son objet. Il souligne en particulier la singularité de la fin du règne louis-quatorzien et des débuts de la Régence qui sont marqués par l'effacement de l'influence de la cour, comme le tournant des années 1760 au cours desquelles « se diluent » (p. 127) les formes personnalisées et clairement localisées du mécénat aristocratique.

Le livre, structuré en 9 chapitres, s'articule en trois parties relativement équilibrées. Dans un premier temps, l'auteur s'efforce de dégager les motivations politiques et culturelles qui entraînent l'aristocratie parisienne à organiser et financer largement la vie musicale, d'abord dans le sillage puis à rebours du modèle versaillais, et d'en décrire les pratiques les plus diffusées et documentées : les épîtres dédicatoires, les orchestres privés des principales maisons d'Île-de-France, le soutien aux concerts à bénéfice, l'implication souvent décisive dans les projets de sociétés de concert ou de nouvelles salles de spectacle. D. Hennebelle offre alors de belles pages sur l'orchestre du fermier-général Alexandre de La Pouplinière ; il évoque aussi avec finesse des ensembles plus modestes et éphémères qui permettent cependant à l'aristocratie de consolider son influence sur la vie musicale parisienne, notamment durant les années 1730-1770. Dans cette enquête, il distingue trois phases : après une première période où la norme musicale prescrite à Versailles détermine les genres prisés par l'aristocratie, la Régence et le règne de Louis XV voient s'épanouir un mécénat noble, moins contraint par le modèle versaillais, plébiscitant en particulier la musique italienne, le concert plutôt que la tragédie lyrique, et de nouveaux espaces de divertissement à l'instar des orchestres privés. Enfin, à partir de la fin des années 1760, on assiste à une redéfinition du patronage aristocratique, qui contribue à la recomposition du paysage musical parisien : aux formes privées du patronage se substituent des pratiques de mécénat de plus en plus souples et collectives qui autorisent aussi davantage les femmes à afficher publiquement leur mélomanie en dehors des cadres restreints de la sociabilité de salon ; les ensembles musicaux qui divertissaient les visiteurs privilégiés des grandes mai-

sons laissent place à des institutions de concerts semi-publics, créés à l'initiative de certains nobles, comme le Concert des Amateurs, et qui proposent leurs spectacles dans différents hôtels aristocratiques et non plus dans un seul lieu de prestige assigné ; d'autres associent leur nom, voire accordent leur soutien financier, à des projets de théâtre lyrique (par exemple le Colisée, protégé par le duc de La Vrillière et Mademoiselle de Langeac).

Changeant d'échelle, D. Hennebelle quitte les espaces musicaux semi-publics de la sociabilité aristocratique pour observer les formes plus intimes. Ainsi étudie-t-il les principaux usages par lesquels les aristocrates s'approprient individuellement la musique et la font circuler : la pratique personnelle d'un instrument ou du chant, qui suscite une réflexion sur la différenciation de plus en plus conflictuelle entre amateur et professionnel, les tentatives d'écriture musicale, la constitution de bibliothèques musicales. C'est l'occasion d'engager une analyse sur la question de la construction et de la spécificité du goût musical aristocratique, parfois en conflit avec les normes culturelles qui seraient définies voire imposées par le roi à Versailles. L'auteur souligne notamment l'engouement de la noblesse parisienne pour la chanson, les intermèdes et, de plus en plus, les opéras-comiques, en partie influencés par l'opéra italien. D'un point de vue concret, il insiste également sur l'implication décisive de l'aristocratie dans la promotion d'innovantes techniques de facture instrumentale, citant en particulier le cas exemplaire de la duchesse de Villeroy qui fut dans les années 1770-1780 l'un des plus efficaces soutiens de la nouvelle organologie.

D. Hennebelle consacre la troisième et dernière partie aux musiciens eux-mêmes, qui sont au service de cette aristocratie mélomane, en étudiant les contraintes matérielles de leur quotidien comme leur univers culturel. Il insiste sur la diversité de la condition de musicien attaché, de la quasi-domesticité au statut enviable de l'artiste pensionné qui parvient à mobiliser la puissance sociale et économique de protecteurs successifs pour s'assurer réputation et indépendance croissante. L'impact de la protection dans la carrière des artistes se décline dès lors selon des modalités très variables et mouvantes : elle n'est pas systématiquement

synonyme de soumission, pas plus qu'elle ne garantit réussite et reconnaissance publique du talent. La plupart des musiciens attachés ne connaissent pas le parcours heureux d'un Pierre Maréchal dit Paisible qui, issu d'une famille de modestes musiciens, sut faire fructifier le soutien et les gages de ses multiples mécènes, jusqu'à la dispendieuse maison d'Orléans, pour s'enrichir et s'élever socialement. Une carrière musicale marquée par la succession des attaches aristocratiques n'entraîne pas nécessairement l'adhésion au modèle socio-politique de l'Ancien Régime, comme en témoignent les parcours complexes des artistes durant la Révolution : l'attache, aussi solide eût-elle été, ne détermine en rien les choix politiques des années 1790, qui sont également dictés en partie par des impératifs professionnels. La trajectoire de François-Joseph Gossec est à cet égard emblématique. Mieux vaut renoncer à repérer une inconditionnelle loyauté : des marqueurs, moins visibles et plus souples, signalent bien mieux les influences entre le mécène et l'artiste qui lui est attaché. C'est ce que semblent indiquer les phénomènes d'imitation sociale attestés dans la documentation notariale concernant les musiciens.

À l'issue de son travail solidement documenté et agréable à lire, D. Hennebelle reconnaît avoir achoppé sur certains obstacles, en partie liés aux lacunes archivistiques. Il reste ainsi très aventureux de mesurer les distances sociales entre mécène et protégé, tout comme il est difficile de reconstituer le quotidien des « colonies de musiciens » (p. 408) et les modalités concrètes de l'intervention des aristocrates dans les cercles musicaux qu'ils finançaient, organisaient, mobilisaient au sein de leurs hôtels particuliers. Mais de ne pas avoir accès à la parole des musiciens eux-mêmes qui n'ont guère laissé de mémoires ou autres écrits du for privé s'avère encore plus frustrant. De fait, la partie consacrée à l'histoire sociale des musiciens pensionnés mériterait d'être prolongée par des recherches plus systématiques. L'auteur aurait pu également davantage contextualiser son propos en resituant plus nettement les mutations qu'il évoque dans le cadre complexe des grandes querelles musicales, dans la mesure où celles-ci mobilisent les élites culturelles et intellectuelles françaises dès la fin du

règne de Louis XIV et font de la musique un nouvel objet de débat aux puissants enjeux sociaux. De même, on peut regretter que l'auteur, dans sa réflexion sur la topographie mouvante du paysage musical parisien, n'ait pas exploité plus avant les travaux récents sur la notion d'espace d'écoute et les origines du concert aristocratique. Il reste que l'ouvrage de D. Hennebelle revisite avec succès le panorama musical de la France d'Ancien Régime tel qu'il était à la fois polarisé et animé par l'aristocratie de la capitale.

MÉLANIE TRAVERSIER

Mélanie Traversier

Gouverner l'opéra. Une histoire politique de la musique à Naples, 1767-1815

Rome, École française de Rome, 2009, 678 p. et xv p. de pl.

Issu d'une thèse d'histoire moderne soutenue en 2005, ce livre présente au public les résultats des recherches minutieuses menées par l'auteur pour atteindre le but énoncé dans le titre : écrire une histoire politique de la musique, et plus spécialement des théâtres lyriques, à Naples, de Ferdinand IV de Bourbon à Joachim Murat.

Comme en témoigne la riche bibliographie finale, l'histoire de l'opéra à Naples du XVIII^e au XIX^e siècle a déjà fait l'objet de recherches, depuis celles pionnières de Benedetto Croce jusqu'aux études plus récentes de Franco Carmelo Greco, Renato Di Benedetto, Marina Mayrhofer ou Lucio Tufano. Un récent volume consacré à l'histoire générale de la musique et du spectacle à Naples sous le *Settecento* (dont Mélanie Traversier n'a évidemment pas pu tenir compte) fournit d'ailleurs un répertoire des intérêts principaux des historiens de la musique à Naples : la législation, les traités de musique, les livrets d'opéra, leurs thèmes et leurs auteurs, les musiques et les compositeurs, les instruments musicaux, les lieux des représentations, le rôle des institutions et de la cour, le statut juridique et social du musicien...¹

L'ambition de l'auteur était de réunir tous ces aspects, ou presque, en essayant de croiser

des approches plurielles : la sociologie de l'art et de l'écrivain, la sociologie de la création et de la consommation culturelle, la théorie de la communication. Son travail est ainsi fondé sur une grande variété de sources – documents législatifs, administratifs, juridiques, financiers ; traités de musique, récits de voyage, recueils épistolaires, gazettes, journaux – et réussit pleinement l'intention déclarée en introduction : « Plus qu'un apport à l'histoire de la musique, ce livre propose une contribution à l'histoire de Naples et à celle de l'État royal [...] une histoire politique et culturelle des pratiques musicales à Naples à la fin de l'époque moderne » (p. 14).

Après une introduction générale sur l'histoire du royaume de Naples au XVIII^e siècle, les trois premiers chapitres (« Le théâtre roi », « Les théâtres du roi et la culture musicale nobiliaire », « Le théâtre une affaire d'État ») nous introduisent au cœur de cette histoire politique de l'opéra. Elle débute par la création du théâtre du roi, le théâtre de San Carlo, érigé en 1737, symbole et lieu de représentation de la royauté depuis que le royaume de Naples, en 1734, a retrouvé en Charles de Bourbon son propre roi. Le roi s'y montre dans toute sa splendeur et la programmation musicale, scandée par la célébration des grandes dates de la dynastie, est dédiée à l'*opera seria*, dont les contenus héroïques exaltent la puissance et les vertus du souverain. Célébré par les voyageurs pour son architecture et ses lumières éblouissantes, le San Carlo représente « une expansion de l'espace urbain dans la ville » (p. 58) en même temps qu'un miroir de la puissance royale devant toute l'Europe. La virtuosité extraordinaire des castrats y contribue à conduire « le public dans l'univers de l'inintelligible et de l'inhumain » (p. 106).

En 1759, Charles de Bourbon devient roi d'Espagne. En 1767, quand son fils Ferdinand IV sort de minorité, l'*opera buffa* entre à la cour, au moment même où les théâtres de cour se multiplient, du palais royal de Naples aux palais royaux de Caserte et de Portici. Surtout, l'année 1776 marque un tournant fondamental : le roi se met à fréquenter les théâtres secondaires, destinés à l'*opera buffa*. On retrouve ici un des points forts du livre de M. Traversier, qui insiste, fort à raison, sur la nécessité de s'interroger sur

le sens de ce qu'elle définit comme « un coup de théâtre » (p. 137), une véritable « transgression », un « coup d'État » (p. 139) ou encore, dans une surenchère interprétative un peu discutable, un acte de « violence symbolique » (p. 153), une violence qu'il faudra bientôt atténuer en érigeant un nouveau théâtre royal destiné à représenter des *opere buffe*. Alors que B. Croce l'avait tout simplement attribué à la curiosité, ce choix est ici considéré par l'auteur comme éminemment politique : la multiplication des lieux de la présence royale élargissant le contrôle du souverain sur la sociabilité aristocratique. On comprend un peu mieux ce tournant en considérant de plus près le contexte général. Les années 1770 dans leur ensemble sont une décennie fondamentale dans la redéfinition des rapports entre les noblesses et l'État, et dans la politique culturelle. En particulier, l'année 1776 voit la chute de Bernardo Tanucci, qui marque la prise du pouvoir politique par Marie Caroline et donc le contrôle de Vienne. C'est aussi l'année du procès des francs-maçons, qui attire sur Naples les regards de toute la maçonnerie européenne.

Cette histoire politique des pratiques musicales se poursuit par l'examen d'une production législative de plus en plus importante, qui pendant la « décennie française », entre 1806 et 1815, aboutit à un contrôle étroit du pouvoir central sur les arts de la scène, confié aux ministères de la Police générale et de l'Intérieur : une « politisation du théâtre » (p. 255), dont l'auteur souligne les buts de police ainsi que les visées pédagogiques.

On peut reprocher à cette « histoire politique » que la (ou le) politique soit identifiée avec la centralisation étatique et avec le pouvoir royal, tandis que le théâtre et la politique théâtrale n'échappent pas au jeu complexe induit par une multiplicité de pouvoirs : la cour et le roi, les tribunaux et la noblesse de robe, la noblesse de sang et le gouvernement de la ville de Naples, l'Église, enfin, dont le rôle est nettement sous-estimé. L'analyse des usages politiques de l'opéra aurait gagné à une comparaison avec les usages politiques du théâtre en général, qui ont été étudiés du point de vue d'une histoire politique de la littérature par Beatrice Alfonzetti dans ses recherches sur les rapports entre théâtre et conspiration, des conjugu-

rations nobiliaires du début du XVIII^e siècle jusqu'aux conjurations jacobines des années 1790.

Les deux derniers chapitres (« Les mondes sociaux de l'opéra », « Crescendo et decrescendo d'une capitale musicale ») sont les plus réussis, puisqu'ils dessinent de façon inédite un tableau d'ensemble du monde de l'opéra napolitain : les acteurs (musiciens, instrumentistes, compositeurs, librettistes), les hiérarchies économiques et sociales qui situent les uns parmi les intellectuels, voire parfois même dans la noblesse (quand ils ne sont pas directement issus de la noblesse), les autres parmi les artisans, pendant qu'émerge lentement une nouvelle notion de l'« artiste ». Au moment même où le contrôle de l'État est renforcé par les lois, on assiste à une autonomisation sociale et professionnelle du monde de la musique.

Les chapitres ou paragraphes qui dans chaque partie sont consacrés à la « décennie française » semblent souligner davantage une continuité institutionnelle qu'une coupure : encore une question qui a été longuement discutée et qui continuera à l'être. Dans le dernier chapitre, en particulier, l'auteur aborde une question fondamentale : la crise de Naples comme capitale culturelle de la musique et ses raisons. Capitale musicale de l'Europe des Lumières, Naples ne l'est plus dans l'Europe napoléonienne. La séparation trop nette entre le politique et le social fait que les raisons de cette crise restent implicites dans les passages consacrés à l'histoire sociale des conservatoires de musique, tandis que c'est justement en considérant leur histoire, leur décadence, et les discours sur cette décadence, que l'on peut entrevoir les raisons d'une crise qui n'est pas politique, mais qui est accrue par le manque de sensibilité politique.

Ce volume, fondé sur une recherche érudite solide, ne pourra être ignoré des spécialistes de l'histoire du théâtre lyrique et plus généralement par tous ceux qui s'intéressent à l'histoire de Naples à la charnière entre le XVIII^e et le XIX^e siècle.

ANNA MARIA RAO

1 - Francesco COTTICELLI et Paolo Giovanni MAIONE (dir.), *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli*. 3, *Il Settecento*, Naples, Turchini, 2009.

Jann Pasler

Composing the citizen: Music as public utility in Third Republic France

Berkeley, University of California Press, 2009, XXI-789 p.

Jann Pasler fait partie des musicologues nord-américaines, aux côtés notamment de Katharine Ellis, Annegret Fauser, Jane Fulcher et Barbara Kelly, qui ont, depuis une vingtaine d'années, apporté des contributions importantes à l'histoire de la musique française du XIX^e et du début du XX^e siècle dans sa dimension sociopolitique, un domaine qui reste relativement peu exploité par la musicologie française. Dans son dernier ouvrage, J. Pasler s'est donné comme objet la nature sociétale des pratiques et des goûts musicaux ainsi que le potentiel social de la musique durant les trois premières décennies de la Troisième République, aspects qu'elle regroupe sous le concept clé de l'utilité publique de la musique.

Partant de la prémisse communément admise que la musique peut d'un côté exprimer des réalités sociales et de l'autre véhiculer des valeurs idéologiques, elle cherche à susciter des entrées nouvelles et fertiles pour l'histoire politique, sociale et culturelle de la fin du XIX^e siècle à travers l'objet « musique » en tant que source historiographique. Choissant pour cela l'espace parisien entre la crise de 1870-1871 et le tournant du siècle (contrairement à ce qu'indique le titre et à l'utilisation erronée de la dénomination « Troisième République » tout au long de l'ouvrage), elle interroge la musique non pas dans une perspective biographique ou analytique à travers les compositeurs et les œuvres, mais en tant que pratique signifiante et historique. Se distinguant ainsi de manière salutaire d'une histoire classique des styles ou de la réception, elle combine des points de vue sur l'esthétique, la vie et l'éducation musicales, sur les interprètes professionnels et amateurs, sur l'expérience musicale, sur les institutions, sur les genres dits savants et populaires, sur le marché de la musique et les programmes politiques, afin de décerner la fonction, « l'utilité », de la musique au sein d'une société démocratique – fonction qu'elle situe dans la capacité de la musique à définir l'image de la nation française et à créer

un sentiment d'identité et de responsabilité nationales, au sein du processus qu'elle appelle *composing the citizen*, créer le citoyen.

Dans cette histoire politique de la musique (« music in and as political culture », p. 229), J. Pasler cherche à montrer que les Français de toutes couches sociales et de tous bords politiques se seraient unanimement tournés vers la musique dans le but de consolider la République et la nation suite aux crises de la guerre franco-prussienne et de la Commune. Largement perçue comme socialement utile, la musique – telle est son hypothèse – aurait été partie intégrante des programmes politiques et de la vie publique quotidienne des masses, en tant que moyen d'enseigner au peuple le sens critique et le patriotisme, lui permettant d'exprimer des différences autant que des appartenances. Entre discours politique, création esthétique et réalité sociale, les pratiques de la musique traduiraient ainsi le sens donné par les acteurs à leur vécu social et politique, l'évolution des goûts et des pratiques reflétant la nature dynamique des constructions identitaires nationales dans une démocratie.

J. Pasler approche ces quelque trente années d'histoire de la vie musicale à travers une périodisation chronologique souple, couplée à une organisation thématique, structure qui n'est pas toujours évidente. La première partie pose les bases idéologiques et historiques de son hypothèse, à savoir une conception de la musique comme socialement utile depuis la Révolution de 1789. La deuxième partie, dédiée aux années de l'Ordre moral, s'intéresse à la fonction de la musique comme moyen de consolidation nationale interne et école de citoyenneté d'un côté et comme mode de représentation culturelle de la France au sein du processus européen du *nation building* de l'autre. Dans sa troisième partie, la plus riche et captivante, J. Pasler se consacre à la pénétration des valeurs républicaines dans l'ensemble de la vie musicale après l'arrivée au pouvoir des républicains. La réinvention des valeurs nationales se répercute dans une politique musicale libérale fortement institutionnalisée, tournée vers le progrès et l'inédit, mais aussi dans l'affirmation discursive d'une tradition (musicale) française spécifiquement républicaine. Ce processus mène à l'élargisse-

ment successif du marché de la musique dite savante à l'ensemble des couches sociales, à des contextes d'écoute populaires et à des lieux non musicaux, développant de nouvelles formes de sociabilité apolitique, qui renforcent à leur tour le sentiment d'appartenance à une culture nationale de masse. Enfin, dans la quatrième et dernière partie de l'ouvrage, J. Pasler se penche sur des conceptions changeantes de l'utilité publique de la musique dans le contexte des conflits et scissions politiques des deux dernières décennies du siècle : édifier spirituellement l'individu, manifester les valeurs républicaines, construire une identité nationale consensuelle au beau milieu de l'affaire Dreyfus, et véhiculer des stratégies de distinction et d'identification nationales à travers les prismes de race, *gender* et classe.

S'intéressant aux dynamiques par lesquelles les différents acteurs confèrent à la musique une signification extra-musicale, la notion d'utilité publique appliquée à la musique permet de dépasser les perspectives limitées de la propagande, de la « récupération » ou de l'« instrumentalisation », approches aux terminologies péjoratives qui se fondent sur une vision autonome de l'œuvre musicale. Malheureusement, la « theory of musical value » (p. 53) que promet J. Pasler reste essentiellement dans le registre d'une histoire culturelle du terme d'utilité ; et lorsqu'elle développe son nouveau concept en début d'ouvrage, ses arguments – souvent basés sur des généralisations et des projections implicites peu réfléchies de concepts politiques sur la musique – n'arrivent pas toujours à convaincre. Notamment, la question théorique épineuse et pourtant fondamentale de savoir de quelle manière précisément la musique, dans les œuvres comme dans les pratiques, peut réellement transmettre le sens et les compétences de la citoyenneté et un ensemble de valeurs idéologiques n'est pas élucidée ; J. Pasler n'accompagne donc pas son concept d'un modèle théorique pour penser les liens entre esthétique, goût, politique et idéologie. Mais dans les études de cas spécifiques, sa démonstration précise devient tout à fait probante et sa narration passionnante.

Une faiblesse du propos de J. Pasler réside dans le choix qu'elle fait de restreindre l'ana-

lyse à l'espace parisien, là où elle émet des énoncés concernant explicitement l'ensemble du peuple français, sans ouvrir au moins quelques perspectives sur les villes de « province » et l'espace rural. La limitation chronologique à la première moitié environ de la Troisième République pose également problème du fait qu'elle n'est jamais justifiée ou même rendue explicite. On regrette que les genres populaires, malgré l'ambition déclarée par J. Pasler de s'éloigner de la seule histoire des élites, restent encore en retrait par rapport à la musique dite savante ; la considération des deux domaines, si importante comme J. Pasler nous le démontre elle-même, aurait pu être encore plus équilibrée. Par ailleurs, l'auteure néglige étonnamment la majeure partie de la littérature francophone en la matière. Enfin, l'omission regrettable d'une bibliographie rend toute vue synthétique sur la littérature et les sources impossible et l'utilisation des références dans le corps du texte difficile. Choix d'autant moins compréhensible que l'ouvrage est par ailleurs mis en valeur par de nombreuses illustrations, une foule d'exemples musicaux, et de généreuses annexes beaucoup moins essentielles qu'une bibliographie.

C'est néanmoins cette générosité des matériaux textuels et iconographiques présentés, l'abondance de descriptions vivantes d'événements musicaux faisant ressurgir des œuvres et des compositeurs des oubliettes, et le style narratif attachant de l'ouvrage (si l'on ne se heurte pas à une image des Français légèrement romancée, frôlant par endroits l'exotisme) qui en rendent la lecture si intéressante. Grâce à ce tableau riche et complet de la vie et de la politique musicales dans leur contexte historique, fondé sur un foisonnement de sources, J. Pasler offre une étude interdisciplinaire solide et précieuse qui s'impose comme une référence pour les recherches futures sur l'histoire culturelle française de la fin du XIX^e siècle. Quant à son concept d'utilité publique de la musique – qu'elle souhaite développer dans un prochain ouvrage sous le titre « Useful music » (p. 320) –, il trouvera indubitablement de nouvelles applications fertiles dans bien des aspects de l'histoire de la musique.

SARA IGLESIAS

Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon et Emmanuel Pierru

Les mondes de l'harmonie. Enquête sur une pratique musicale amateur
Paris, La Dispute, 2009, 305 p.

Illustration d'une approche socio-ethnographique où l'on décèle l'influence de Pierre Bourdieu mais aussi d'Howard Becker, cet ouvrage reprend les termes d'une étude menée dans l'Est de la France au printemps 2004 sur les musiciens amateurs issus de la tradition orphéonique. À partir des réponses données par les acteurs à un questionnaire et au cours d'une cinquantaine d'entretiens personnalisés de musiciens appartenant à la Fédération des sociétés de musique d'Alsace (FSMA), ce travail propose une sorte de radiographie de ces « mondes de l'harmonie » enracinés dans une région dans laquelle la tradition musicale amateur demeure aujourd'hui encore l'une des plus vivaces de France. L'étude préalable au livre s'est montrée attentive à la place occupée par ces orchestres dans la vie locale, mais également aux modes d'organisation spécifique de ces sociétés musicales. Nous retrouvons les tableaux statistiques, les extraits d'entretiens, les profils des acteurs, les récits biographiques heureusement mis en perspective avec les études nationales sur les pratiques culturelles des Français¹. Mais ce sont les représentations que ces musiciens amateurs nourrissent à l'endroit de leur pratique qui ont prioritairement intéressé les auteurs.

Dans un premier temps, Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon et Emmanuel Pierru se sont livrés à une clarification attendue mais indispensable : comment circonscrire la condition du musicien amateur ? Et, précisément, dans ce genre particulier de musique populaire héritée de la pratique orphéonique du XIX^e siècle ? Quelle en serait la spécificité en comparaison d'autres pratiques culturelles ? Premier élément de réponse : cette pratique musicale se confond avec une pratique associative. Et puis, il y a la musique. Les auteurs rappellent la situation inconfortable de cette musique orphéonique, tant à l'endroit des formes « pures » de « l'art pour l'art » (la musique savante, classique) que des produits renouvelés de l'industrie culturelle (musiques actuelles et musiques de variété). Cet entre-deux aurait pu

être une chance, c'est un handicap. L'inconfort de positionnement des harmonies se traduit par une « relégation [aux] marges » du champ musical (p. 27). Ainsi, le mot-valise « musique populaire » s'avère synonyme d'une musique qui ne serait ni savante – quand elle s'en approche, elle calque la musique classique avec des moyens non adéquats – ni branchée sur l'actualité musicale. La musique amateur associative pâtit ainsi d'une double illégitimité : moquée des médias et ignorée de la critique savante, elle constitue une « zone franche ». Franche, mais désertée par les instances légitimatrices. Les médiateurs de l'institution culturelle la disent « sclérosée » ou résiduelle, au mieux la considèrent-ils comme une curiosité sympathique dont il convient de favoriser l'indispensable adaptation à la modernité. Les revues musicologiques la boudent. Les travaux universitaires sur cette pratique musicale sont encore trop rares pour un domaine très important mais ils existent².

Les auteurs relèvent les caractéristiques de ce monde musical replié pour l'essentiel sur l'utilisation de ce qu'Antoine Hennion a appelé les cuivres populaires. Le recrutement est pour l'essentiel rural et très local. Ils montrent les procédures internes mises en place par le milieu qui intériorise et reproduit la relégation dont il pâtit : les musiciens des orchestres d'harmonie qui intègrent des bois – clarinettes, saxophones, flûtes – dans leur parc instrumental regardent de haut les cuivres naturels (clairon, cor) qui sont l'apanage du monde des fanfares et des batteries-fanfares, plus populaire encore que le leur. Autre manière d'intérioriser – ou d'exorciser – cette position basse, des présentations de soi qui mettent en avant des caractéristiques plus sociales que musicales : « la modestie », « l'humour », « l'ambiance » (p. 43).

Conscients de la richesse et des spécificités de ce monde écartelé entre le social et le musical, les auteurs le dessinent à partir d'un cadran formé de « quatre pôles » dont la clarté de lecture n'apparaît pas au premier chef mais qui s'avère stimulant : pôle sociable ouvert, pôle musical ouvert, pôle sociable insulaire, pôle folklorique commercial. Comme l'indique le titre de l'ouvrage, ces mondes de la musique d'harmonie appellent le pluriel. On y retrouve l'opposition sociabilité *vs* esthétisme qui recoupe celle

déjà relevée par Nathalie Heinich entre sociabilité démocratique et exigence musicale³. Ainsi, « Quand on demande aux présidents et directeurs ce qui fait les qualités d'un bon musicien, moins d'un quart (22,2 %) cite le niveau musical comme premier critère, après celui de la sociabilité (25,2 %) et surtout loin derrière le respect des règles de la société musicale (50 %) » (p. 200). Les chercheurs notent à juste titre l'importance de l'activité collective – voire familiale – dans l'apprentissage de la musique : on aurait peut-être à ce sujet gagné à bénéficier d'une réflexion sur cette dimension de la musique collective dont le caractère festif présente une plus-value de sociabilité mais peut-être aussi une moins-value musicale dans le long terme. Ils s'interrogent sur les relations de ce monde musical à l'institution. Comment concilier désir d'insularité et besoins – souvent suscités d'ailleurs par l'institution – d'ouverture musicale à d'autres répertoires ? Il serait intéressant à ce propos d'envisager une réflexion sur les rapports entretenus entre ces sociétés et le pouvoir culturel depuis 1981, notamment le rôle qu'elles occupent dans les schémas d'enseignement artistique qui visent à élargir le champ des pratiques musicales. Les écoles de musique représentent dans ces mondes de l'harmonie une donnée nouvelle et structurante. De même, la question des cadres du mouvement est abordée, qu'ils soient chefs de musique ou présidents de fédération.

Les auteurs avancent l'hypothèse stimulante du déplacement de la contrainte. Marqués par l'idée de domination culturelle (« rapportée aux critères du champ musical légitime et exposée à ses jugements, la musique d'harmonie constitue une forme culturelle fortement dominée », p. 192), ils se posent la question d'une possible émancipation. La domination est-elle une catégorie d'explication si pertinente dans la totalité des pratiques et des représentations des mondes de l'harmonie ? La question mérite d'être posée. Comme ils l'indiquent en conclusion, l'autonomie ne saurait se distinguer d'un processus de légitimation culturelle. Celui-ci est attendu ardemment (et depuis fort longtemps) par ces mondes de l'harmonie. Paradoxalement, il ne saurait être que le fait de médiateurs extérieurs à ce champ. Si des cinéastes (*Les virtuoses* du cinéaste Mark

Herman) ou des auteurs de théâtre (*Le banquet de la Sainte Cécile* de Jean-Pierre Bodin) se sont manifestés, ce n'est pas encore le cas des intellectuels de la musique, comme le rappellent très justement les auteurs.

Dans cet ouvrage très complet sur ces mondes de l'harmonie, on aurait aimé une réflexion un peu plus nourrie sur un changement d'importance : le recrutement désormais moins populaire (depuis quand?) amène un usage décalé de la musique dans ces nouvelles harmonies. Si ces harmonies sont rurales, ou plutôt néo-rurales, elles se trouvent dans une région marquée par la dépaysement. Comme le dit un conseiller artistique de la FSMA : « Avant, il y avait un rôle social qui était clair : les commémorations militaires, l'animation des fêtes du village, le kiosque, l'éducation populaire [...] Tout ça a un peu disparu » (p. 257). Cet embourgeoisement (tout relatif) tend à une approche plus distanciée de la sociabilité de groupe. Le sentiment d'appartenance sociétaire tend à se déliter. Reste enfin la dimension proprement musicale. La question du répertoire musical reste entière et fondamentale. Une analyse de l'évolution des genres musicaux sur une vingtaine d'années aurait fourni un certain nombre de réponses sur la question précédente, sur la relation à la musique et sa mise en perspective sur le plan des sociabilités. Tel n'était ni le propos ni l'objectif des auteurs, non musicologues. Reste l'instantané social, que cette étude très exhaustive a admirablement capté.

PHILIPPE GUMFLOWICZ

1 - Philippe COULANGEON, Pierre-Michel MENGER et Ionela ROHARIK, « Les loisirs des actifs : un reflet de la stratification sociale », *Économie et statistique*, 352-353, 2002 ; Antoine HENNION, Sophie MAISONNEUVE et Émilie GOMART, *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation française, 2000.

2 - Jean-Yves RAULINE, *Les sociétés musicales en Haute-Normandie (1892-1914). Contribution à une histoire sociale de la musique*, Lille, ANRT, 2001 ; Jérôme CAMBON, « Contribution à l'étude des sociétés instrumentales populaires de Maine-et-Loire sous la Troisième République (1870-1874). Angers, Cholet, Saumur », thèse soutenue à l'université François-Rabelais de Tours, 2009.

3 - Nathalie HEINICH, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Les Éd. de Minuit, 1998.

**Anthony Pecqueux
et Olivier Roueff (dir.)**

Écologie sociale de l'oreille.

Enquêtes sur l'expérience musicale

Paris, Éd. de l'EHESS, 2009, 284 p.

Derrière ce titre énigmatique se cache un programme d'enquêtes ambitieux que Jacques Cheyronnaud, préfaçant l'ouvrage, formule à travers la question suivante : quelle pertinence y aurait-il à appliquer à nos propres sociétés le mode d'observation que l'ethnomusicologie réserve habituellement aux sociétés dites lointaines ou traditionnelles ?

Précisons d'emblée, à la suite de l'auteur, qu'il s'agit ici d'une certaine option ethnomusicologique qui n'est pas la plus courante : visant « la dynamique organisatrice et instituante qui configure ce que l'on appelle *la musique*, ou *de la musique* » (p. 7), au-delà de la contextualisation d'entités – styles, répertoires, morceaux de musique – sur fond d'invariants présumés. D'où les précautions employées par Anthony Pecqueux et Olivier Roueff pour défaire l'évidence de cet objet : une écologie sociale de l'oreille plutôt que de la musique, faisant porter l'attention sur les processus de mise en écoute de sons et les dispositifs de cadrage des expériences, de la production d'un opéra contemporain à une chanson de rap, en passant par les parcours d'amateurs de techno ou les expérimentations au sein d'un atelier de conteurs.

Le déplacement est de taille et, pour nous y aider, une introduction à la fois modeste et éclairante propose un certain nombre de pistes pour l'enquête sur l'expérience musicale envisagée à partir de situations d'interaction, d'événements engageant de manière connexe des formes de passivité et d'activité, ou comme des épreuves supposant d'interroger l'articulation entre des dispositifs institutionnels et les actions singulières. Ni recettes, ni simples mots d'ordre théorique : les diverses contributions mettent surtout en avant un souci commun accordé au questionnement sur l'enquête et à la manière dont elle conduit à réviser un cer-

tain nombre de dichotomies dans lesquelles restent englués bon nombre de travaux sur la musique et sur les arts en général.

Dans la perspective pragmatique et holiste préconisée par A. Pecqueux et O. Roueff, la distinction entre les faits musicaux et leurs « contextes » n'a plus lieu d'être et les œuvres gagnent à être envisagées comme des formes relationnelles, investies par des enjeux politiques ou sociaux qu'elles actualisent sur un mode particulier. L'article de Denis Laborde propose ainsi une analyse précise de l'opéra *Three tales* de Steve Reich et Beryl Korot, en particulier du « travail citationnel » mis en œuvre par les compositeurs et leurs aides pour mettre en procès « la science » sur la scène de l'opéra. Mais ce message savamment agencé ne parvient pas pour autant nécessairement aux auditeurs. Le fonctionnement de l'institution musicienne requiert de distinguer, à la suite de Nelson Goodman, deux modes de mobilisation : si le processus de réalisation de l'œuvre peut concourir à limiter les ambiguïtés, le processus d'implémentation consiste à l'inverse à la mettre en disponibilité dans des registres d'appropriations multiples.

Cette conclusion est prolongée par les perspectives développées par Karim Hammou dans un article retraçant l'apparition du rap à la télévision française. Là aussi, la pluralité des appréciations est décrite comme une composante interne du dispositif de monstration : l'auteur montre de manière très convaincante comment « le rap » s'est progressivement imposé comme une évidence et, dans le même temps, comme la figure d'une expérience ambiguë, à la fois esthétique et politique, donnant de par cette « ambiguïté programmée » d'autant plus matière à débats. A. Pecqueux, portant quant à lui son attention sur une chanson de rap qui a fait polémique dans le contexte des débats sur l'antisémitisme, tente un pari plus osé : s'inspirant d'une perspective ethnométhodologique développée par Michel Barthélémy pour l'analyse de la « lecture-en-action », il examine comment cette chanson (« Jeteur de pierres », du groupe Sniper) génère par elle-même une situation justifiant d'établir une distinction entre ce qu'il appelle le « processus impersonnel de l'écoute » et les « usages sociaux et politiques » dont elle fait *a posteriori*

l'objet. Cette démarche, non exempte de paradoxes, a le mérite d'aborder de front le problème du relativisme des interprétations et la question de savoir ce qui, dans les objets artistiques, résiste ou au contraire donne prise à des interprétations contradictoires.

Le débat entre approches pragmatiques et interprétatives est mis en scène sur un autre mode par l'article d'Anne-Sophie Haeringer, qui porte sur les expérimentations collectives menées au sein d'un atelier de conteurs. Plutôt que d'opposer ces deux perspectives, l'auteur prend ici le travail herméneutique produit par les conteurs en situation d'expérimentation comme point de départ d'une enquête sur ce que fait le conte. Analysant de manière très fine les interactions et les débats, elle met au jour ce qu'elle appelle un travail de « mutualisation du sensible » visant à rendre observables et objectives les expériences et à en faire des appuis pour de nouvelles épreuves. L'article d'O. Roueff adopte de son côté une perspective élargie sur les expérimentations d'un collectif d'improvisation en divers sites (en forêt, dans des jardins publics, etc.) pour mettre au jour les tensions structurales entre des logiques de recherche artistique et des enjeux professionnels à plus ou moins long terme, nécessitant la formation de compromis.

Qu'il s'agisse d'expériences vives ou médiatisées, ou encore d'expérimentations menées par des artistes, les contributions réunies dans cet ouvrage témoignent de l'intérêt à envisager l'action musicienne sous l'angle de ce que J. Cheyronnaud appelle des « morphologies » de l'expérience musicale. Dans cette perspective, un des maîtres mots qui se retrouve dans bon nombre de contributions est celui d'implémentation, emprunté et adapté de N. Goodman, signalant de la part des auteurs une volonté de porter l'attention sur le fonctionnement social de la musique plutôt que sur les seuls processus de réalisation ou de réception. À ce titre, les articles les plus intéressants sont aussi ceux qui, au-delà de la centration sur un monde clos d'initiés ou d'amateurs, situent l'analyse à la jonction entre plusieurs modes d'engagement dans l'action musicienne : examinant les tensions entre des processus de réalisation et d'implémentation, entre divers modes d'attention à la musique, entre des régimes d'appré-

ciation esthétique et politique ou encore entre des enjeux d'expérimentation artistique et de carrière. C'est lorsqu'elles partent de « malentendus productifs » (ou, plus largement, de la pluralité des appropriations) pour les mettre en tension avec la teneur objective des morphologies d'implémentation que ces analyses rendent le mieux justice au fonctionnement de l'institution musicienne.

TALIA BACHIR-LOOPUYT

Alessia Trivellone

L'hérétique imaginé. Hétérodoxie et iconographie dans l'Occident médiéval, de l'époque carolingienne à l'Inquisition
Turnhout, Brepols, 2009, 493 p. et 16 p. de pl.

On le sait, la recherche sur les hérétiques et l'hérésie au Moyen Âge est délicate, courant toujours le risque de se laisser entraîner par les mille fantasmes et projections que ce thème peut aujourd'hui susciter auprès d'un large public et même de la communauté historique. C'est donc un sujet particulièrement risqué qu'Alessia Trivellone se propose d'embrasser dans un ouvrage tiré de sa thèse de doctorat. Comment l'image a-t-elle traité des hérétiques au cours du Moyen Âge ? Quelles sont les formes historiques, mais aussi les enjeux de la représentation des hérétiques entre le IX^e et le XIII^e siècle ? Pour répondre à cette passionnante question, tout en se gardant de voir des hérétiques là où il n'y en a pas, l'auteur met en place une démarche d'une grande rigueur, veillant à ne jamais faire de l'image l'illustration d'un propos, mais la recontextualisant précisément au sein de son corpus d'origine et du réseau de représentations dans lequel elle s'inscrit. À ce titre l'analyse, magistrale, du portail de Saint-Gilles-du-Gard, qui conduit l'auteur à l'écarter de son corpus contre toute une tradition historique, est tout à fait exemplaire : dans ce cas comme dans bien d'autres, l'indétermination latente des images interdit en effet de décider si telle ou telle figure représente effectivement un hérétique, un juif ou un musulman. Mariant ensuite avec bonheur une analyse sérielle et l'étude approfondie des singularités,

l'auteur avance une thèse solide, clairement périodisée.

Dans une première période, qui court jusqu'au XI^e siècle, c'est la représentation d'hérétiques historiques issus de l'Antiquité tardive (comme Faustus, mais aussi Origène, Évagre ou Didyme) qui est majoritaire. Dans ces images, les auteurs des différentes positions écartées par les redéfinitions successives du dogme ne sont pas caractérisés négativement par l'image. Certes, la composition demeure toujours hiérarchique et ne permet pas de douter du rôle tenu par chacun des protagonistes, mais c'est bien à des images de « réfutation paisible » que nous avons à faire, mettant en scène des cénacles lettrés qui conduisent, dans le pire des cas, les auteurs hérétiques à brûler leurs écrits. Ces déviants « historiques » sont toujours individualisés et nommés, et ne sont rejetés qu'en vertu de leurs positions théologiques.

L'auteur repère ensuite un moment que l'on pourrait qualifier d'« allégorique » où, du XI^e au XIII^e siècle, l'hérésie tend de plus en plus à devenir un phénomène abstrait, porté par la représentation de figures génériques, souvent mises en relation avec le diable ou insérées dans un contexte eschatologique. Sans faire systématiquement référence à des hérétiques « historiques », cette iconographie se développe en dehors d'un contexte d'hérésie réelle. A. Trivellone propose de façon convaincante de penser cette apparition comme un effet de système suscité par de nouvelles réflexions sur la Trinité. Ces images témoignent d'un horizon d'attente nouveau vis-à-vis de l'hérésie qui, dès lors, prend une place incontournable dans l'appareillage intellectuel des clercs et autorise la « découverte » d'hérésies contemporaines. L'hérésie devient à cette période un concept qu'il est commode d'instrumentaliser rhétoriquement et politiquement contre des sujets aussi variés que les fidèles de l'empereur Barberousse ou les suiveurs d'Abélard (comme le montrent les belles analyses de la *Porta Romana* de Milan et de la Bible d'Étienne Harding).

En dernier lieu, c'est la représentation d'hérétiques contemporains (albigéois, patarins...) qui est questionnée, notamment à partir des *Bibles moralisées* du premier XIII^e siècle. Ce

n'est plus ici la doctrine d'un individu précis, mais les mœurs d'un peuple anonyme et inquiétant qui sont mises en scène, dans une série de comportements fantasmagoriques (baiser sur le cul du chat, accouplements aléatoires), un imaginaire qui va de pair avec la mise en place d'un appareil juridique et institutionnel voué à sa répression, dont les images témoignent aussi (images de bûchers). Le processus conduisant à faire de l'hérésie un problème social est alors achevé.

Au terme de l'enquête, le lecteur est frappé par la rareté des représentations d'hérétiques dans les enluminures, et plus encore dans la sculpture (où seuls deux exemples sont repérés). De fait, ce type de représentation semble la plupart du temps causé par la nécessité occasionnelle d'un contre-modèle, au sein d'un argumentaire plus vaste portant sur des sujets très variés ; pour le dire avec l'auteur : « l'hérésie apparaît à titre d'incident dans ces programmes qu'elle ne structure pas » (p. 393). Plus frappant encore est l'absence, plusieurs fois répétée, d'une iconographie codifiée de l'hérétique. Ce constat est sans doute l'un des résultats majeurs de ce travail, qui montre bien qu'en l'absence de tout texte il est impossible de distinguer la figure de l'hérétique de celle du juif ou plus généralement du païen, voire du mécréant. L'étonnante plasticité de cette figure prévient de toute tentation de systématisation et impose plus que jamais de considérer l'image dans le contexte singulier qui est le sien, ce que l'auteur fait parfaitement. On pourrait regretter que cette nécessaire prudence conduite parfois à donner un primat au texte sur l'image. Une fois établie l'absence d'une iconographie spécifique et la porosité des différentes formes d'altérité au sein de la chrétienté occidentale, on aurait pu souhaiter que l'auteur affronte cette passionnante question et approfondisse la place que joue l'hérétique au sein de cette vaste constellation d'images (elle aurait pu à ce titre se baser sur l'ouvrage, par ailleurs perfectible, de Debra Higgs Strickland¹). Les remarquables études de sources qu'elle mène auraient sans doute été vivifiées par des analyses « externes » de cette iconographie, par exemple par des comparaisons plus approfondies entre les images de l'hérétique et celles des juifs ou encore des idolâtres (la présence d'un index thématique aurait aidé à combler ce manque).

En dernier lieu, la qualité de synthèse de l'auteur peut faire regretter que l'enquête s'arrête à l'institution de l'Inquisition, tant ses lumières auraient été utiles pour saisir l'évolution de cette iconographie lors des derniers siècles du Moyen Âge, ses remaniements vis-à-vis d'une lutte anti-hérétique de plus en plus lointaine, ou même les premiers développements d'une rhétorique figurative à l'encontre du protestantisme naissant.

Ces différentes remarques témoignent évidemment de la réussite d'un ouvrage passionnant à lire, dont les analyses et l'érudition embrassent des sources extrêmement variées, mettant au jour des éléments totalement inconnus ou revisitant avec audace des monuments de l'iconographie (comme la fameuse « quinité » de Winchester). La clarté et la rigueur du propos contribueront sans aucun doute à faire de ce livre une autorité pour la question et une lecture très recommandable pour tous ceux que les processus de stigmatisation concernent.

PIERRE-OLIVIER DITTMAR

1 - Debra Higgs STRICKLAND, *Saracens, demons and jews: Making monsters in medieval art*, Princeton, Princeton University Press, 2003.

Jean Wirth

L'image à l'époque gothique, 1140-1280

Paris, Les Éditions du Cerf, 2008, 425 p.
et 16 p. de pl.

Second volume d'une trilogie conçue pour dépasser l'œuvre fondatrice d'Émile Mâle, *L'image à l'époque gothique* est un essai dense et stimulant, qu'il s'agira de reprendre régulièrement afin d'en mesurer la pertinence sur le long terme. Aussi, le présent compte rendu n'aura pas de prétention à l'exhaustivité, comme il ne s'arrêtera pas plus sur tel ou tel détail, qui donnerait l'illusion d'une pensée inachevée. Pareille démarche ne rendrait pas hommage au travail de l'auteur, dont le propos n'est pas, précisément, de présenter un manuel d'histoire de l'art. Pour s'en convaincre, il suffira de parcourir l'index. Les exemples convoqués

proviennent surtout de France, d'Allemagne et d'Italie, avec une présence plus forte du décor de l'édifice de culte : les façades occidentales d'Amiens, Chartres, Paris, Reims et Saint-Denis, les façades des transepts de Chartres, Paris et Reims, les programmes sculptés de Bamberg, Magdebourg, Naumburg et Strasbourg, sont en effet les œuvres les plus sollicitées par l'auteur. Il s'agira au contraire de s'attacher à la méthodologie de Jean Wirth, effort solitaire (à peu de choses près) mais combien nécessaire, tandis que la discipline vivote en s'appuyant sur des modèles interprétatifs que l'on n'a jamais cherchés à remettre en cause depuis le siècle passé.

Cet ouvrage poursuit en la précisant une réflexion entamée il y a longtemps avec *L'image médiévale*¹. Ainsi, il n'étonnera pas que l'auteur reprenne parfois des études parues ultérieurement et les fonde dans le flot de son analyse ; le lecteur ne ressentira pas pour autant l'effet d'une juxtaposition maladroite, comme c'est trop souvent le cas. Car l'un des mérites de l'auteur est précisément la volonté de chercher à saisir en profondeur, de l'intérieur, les mécanismes de l'image médiévale, ce qui lui interdit de juxtaposer dangereusement les formes et les mots, comme dans un (mauvais) travail iconographique.

En trois parties, l'auteur s'élève contre l'interprétation pédagogique et moraliste des images d'É. Mâle et de « beaucoup de ses successeurs » (p. 94), faisant un sort définitif à l'idée tenace selon laquelle l'image serait la « Bible des illettrés ». Dans la première partie de sa démonstration (« Les scolastiques et l'image »), il montre comment on passe d'une méfiance de l'image, qu'il faut dépasser pour accéder à la contemplation de l'invisible à l'époque romane, à la réhabilitation du visible, caractéristique de la période gothique. Les trois chapitres qui composent cette partie traitent ainsi de l'hégémonie du visible, de la définition de l'image, et du culte des images. C'est la notion d'image qui intéresse l'auteur, dont il explore le statut épistémologique et théologique (p. 73), et qu'il prend justement dans le double sens d'objet et de représentation, s'appuyant pour cela sur les doctrines développées par les théologiens scolastiques qui, comme le démontre l'auteur, ne sont pas éloignées des pratiques de l'image.

L'image permettant une connaissance abstraite, elle peut en effet faire l'objet d'une même adoration que celle censée être dirigée vers la divinité qu'elle représente, en un glissement favorisé par le développement de la dévotion au corps eucharistique.

La deuxième partie (« L'imitation de la nature ») se déroule en quatre chapitres et traite sur un même plan le monde de l'art et celui des idées ; elle a pour objet l'esthétique gothique et l'essor du naturalisme. Fondée sur la revalorisation de la nature, la représentation gothique s'oppose complètement à l'image romane, en ce sens grégorienne, qui oscille entre refus du monde sensible et exaltation des réalités spirituelles. Débarrassés des leçons byzantines et de l'imitation des antiques, les artistes gothiques trouvent le beau dans la nature créée par Dieu, qu'ils s'efforcent d'imiter. C'est cette attention à l'apparence des choses qui leur permet d'en rendre la nature la plus profonde (p. 128 et *sq.*), de jouer bientôt sur l'articulation entre le corporel et le spirituel : l'attention à la sensualité des corps, aux éléments végétaux, au vêtement, en sont des marques caractéristiques et sanctionnent, même si l'imitation procède d'une fonction esthétique, la capacité de l'image à figurer le spirituel au moyen du corporel.

La troisième partie (« L'univers iconographique ») s'attache à décrire et à analyser les transformations du système iconographique entre 1150 et 1250 environ, avec une attention particulière à l'évolution des représentations du Christ (notamment la Crucifixion) et de la Vierge (dans ses relations avec l'Enfant qu'elle tient dans ses bras), deux images de culte, et l'analyse de thèmes courants : cycle de l'enfance du Christ, crucifix et crucifixion, Passion, iconographie des saints, Jugement dernier, anges, cycles des vices et vertus, etc. Cela permet à l'auteur de marquer le recentrement du système iconographique autour de la figure de la Vierge.

Les éventuelles critiques de détail ne doivent pas masquer ce qui fait la force de ce volume : le travail de J. Wirth constitue un véritable discours sur la méthode en histoire de l'art médiéval, et interroge les pratiques de l'historien ; à ce sujet, il convient de relever deux points majeurs. En premier lieu, le souci

extrême de la chronologie, qu'un précédent ouvrage avait cherché à thématiser de manière systématique². Le métier de l'historien de l'art exige en effet une connaissance parfaite des œuvres et requiert la capacité de les localiser avec précision dans le contexte géographique et chronologique de leur création. Ce n'est qu'une fois cette condition satisfaite qu'il devient possible de conduire une interprétation. On notera ensuite la remise en cause d'une lecture iconographique qui assigne à des formes, des combinaisons de formes ou des thèmes, une signification univoque. L'auteur démonte avec brio les mécanismes qui sont à l'œuvre dans la fabrication de l'image, comme dans l'élaboration de la pensée. Ceci est rendu possible grâce à une connaissance aiguë de la philosophie scolastique (où la présence de la *Summa* de Thomas d'Aquin se fait décisive) et la parfaite maîtrise des textes contemporains des images, qui ouvrent dès lors sur une compréhension pleine des phénomènes et permettent d'éviter l'écueil d'un éclairage « illustratif » des œuvres par les sources textuelles. En d'autres termes, il s'agit d'une invitation optimiste, à l'image de la période gothique, à travailler ensemble la raison des textes et des images. C'est là sans doute l'une des grandes leçons de l'ouvrage.

PIERRE ALAIN MARIAUX

1 - Jean WIRTH, *L'image médiévale. Naissance et développements (VI^e-XV^e siècle)*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987.

2 - Jean WIRTH, *La datation de la sculpture médiévale*, Genève, Droz, 2004.

Naïma Ghermani

Le prince et son portrait. Incarner le pouvoir dans l'Allemagne du XVI^e siècle

Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, 349 p.-XXXII p. de pl.

L'histoire culturelle du politique est un programme d'investigation en plein développement des deux côtés du Rhin, mais c'est pour l'instant surtout en France qu'il a su se nourrir des enseignements de l'histoire de l'art et de l'étude iconographique. En ce sens, le travail de Naïma Ghermani, qui porte sur le Saint-

Empire au XVI^e siècle, est exemplaire : par sa représentativité d'abord, en illustrant un terrain d'étude où peuvent se rejoindre et s'enrichir deux historiographies trop souvent ignorantes l'une de l'autre ; par sa féconde originalité ensuite, en proposant aux spécialistes allemands du XVI^e siècle un point de vue qui renouvelle leurs perspectives. Il s'agit en effet d'élever le portrait du prince au rang de source majeure pour comprendre comment le pouvoir princier se conçoit, comment il construit sa légitimité et la donne à voir – usant pour ce faire de schémas qui ne sont étrangers ni aux traités théoriques du temps, ni à la pratique du pouvoir, mais qui ne leur sont pas non plus totalement réductibles, et encore moins subordonnés.

Sous cet angle, étudier les princes d'Empire n'est pas seulement choisir d'enrichir la palette des cas jusqu'à présent traités par ce type d'approche – réservé surtout aux « grandes » monarchies ou à la papauté. C'est également se donner les moyens d'aller au cœur du problème : comment mieux saisir la manière dont le pouvoir travaille sur lui-même au travers des portraits qu'en étudiant ces princes dont le pouvoir, justement, est marqué par l'ambiguïté de sa gestation ? Ils sont princes, mais ils ne sont pas souverains – l'Empire, auquel ils participent par les Diètes, les institutions impériales, les liens nombreux de la parentèle princière, et l'Empereur, leur suzerain, en droit leur monarque, mais leur élu, et régulièrement leur ennemi, posent autant de bornes à leur puissance que continuent d'en élever la médiocre taille de leurs territoires et les prérogatives conservées par leurs sujets. Princes chrétiens, ils doivent au XVI^e siècle résoudre la division religieuse que l'ordre juridique de l'Empire cherche lui aussi à transformer en coexistence durable, sinon légitime. Au XVI^e siècle se renforcent donc à la fois l'inscription dans un Empire dont l'institutionnalisation progresse et l'autonomisation des principautés territoriales – comme la Saxe protestante et la Bavière catholique, deux parmi les plus grandes de ces principautés que N. Ghermani place au centre de ses analyses.

L'ouvrage fait dialoguer le genre des miroirs des princes, l'explosion des travaux généalogiques ou celle des oraisons funèbres, et les caractères du portrait princier afin d'établir très précisément le sens et l'évolution de

l'iconographie, qu'il inscrit également dans les travaux sur les collections princières (où les « galeries de portraits » acquièrent une place de choix), dans les controverses du temps sur le statut de l'image (pas seulement religieuse), dans l'histoire enfin des rites du pouvoir princier, couronnement ou funérailles. La mise en place du « portrait d'État » constitue une ligne directrice de cette démarche. Émergeant, à l'extrême fin du xv^e siècle, de la représentation des donateurs dans la peinture dévote et du portrait privé soucieux des traits individuels, ce catéchisme en image du pouvoir territorial assume progressivement des fonctions mémorielles autant que confessionnelles. Il se charge d'armoiries, s'orne de légendes élaborées et s'ordonne selon une mise en série généalogique, il pétrit un modèle à la fois patriarcal, séculier, mais aussi christique et impérial, pour aboutir enfin, après la paix d'Augsbourg de 1555, à la promotion du portrait en pied et en armure, signe des ambitions nouvelles des territoires d'Empire et ensevelissement du corps privé du prince sous le corps glorieux du pouvoir triomphant.

Un des apports de l'ouvrage est de montrer précisément la manière dont le modèle du portrait impérial – le portrait en pied à partir des années 1560, ou le portrait en armure dont le premier type est celui de Charles Quint après la bataille de Mühlberg – est par étapes assimilé par le portrait princier ; jamais totalement, puisque les insignes de la majesté impériale lui sont spécifiques, suffisamment toutefois pour affirmer que l'Empereur est un *primus inter pares*. N. Ghermani, en détaillant les inconvénients de cette évolution et l'effacement, quasi paradoxal dans cette profusion de portraits, de l'individu encore seigneurial derrière la cristallisation de l'État territorial et de la dynastie princière, rejoint et enrichit ainsi une historiographie politique du xvi^e siècle allemand en plein renouvellement. Une autre richesse de cette étude est de souligner que l'évolution est fortement parallèle entre les princes catholiques et protestants. Alors même que l'auteure montre l'apport d'une réflexion luthérienne à la définition progressive des pouvoirs territoriaux temporels, l'attention qu'elle accorde à la Bavière fait émerger, au fil de l'ouvrage, davantage de convergences que de divergences entre deux grandes dynasties, pourtant

situées de part et d'autre de la frontière confessionnelle. De même que l'évolution politique à l'échelle de l'Empire – où la coexistence religieuse s'instaure, entre autres, par un accord de tous les princes pour accroître leurs pouvoirs en y adjoignant le *jus reformandi* qui est reconnu aux catholiques comme aux protestants, ainsi qu'un magistère sur le clergé, l'école et la police des mœurs dont s'empare un duc de Bavière avec autant de zèle que les princes protestants –, l'iconographie révèle la communauté des élaborations princières non pas malgré la différence confessionnelle, mais au sein même du processus qui permet cette différence.

La prise en compte des nombreux et puissants princes ecclésiastiques, celle également des dynastes de moindre puissance, auraient sans doute permis de nuancer ces conclusions ou d'y distinguer des rythmes variables, de même que la continuation des représentations collectives des princes et/ou de leurs territoires et de leurs armoiries dans le foisonnement d'images symboliques de l'Empire (l'Empereur et les électeurs, l'aigle impériale formée des blasons des princes...) aurait pu amener à mieux souligner les tensions et les modèles dont se nourrit le portrait du prince. Il n'en reste pas moins que le livre de N. Ghermani, par l'inventivité de ses croisements de sources et par l'ampleur nouvelle qu'elle confère à l'étude des portraits, par la finesse surtout de ses analyses, montre et balise déjà la voie vers une manière inédite de saisir l'histoire du politique, dans l'Empire, au cœur de ses élaborations symboliques.

L'ouvrage comprend un index des noms, un important dossier iconographique de cinquante reproductions en partie en couleurs, ainsi qu'une bibliographie où on corrigera toutefois le nom de Heinz Duchhardt, improprement orthographié « Durchhardt ».

CHRISTOPHE DUHAMELLE

Christophe Charle (dir.)

*Le temps des capitales culturelles,
xviii^e-xx^e siècles*

Paris, Champ Vallon, 2009, 368 p.

Comment écrire aujourd'hui une histoire culturelle de l'Europe¹ ? Qui prendrait en

écharpe tout l'espace historique européen, en même temps que ses nombreuses et variables prolongations ? Quelle échelle adopter ? Quelles périodisations, qui n'emprunteraient pas une vision téléologique du « progrès » selon le méridien de Greenwich de la pensée occidentale² ? On ne saurait envisager une diachronie linéaire, ni une juxtaposition de récits nationaux ou proto-nationaux, pas plus qu'une simple (mais déjà pas si simple) comparaison entre nationalisations culturelles contemporaines. Le temps de la morphologie comparative, pratiquée par Christophe Charle dans *Les intellectuels en Europe au XIX^e siècle* (1996), est en partie révolu, soudainement vieilli par l'irruption de la notion de « circulations » dans le paysage historiographique mondial, et plus récemment français. En effet, il est certain que « ça » circule dans l'Europe des Lumières dont certains segments sont déjà cosmopolites : beaucoup de savants étrangers à la Royal Society de Londres, beaucoup de peintres de toute l'Europe dans l'atelier de David puis dans la bohème parisienne, encore beaucoup d'Allemands et d'Américains dans Rome, la Ville éternelle du XIX^e siècle, alors même que sa rivale en modernité, Paris, commence à attirer davantage. On s'écrit, on se parle, on se rencontre dans les villes majeures de cette Europe pré- et post-révolutionnaire, on exporte et on importe des idées, des savoirs, des modèles, selon des réseaux courts ou plus longs de transmission d'informations et de produits. Ainsi, les jardins botaniques de Paris ou *Kew Gardens* de Londres établissent des contacts avec des érudits locaux qui, dans leurs espaces coloniaux, envoient graines et observations (Maria Pia Donato, Antoine Lilti, Stéphane Van Damme). L'Europe excède l'Europe, comme le montre également l'exemple de la catholicité romaine, organisatrice d'un espace de circulation des savoirs à grande échelle à travers ses ordres religieux dispersés dans le monde. Cette vaste perspective transnationale, désormais incontournable, est ici intégrée avec une élégance et une rigueur rares dans la production actuelle.

Ce long préambule pour bien mesurer les défis et les enjeux auxquels ont répondu les contributeurs de cet ouvrage qui poursuit et prolonge les résultats de deux autres livres³.

À l'épreuve, faire le choix d'entrer dans cette dynamique socio-culturelle de l'Europe à géométrie variable par la notion de « capitale culturelle » se révèle fructueux. Le troisième tome de l'enquête, peut-être le plus ambitieux et le plus homogène dans sa conception, reprend en effet le projet de croiser histoire culturelle et histoire urbaine, de spatialiser l'histoire des productions et appropriations symboliques à partir de la topographie de ces villes majeures, parfois, mais pas toujours, capitales d'États déjà formés ou en formation. La ville offre en effet la proximité spatiale, le « frottement » nécessaire aux acteurs de la vie culturelle pour produire du rayonnement, pour imposer un pouvoir d'attraction/fascination qui hiérarchise l'espace européen selon quelques centres fonctionnant comme autant de plaques de redistribution des honneurs et des ambitions (mesure de l'effet-capitale en littérature proposée par Blaise Wilfert). Celle-ci s'exerce à la fois à l'échelle nationale et internationale : nationale, car la capitale culturelle est un lieu doté de capacités de structurer hiérarchiquement l'espace qu'il domine, comme l'implique par exemple la dynamique Paris-province des sociabilités académiques ; mais cette logique nationale est contrebalancée par une logique de circulation transnationale inverse qui « dénationalise » momentanément les avant-gardes artistiques ou les élites culturelles voyageuses, d'hier comme d'aujourd'hui.

La grande réussite de ce livre réellement collectif, c'est d'abord que les participants chantent ensemble, solidement encadrés par une problématique commune, une orchestration et donc un chef d'orchestre. Pour autant, ils ne chantent pas à l'unisson et, pour poursuivre la métaphore musicale puisqu'il y est question d'opéra, l'ouvrage est savamment polyphonique ; c'est une histoire croisée de « moments » (musicaux) qui mettent en scène un champ sectoriel (arts picturaux, opéra, théâtre, littérature), une ou plusieurs villes en concurrence et une période historique. Tous, comme le remarque en conclusion D. Roche, parviennent à dégager un schéma explicatif mettant en exergue quatre ensembles de facteurs dont l'inégale cumulation va produire la puissance rayonnante de la capitale culturelle.

Il s'agit de la force des sociabilités intellectuelles, savantes, artistiques et mondaines ; de la diversité des politiques culturelles, qu'elles soient actionnées par la Cour ou ensuite par l'État démocratique, et produisent une institutionnalisation qui va renforcer la vie culturelle locale ; son absence, comme à Rome au début du XIX^e siècle, avant que la politique pontificale ne reprenne le flambeau, induit un déclassement fatal ; troisième facteur, la dynamique du marché culturel et, enfin, le mouvement des échanges et la mobilité des acteurs.

En regard de cette toile explicative commune, les « moments » sont agencés différemment et offrent une pluralité de figurations possibles de la hiérarchisation des capitales culturelles et de leurs effets de domination : le rayonnement long et incontesté du théâtre français qui fournit de ses intrigues tout le répertoire européen par un jeu massif de traduction-appropriation d'un « chic parisien » distinctif (C. Charle) ; le déplacement du diapason de la vie opératique dans l'Italie des XVII^e-XIX^e siècles qui, de Venise à la Scala de Milan en passant par l'éclatante centralité napolitaine, fait jouer l'implication variable des autorités politiques et sociales (Ville-État, rayonnement dynastique...), la théâtromanie des élites et l'histoire de l'évolution formelle de cet art qui devient, dans le Milan de Stendhal, un symbole national de l'Italie risorgimentiste (Mélanie Traversier). Le livre offre également avec l'exemple de Rome au XIX^e siècle le modèle d'une sorte de rayonnement fossile où la capitale mondiale des arts classiques reste unique pour la sculpture mais décline pour la peinture, tout en se structurant comme une sorte d'anti-capitale néo-classique face à la capitale de la modernité que devient Paris lorsque s'impose, après la génération romantique, la norme réaliste et moderne (M. P. Donato, Giovanna Capitelli, Matteo Lafranconi). À cela s'ajoute à Paris la force d'équipements culturels d'une traditionnelle politique édilitaire, le dynamisme d'un marché fouetté par la révolte anti-académique et la naissance des avant-gardes qu'aimante le mythe en construction de la bohème parisienne. La fin du XIX^e siècle y voit un moment complexe d'attraction/diffraction où les avant-gardes européennes passent par Paris, prennent l'heure de la modernité, avant de retourner créer dans des contextes locaux autres. C'est

ainsi que naissent les sécessions nordique et allemande qui affirment Berlin, Munich ou Christiania comme des centres secondaires, qui vont à leur tour rayonner sur leur propre espace national et éventuellement rivaliser avec Paris (Béatrice Joyeux-Prunel). Ces allers-retours complexes ne sont donc nullement réductibles à l'avènement d'un cosmopolitisme désincarné, puisqu'au contraire, ils peuvent aussi bien être le fondement de recristallisations nationales. Une sorte d'évidence que tend à masquer le fétichisme de la circulation comme paradigme moderne, voire post-moderne, d'un monde liquide où tout circule dans le village global. Chez C. Charle et ses condisciples, les circulations s'ancrent dans des contextes sociaux qui donnent une pluralité d'effets et de significations à ces déplacements – effets de domination, de légitimité, de concurrence, de dissonances –, faisant émerger une autre vision de la mondialisation.

Quelques regrets ? Ils existent mais ne sont pas d'ordre à remettre en cause le projet intellectuel : on peut remarquer que le XX^e siècle est quasiment absent après les années 1920, résultat des compétences des chercheurs mobilisés mais, peut-être plus profondément, d'un ordre culturel différent qui s'établit dans l'Europe de la seconde moitié du siècle lorsque les processus de mondialisation et de massification s'y exercent avec une force insoupçonnée et que l'acteur américain renouvelle les hiérarchies internes de l'Europe. Le tropisme géographique de l'ouvrage est occidental, avec la mise en exergue du triangle Paris/Londres/Rome. L'espace germanique est assez délaissé même si Bénédicte Savoy et Charlotte Guichard soulignent la richesse des galeries d'art des cours princières adoptant très précocement, au cours du XVIII^e siècle, une ouverture au public qui participe de leur affirmation identitaire. L'Europe centrale et orientale est négligée, malgré un article de Sophie Coeuré fort éclairant, mais « en contrepoint » sur « l'histoire dialoguée » (p. 319) entre Moscou et Saint-Pétersbourg/Leningrad. Par conséquent, l'on comprend mal l'épiphanie intellectuelle et artistique de la Vienne fin de siècle, capitale d'un Empire en décadence, pourvue d'équipements de seconde zone. Le pôle viennois, pourvoyeur de multiples réverbérations, n'est

pas assez sollicité, semble-t-il. De même, l'architecture du livre conduit à sous-estimer le chambardement révolutionnaire et impérial, source d'immenses circulations volontaires et imposées, de mouvements d'hommes comme de spoliations d'archives et d'œuvres d'art, d'importations et d'adaptations de modèles politiques qui vont forger l'Europe des nations. Ce moment fort est rendu comme invisible dans la périodisation échelonnée en fonction des secteurs qui est choisie ici. Évidemment, et l'on revient au casse-tête initial, on perd d'un côté (dans la clarté diachronique) ce que l'on gagne de l'autre (une vision nuancée et plus juste des emboîtements de temporalités).

C'est un « jeu sans fin des miroirs en éclats » : « à la fois processus de domination, de nationalisation, d'eupéanisation, d'internationalisation et de mondialisation, de métissage des formes, mais aussi de contestation, de décalage, de discordance et de refus, de réaffirmation identitaire, parce que les capitales culturelles rendent libres et asservissent, séduisent et inquiètent, exaltent et dépriment comme les liqueurs trop fortes ou les danses trop rapides » (p. 25). On ne saurait mieux dire pour qualifier le léger enivrement des possibles que produit sur le lecteur attentif la traversée d'un ouvrage, polyphonique, mais aussi kaléidoscopique, un objet à la fois mouvant, de construction fragile car tout y interagit et en même temps étayé par des hypothèses savantes et un cadrage problématique cohérent et suivi. La profusion des métaphores indique peut-être une chose : la difficulté qu'a le livre d'histoire classique à s'emparer de cette histoire à plusieurs dimensions, dont seule une nouvelle forme d'écriture (hypertextualité électronique ?) pourrait traquer efficacement le chatolement.

EMMANUELLE LOYER

1 - Voir Christophe CHARLE, « Peut-on écrire une histoire de la culture européenne à l'époque contemporaine ? », *Annales HSS*, 65-5, 2010, p. 1207-1221. À l'occasion d'une note critique sur le livre de Donald SASSOON, *The culture of the Europeans from 1800 to the present*, New York, HarperCollins, 2006, l'auteur, après inventaire, répond finalement positivement à la question posée en énumérant un certain nombre de solutions possibles. La réflexion

en termes de « capitales culturelles » est l'une d'entre elles.

2 - Pour reprendre l'expression très parlante de Pascale CASANOVA, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Éd. du Seuil, 1999, pour qualifier la centralisation du champ littéraire mondial autour de Paris.

3 - Christophe CHARLE et Daniel ROCHE (dir.), *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes, XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002; Christophe CHARLE (dir.), *Capitales européennes et rayonnement culturel, XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Éd. Rue d'Ulm, 2004.

Charlotte Guichard

Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle
Seyssel, Champ Vallon, 2008, 387 p.

Charlotte Guichard entreprend d'examiner l'évolution de l'identité et des compétences des amateurs dans le Paris du XVIII^e siècle, examen qui, comme elle l'affirme avec justesse, n'avait pas été jusque-là véritablement accompli. Cet ouvrage pose ainsi des repères utiles pour l'appréhension d'un large terrain, en associant une réflexion intelligente sur des questions de terminologie et d'historiographie à une analyse minutieuse de certains individus représentatifs. Cette vaste étude thématique fournit une synthèse sérieuse et constructive sur le sujet et repose sur de nombreuses lectures ainsi que sur une utilisation méticuleuse des sources. Au XVIII^e siècle, la catégorie d'amateur a plusieurs significations alors même que sa fonction change selon l'évolution des conditions de production, d'exposition, de vente et d'achat des œuvres d'art. En expliquant comment l'on devenait et se faisait reconnaître comme amateur, C. Guichard nous offre une meilleure compréhension du monde de l'art dans le Paris du XVIII^e siècle. Être amateur ne se résumait pas à une seule et unique fonction, quoique tous les adeptes de cette pratique partageaient le même désir de développer leur savoir sur l'art. En adoptant une définition positive et inclusive, C. Guichard prend de la distance vis-à-vis des commentateurs de l'époque qui pensaient, pour le pire et le meilleur, savoir parfaitement ce qu'est un amateur, à l'instar de Diderot qui s'en prit notoirement à « la

maudite race... des amateurs ». Il est intéressant de noter que C. Guichard rend justice au rôle joué par les artistes en tant que conseillers, compagnons et bénéficiaires des largesses des amateurs, suggérant ainsi que le passage entre le monde de l'atelier et celui du Salon est relativement aisé, contrairement à ce que d'autres historiens ont écrit.

Comme tout ce qui touche à l'art du XVIII^e siècle, l'amateur s'inscrivait dans un large éventail de concepts, d'*exempla* et de cas particuliers. C. Guichard choisit de prendre en compte l'ensemble du XVIII^e siècle, proposant ainsi une synthèse complète et variée, où elle peut noter l'évolution dans le temps, mais aussi les différences de comportements des amateurs ou les manières dont ceux-ci étaient considérés par les autres acteurs du monde de l'art. Les amateurs forment un groupe hétérogène, contrairement à ce que pourraient laisser penser les commentaires injurieux à leur encontre, tel celui proféré par Diderot.

La première des trois parties interroge la conception académique du rôle des amateurs qui consistait à manifester un soutien public et exemplaire à l'élite des artistes officiels. À l'instar des critiques qui écrivent sur le Salon, la réalité s'avère toujours plus compliquée quand le public n'est pas, comme espéré, approbateur et coopérant. En effet, la position des amateurs est particulièrement difficile lorsqu'ils doivent commenter publiquement l'art de l'Académie. Doivent-ils intervenir en faveur des artistes face à des commentaires sceptiques et peu judicieux, ou vaut-il mieux se comporter de manière désintéressée et s'en tenir aux principes concernant la vraie nature de l'art ? D'un côté, s'ils se montrent trop systématiquement favorables à l'Académie, ils risquent de perdre toute prétention d'indépendance ; d'un autre côté, s'ils s'autorisent à émettre des commentaires mitigés, mêlant l'éloge et la critique, alors ils peuvent se mettre à dos certains membres de l'institution qui estiment pourtant grandement leur savoir-faire.

Dans sa deuxième partie, C. Guichard explore la relation que les amateurs entretiennent avec les objets qui, assemblés, formaient leurs collections. Elle s'interroge sur l'adéquation entre les unes et les autres, c'est-

à-dire sur la possibilité ou non d'associer l'arrangement d'une collection à une preuve de goût et de savoir. La constitution et l'exposition d'une collection d'art étaient une vitrine, une projection de l'identité de l'amateur, autant qu'une étape proto-muséologique dans l'histoire de l'art. Il est intéressant de noter que ce phénomène se déroule dans un lieu distinct de l'espace public du Salon – bien que pouvant réunir artistes et amateurs – mais qui avait aussi une fonction sociale proche de celle des ventes. Les amateurs jouaient un rôle important dans le maintien et l'essor du marché de l'art, puisqu'ils contribuaient, vendaient et consommaient des collections. Ici, comme C. Guichard l'analyse longuement, l'idée de l'amateur comme figure publique est largement étendue et raffinée dans le Paris du XVIII^e siècle.

La troisième partie, « Une culture mondaine de l'image », se concentre sur Rome et Paris en tant que lieux d'observation des interactions et des dynamiques qui se tissent entre artistes et amateurs. Ces relations jouent un rôle majeur dans les mécanismes du patronage, selon différents registres de proximité – celle d'égaux (du moins dans le domaine de l'art) qui évoluent dans un même espace ou bien celle d'un client et de son fabricant, opérant dans une relation hiérarchique. Dans cette perspective, Rome se constitue précocement comme un espace où ces barrières pouvaient être abaissées, si ce n'est supprimées, au gré des liens qui se créaient entre amateurs et artistes face à la découverte de la ville Éternelle et de son étalage enivrant d'art et d'antiquités. Le cas fascinant du bailli de Breteuil est longuement analysé. Figure éminente en raison de son statut d'ambassadeur de l'Ordre de Malte, personnalité au croisement des réseaux parisiens et romains, il joua un rôle fondamental dans la promotion des artistes français en Italie.

Dans le chapitre consacré aux « Pratiques d'amateurs », C. Guichard s'attache à décrire la pratique artistique des amateurs comme une conséquence de leur apport aux savoirs artistiques. De cette manière, elle analyse les amateurs non seulement du côté de la réception de l'art – ce que l'on considère habituellement comme leur activité principale – mais aussi comme producteurs d'œuvres d'art. Du point de vue de l'amateur, souligner une édu-

cation et une production artistiques pouvait être un moyen de se défendre d'accusations, comme celle d'incompétence. Cet argument était d'autant plus efficace lorsqu'ils peignaient sur le modèle d'un maître aussi ancien et prestigieux que Rembrandt. Les gravures de Rembrandt constituaient aussi un élément extrêmement influent dans le musée imaginaire des artistes et amateurs de l'Ancien Régime, ce qui permet d'élargir ce groupe au-delà des quelques amateurs riches et réputés.

Dans son dernier chapitre, C. Guichard examine la marginalisation du statut et de l'identité des amateurs face à l'expansion des voies commerciales et des manières d'exposer, de voir et de vendre l'art. De tels milieux – en particulier les phénomènes relativement différents que sont le Colisée et le Salon de Pahin de la Blancherie – ouvrirent des espaces proposant une expérience collective de l'art, indépendante de l'autorité légitimatrice des amateurs et de leurs mondes plus privés. Finalement, l'amateur était réinventé sous une forme patriotique, collective et post-académique de mécénat, ce qui avait déjà été ébauché avant la Révolution mais devint plus clair après l'effondrement du patronage artistique. Cette étude des amateurs parisiens du XVIII^e siècle apporte une contribution bienvenue à notre compréhension d'un monde de l'art en mutation, dans lequel ils évoluent mais qu'ils contribuent aussi à construire.

RICHARD WRIGLEY

traduit par ELSA DEVIENNE

Danielle Buysens

La question de l'art à Genève.

*Du cosmopolitisme des Lumières
au romantisme des nationalités*

Genève, La Baconnière Arts, 2008, 585 p.
et 16 p. de pl.

Dans un pamphlet anonyme paru en 1827 dans le *Journal de Genève*, Rodolphe Töpffer, qui n'est pas encore cet « inventeur de la bande dessinée », écrit un courrier de lecteur fictif en réponse à l'article polémique qu'il a publié peu avant sous le pseudonyme de Pierre Gétroz : « J'ai donné à mes enfants un maître de dessin afin qu'il leur enseignât le paysage.

Jugez si j'ai dû être surpris de les voir, dès la première leçon, placés en regard d'une ridicule société de nez, d'yeux, d'oreilles gigantesques, tout d'après l'antique [...] J'ai gémi de voir ma pauvre fille copier, durant douze mortelles leçons, un énorme pied antique : après le pied, j'attendais le paysage ; vient une rotule ! Effrayé de cette progression ascendante, je me suis dit : la voilà au genou, il n'y a pas un moment à perdre. » Les contemporains ont pu y lire sans peine une attaque de l'enseignement académique pratiqué au sein de la Société des Arts, et la volonté de revaloriser le paysage, genre sur lequel devait se refonder l'identité artistique genevoise au XIX^e siècle, sur les brisées de peintres médaillés au Salon parisien, François Diday et Alexandre Calame. Le texte de Töpffer est à la fois rétrospectif et prospectif, programmatique même malgré son ton persifleur.

Danielle Buysens a longuement fréquenté Töpffer, mais aussi les meilleurs auteurs, historiens et sociologues en tête, dont Roger Chartier pour lequel « il n'est pas d'approche possible d'un problème historique en dehors du discours historiographique qui l'a construit ». Le pivot de cette thèse est en effet l'ouvrage de Jean-Jacques Rigaud, *Recueil de renseignements relatifs à la culture des beaux-arts à Genève*, rédigé entre 1845 et 1849 en pléines révolutions politiques et institutionnelles. Ce « recueil » propose un récit historique à la fois documenté et imaginaire (l'idéologie se fonde sur cet amalgame) qui servira de référence à l'historiographie ultérieure et reconduira une idée battue en brèche par D. Buysens : à savoir que les arts à Genève auraient été marqués du sceau identitaire des ordonnances somptuaires, que leur développement serait l'expression spontanée de ce « milieu » et cette éthique protestante. Cette vision a été nuancée par diverses études récentes d'historiennes comme Corinne Walker, qui traite du luxe dans la cité de Calvin sous l'Ancien Régime, ou Irène Herrmann¹. Ce cliché est ici démonté sur la base d'un important dépouillement d'archives qui renouvelle notre perception des cultures artistiques genevoises sans toutefois tomber dans le syndrome du vase clos. De chapitre en chapitre, sur la base de comparaisons (surtout avec cet autre centre provincial voisin, Lyon), la mise en question

de la singularité du cas genevois offre également des clés pour réfléchir sur des situations analogues en Europe.

La bibliothèque de l'Académie (de l'université) fait figure de premier musée indigène, qui suscite l'intérêt et même l'admiration des visiteurs étrangers, surtout après son réaménagement en 1702. Riche en livres, mais aussi en portraits et statues, elle est plus qu'un cabinet de curiosités. Ornement de la bibliothèque, le cabinet est vu comme un enrichissement qui fait honneur à l'État : un lieu de représentations civiques, expression du républicanisme des élites locales, participant au cosmopolitisme des Lumières fascinées par l'exemple antique, et en particulier par l'idée (filée par Johann Joachim Winckelmann) selon laquelle les mœurs politiques seraient le terreau naturel dans lequel fleuriraient les beaux-arts. Mais ceux-ci ont besoin d'être guidés et enseignés.

Un deuxième chapitre s'attache à l'institution de l'éducation artistique dans une ville où la Fabrique (les arts décoratifs, appliqués, industriels, « mineurs » dirait-on aujourd'hui) forme l'un des piliers de l'économie. En 1751 est créée une école publique de dessin vouée aux « arts mécaniques » pour les « enfants des artisans », à la différence de celle créée à Lyon en 1757 et calquée sur le principe académique. Expression de la hiérarchie des arts et d'une partition sociale et professionnelle, l'école n'en accueille pas moins des membres du patriciat. Son premier directeur, le Genevois Pierre Soubeyran (un graveur des œuvres de Charles-Nicolas Cochin), disposait d'une culture théorique de haut niveau, manifeste dans l'inventaire de sa bibliothèque. Du côté des amateurs, les effets supposés de l'iconophobie réformée et des ordonnances somptuaires sont fort peu apparents chez un pasteur tel Ami Lullin, donateur à la Bibliothèque publique, dont l'appartement de 15 pièces comptait 126 œuvres – certes réservées aux espaces domestiques. Comme le dit l'auteure, « il y avait en somme luxe et luxe » (p. 108) et, sur ce point, les Genevois ne partagent pas du tout les convictions radicales de leur compatriote Jean-Jacques Rousseau qui, contraint à l'exil, renonce à la bourgeoisie genevoise en 1763, et dont les représentations monumentales dans l'espace public genevois seront

l'objet de disputes idéologiques retracées par D. Buysens. En comparaison du pasteur Lullin, François Tronchin (1704-1798), un avocat, banquier, écrivain, proche de Voltaire, est un collectionneur-marchand de premier plan, lui qui vend en 1770 ses peintures hollandaises et flamandes à Catherine II avant de mettre aux enchères à Paris sa collection de maîtres anciens en 1801.

Sur le plan institutionnel, l'histoire de la Société des Arts, fondée en 1776, officiellement vouée à l'encouragement des arts dits « utiles » et officieusement préoccupée de renforcer les liens sociaux, est indissociable de l'histoire politique et sociale agitée de Genève, brièvement révolutionnée en 1781, puis en 1789 suite à la hausse du prix du pain, avant que ne chute l'Ancien Régime sous la pression des troupes françaises en 1793. C'est au milieu de ces événements, en 1789, que se tient une première exposition « des tableaux et portraits » d'artistes vivants (en tout 11 peintres ou dessinateurs, 5 peintres sur émail, 3 miniaturistes et un sculpteur ainsi que 3 élèves primés au concours de l'Académie de figures). Au même moment, l'instabilité politique favorise le retour à Genève d'artistes notoires comme Jean-Pierre Saint-Ours. Dès 1792, le lauréat du prix de Rome (1780) se met au service de la République dont il ambitionne de réformer les structures artistiques, alors que les représentations identitaires de l'État sont bouleversées par son accession en 1798 au rang de chef-lieu du département du Léman, ceci jusqu'à la défaite napoléonienne que l'entrée de Genève dans la Confédération le 19 mai 1815 vient clore. Lors d'une seconde exposition organisée en 1798, Saint-Ours expose sa monumentale Figure de la République de Genève, tandis que d'autres peintres comme Pierre-Louis de La Rive (1753-1817) se tournent vers le paysage, repris à l'aune alpestre (le Mont-Blanc vu de Genève ou de la Savoie). D'autres encore comme Adam Töpffer (1766-1847) choisissent la peinture de genre ou même la caricature de mœurs, suivant l'exemple de William Hogarth. À l'instar de diverses villes de province, Genève fait alors valoir ses prétentions à bénéficier d'œuvres « offertes » par la capitale, avec pour objectif la création d'un « muséum » local voué à l'éducation des citoyens et à l'instruction des

artistes. Mais il faudra attendre le régime suivant pour que ce projet se réalise. La Constitution conservatrice dont se dote l'État en 1814 agira sur le plan artistique à travers la Société des Arts qui témoigne de peu d'ouverture en direction de la Confédération helvétique. La vie artistique locale reste orientée vers la France. Ces années se caractérisent par la construction d'un musée d'art, le musée Rath, financé par le legs des sœurs Rath et inauguré en 1826, par la multiplication des expositions, la naissance d'une critique d'art, largement politisée, assurant la promotion des peintres que l'on a regroupés sous l'étiquette d'« École genevoise ». Au même moment sont lancés deux concours artistiques pour l'édition d'une médaille et l'exécution d'une peinture d'histoire, censées conforter symboliquement le récent « mariage » avec la Suisse. Mais, surtout sous la plume de Rodolphe Töpffer, c'est au genre du paysage alpestre que sera réservée la tâche de naturaliser une identité helvétique et de se l'approprier.

« Récit », « Mythes » sont les titres des chapitres qui concluent la « révision » de la question de l'art à Genève, conduite par D. Buysens avec un grand sérieux documentaire, une intelligence théorique et méthodologique et une certaine ambition : remodeler, après J.-J. Rigaud, le discours sur l'art à Genève. L'exercice est réussi, mais il n'est pas clos, notamment en ce qui concerne la définition sociale des protagonistes, qui n'apparaît pas comme la conséquence de la définition des institutions, école publique de dessin et Société des Arts en tête. D. Buysens évoque d'ailleurs le « fonctionnement structurel du milieu artistique genevois, que l'augmentation du nombre d'artistes, normale pour l'époque, ne faisait qu'aggraver : milieu pléthorique par rapport aux ressources d'une ville de dimensions réduites » (p. 385). En effet, la révision de l'historiographie genevoise après J.-J. Rigaud ne saurait faire l'économie d'une histoire sociale et économique de l'art à Genève que laissent entrevoir les pages prosopographiques consacrées à Soubeyran ou à Saint-Ours et qui pointe un ensemble de récits de vies, de carrières et de pratiques à réécrire.

1 - Irène HERRMANN, *Genève entre République et Canton. Les vicissitudes d'une intégration nationale, 1814-1846*, Genève, Éd. Passé présent, 2003.

Alain Muzelle

L'arabesque. La théorie romantique de Friedrich Schlegel à l'époque de l'« Athenäum »

Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2006, 400 p.

Cet ouvrage offre un tableau riche et précis des débats qui agitent les théoriciens allemands de l'art autour de 1800 concernant la place qu'il faut octroyer aux ornements. Si les principaux tenants du classicisme, pétris de rationalisme et enseignants pour un certain nombre à l'Académie des beaux-arts de Berlin, se prononcent d'abord fermement contre les excès des grotesques et des arabesques, variations formelles auxquelles ils reprochent un non-sens ravageur, Johann Wolfgang Goethe et Karl Philipp Moritz voient en elles un outil intéressant pour comprendre l'activité des artistes, mais aussi celle des spectateurs, car elles viennent organiser et dynamiser le plan général des œuvres et sont l'occasion de mieux penser la lecture que nous en faisons. Avec les arabesques, la peinture se confronte au problème des rapports entre le tout et la partie, le centre et la périphérie, l'unité et la diversité. Points d'unification, créatrices d'un sentiment d'unité, les variations ornementales participent de la composition de l'œuvre d'art, et donc aussi de son intelligibilité. Elles s'apparentent finalement à une version picturale du principe métaphysique de « l'unité dans la variété » (*Einheit in der Mannigfaltigkeit*). Cette richesse théorique que présentent les ornements n'échappe pas à Friedrich Schlegel, qui place l'arabesque au centre de ses développements sur l'art et la poésie.

Comme le montre très bien la première partie du livre, Schlegel se nourrit d'une notion qui est d'abord picturale, puisque l'arabesque est mise en vogue par les peintres de la Renaissance. Il opère cependant un ensemble d'ajustements permettant de placer dans un cadre littéraire cette forme ornementale, à par-

tir de laquelle il peut développer à nouveaux frais une philosophie romantique de l'art capable de renouer avec un temps – plus originel – où vision rationnelle et saisie sensible du monde trouvaient les moyens d'un accord dans une intuition poétique unificatrice. Cette saisie sensible, non mécaniste, relève même plus justement d'un mode d'être « sentimental » au monde. Alain Muzelle précise bien ce qu'il faut entendre par « sentimental » dans la théorie schlegelienne de l'art. Un point crucial, car le sentiment se démarque radicalement de l'*Empfindsamkeit*, sentimentalité facile alimentée souvent par une mauvaise compréhension du *Sturm und Drang* et un amateurisme fatal en art. Or, « est sentimental pour Schlegel ce que régit le sentiment, lequel trouve son origine dans l'amour, dont l'esprit doit planer partout, 'invisiblement visible', dans la poésie romantique » (p. 89-90). Cette intuition poétique du monde, cette saisie sentimentale et immédiate de l'organicité du grand tout, sont justement les instruments avec lesquels l'artiste travaille. En la poésie, se rejoignent pour Schlegel peinture et littérature, qui sont toutes deux la manifestation d'un « même esprit poétique présent en tout homme, et par-delà, dans l'univers » (p. 87). L'arabesque est ainsi ce qui vient nommer au mieux l'essence de la poésie romantique. Les différentes formes d'expression littéraire, et donc aussi les genres, sont rassemblés en une unité : « le Roman », qui est lui-même régi par les principes de la poésie transcendante, c'est-à-dire une littérature critique, auto-réflexive, qui travaille avant tout sur le dispositif mis en place par la représentation littéraire et mélange savamment « fiction, discours scientifique, rhétorique, théorique et critique » (p. 173-174). Schlegel réalise cette « unité dans la variété », véritable arabesque littéraire, avec son roman *Lucinde* qui met en pratique les principes fondamentaux de la poésie transcendante. Dans *l'Entretien sur la poésie*, on peut lire en effet : « L'organisation (de la mythologie et du *Witz*) est la même, et assurément l'arabesque est la forme la plus ancienne et la plus originelle de la fantaisie humaine » (p. 174). La poésie transcendante est *witzig*, ironique dans ses constructions – allégoriques – parce que consciente de sa nature fragmentaire. Pour être active, et même progressive, l'ironie doit

savoir s'allier à un enthousiasme qui lui donne sa force motrice. Tout est affaire d'alliance, de symétrie vivante des contraires, que l'arabesque permet de mieux penser. Le poète agit et accueille en même temps. L'ambiguïté de l'arabesque, qui joue des frontières entre peinture et poésie, intéresse en ce sens Schlegel : elle devient l'artisanie d'un art au singulier et rend possible une unité qui ne soit pas la négation de la diversité.

Grâce à de très nombreuses références, puisant dans un corpus parfois mal connu en France, comme c'est le cas notamment de la querelle sur les ornements qui agite les enseignants de l'Académie de Berlin dans les années 1790, cette étude vient enrichir et consolider la réception française des rapports entre classicisme et romantisme en Allemagne, laquelle souffre parfois d'une lecture simplificatrice du fait d'une connaissance trop partielle des auteurs et de leur contexte. A. Muzelle sort des sentiers battus et ne s'appuie pas seulement sur des auteurs canonisés comme Johann Joachim Winckelmann, Goethe ou Friedrich Schiller, mais bien aussi sur des figures plus mineures, comme Moritz ou Jean Paul, ou encore sur des théoriciens tombés aujourd'hui dans l'oubli (Andreas Riem, Christian Ludwig Stieglitz, Johann Dominik Fiorillo).

Soulignons enfin le mérite qui nous semble le plus remarquable : l'importance accordée au concept d'analogie. A. Muzelle nous livre à ce sujet des pages très éclairantes sur ce qui lie l'esthétique allemande du XVIII^e siècle, ainsi que la théorie romantique de l'art du début du XIX^e siècle, à la pensée des alchimistes de la Renaissance, eux-mêmes inspirés par une lecture plotinienne du monde. Les âmes, du monde et des hommes, sont prises dans un même grand tout, dont la loi fondamentale est celle d'une affinité essentielle et cachée entre toutes les choses. Cette ressemblance analogique est portée par l'œuvre allégorique qui vient exprimer la conscience humaine de ce que ce grand tout est, par essence, inexprimable. Si le projet romantique se veut « post-antique », moderne, il vient surtout déplacer la référence canonique : non plus les Anciens, mais plutôt leur « renaissance » aux XV^e et XVI^e siècles. Ce positionnement des romantiques vient dynamiser la compréhension que

nous avons de l'histoire dans son rapport à l'expérience, et l'arabesque se révèle fructueuse pour saisir les lois organiques du développement des formes de l'art. L'enquête d'A. Muzelle convoque à ce titre les nombreuses formes historiques que prend le roman, qui ont valeur de type pour Schlegel : *Roland Furieux*, *Don Quichotte*, *Hamlet*, *Jacques le Fataliste* ou *Wilhelm Meister* sont autant d'exemples qui, de par leur singularité, se hissent au rang de l'esprit universel et viennent éclairer ce qu'est « le Roman », une notion vivante, fruit d'un dialogue progressif entre le sujet et l'objet, l'intérieur et l'extérieur, le moi et le monde, le je et le tu, l'homme et la femme, le sommeil et la veille, et qui prend sens au cœur d'un vaste programme « symphilosophique ».

A. Muzelle, en choisissant de s'intéresser au motif ornemental de l'arabesque pour circuler dans l'œuvre de Schlegel, met le doigt sur une question essentielle de l'esthétique que la problématique de l'ornement rend bien : l'ornement, ou « kosmos » en grec, est depuis l'origine lié à l'ordre cosmique qu'il tente d'exprimer. La condamnation classique ou néo-classique de ces formes taxées d'arbitraire, fruits d'une fantaisie débridée, nous a rendus par la suite cette signification première d'autant plus illisible. L'esthétique du XVIII^e siècle, avec son penchant pour l'analogie, et Schlegel avec l'arabesque et l'allégorie, nous rappellent à cette question primordiale : le sentiment originaire d'une harmonie du monde, d'une reconnaissance mutuelle du sujet et de l'objet qui donne sens à l'expérience et indique la place que l'homme se doit d'occuper dans le monde. Un questionnement pour lequel les artistes sont les premiers à œuvrer.

CLARA PACQUET

Mercedes Volait

Fous du Caire. Excentriques, architectes et amateurs d'art en Égypte, 1863-1914
Montpellier, L'Archange minotaure,
2009, 297 p.

Cette étude des amateurs d'art arabe, artistes, collectionneurs, marchands, érudits et savants qui ont voyagé ou séjourné au Caire, « capitale

de l'art arabe », dans la seconde moitié du XIX^e siècle, est le fruit d'une immersion dans des sources écrites et iconographiques qui n'avaient encore jamais été croisées et d'une connaissance intime de la ville ancienne du Caire. Elle ne produit pas seulement un savoir positif, à la manière des érudits qui en sont l'objet, en identifiant des lieux, des objets et les localisations anciennes d'œuvres parfois réemployées et souvent conservées aujourd'hui dans des musées. Elle propose aussi une approche intéressante et neuve de « l'orientalisme ». Plutôt que de se concentrer sur l'analyse d'œuvres fabriquées *ex nihilo* et destinées à représenter l'Orient, qu'il s'agisse de textes, de tableaux ou de sculptures, Mercedes Volait étudie la façon dont les bâtiments et les objets de l'art islamique ont été observés, dessinés, collectionnés, reproduits ou réemployés, en s'intéressant en particulier aux trajectoires des acteurs de cette œuvre et en les observant dans leurs pratiques quotidiennes. Ces amateurs forment un réseau de sociabilité relativement restreint par le nombre, mais leur importance est loin d'être négligeable : ils ont contribué à la conservation de monuments et d'objets mobiliers – alors qu'était souvent détruit le cadre pour lequel ces derniers avaient été conçus – et à la production d'un savoir durable sur l'art arabe.

L'ouvrage s'organise en cinq chapitres thématiques qui obéissent à une certaine logique temporelle. Ils permettent d'aborder le temps du voyage et celui de la collection, celui du séjour au Caire et celui du retour à Paris, tout en faisant une place particulière à Jules Bourgoïn (1838-1908), auteur d'un magistral *Précis de l'art arabe* (4 fascicules et 300 planches, 1890-1894), et aux acteurs « locaux » du processus de « médiévalisation » du Caire. M. Volait indique comme point de départ chronologique l'exposition universelle de Paris en 1867 : les pavillons de la section égyptienne y ont connu un véritable succès, témoignage de l'affirmation d'un goût qui connaîtra son intensité la plus forte vers 1878-1880 (avant un nouvel épanouissement vers 1900, contemporain de la parution de la nouvelle traduction française des *Mille et une nuits* par Joseph Charles Mardrus). Mais elle remonte bien en amont dans le XIX^e siècle, rappelant l'importance des missions scientifiques

et littéraires financées par le ministère de l'Instruction publique, dont elle propose une typologie. L'intérêt pour l'architecture arabe s'est nourri d'un débat sur les origines orientales de l'art gothique (particulièrement vif avant 1841 et l'identification par Franz Mertens de l'invention du rôle fonctionnel de la voûte d'ogive à Saint-Denis) et d'une interrogation plus générale sur la circulation des formes entre l'Orient et l'Occident.

En recoupant archives publiques et privées, M. Volait dessine les portraits de personnages caractéristiques d'un temps où la distinction entre les savants et les amateurs n'est pas encore consommée : ainsi Arthur Ali Rhoné, fils d'un saint-simonien – d'où son double prénom –, qui consacre ses loisirs de rentier à des travaux savants dont un mélange d'études sur Le Caire (*L'Égypte à petites journées*, 1877, apprécié des connaisseurs) ou, dans une perspective non plus artistique et historique mais anthropologique et sociale, Gustave Le Bon, dont *La civilisation des Arabes* (1884) connaît un fort retentissement. Du fait de leur coût, les ouvrages les plus importants du point de vue de l'histoire de l'art n'ont dans l'immédiat qu'une diffusion restreinte : c'est le cas du recueil illustré d'Émile Prisse d'Avennes, *L'art arabe d'après les monuments du Caire*, publié entre 1869 et 1877. De façon plus générale, les décors réalisés en France tiennent peu compte des relevés savants d'architectures et de décors établis en Égypte, alors que les villas que se font construire entre 1870 et 1880, dans le nouveau quartier d'Isma'iliyya, Alphonse Delort de Gléon, Gaston de Saint-Maurice et Ambroise Baudry, comme écrins à leurs collections, servent de modèles aux élites égyptiennes (le « salon arabe », marque distinctive de bourgeoisie au ^{XX}^e siècle, en est l'écho). À Paris, l'art arabe ou musulman (la terminologie est fluctuante) tient peu de place dans le programme des Beaux-Arts et il faut attendre 1905 pour qu'une salle lui soit consacrée au Louvre. Il n'est l'objet d'expositions qu'à partir de 1893, à l'exception des expositions universelles – corrigeons à ce propos de menues inexactitudes : l'exposition de Londres de 1851 était « internationale », non « universelle », comme plus tard celle de Paris en 1937 et seul Edmond de Goncourt a pu écrire le passage du *Journal* évoquant en 1889 la rue du Caire,

son frère étant mort depuis près de vingt ans. Est-ce lié à son caractère non figuratif ? L'art islamique n'intéresse jamais qu'un cercle limité d'amateurs, contrairement à ceux de l'Égypte ancienne, du Japon ou aux miniatures persanes. Cette qualité d'abstraction, mise en valeur par les travaux de Jules Bourgoïn, en quête d'une écriture figurative, la « graphique », qui rende possible la rencontre de l'esprit et de l'œuvre, est cependant ce qui intéresse les avant-gardes à l'origine de l'art abstrait. M. Volait permet ainsi de reconsidérer l'importance d'un savant et artiste auquel il manqua la qualité « démonstrative » qui aurait pu lui acquérir une notoriété comparable à celle de son maître Viollet-le-Duc.

Le profil de Bourgoïn, dont la tenue pourrait être celle d'un Égyptien si on en croit une photographie prise en 1883 sur le chantier de fouilles d'Abydos, et qui meurt dans la pauvreté, est un des indices qui permet à M. Volait de remettre en cause une vision dichotomique selon laquelle les Européens auraient imposé leurs valeurs, les Égyptiens étant condamnés à la résistance ou au mimétisme. Si les amateurs étrangers ont joué un rôle dans la constitution d'une identité égyptienne, c'est peut-être plus comme des personnalités égyptianisées, agissant à la marge de la (haute) société locale, et ouverts eux-mêmes aux valeurs de leur pays d'adoption, qu'en tant que représentants étrangers d'un pouvoir impérialiste imposant ses normes. Dans ce sens, le réemploi par les amateurs d'éléments de décor retirés de bâtiments anciens souvent voués à la démolition – effets de la restructuration urbaine du Caire en cours à partir de 1860, en même temps qu'à Londres et à Paris – ne serait pas seulement pillage et « vandalisme dilettante » au profit des Occidentaux mais aussi signe d'une valeur reconnue à ces matériaux ou à ces objets, en accord avec le goût même des Égyptiens.

Faire l'histoire de la patrimonialisation de l'art musulman en Égypte suppose donc d'envisager l'ensemble des acteurs d'une coproduction (« Égyptiens » et « étrangers » collaborent au sein du Comité de conservation des monuments de l'art arabe, créé en 1881 par décret khédivial, sur le modèle de la Commission des monuments historiques en France) où les minoritaires jouent un rôle important (les marchands sont souvent d'origine arménienne). Rappe-

lant qu'on doit la réinvention fatimide du Caire dans les années 1970 à des Bohras originaires du Gujarat, M. Volait émet l'hypothèse d'une prédisposition à la « ferveur patrimoniale » dans des groupes « marginaux » – étrangers, expatriés, minorités – qui seraient particulièrement sensibles à la fragilité des héritages et trouveraient avantage à un investissement leur offrant l'occasion de participer à la vie publique et d'affirmer leur légitimité. Mais il s'agit ici d'une marginalité à l'échelle des élites. Resterait à évaluer – mais les sources le permettent-elles ? – dans quelle mesure le processus de patrimonialisation a pu toucher des milieux plus populaires, et à mesurer de façon plus générale le rapport du peuple aux bâtis et aux décors anciens. L'exemple d'une maison qui, après avoir été louée par le photographe Gustave Le Gray, a servi de décor pour de nombreux peintres et photographes avant d'être classée en 1932 monument historique rappelle la fragilité d'une conception que ne partagent pas les habitants du lieu – mal entretenue, déclassée, la maison n'est plus désormais qu'une façade.

Attentive aux circularités et aux échanges, M. Volait compose une histoire croisée qui bouscule les cadres nationaux traditionnels (à côté des Français et des Égyptiens, les Anglais y ont leur place) et appelle à de nouvelles perspectives (on pense en particulier à l'étude des circulations entre l'Égypte et le Maghreb, où les autorités françaises envisagent de pouvoir appliquer les recherches sur l'art arabe élaborées à partir du Caire – c'est à Alger qu'est fondée en 1919 la première chaire française d'archéologie musulmane). Elle apporte une contribution importante à l'histoire du goût et de l'intimité au XIX^e siècle, avec un livre dont il faut souligner la richesse de l'iconographie, la qualité des reproductions et le soin de la composition.

ALAIN MESSAOUDI

Bertrand Tillier

Les artistes et l'affaire Dreyfus, 1898-1908
Seyssel, Champ Vallon, 2010, 375 p. et
16 p. de pl.

Dans son importante définition des intellectuels et de l'engagement dreyfusard publiée

par la *Revue bleue* en juillet 1898, le sociologue Émile Durkheim, lui-même mobilisé pour la défense du capitaine Dreyfus et des droits fondamentaux, évoquait, « dans ces temps derniers, un certain nombre d'artistes, mais surtout de savants, [qui] ont cru devoir refuser leur assentiment à un jugement dont la légalité leur paraissait suspecte ¹ ». Avec l'ouvrage de Bertrand Tillier, les premiers bénéficient désormais d'une somme à la hauteur de l'événement.

Les artistes et l'affaire Dreyfus expose et analyse un engagement somme toute méconnu en regard de la notoriété publique qui entoura l'intervention des écrivains dans l'Affaire, d'Anatole France à Émile Zola en passant par Charles Péguy. L'une des raisons de cette occultation tient dans le faible nombre de peintures ou de sculptures revendiquant ostensiblement l'affaire Dreyfus comme sujet. En matière picturale, *La Vérité sortant du puits* du peintre Édouard Debat-Ponsan (1898) demeura longtemps l'unique toile qui pouvait être qualifiée de dreyfusarde. Il fallait, pour comprendre l'engagement des artistes – et notamment des peintres –, s'interroger sur la manière dont les œuvres pouvaient restituer un combat politique tout en demeurant des productions esthétiques. Une autre raison du non-sujet des artistes dans l'Affaire découle de la faiblesse des travaux scientifiques sur la question, du moins dans l'Hexagone où l'histoire de l'art s'est longtemps défiée de la rencontre séminale mais sulfureuse entre esthétique et politique. Tout autre fut la situation historiographique, notamment américaine ; une grande exposition du Jewish Museum de New York en 1987-1988 marqua un tournant de la réflexion et l'émergence d'un thème que l'historien américain Philip Nord travailla pour sa part dans différentes études dont l'une, traduite en 2009, inclut une brève mais décisive section sur l'affaire Dreyfus ². En France, B. Tillier fait partie des historiens d'art qui mènent des études d'histoire politique, sociale et intellectuelle des œuvres et des artistes, sur une période que l'on pourrait qualifier d'essentielle en matière d'engagement aussi bien esthétique que politique. La caricature constitua son premier champ de recherche. Puis, après son étude

consacrée à « la révolution sans images ? » de la Commune, il aboutit à l'affaire Dreyfus, d'abord par la biographie du sculpteur et maître-verrier de Nancy, Émile Gallé.

Les bornes chronologiques de l'ouvrage renvoient à la dimension sociale et intellectuelle de l'événement, depuis l'irruption des dreyfusards sur la scène publique à la faveur des pétitions de janvier 1898 (dites « pétitions des intellectuels »), de « J'accuse... ! » et du procès Zola jusqu'aux affrontements opposant dreyfusards et antidreyfusards durant la phase de transfert des restes d'Émile Zola au Panthéon (4 juin 1908). C'est dire que l'auteur ne limite pas son enquête aux artistes dreyfusards et qu'il envisage – à la suite d'autres spécialistes – l'Affaire comme un moment exceptionnel de polarisation des opinions et des situations. « Elle devait bouleverser la France et retentir sur la vie de chacun de nous », se souvient Fernand Gregh en 1947 (p. 10). La population étudiée par B. Tillier est celle, très précisément, des artistes plasticiens qui apparaissent en tant que tels dans les listes de protestation des deux camps. « Artistes, peintres et sculpteurs » sont généralement associés, comme le démontre le livre qui propose un bel exercice de méthode et de définition d'un corpus. La documentation mobilisée est impressionnante : les œuvres, d'une part, saisies dans leur cadre de production et notamment celui des journaux hebdomadaires fondés pour les besoins du combat, *Le Psst... !* antidreyfusard et son rival dreyfusard *Le Sifflet*, partageant, au-delà de leur opposition politique, « la même conception de l'estampe politique » (p. 314) ; les écrits, de l'autre, très nombreux, irriguant la presse, les livres, les brochures, les placards. Mémoires et souvenirs de l'engagement font aussi l'objet d'un recensement systématique. Ce livre est bien le produit d'une recherche de longue haleine, appuyée sur un séminaire de master de l'université de Paris-I Panthéon-Sorbonne à l'époque où Bertrand Tillier y enseignait comme maître de conférences.

Outre cette qualité d'érudition qui est à la base de toute recherche d'importance, l'ouvrage contient des apports majeurs qui en font un exercice réussi de recherche. Le pouvoir d'entraînement de l'événement sur les artistes

est méthodiquement démontré. Il est difficile d'échapper à l'Affaire, si bien que « la réserve » (la neutralité) s'avère presque impossible. Dès lors l'artiste se transforme en militant, mais dans le même temps s'efforce de maintenir son identité propre et d'user de son art comme une contribution particulière à des combats collectifs. Les genres, les figures mais aussi les valeurs qui sous-tendent les luttes politiques aussi bien que la morale de l'artiste sont ici étudiés. Comme pour les savants, l'engagement dans l'Affaire provoque une interrogation sur le statut même de ces professions intellectuelles, sur leur pouvoir, sur leurs savoirs. Les artistes n'échappent pas à ces controverses identitaires qui participent de la question naissante des « intellectuels ». L'importance de leur engagement contribue de la même manière à transformer la scène de l'Affaire en un territoire d'images – et pas seulement de mots : l'événement est bien contemporain de son temps, où l'horizon visuel s'est chargé de toute une iconographie nouvelle, vivante, colorée, souvent caricaturale, et parfois résolument esthétique comme en témoignent les gravures sur bois de Félix Vallotton. Un choix d'images est présenté dans un cahier hors-texte ; malgré son coût, une impression en quadrichromie aurait été nécessaire, parce qu'une bonne partie des œuvres est exécutée en couleurs, de même qu'auraient été utiles des légendes plus développées, exposant notamment la raison du corpus exposé. Au pire, un renvoi vers le corps de l'ouvrage où sont discutées les œuvres aurait été judicieux, d'autant plus que l'index général n'inclut qu'une part très faible d'entre elles. Alors que l'image s'affirme dans l'ouvrage en position première, elle est ici renvoyée à un statut secondaire d'illustration. Ce parti pris est d'autant plus étrange que des éditeurs ont su innover en la matière, y compris dans le secteur de l'édition scientifique, et que B. Tillier possède une expérience certaine de l'exposition d'art et d'histoire ; on n'en retrouve nulle trace dans ce cahier – partie intégrante du volume, et qui doit être comprise comme telle, surtout avec ce sujet.

Incontestablement, l'affaire Dreyfus aida les artistes à renforcer leur autonomie dans le champ politique et à diriger ce pouvoir conquis vers de nouvelles luttes sociales. « C'est aux

artistes à prendre leur responsabilité morale et à se servir du pouvoir dont ils disposent », proclamait en 1893, avant même l'affaire Dreyfus, le théoricien de l'esthétique Paul Souriau (p. 331). L'artiste accède dans l'événement à un « statut moderne de figure sociale hautement paradoxale – singulière et emblématique, élitiste et citoyenne » (p. 19). Avec l'Affaire « s'accomplit l'édification d'une figure de l'artiste *vigilant et exposé*, par son adhésion au régime des 'intellectuels' » (p. 18-19). Quelle part les artistes prennent-ils à la construction des « intellectuels » ? Quelle expression de la politique portent-ils au sein de la République ? Quelle sera la postérité de cette figure de « l'artiste *vigilant et exposé* » ? Autant d'interrogations sur lesquelles s'achève l'enquête de B. Tillier. On aurait pu souhaiter que l'ouvrage assume davantage ces questions d'histoire sociale et intellectuelle de la politique moderne.

VINCENT DUCLERT

1 - Émile DURKHEIM, « L'individualisme et les intellectuels », *Revue bleue*, juillet 1898, p. 10.

2 - Norman L. KLEEBLATT, *The Dreyfus affair: Art, truth and justice*, Berkeley, University of California Press, 1987 ; Philip G. NORD, *Les impressionnistes et la politique. Art et démocratie au XIX^e siècle*, trad. par J. Bersani, Paris, Tallandier, [2000] 2009, p. 149-158.

Jacques Guillaume

L'art du projet. Histoire, technique, architecture

Éd. par H. Vérin et V. Nègre, Wavre, Mardaga, 2008, 380 p.

Le nom de Jacques Guillaume (1927-1996) – dont vient de paraître un recueil d'articles des années 1970-1980, partiellement inédits en français et rétablis d'après les manuscrits originaux – est bien connu de ceux qui s'intéressent à l'histoire des sciences et des techniques. Formé aux « sciences dures », il a poursuivi des études d'histoire de l'art tout en continuant ses recherches en biologie. En 1965, il est accueilli à l'Institut d'histoire et de philosophie des sciences et des techniques par le successeur de Gaston Bachelard, Georges Canguilhem. Les livres de J. Guillaume, *L'Atelier*

du temps, essai sur l'altération des peintures (1964) et *La Figurazione in architettura* (1983), ainsi que les numéros de la revue *Amphion* qu'il dirigeait font partie de la « bibliothèque critique » française qui entretient des relations complexes avec l'histoire.

L'objet essentiel de J. Guillaume est le domaine de l'« artificiel » (au sens de Herbert Simon), c'est-à-dire de l'activité humaine transformatrice, dans sa lecture positiviste. Premièrement, l'homme ne sait pas toujours ce qu'il fait, même s'il le dit. Ensuite, il ne le dit pas forcément afin d'explicitier son action. Enfin, les autres, en l'écoutant, comprennent souvent autre chose que ce qu'il dit. Les pistes sont brouillées, les mots sont ambigus et traîtres et le « projet » qui « améliore » est toujours davantage une prise de pouvoir. J. Guillaume remet en cause la notion même du projet, ainsi que les notions de « théorie » et de « technique » qui l'accompagnent. Sa critique vise la prise du pouvoir par les élites des « techniciens », en particulier par les ingénieurs et les architectes ; il explore les origines de la technocratie qui dérive de la codification, de la normalisation et de la sériation plus ou moins hermétiques de nombreuses activités humaines à partir du XVIII^e siècle.

La première partie du recueil traite des questions technologiques et, plus largement, épistémologiques. Les « techniques » sont interrogées au moment où elles s'établissent, se codifient, se classent et se normalisent, au moment où elles deviennent « systèmes », pour aboutir à la banalisation ou à l'opacité et à l'oubli de ses origines. À la suite de Bachelard, qui remet en cause la rationalité de la science, J. Guillaume remet en cause celle des techniques et des industries. La composante psychologique de sa pensée, bien qu'explicitée, n'en est pas moins importante à souligner. Ainsi, l'essentiel de son article « Inventer l'éducation du génie inventif » est sans doute fondé sur la théorie de la « double contrainte » (Gregory Bateson), avec comme mot d'ordre : « Soyez spontané ! »

Le second volet du recueil est architectural. Là, encore et surtout, la notion de « projet » se concrétise et se trahit. Ses fortes composantes scientifiques et techniques d'abord, et industrielles, ensuite, entraînent les architectes (les « constructeurs » en général) dans

les vicissitudes des révolutions scientifique puis industrielle. On peut parler ici d'une « histoire technologique de l'architecture ». Mais on peut également y sentir une sorte de tautologie.

Il s'agit ensuite pour J. Guillaume de démasquer de « l'univers de pure représentation », des « procédés de la figuration », eux aussi trompeurs quant à leurs intentions, à commencer par le dessin et la maquette, lieu de séduction et d'autorité davantage que de clarification, et à terminer par l'idée même de « standard » et de « modélisation », qui ne fonctionnent qu'au mépris de la réalité. Les résultats les plus intéressants s'obtiennent au croisement des disciplines : ainsi, dans « L'art de classer », le système des ordres en architecture est mis en regard avec la codification de la hauteur des mâts. Les résultats les moins convaincants apparaissent là où J. Guillaume s'attaque aux notions clés de la théorie des arts depuis l'Antiquité, telles que l'« invention » et l'« innovation ».

Sans doute du fait de sa formation « hybride », mais aussi en tant que disciple de Bachelard, J. Guillaume est sensible aux personnages qui échappent à l'histoire apologétique. Comme le soulignent à juste titre Hélène Vêrin et Valérie Nègre, la force de J. Guillaume est de faire sortir de l'oubli un grand nombre de marginaux, d'inclassables, de « ratés de l'histoire », ainsi que de « textes mineurs, négligés », « archives des inventions avortées, des essais malchanceux, des rapports obsolètes ». On y rencontre Gérard-Joseph Christian, directeur, en 1817, du Conservatoire des arts et métiers, qui préface le catalogue de ses collections, le baron Dupin, « l'un des accoucheurs de la société industrielle française » (p. 37), Jacques Lafitte, le précurseur de la « théorie du mimétisme machinal de l'organisme » (p. 50), une assimilation de la machine à l'homme mais aussi de l'homme à la machine, Roland de la Plantières, « l'un des tout premiers à célébrer la vertu de l'éducation mathématique des manufacturiers » (p. 120) et bien d'autres. Souvent néanmoins, ces gens, ces livres, ces idées font chez J. Guillaume des apparitions trop rapides : il les traite en « exemples », ne les interroge que pour entendre la « bonne réponse » et les congédie aussitôt.

Le comte de Caylus, l'un des personnages les plus complexes du XVIII^e siècle français, représenté pour lui un échantillon parfait : « une figure exemplaire, assez éloignée de nous pour dérouler le fil de l'histoire, assez proche de notre entendement pour que se définissent les conditions d'une problématique » (p. 23). En quelques lignes rapides, il en fait le premier « technologue » *ès* arts et archéologie, ce qui est à peu près vrai. Le critique peut s'en satisfaire, mais l'historien est frustré.

Certes, J. Guillaume est intolérant à « toute théorie englobante, toute abstraction totalisante », mais il est également réfractaire à la narration, au récit historique, à la précision, au détail. Les biographies de ses personnages sont « réductibles à peu de mots » ; et quels mots : « projetage » ou « concrétude », « artificialisation » ou « ambition technicienne », absents des dictionnaires. Or, une chose est de s'opposer à la « théorie englobante » par la fragmentation et l'ironie, mais c'en est une tout autre que de s'y opposer par la narration, dans laquelle les protagonistes historiques, par le fait même de leur « vie », résistent à toute tentative de « structuration ». Ainsi la démarche critique de J. Guillaume se retourne parfois contre lui. Pour un historien contemporain qui travaille avec des objets similaires, il apparaît beaucoup trop « technique », voire même « techniciste », et donne souvent l'impression de ne ressortir les oubliés de l'histoire que pour mieux les enterrer.

Néanmoins, une fois remise dans son contexte, la critique de J. Guillaume fonctionne bien, non pas tant par les réponses qu'elle apporte que par les questions qu'elle provoque.

OLGA MEDVEDKOVA

Gianni Haver (dir.)

Photo de presse. Usages et pratiques

Lausanne, Éditions Antipodes, 2009,
278 p.

Le propos de cet ouvrage est ambitieux, en premier lieu à cause du caractère polymorphe et quelque peu équivoque de son objet, la photographie de presse, dont l'acceptation est

plus large que le seul photo-reportage. Un des principaux objectifs de l'ouvrage est d'interroger la notion d'auteur, en mettant en perspective le travail de ce dernier dans une chaîne éditoriale dont il n'est qu'un des acteurs, mais aussi celle de support, indispensable pour appréhender le rôle et l'histoire de la photo de presse depuis la seconde moitié du XIX^e siècle. Les illustrations publiées dans les journaux suisses et français sont les principales sources analysées, mais la réflexion porte également sur les photographies de presse qualifiées de « dénatrées » (p. 9), c'est-à-dire transposées sur d'autres supports, en particulier aux cimaises des musées. Les dix-sept contributions relèvent de différentes disciplines comme la sociologie, l'histoire de l'art, l'histoire technique, sociale et culturelle. Le point fort de cet ouvrage est de mettre en parallèle ces disciplines avec des points de vue académiques et non académiques en incluant les témoignages de professionnels engagés dans les processus de création ou de diffusion de la photographie de presse aujourd'hui. L'approche de cet ensemble aurait néanmoins été facilitée s'il avait été structuré autour d'un plan défini et explicite.

L'article de Thierry Gervais, qui ouvre le recueil, analyse une des étapes de l'introduction de la photographie dans la presse illustrée à travers un épisode souvent utilisé par les historiens de la photographie, l'interview photographique du savant Eugène Chevreul en 1886. Sa contribution, minutieusement documentée, prend en compte la démarche des créateurs des images, Nadar père et fils, et les attentes du lectorat. Il démontre que contrairement à l'opinion qui a longtemps prévalu dans l'historiographie, l'adoption de la photographie dans la presse illustrée ne relève pas du modèle de l'invention mais qu'elle a suivi un processus long et complexe, freiné pour des raisons à la fois techniques et culturelles¹.

Si la réflexion autour de l'œuvre de Hans Steiner illustre les avancées réalisées ces dernières années dans la mise en valeur et l'analyse des travaux de photographes suisses, Gianni Haver attire l'attention sur un domaine de recherche encore peu exploré, la presse illustrée helvétique, dont les titres se distinguent pourtant par leur nombre, leur variété et leur inventivité. La presse suisse est un objet de recherche d'autant plus prometteur

qu'elle a été traversée par des influences française, allemande, mais aussi britannique. C'est donc une source privilégiée pour étudier la dimension internationale de ce phénomène, dimension fondamentale tant au niveau technique que culturel dès le début du XX^e siècle². On pourrait notamment s'interroger sur les partis pris et les influences choisies par les organes de presse des différentes régions francophones, alémaniques et italophones de Suisse lors des périodes de conflit en Europe. Il est dommage qu'aucune réflexion spécifique ne soit consacrée à la dimension internationale de ce phénomène dans cet ouvrage qui a pourtant, de fait, une dimension et une approche européennes.

Différents thèmes de société traités par la photo de presse font l'objet de plusieurs contributions : photographies médicales, de célébrités, de forces de police, l'« iconographie de la pitié », ou encore la médiatisation des projets urbains. Elles reflètent les façons dont la photographie de presse peut être investie par différents acteurs de la société, et ses impacts potentiels au niveau politique, économique et social.

Les transformations culturelles engendrées par l'introduction de la photo de presse dans le monde de l'art sont abordées à travers les articles de Gaëlle Morel, historienne de l'art et commissaire indépendante, et de Séverine Pache-Allimann, conservatrice au musée suisse de l'Appareil photographique. Elles évoquent l'histoire des relations entre la photographie de presse et la création artistique (apparue dans les années 1920 avec les expérimentations dadaïstes reposant sur le détournement et la récupération de clichés publiés dans les journaux), dont la confrontation tend aujourd'hui à se généraliser, et témoignent des pratiques et enjeux curatoriaux actuels. Des articles rédigés à partir d'entretiens menés avec des photographes et un photographe-rédacteur en chef nous livrent le regard d'autres professionnels engagés dans la création photographique. Leurs témoignages apportent un aperçu des contraintes, tâtonnements, ambitions des photographes travaillant pour la presse, mais aussi l'histoire de leurs gestes et de leurs adaptations face aux outils à disposition depuis la fin du XIX^e siècle. La contribution de Jean-Luc Iseli permet de mieux contextualiser le travail

du photographe en l'inscrivant dans la chaîne de création d'un journal, notamment dans sa collaboration avec les journalistes et la « face littéraire » de la profession. Il nous livre une réflexion sur le rôle du directeur artistique ou du responsable d'édition, décrit comme un traducteur, un passeur entre le photographe imprégné de l'événement qu'il a vécu sur le mode sensible et les attentes des lecteurs auxquels s'adresse le journal. Sa contribution fait aussi état des bouleversements engendrés par l'essor du numérique. Les doutes qui assaillent les professionnels ces dernières années face à ces bouleversements dans les pratiques éditoriales sont aussi évoqués par André Gunthert qui bat en brèche une idée reçue : une analyse fine de l'introduction de la photographie amateur dans les médias montre que ce phénomène est relativement marginal, même si certains professionnels le perçoivent comme une vive menace.

La plupart des articles du recueil sont documentés par des corpus iconographiques soigneusement choisis qui étayent la réflexion et rendent compte du travail d'analyse à effectuer pour décrypter les discours véhiculés par les photographies publiées dans la presse, en retraçant notamment les différentes phases de leur élaboration. Ils répondent à l'objectif de l'ouvrage qui est de souligner combien ce sujet est vaste et se prête à des approches variées.

Ce livre foisonnant montre en effet un objet complexe, mouvant, en perpétuelle évolution depuis son apparition, en raison des modifications techniques, des interventions et pratiques des acteurs de toute la chaîne de fabrication des documents, des photographes aux directeurs des journaux, et des multiples façons dont les sociétés s'en emparent. On regrette néanmoins que ces réflexions ne soient pas accompagnées d'une bibliographie et d'une historiographie sur le sujet plus développées qui auraient permis de mieux en cerner les enjeux.

Ce recueil donne quelques clefs pour mieux comprendre l'élaboration et la construction d'informations iconographiques diffusées aujourd'hui, lesquelles ont une incidence majeure sur la façon dont les sociétés imaginent et réinventent le monde au quotidien.

ESTELLE SOHIER

1 - Ce point est l'un des objets de sa thèse : Thierry GERVAIS, « L'illustration photographique. Naissance du spectacle de l'information, 1843-1914 », thèse de doctorat d'histoire, EHESS, 2007.

2 - Comme le montrent par exemple les travaux de Myriam CHERMETTE, « Du *New York Times* au *Journal*. Le transfert des pratiques photographiques américaines dans la presse quotidienne française », *Le Temps des Médias*, 2-11, 2008, p. 98-109.

- Barbara Kowalzig, *Singing for the gods: Performances of myth and ritual in archaic and classical Greece* (François de Polignac) p. 1473-1475
- Marta Cristiani, Cecilia Panti et Graziano Perillo (dir.), *Harmonia mundi. Musica mundana e musica celeste fra Antichità e Medioevo* (Isabelle Marchesin) p. 1476-1477
- Florence Alazard, *Le lamento dans l'Italie de la Renaissance. « Pleure, belle Italie, jardin du monde »* (Delphine Carrangeot) p. 1477-1479
- Arlette Farge, *Essai pour une histoire des voix au dix-huitième siècle* (Sophie Wahnich) p. 1479-1481
- Hans Erich Bödeker et Patrice Veit (dir.), *Les sociétés de musique en Europe, 1700-1920. Structures, pratiques musicales, sociabilités* (David Hennebelle) p. 1481-1483
- Hans Erich Bödeker, Patrice Veit et Michael Werner (dir.), *Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe, 1700-1920. Institutionnalisation et pratiques* (David Hennebelle) p. 1481-1483
- Hans Erich Bödeker, Patrice Veit et Michael Werner (dir.), *Espaces et lieux de concert en Europe, 1700-1920. Architecture, musique, société* (David Hennebelle) p. 1481-1483
- Laure Gauthier, *L'opéra à Hambourg (1648-1728). Naissance d'un genre, essor d'une ville* (Rahul Markovits) p. 1483-1485
- David Hennebelle, *De Lully à Mozart. Aristocratie, musique et musiciens à Paris (XVII^e-XVIII^e siècles)* (Mélanie Traversier) p. 1485-1487
- Mélanie Traversier, *Gouverner l'opéra. Une histoire politique de la musique à Naples, 1767-1815* (Anna Maria Rao) p. 1487-1489
- Jann Pasler, *Composing the citizen: Music as public utility in Third Republic France* (Sara Iglesias) p. 1489-1491
- Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon et Emmanuel Pierru, *Les mondes de l'harmonie. Enquête sur une pratique musicale amateur* (Philippe Gumpłowicz) p. 1491-1493

- Anthony Pecqueux et Olivier Roueff (dir.), *Écologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale* (Talia Bachir-Loopuyt) p. 1493-1495
- Alessia Trivellone, *L'hérétique imaginé. Hétérodoxie et iconographie dans l'Occident médiéval, de l'époque carolingienne à l'Inquisition* (Pierre-Olivier Dittmar) p. 1495-1496
- Jean Wirth, *L'image à l'époque gothique, 1140-1280* (Pierre Alain Mariaux) p. 1496-1498
- Naïma Ghermani, *Le prince et son portrait. Incarner le pouvoir dans l'Allemagne du XVI^e siècle* (Christophe Duhamelle) p. 1498-1499
- Christophe Charle (dir.), *Le temps des capitales culturelles, XVIII^e-XX^e siècles* (Emmanuelle Loyer) p. 1499-1502
- Charlotte Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle* (Richard Wrigley) p. 1502-1504
- Danielle Buysens, *La question de l'art à Genève. Du cosmopolitisme des Lumières au romantisme des nationalités* (Philippe Kaenel) p. 1504-1506
- Alain Muzelle, *L'arabesque. La théorie romantique de Friedrich Schlegel à l'époque de l'« Athenäum »* (Clara Pacquet) p. 1506-1508
- Mercedes Volait, *Fous du Caire. Excentriques, architectes et amateurs d'art en Égypte, 1863-1914* (Alain Messaoudi) p. 1508-1510
- Bertrand Tillier, *Les artistes et l'affaire Dreyfus, 1898-1908* (Vincent Duclert) p. 1510-1512
- Jacques Guillaume, *L'art du projet. Histoire, technique, architecture* (Olga Medvedkova) p. 1512-1513
- Gianni Haver (dir.), *Photo de presse. Usages et pratiques* (Estelle Sohier) p. 1513-1515