

Markus A. Castor

Jeux de plume et de crayon : le comte de Caylus et la galanterie libertine

Héritage des mentalités propres à la Restauration et à l'époque victorienne, il est encore jugé parfois inconvenant et irrespectueux des usages, dans la communauté universitaire contemporaine, de s'intéresser aux « bas-fonds » du divertissement et aux plaisirs de toutes sortes. L'Éros, au sens large, n'a pu être partiellement réintégré dans le champ scientifique et rendu acceptable que par la médiation progressive d'un appareil psychanalytique et l'émergence de la notion de Surmoi, désamorçant la violence de sa réintégration. C'est ce qu'atteste la monographie de Samuel-Élie Rocheblave sur le comte de Caylus en 1889 : il est difficile d'imaginer plus grand cloisonnement des sphères vitales, plus nette rupture entre la vie scientifique et la « vraie » vie dans le siècle¹. Et Rocheblave de se faire du comte une image erronée, qui restera malheureusement figée pour longtemps : l'image d'un homme qui avec les années prend ses distances avec ses péchés de jeunesse.

Or Caylus, malencontreusement jugé par la postérité, se situe à l'exact opposé d'un tel cloisonnement. Il est victime d'un *habitus* moral qui a germé dans la société bourgeoise du XIX^e siècle, d'une classification sociale selon laquelle les bas instincts et la liberté de mœurs seraient réservés aux petites gens. On ne saurait même s'amuser ni mesurer l'ironie d'une telle affirmation qu'en rappelant le volume considérable des rééditions des *Œuvres badines* du comte au cours du XIX^e siècle, contrechamp hypocrite et exutoire de la société, qui donne toute leur acuité aux observations du cocher Guillaume, témoin et rapporteur des mœurs peu distinguées tant de la belle bourgeoisie que du petit peuple de Paris².

Manque de nos jours encore au programme de recherche des historiens de l'art spécialistes du comte ce qui fut précisément à l'origine de sa notoriété parmi ses contemporains. En effet la prise en compte puis la disparition progressive des

¹ S.-É. Rocheblave, *Essai sur le comte de Caylus*, Paris, Hachette, 1889. Mes remerciements particuliers s'adressent à Émilie Goudal, Isabelle Marchesin, Marie-Pauline Martin et Nathalie Parrou pour leurs fructueux échanges, indications et réflexions sur le thème.

² Caylus, *Histoire de Guillaume, cocher*, Paris, 1740 ; Cadeilhan, Zulma, 2003.

frontières entre les classes depuis le début de la Renaissance, perceptibles dans la personnalité même du personnage comme dans ses œuvres, est l'objet de profonds différends à l'intérieur de la communauté scientifique et de la société. Ce trait majeur a été relevé et étudié seulement dans une perspective d'histoire littéraire, à l'exclusion de la figure politique de l'antiquaire, de sorte que cette curieuse séparation entre le *Caylus antiquaire* et l'*auteur badin*, entre le membre de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, de celle des Inscriptions et Belles Lettres, et le libertin comédien des sociétés badines, a conduit à imaginer un dédoublement incongru de personnalité chez un dilettante au meilleur sens du terme, qui au contraire conjoint dans un discours universaliste des domaines scientifiques aujourd'hui cloisonnés en disciplines séparées sans rapport avec la vie réelle. Inversement, dans son édition critique des *Contes*, Julie Boch soulignait récemment que le Caylus des œuvres littéraires et celui du tardif *Recueil des antiquités*³, dans lequel il exprime son enthousiasme pour l'Antiquité⁴, sont bien le fait d'une seule et même personne, d'un discours unique⁵.

Pour autant, il ne faudrait pas passer sous silence l'évolution d'une personnalité qui fut partie prenante des bouleversements survenus au tournant du XVIII^e siècle. Sans doute est-ce une erreur d'interprétation, en particulier de son œuvre littéraire, que de vouloir dissocier la vie du comte entre une période Régence où prévaut l'auteur libertin et une période où il se fit le protecteur de nombreux artistes, sobre et fin connaisseur de l'Antiquité lui-même, et auteur de savants traités. Si l'on fait abstraction de son libertinage de jeunesse pendant son apprentissage de la vie, il reste que ces débuts tumultueux répondent justement à l'une des exigences de méthode, constante jusque dans ses œuvres tardives, qui consiste à considérer la vie d'un individu comme le fondement de toute vérité empirique. Ainsi, mettre en perspective les aléas de la vie du comte permet d'échapper au malentendu habituel en reconnaissant la nature ironique et l'éventail de potentialités de son œuvre littéraire⁶. Dans sa précoce et méthodique transgression des règles établies du

³ *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises*, Paris, 1752-1767, 7 vol.

⁴ J. Boch, « Des quais de Seine aux bords du Tibre », dans *Caylus, mécène du roi. Collectionner les antiquités au XVIII^e siècle*, I. Aghion éd., Institut National d'Histoire de l'Art, Paris, 2002, p. 65-71.

⁵ Caylus, *Contes*, éd. J. Boch, Paris, Champion, « Bibliothèque des Génies et des Fées », 2005.

⁶ Mais l'intention de Caylus est plurielle. En imitant les registres du conte, de la typologie des héros, le décor, le style du récit, en ayant recours à la parodie et à l'ironie, il imite un genre pour mieux le questionner. Caylus compte sur le caractère familier des personnages (prince et princesse, paysans, fées et génies), amours contrariées, donjons funestes, forêts épaisses, cabanes... Grâce aux métamorphoses connues, aux transformations des héros en animaux, en géants ou en nains, il offre au lecteur toutes les clés nécessaires à sa compréhension afin que ce dernier soit associé au processus de lecture au cours d'un jeu intertextuel. Caylus introduit toujours une subtile complication de l'amour qui dépasse

savoir-vivre, bonnes ou mauvaises, acquises et admises, se fait jour une remise en cause qui sera chez lui une constante des canons corsetant strictement la production aussi bien littéraire que scientifique de son temps⁷. Dans quelle expérience, quelles certitudes et quelles convictions Caylus puise-t-il donc cette énergie durable ?

Observer les connotations de la sémantique d'amour, dont il est question ici, s'avère particulièrement utile pour comprendre les œuvres de Caylus en relation avec le cours de sa vie, entre Régence et nouvelle moralisation, en parfaite adéquation avec l'accélération de l'histoire depuis le milieu du XVIII^e siècle. Ainsi pourrait-on voir dans le libertinage des œuvres du début de sa carrière comme une sorte de propédeutique et un préalable nécessaires à l'impulsion scientifique ultérieure, qui l'ont poussé notamment à devenir l'un des fondateurs de l'histoire de l'art. Et c'est bien encore le fil de sa vie qui fait affleurer toutes les nuances de sa notion de l'amour dans leur diversité. Les mots dérivés du terme *amour*, dans leur constant ajustement, offrent une bonne perspective sur l'ensemble de son œuvre, dans la mesure où ils collent au processus de transcendance et de transformation de l'expérience amoureuse en une cause finale non dogmatique, quoique morale, énoncée en termes d'apprentissage humain.

Amour, libertinage et galanterie

Le travail du Caylus « libertin » procède par rapprochements et variations sur l'imagerie amoureuse contemporaine. Ses nombreux vers, notamment son *Allégorie du Temple de l'Amour*, *L'Amant pendule* (*Conte*), *l'Impromptu pour le jour où madame la D.D.D.D. accouchera d'une fille* ou *Quelques couplets d'une chanson dont j'ai perdu le reste* (*Air : Le Moineau de Lesbie*) l'attestent de manière éloquente⁸ : « L'amour d'abord un peu badin / Devint à la fin libertin. / Souvent gentille tromperie / Égaya la galanterie⁹. » Les commentaires de l'éditeur du

largement les habituelles oppositions simplistes, dans les contes de son époque, entre beauté et laideur. Dans *La Princesse Azerolle ou l'excès de constance* et dans *Tourlou et Rirette* ou *La Princesse Pimprenelle et le Prince Romarin*, il ne cesse d'en référer très clairement au genre établi. Le paravent de la caricature, l'intervention commentée de l'auteur, tout cela ne laisse planer aucun doute sur l'intention ironique de Caylus.

⁷ Dans sa thèse, Joachim Rees a de même souligné récemment la connexion sous-jacente qui affleure entre l'œuvre littéraire et les travaux d'histoire de l'art du comte, sous le terme générique de subversion ; il décrit le dilettantisme et la distanciation des gens de métier comme méthode susceptible de garantir au comte une certaine inviolabilité : *Die Kultur des Amateurs. Studien zu Leben und Werk von Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692-1765)*, Weimar, VDG, 2007.

⁸ Voir *Le Portefeuille de Monsieur le comte de Caylus, publié d'après les manuscrits inédits de la Bibliothèque de l'Université et de la Bibliothèque Nationale, avec introduction et notices*, Paris, Le Moniteur du Bibliophile, 1880.

⁹ *Le Nouveau rajeunissement, ibid.*

Portefeuille de Monsieur le comte de Caylus caractérisent avec justesse la fécondité poétique débordante du cercle des libertins :

Pour s'amuser ils sont une bande, qui s'épand en gorges chaudes, en calembredaines, en mots, en parades, en comédies, en pièces de vers finement sales et délicatement pornographiques. Pour dire ce qu'ils veulent, tout leur est bon : les majuscules avec intention espacées, les chiffres singulièrement encadrés, tout ce qui sert à fifrer des légèretés au nez de ces bourgeois, dont les filles ont créé les crinolines et les fils, les prix Montyon.¹⁰

Des activités hétéroclites à nos yeux pour lesquelles le comte manifeste un égal intérêt, poésie, réflexions théoriques sur l'art et occupations artisanales se conjuguent pourtant dans une vision du monde universelle. Le goût du dessin libre et innovant, commun à Caylus et à Antoine Watteau, axé sur le modèle féminin en opposition à la norme académique, s'insère dans ce contexte.

Les œuvres littéraires des débuts sont le plus souvent le résultat de travaux collectifs¹¹ qui s'enrichissent des lectures ou représentations devant un public de connaisseurs. Quoiqu'on doute si le comte en fut l'auteur unique, ses contes couvrent la gamme complète de la thématique et des comportements amoureux, de la cour aux divertissements les plus frivoles et obscènes. Sans vouloir imposer de jugement moral ni de leçon, la tendance y est d'encourager le lecteur à se forger sa propre opinion tout en se distrayant. L'auteur entrecoupe souvent le récit d'observations, commentaires et annotations annexes par manière d'ironie envers la monotonie de la littérature de divertissement du temps. Ici ce sont les écarts qui font juger du contenu.

Le texte intitulé *Nocrion, conte allobroge* (1747), étincelant discours étymologique et historique, fait exploser les normes langagières. L'original¹², réédité à de nombreuses reprises, sera l'objet d'une querelle de paternité, de même que la découverte par le comte de la méthode antique de la peinture à l'encaustique que Diderot et son *Encyclopédie* se sont réappropriée par la suite¹³. C'est une époque bouillonnante d'inventivité, ainsi des sexes parlants dont l'idée est

¹⁰ *Le Portefeuille de Monsieur le comte de Caylus*, p. 5.

¹¹ Avec Voisenon, Crébillon fils, Duclos et Maurepas, Sallé, Pont-de-Weyle et autres.

¹² *Nocrion, conte allobroge*, s.l.n.n., 1747. Co-auteurs : Thomas Simon Gueullette et François-Joachim de Pierre, connu comme le cardinal de Bernis.

¹³ *Ibid.*, Préface : « Soit que le Président n'ait pas voulu donner d'extrait de cet Ouvrage, ce qu'il a fait de bien d'autres presque aussi gaillards, parce qu'il lui a paru peut-être écrit en termes trop licencieux, soit qu'il n'en ait jugé que sur l'étiquette, il ne dit pas un mot du fond du fabliau, qui est très-plaisamment imaginé ; j'ai [...] cru, Monsieur, que le moyen d'en rendre la lecture supportable, étoit de le mettre en vieux François. Ce langage autorise des expressions dont in ne s'effarouche pas comme on le feroit aujourd'hui, & ne pouvant faire mieux, je me suis sauvé par le moyen d'un mot que j'ai emprunté de l'Allemand ».

revendiquée par Caylus bien avant *Les Bijoux indiscrets* de Diderot, toujours à l'affût de la nouveauté cristallisant dans l'infraction aux règles¹⁴ ou jouant au contraire du recul historique pour plus d'objectivité.

À considérer l'individu et son œuvre on découvre une adéquation frappante entre la vie de Caylus et l'ensemble de ses créations. Tous deux se caractérisent par la critique sociale, surtout contre les hypocrisies du clergé. Caylus, homme d'épée qui préfère se tenir éloigné de la cour, s'habille sobrement, modestement compte tenu de son rang, et opte pour la marche à pied sans vocation pour autant à jouer l'idéologue révolutionnaire. Il déverse ses opinions dans son œuvre, dont toutefois les conséquences explosives sont amorties par une diffusion limitée, quoique indirectement élargie vers d'autres publics. Qu'il soit narrateur, dessinateur, critique d'art et expert en antiquités, il se comporte en tous points en amateur, s'assurant par là une distance critique qui l'autorise à se moquer de ses contemporains et de lui-même. Il faut voir dans le rythme effréné de ses premières productions (théâtre, opéra, comédie, art) l'image brute des intrigues de sa vie réelle, et comme un prélude à son destin d'auteur.

Il en va de même des événements survenus lors de ses voyages en Italie et au Proche-Orient (1714-1716). Ces deux années constituent une expérience initiatique qui déclenchera sa passion pour l'Antiquité dans un amalgame où s'établit toujours le même parallèle entre œuvres d'art et individus, ou, si l'on veut, une identique fusion entre la vie réelle et les artefacts. Sa position d'observateur neutre, l'apprentissage des us et coutumes étrangers du lointain Orient, tout cela lui permet de relativiser ses propres façons et conceptions dès son retour en France. Ainsi, avec ses *Contes orientaux*¹⁵ publiés en 1743 Caylus nourrit son œuvre de ses récits de voyages¹⁶, enrichis par l'étude des manuscrits de la Bibliothèque du Roi – le *Catalogus manuscriptorum orientalium Bibliothecae regiae* vient d'être terminé

¹⁴ *Ibid.*, p. 11 : « Je aimerois mieux, reprint la Royne, que ce fusse en langage de Allemagne, personne de nous ne le entend ; à tant la pucelle le pronocera sans rougir, & nous l'oyerons sans qu'il blesse nos pudibondes oreilles : bien donc, gente pucelle, dit le Roy, sçachez que dans tout le pays des Allemands, ce que ne osez nommer s'appelle *fozt*, souvenez-vous en bien. »

¹⁵ Caylus, *Contes orientaux tirés des manuscrits de la Bibliothèque du Roi de France*, La Haye, s.n., 1743, 2 vol. Le genre s'était à vrai dire déjà établi depuis un demi-siècle. L'exemplaire des *Mille et une nuits* qu'Antoine Galland s'était procuré en 1704 déclenche ensuite la mode de récits de structure et de contenu identiques, pour la plupart intégrés dans un compte rendu. Cet exemplaire qui présente toujours la même langue symbolique et qui a surtout recours à la *Bibliothèque orientale* de Barthelemy d'Herbelot (1697) reproduit les motifs d'un Orient des harems et des baroudeurs.

¹⁶ Voir les études de Raymonde Robert : « Le Comte de Caylus et l'Orient, ou la littérature aux prises avec le même et l'autre », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 151-155, 1976, p. 154 sq. ; *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1982, rééd. Paris, Champion, 2002.

en 1739 – et complétés par ses observations du peuple parisien. Rien par la suite ne semble étranger à cette expérience, car le comte, dégoûté des romans et autres récits de son temps, y a élaboré son esthétique réaliste au service d'une morale du sentiment qui repose sur l'expérience individuelle.

Deux axes toutefois orientent les intérêts du comte. Après son voyage en Hollande et en Angleterre, il s'installe définitivement à Paris dans la Petite maison des jardins du Luxembourg où il séjournera jusqu'au décès de sa mère en 1729. Il y consacre son temps aux études collectives et se plonge dans l'expérience d'un monde révolu en compagnie des courtisans de la cour de Louis le Grand. Il s'imprègne des images du Grand Siècle, du *Télémaque* de Fénelon, des œuvres de Bossuet et de La Fontaine. La période qui succède à son déménagement dans le petit hôtel particulier près de l'Orangerie des Tuileries semble *a priori* en prendre le contre-pied¹⁷. En sa qualité de familier de Marie de Vichy-Chamrond, marquise du Deffand, qui ouvre grâce à ses relations et au soutien du jeune Caylus un salon à Paris à la cour du duc d'Orléans, il transforme aussi son hôtel en atelier. Au grenier, il donne des pièces de théâtre de société, la plupart du temps en un acte, dans lesquelles il endosse un rôle de paysan. Après son voyage en Italie, il accumulera dans son cabinet les antiquités qu'il y aura acquises.

Autour de 1730, les « Dîners du Bout-du-banc » sont empreints d'une liberté d'esprit qui attire une communauté épicurienne de bons vivants, composée d'écrivains de la jeune génération, friande à la fois d'improvisations, de critiques acerbes, de divertissement, des plaisirs de la table et de l'amour, bref d'un certain esprit frondeur et bachique. Les rendez-vous du lundi organisés en collaboration avec Mme Geoffrin dans le salon de cette dernière sont l'occasion de réunir des amis et des personnes partageant ses opinions. S'y réunissent des artistes de tous genres et de toutes origines sociales (Boucher, Vernet, La Tour, Vien et Van Loo), des écrivains (Crébillon fils, Voisenon, Moncrif, Duclos), des gens de métiers ainsi que des amateurs. Le groupe des dîners du lundi, avec entre autres Jean-François Marmontel, Montesquieu, André Morellet et Maurepas, contraste avec les rencontres des « Philosophes » qui se tiennent tous les mercredis rue Saint-Honoré – l'esprit encyclopédiste fera bientôt figure d'ennemi aux yeux de Caylus.

C'est dans ce contexte que naît l'Académie parodique de Caylus, l'« Académie de ces Dames et de ces Messieurs » dont les procès-verbaux mentionnent la participation de Duclos, du comte de Tressan, de Vadé, de Sallé et de la comtesse de Verrue¹⁸. De même l'« Académie des colporteurs » fondée par Caylus est un foyer d'observation atypique de la vie et des agissements de la métropole parisienne.

¹⁷ Dans *Cadichon et Jeannette*, Caylus en arrive à parler du sens, que revêtaient pour lui les contes de la fin du XVII^e siècle dans sa formation. Il évoque aussi dans quelle décadence se trouve ce genre littéraire depuis sa jeunesse.

¹⁸ Publiés dans les œuvres d'A.-M. Dantu, l'auteur anonyme des *Mémoires historiques et galants de l'Académie de ces Dames et de ces Messieurs*, Amsterdam / Paris, Segaud, 1776-1777, 2 vol. Avec Vadé et la comtesse de Verrue, Caylus écrit *Les Écosseuses ou les œufs de Pâques*, Troyes, Vve Oudot, 1739.

Citons encore la « Société du Bout-du-banc », qui ne se résume pas à la présentation de tableaux exubérants et de parodies improvisées : de ses séances résulte en 1787 la publication des 12 volumes des *Œuvres badines complètes* parues sous le nom de Caylus.

On retrouve dans cette production collective presque toutes les formes littéraires : saynètes, récits parodiques, dialogues, chansons, poèmes, contes et un genre appelé le poissard avec des transcriptions du langage populaire. De même dans ses pièces publiées sous le nom de *Féeries nouvelles*¹⁹ (1741), *Contes orientaux* (1743) et *Cinq contes de fées*²⁰ (1745), Caylus décline une gamme de genres et de styles allant de la parodie au conte moral ou sérieux²¹. Dans ses œuvres poissardes, des personnages jusque-là ignorés du monde littéraire entrent en scène, parlant la langue des matrones, des marins et des cochers au parler typique des vieux quartiers²². Caylus amorce ainsi un processus par lequel les figures de la *commedia dell'arte* se transforment ou sont remplacées par des personnages français incarnant les archétypes du petit peuple parisien des marchés et des faubourgs, avec ses déformations de mots et sa vulgarité de comportement. Ce style pittoresque, avec ses fautes et ses drôleries, saisi sur le vif au cours de promenades sur les quais et les marchés des Halles, est illustré à la perfection dans son roman *Histoire de Guillaume, cocher* (1740), tableau de mœurs de la société parisienne vue par un cocher qui rapporte les habitudes et les extravagances du petit peuple, des petits-bourgeois mais aussi de la bourgeoisie et de la noblesse du Faubourg Saint-Germain. Cette forme de littérature populaire apporte un réalisme nouveau et parfois grossier aux règles esthétiques usuelles au théâtre, comme on voit dans la brève comédie sur les habitants des Halles, *Le Porteur d'eau ou les Amours de la*

¹⁹ *Féeries nouvelles, par le comte de Caylus*, La Haye, 1741, 2 vol.

²⁰ *Cinq contes de fées*, s.l., 1745.

²¹ C'est précisément le recours à la convention qui conserve la lisibilité selon des règles familières et qui développe le potentiel critique garantissant au conte de fées son pouvoir subversif. Voir J. Boch, « Entre convention et subversion : les contes de Caylus », dans *Le Conte merveilleux au XVIII^e siècle : une poétique expérimentale*, R. Jomand-Baudry et J.-Fr. Perrin éd., Paris, Kimé, 2002, p. 42-54.

²² Ainsi Caylus s'invite dans le discours amorcé au début de la Régence, déclenché notamment par l'abbé de Pons dans sa *Dissertation sur les langues en général et sur la langue française en particulier*, qui traite de la question du changement stylistique et sémantique et de la richesse de la langue pour ses usagers. En 1718, l'abbé Girard publie son dictionnaire des synonymes, *La Justesse de la langue française, ou les différentes significations des mots qui passent pour synonymes* (2^e édition en 1736, sous le titre *Synonymes françois, leurs significations et le choix qu'il en faut faire pour parler avec justesse*). Si ces travaux sont placés sous le dictat du perfectionnement de la langue française, Caylus se penche justement dans ses poèmes et dans ses contes sur les conditions historiques des variantes de la langue, contre toute clarté et toute pureté, idées qui deviendront pourtant les piliers de son argumentation dans ses futurs ouvrages d'histoire de l'art.

*ravaudeuse*²³, qui montre son amant poitevin refuser d'épouser Margot qu'il a engrossée : « Le chien n'a pas voulu gober l'hameçon. Ce gueux-là me chie du poivre. » La vie ordinaire, les images triviales et la sagesse populaire, les « oui et non mal placés » qui font que Grifaude annule son mariage au dernier moment et retourne à son fiancé Cornichon, tout cela a finalement moins vocation – en dehors du fait de plaire et d'amuser – à instruire qu'à refléter, à la manière d'un documentaire, une moralité que le lecteur pourra faire sienne au cours du processus d'identification de la lecture. De même plus tard, dans son *Recueil d'antiquités* où Caylus livre le résultat de ses observations, s'il lui arrive de tirer parfois des conclusions concrètes, il laisse toutefois à l'opinion publique le soin d'envisager par lui-même les conséquences. Cette langue brusque, pittoresque et étrangement troublante est un discours d'« académies » pratiquant l'auto-ironie et se faisant finalement critique à l'égard des écrivains et des institutions et qui témoigne, tout en l'imitant, de la *furor d'écrire* : un rire qui rit de lui-même et derrière lequel se profile en pointillé une ethno-sociologie littéraire. Au même titre que l'antique artefact doit être traversé par l'expérience personnelle du dessinateur, la description des us et coutumes n'est rendue possible qu'en faisant cohabiter théorie et pratique, nature et morale.

L'amour-goût : du mauvais goût au jugement réfléchi par l'expérience individuelle

La dimension historique de la description sociale donne à lire au travers des contes de Caylus une critique politique de la situation sous Louis XV. Moins catégorique et théorique que chez les « Philosophes », elle s'épanouit dans une critique concrète des mœurs. Le texte intitulé *Sur des feuilles de spectateurs* extrait du *Recueil de ces Messieurs* (1745), volume rédigé par Caylus en collaboration avec Maurepas, Duclos et Crébillon, ne tarit pas d'éloges sur l'auteur indépendant érigé en modèle, éloigné de toutes conventions, observateur distancié de la société, de ses mœurs, modes, coutumes et livres. Que ce soient les héros du *Roman d'amour* avec leur Prince Fadasse dans *Le Prince Courtebotte* (« un de ces grands héros dont les romans sont farcis, fier de ses aïeux, enivré de sa longue figure, et charmé de ses grands cheveux de filasse »), ou dans *La Princesse Pimprenelle et le Prince Romarin* Grumedan avec sa « perruque à toupet, bourse énorme, plus grand nœud de cravate, farci de couleur de roses », perce à tout coup une attaque contre la décadence parisienne du début du siècle, vêtements et coiffures, opéras à la mode et questions d'éducation : chez Caylus, le peintre de cour de la reine indienne s'appelle Largillière. La nouveauté qui consiste à exporter en Inde l'exotisme de l'argot des quais de Seine provient du mélange des conventions d'un genre avec des faits d'observation. Dans le *Recueil des antiquités*, les mœurs et usages des époques respectives, visibles à travers les œuvres des anciens comme dans les vestiges

²³ Comédie en un acte et en prose, publiée avec l'*Histoire de Guillaume, cocher* au t. X des *Œuvres badines complètes*, éd. cit.

artisans, côtoient ceux du petit peuple en une histoire culturelle du quotidien lisible à travers le langage de l'art.

L'observation empirique précède chaque convention ou théorie. Les attaques de Caylus contre la pratique immuable des textes cités par les antiquaires et contre les canons littéraires sont toujours autant de critiques des mœurs de son temps et s'appuient essentiellement sur l'impératif d'une *éthique du naturel* dont les signes apparaissent particulièrement à travers le langage de l'art, qui obéit au principe de *simplicité*. Il parle le langage des sentiments, contre l'*homme du monde*, contre les gesticulations verbales vides de sens et les phrases truffées d'incessants et indifférenciés « je l'adore », contre le raffinement vain d'une liberté de mœurs factice, contre la gloire d'esprit qui aboutit dans tous les cas à un amour-goût. L'œuvre sérieuse du comte le caractérise autant que l'œuvre divertissante et, au travers de ses observations, ses critiques ou son empirisme, il se refuse à quelque directive stylistique ou thématique que ce soit et rejette tout systématisme comme toute conformisme. Pareille indépendance exclut l'immobilisme et démasque les modes et leur inconstance. Dans sa collection d'historiettes *Les Manteaux*, Caylus thématise des égarements et des duplicités de cet ordre, notamment dans le personnage de Thélamire : « Fort à la mode, fort suivie, vive et dissipée par étant, autant que par goût, indiscreète dans ses propos, inconstante dans ses affections, inconséquente dans ses idées²⁴. » Cette prise de position contre la réduction de l'amour à un jeu de société est en même temps une déclaration de guerre contre les conventions des romans sentimentaux, contre un usage de la langue et des conduites affectées empreintes de préjugés, sans oublier l'hypocrisie de l'Église et de la bourgeoisie.

Cette critique semble tout d'abord marquer un retour aux moralistes du Grand Siècle. Dans un des ses mémoires rédigés pour l'Académie des Inscriptions, Caylus cherchant une définition du conte le décrit comme « le récit élégant d'une action inventée, petite, plus ou moins intriguée, quoique d'une certaine étendue, mais agréable ou plaisante, dont le but est d'instruire ou d'amuser²⁵ ». Il en vient à parler de la galanterie « dont les bornes ne sont pas plus prescrites, et qu'on a portée jusqu'à la licence qui est l'abus de la galanterie ». Cet *Art poétique* inspiré de la devise d'Horace, *instruire et plaire*, rappelle beaucoup l'esthétique classique, notamment de La Fontaine, dont Caylus semble en effet retenir l'habitude d'inclure dans le texte ses propres sentiments, de manière à glisser comme subrepticement au fil du récit des maximes morales. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner que pour lui le contenu moral d'une fiction suppose la simplicité du style, pierre de touche du goût vrai, auquel doivent tendre la mode et le divertissement.

²⁴ Caylus, *Œuvres badines complètes*, Paris, Visse, 1786-1787, t. VI, p. 389.

²⁵ *Mémoire sur les fabliaux*, prononcé en juillet 1746 à l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres, p. 357. Caylus souligne la connexion avec les images sans cesse utilisées par la culture occidentale lors de son discours *Sur la féerie des anciens, comparée à celle des modernes* (1756).

Les histoires d'amour tissent la trame narrative du conte. Les variations sur ce thème de base, parmi une série d'actions qui mêlent les fées au bonheur des amoureux, montrent l'imperfection du cœur des personnages ainsi que les faiblesses de cœur des héros, la vanité et l'*amour-propre*, amour dénaturé qui mène aux diverses perversions du monde, particulièrement au libertinage fondé sur la fausseté, le mensonge et l'artifice sentimental. L'amour-goût conformiste doit être dépassé par retour à l'idéal de l'honnête homme de l'ancienne noblesse, qui laisse sa latitude naturelle au désir. Ce mixte de réflexions sur les conceptions de l'amour dépasse toutefois l'*amour destructeur* des moralistes du Siècle classique (Bossuet, La Bruyère, La Rochefoucauld, Pascal et Fénelon), dont le discours sur la proximité de l'intention morale et de l'amour divin est inversé chez l'anticlérical Caylus en sécularisation de l'amour sacré, dont l'efficacité réside dans l'union de l'histoire et de l'empirisme. L'objectif pédagogique de maîtrise du cœur est alors parfaitement atteint et l'expression *tomber amoureuse* est rejetée comme aberration du libertinage au nom de la faculté d'aimer formatrice de l'être humain.

L'Histoire comme norme

Dans les contes, Caylus associe résolument les observations puisées dans la vie réelle, avec ses motivations et ses déformations, à une perspective historique et critique de la langue. Son « Il était une fois » déclenche une réflexion historique et esthétique qui porte bien au-delà du siècle classique.

Caylus met l'accent sur un Moyen Âge qui est tout sauf barbare et garantit l'unité de civilisation depuis les épopées archaïques de l'Antiquité tardive en passant par les apports des Maures en Espagne ou de saint Rémi à la tradition gauloise transmise par Grégoire de Tours. C'est pourquoi son travail sur *Tirant le Blanc*²⁶ en 1737 est aussi une adaptation (et non une traduction *stricto sensu*) qui permet d'actualiser le roman de chevalerie du Moyen Âge en répondant à une dynamique historique qu'il présente lui-même, dans son *Recueil des antiquités*, comme un univers de référence ; celui-ci continue à s'exprimer au-delà des époques et des frontières, et reste perceptible dans les évolutions de la langue et des critères formels. La tradition médiévale de la chevalerie prônée ici par Caylus, que ce soit d'un point de vue esthétique ou d'un point de vue historique, dont la forme actualisée est le roman baroque, introduit en littérature les exemples d'héroïsme et de galanterie d'époques révolues. Ce retour à la tradition médiévale s'oppose alors

²⁶ Voir à ce sujet : D. de Courcelles, « Conquérir soi-même et le monde dans les chambres des dames : *Tirant le Blanc*, publié à Valence en Espagne en 1490 et traduit en français en 1737 par le comte de Caylus », dans *Höfe, Salons, Akademien : Kulturtransfer und Gender im Europa der Frühen Neuzeit*, G. Stedman et M. Zimmermann éd., Hildesheim, G. Olms, 2007, p. 87-104 ; J. Martorell, *Tirant le Blanc*, trad. Caylus, Paris, Gallimard, 1997 ; M. Fumaroli : « Un gentilhomme universel : Anne-Claude de Thubières, comte de Caylus », *ibid.*, p. 605-617 ; K. Peeters, « La découverte littéraire du fabliau au XVIII^e siècle : le comte de Caylus dans l'histoire d'un genre médiéval », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 106, 2006, p. 827-842.

au goût du siècle pour les romans métaphysiques ou libertins qui véhiculent des histoires anodines plutôt que des récits anciens et permet de confronter l'idéal de l'amour courtois aux mécanismes actuels de la galanterie, d'en faire une analyse critique et de questionner son naturel et sa simplicité²⁷.

L'idée d'un retour aux sources tranche avec les réactions habituelles envers l'inconnu et devient la condition, d'un point de vue progressiste, de l'analyse du présent. Il ne s'agit pas de la position d'un ancien proposant les ancêtres en modèles à copier²⁸ : les contes de fées de Caylus expriment le goût français, en même temps que son contexte historique et que sa genèse. Ils offrent ainsi une morale beaucoup plus solide car actualisée.

L'amour naturel

La critique des mœurs corrompues, qui vaut critique des excès d'un libertinage sans frein, fait intervenir l'« Être naturel », qui selon Caylus constitue l'être humain proprement dit du fait de l'unité en lui entre esprit et nature²⁹. Ses *Contes* comme ses œuvres et découvertes en arts plastiques ouvrent la voie par laquelle réunir ces deux pôles. La redécouverte du naturel et de la simplicité sont comme une expérience de l'amour née d'une curiosité sans réserve et susceptible de réduire l'apparent divorce entre nature et morale. Le naturel des mœurs sert d'axe d'orientation, à découvrir, d'un point de vue historique, dans le passé, et d'un point de vue sociologique, dans l'étude de l'autre, de l'inconnu. Finalement, c'est l'art qui nous montre concrètement les images des us et coutumes dont il s'était jadis imprégné lui-même.

On a souvent souligné combien Caylus s'était efforcé de faire renaître une image historique au milieu du siècle³⁰, et il devient clair ici que son œuvre écrite, ses

²⁷ La série d'images de Coypel sur Don Quichotte est en rapport avec Tirant le Blanc ! Charles-Antoine Coypel, ami du comte, lui-même auteur de pièces de théâtre puis directeur de l'Académie royale est le dernier rempart de cette peinture de théâtre que Mariette avance comme un reproche selon lequel les passions ne sont pas peintes d'après nature. Les contes de Caylus sont écrits dans le cadre d'histoires théâtrales de son ami dont les images comme *Les Amusements de l'enfance*, une satire gravée de Lépicié en 1731 et une autre de Mme de Pompadour en 1750 sur *La Cérémonie de la toilette* en 1728, ne sont pas dénuées de toute critique.

²⁸ Comme Julie Boch essaie de le démontrer, les vieux contes ne sont pas préférables aux contes modernes. Ces derniers ont même l'avantage de présenter un pouvoir moral supérieur. Ils ne montrent pas seulement les passions comme les poètes antiques. Ils en tempèrent en plus les excès. La Querelle des Anciens et des Modernes et la Querelle d'Homère battent alors leur plein.

²⁹ Il ne s'agit pas justement de l'état de nature prôné par Rousseau mais de l'harmonie individuelle nouvellement acquise entre nature et esprit et récupérée par l'étude de l'Histoire et l'observation des anciens.

³⁰ Voir Th. Kirchner, *L'Expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mayence, Ph. von

Contes, ne vont nullement à l'encontre de cette tentative. De temps en temps apparaît cependant la question du contexte historique. Dans les contes comme dans une image prioritairement historique, c'est finalement le devoir de morale, d'un idéal de simplicité et de naturel historique retrouvé, qui est suggéré à l'artiste. La peinture doit commencer par imiter la (belle) nature puis la sublimer en idéal par un effort d'imagination. Elle a besoin tout autant des modèles des maîtres de l'Antiquité et de la Renaissance que d'une expérience empirique, car seule l'acquisition individuelle, l'apprentissage d'une manière de faire propre aboutit à une œuvre authentique. Il convient de découvrir par amour de l'art ce qui correspond à sa propre nature. La nature est ensuite la manifestation du principe de vérité, qui est potentiellement capable d'exprimer au mieux la morale. La routine, la sempiternelle comparaison au plus grand nombre, la répétition par l'imitation des modèles anciens sont désormais à être complétées par l'étude de la nature.

L'amour des arts

En 1757, le peintre Carle Vanloo expose au Salon son tableau intitulé *Le Sacrifice d'Iphigénie*. La *Description*³¹ que Caylus en donne la même année peut servir de modèle :

LE GOUT que tous les hommes ont pour la Peinture est l'effet d'un sentiment naturel, presqu'indépendant de l'intelligence, dont la source est dans le penchant que nous avons à l'imitation, & qui n'a pas besoin d'être démontré, quand même le sentiment pourroit l'être. Un Art qui, au privilège d'animer, d'embellir & de perpétuer tous les êtres, joint l'avantage de fixer, de remplir même le plus actif & le plus vaste des sens, de parler à l'esprit & souvent au cœur, a dû s'emparer de tout tems de l'estime universelle des hommes.³²

Et plus loin :

L'Artiste a plus fait encore : il a employé la ressource adroite de donner à quelques-unes de ses figures l'expression que le Spectateur doit recevoir. C'étoit le seul moyen de le prévenir sur l'impression que doit nécessairement produire le premier aspect.³³

Zabern, 1991 ; P. J. Schneemann, *Geschichte als Vorbild : die Modelle der französischen Historienmalerei (1747-1789)*, Berlin, Akademie Verlag, 1994.

³¹ Caylus, *Description d'un tableau représentant le sacrifice d'Iphigénie peint par M. Carle-Vanloo*, Paris, Duchesne, 1757, 32 p. Voir J. Boch, « Du tragique en peinture : Caylus et *Le Sacrifice d'Iphigénie* de Carle Van Loo », dans *Das Tragische im Jahrhundert der Aufklärung / Le tragique au siècle des Lumières*, V. de Senarclens éd., Laatzten, Wehrhahn, 2007, p. 155-172 ; H. Fullenwider, « The *Sacrifice of Iphigenia* in French and German Art Criticism (1755-1757) », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, t. 52, n° 4, 1989, p. 539-549.

³² Caylus, *Description d'un tableau représentant le sacrifice d'Iphigénie*, p. 3-4.

³³ *Ibid.*, p. 22.

Pour finir, Caylus conseille de faire une gravure de l'œuvre. L'effet pédagogique attendu naîtrait de la responsabilisation de l'amateur dans la formation au bon goût. C'est aux témoignages laissés par Caylus lors de sa lecture de la *Vie* d'Antoine Watteau devant les Académiciens que se perçoit le plus nettement le tournant qui mène à cet idéal. Les glissements en matière d'idéal en art dans les années 1740, consécutifs principalement aux découvertes récentes d'Herculanum et de Pompéi³⁴, l'amènent à s'opposer à son ami Watteau, avec qui pourtant il avait mené des études d'après modèle et qui lui a appris les bases et techniques du dessin artistique. Ce sont les poses typiques de Watteau ainsi que ses instantanés réalisés à partir de modèles qui semblent avoir le plus intéressé Caylus. Ce dernier grave lui-même à l'eau-forte plus de soixante dessins, et avec Audran et Lépicié, dans le cadre du projet « Figures des différents Caractères », il grave encore une série d'estampes d'après Watteau³⁵. L'histoire de l'art justifie la voie empruntée par Caylus, qui va de la *Suite de figures inventées par Watteau gravés par son ami Cx* à la critique du style galant, en passant par son intérêt pour la thématique des fêtes galantes et du décoratif mise au défi de l'histoire et de l'Antiquité, qui exigent « la connaissance de la nature et de ses proportions comparées avec les élégantes mesures que les Grecs nous ont laissés dans leurs belles statues ». Une anatomie défaillante est à la fois défaut de beau naturel, d'héroïsme et d'allégorie, et devient absence de vrai sujet³⁶, d'intrigue qui se fasse le véhicule du sens moral. Avec sa *Vita* de 1748, Caylus a déjà effectué une volte-face, de l'opacité de la « rocaille » de la Régence à Colbert et à Le Brun, au Grand Siècle et au grand goût naturel de l'antique. L'adversaire de la *mode rocaille* se tourne désormais bien plus vers le travail d'Edme Bouchardon, vers un dessin apaisé inspiré de l'Antiquité, qui prend appui sur la précision de la ligne et du contour. Avec Bouchardon, dont les dessins lui servent de modèle lors de sa collaboration à la série de gravures des *Cris de Paris*, qui réunit les figures et les mœurs du petit peuple autour du quartier de la Halle et de la Place Maubert, la tentative d'actualiser l'histoire en observant ses

³⁴ Il est remarquable que dans ce contexte le comte ait tenté d'obtenir des dessins du cabinet des œuvres d'art obscènes, interdit au public et situé dans le Museo Ercolanese fondé en 1738 entre les murs du Palazzo Reale de Portici. Le comte attend surtout des découvertes d'Herculanum et du Gusto Ercolano le renouvellement du mauvais goût de son temps. Voir le *Recueil des antiquités*, *op. cit.*, t. II, p. IV, VII, 163 sq.

³⁵ Voir « Caylus et le cercle artistique parisien », dans *Caylus, mécène du roi. Collectionner les antiquités au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 37-43.

³⁶ Avec les trois prix fondés par lui-même (Prix d'expression, d'ostéologie et de perspective), Caylus vise une formation pratique des élèves. Ses manuels iconographiques parus en 1755 et 1757 sur les *Nouveaux sujets de Peinture* et les *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée et de l'Énéide* proposent aux artistes des nouveaux thèmes et des compositions héroïques qui doivent avant tout réanimer la peinture d'histoire. Avec sa fondation à l'Académie, il est question de la lisibilité des passions selon les modèles et les passions comme constituante d'une volonté sociale.

contemporains se précise de plus en plus. Dans le contexte des discours académiques sur le dessin, le passage, pour les fonctions du dessin, de la délectation à l'étude devient évident.

Ce phénomène est à son apogée avec l'édition en sept tomes de son *Recueil des antiquités* publié par épisodes jusqu'à sa mort en 1752. Sans expérience pratique propre du dessin et de la gravure, sans formation du goût basée sur les modèles de l'Histoire (Grand Siècle, maîtres de la Renaissance et Antiquité) et en particulier sans connaissances pratiques sur l'imitation de la nature, le *Recueil des antiquités* n'aurait été que difficilement réalisable.

L'amour comme matrice de la volonté artistique chez Caylus

En décembre de l'année 1758, Caylus écrit à son correspondant de longue date en Italie, le théatin Pacaudi :

J'ai pris pour maîtresse l'antiquité : je la caresse, je la regarde, je l'étudie, et les goûts de passion sont constants pour les vieillards ; ils meurent avec leur attachement.³⁷

Toutefois, il ne s'agit pas ici d'un retour aux Anciens conçu comme un rétrécissement, à la façon du classicisme grec d'un Winckelmann, mais bien plutôt d'un amour véritable de l'Antiquité qui a peut-être connu son apogée créateur avec le baroque grec. L'ouverture et la diversité sont les conditions préalables à la reconnaissance du modèle à reproduire. La diversification et les variations de thèmes amoureux pathétiquement héroïques sous forme de thèmes des *Tableaux tirés de l'Iliade*, sorte de manuel iconographique d'images historiques destiné aux peintres, semblent aussi *a posteriori* avoir été préparées et déclinées à partir d'une œuvre badine. En tant que réflexion sur les passions humaines les deux tableaux œuvrent en faveur d'une cohabitation en société à travers laquelle s'exprime aussi une exigence politique. En effet, dans les contes comme dans les modèles des anciens il est toujours question du conflit des passions engendré par la complexité des situations, par les conventions et les contraintes sociales, ainsi que de leur résolution par la grâce du naturel et du retour à une noble simplicité³⁸. L'amour de

³⁷ La correspondance du comte avec le théatin Paolo Maria Paciaudi est consultable dans deux éditions : *Correspondance inédite du Comte de Caylus, avec le P. Paciaudi, Théatin (1757-1765)*, éd. Ch. Nisard, Paris, Imprimerie Nationale, 1877 ; *Lettres de Paciaudi, bibliothécaire et antiquaire du duc de Parme, historiographe de l'ordre de Malte*, éd. A. Sérieys, Paris, Tardieu, 1802.

³⁸ La première phrase de son *Histoire d'Hercule le Thébain* (Paris, Tilliard, 1758) mentionne : « LES NOUVEAUTÉS qui réunissent l'avantage des Artistes & le brillant des Arts, ne peuvent guères se trouver que dans les sujets de la Fable ; leur expression grande, noble, riche, variée, claire à tous les esprits, & mêlée du costume des Anciens, qui donne de l'élégance aux bagatelles mêmes, doit être regardée comme une mine inépuisable, formée par

la nature devient ainsi un préalable à l'amour moral qui atteint son but suprême dans les arts. Il atteint son apogée avec le modèle du prince amoureux de l'art : *De l'amour des beaux arts, et de l'extrême considération que les Grecs avoient pour ceux qui les cultivaient avec succès*³⁹. L'exemple donné comme représentatif du souverain amoureux des arts montre alors comment, grâce à l'amour de l'art, la connaissance de soi mène à un pouvoir marquant la société de son empreinte.

Finalement, Caylus décrit ainsi un processus rétroactif au cours duquel la civilisation voit les individus recycler leurs passions en leur conférant un caractère utile. Au fur et à mesure de son histoire, l'art s'avère l'indicateur de l'évolution du genre humain. L'amour de la gloire et de la patrie, l'amour de la vérité, l'amour de l'humanité, l'amour sincère pour la pratique des arts dans le *Recueil des antiquités*⁴⁰ acquièrent le statut d'extraits sans cesse déclamés en tant que références d'imitation de l'Histoire. Il reste au contemporain l'expérience individuelle, condition préalable pour exprimer ses passions simplement et naturellement ; il semble que le comte ait été passionné par cette recherche d'exemples, qui s'opposent à toute innovation et toute mode prématurée, mais aussi s'exempte de toute exigence dogmatiquement méthodique :

Enfin, je désirerois que l'Antiquaire bannît absolument de son travail, toutes les espèces de systèmes : je les regarde comme une maladie de l'esprit, causée & entretenue par un épanchement de l'amour-propre ; ce sentiment aveugle s'oppose au plus léger changement dans le plan que l'Antiquaire s'est formé.⁴¹

Le bon goût, « corrompu sans cesse par les projets d'un amour-propre voilé même sous les apparences de la simplicité, & sur l'aveu de l'ignorance ; enfin, le goût, cette partie si nécessaire aux Arts, est fondé sur le prétexte & les erreurs de la nouveauté, sa plus grande ennemie⁴² ».

Combien doit-il répéter de fois ce mot *J'ignore* ? Ce mot qui coûte si cher à l'amour-propre, ce mot, non-seulement honnête en lui-même, mais flatteur pour celui qui place la vérité dans le premier rang des Dieux.⁴³

Au bout du compte, dans la sémantique de l'amour selon Caylus, c'est l'expression *amour de soi* qui se retrouve au cœur des ambivalences et des constants

l'imagination des Anciens, épurée par le consentement des siècles, & qui parlant aux Modernes la langue des Arts, féconde pour ainsi dire leurs idées ».

³⁹ Mémoire au t. 21 de l'*Histoire de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, p. 174.

⁴⁰ Voir par exemple *Recueil des antiquités*, éd. cit., t. VI, p. 118 ; t. V, p. XII et 92.

⁴¹ *Ibid.*, t. III, p. XI.

⁴² *Ibid.*, t. VI, p. 181.

⁴³ *Ibid.*, t. VI, p. VIII.

changements de connotations des mots-clés⁴⁴, véritable noyau de résistance et charnière de toutes les variations sur l'amour, indispensables et enrichissantes pour l'expérience d'un individu en voie d'auto-crédation. La modernité, au meilleur sens du terme, repose chez Caylus sur la reconnaissance que le nouveau est créé à partir de la relecture de l'ancien. Dans ce contexte, la direction à prendre est la mesure du passé, du présent et de l'avenir dans un équilibre entre tradition et nouveauté qui, pour prôner la connaissance historique, propose de faire confiance à l'Histoire. De manière générale, l'amour de l'art et des humains peut devenir l'agent de cette activité. Il permet la découverte du nouveau et de l'ancien, dont la condition préalable est en principe la liberté individuelle. Le pouvoir voit ici son reflet dans la conscience des individus. La démesure est réfrénée par des mesures mises en place en aval et en amont, ce qui ne devient possible qu'après une prise de conscience de la diversité. C'est une pensée déjà presque humboldtienne qui appréhende la « variété des situations » comme condition préalable au développement d'une liberté choisie et célèbre ainsi l'originalité de la puissance formatrice de l'individu. Caylus considère la liberté comme la capacité de tout recommencer encore une fois. L'élément destructeur qui mène à l'effacement des anciens canons fait en quelque sorte de la création innovante le contre-exemple du social. Et c'est là que réside tout son potentiel explosif. La joie que procure la création fait de l'artiste l'équivalent d'un dirigeant politique. Hormis l'aspect technique du terme, l'art est la seule activité réellement métaphysique, celle de l'envie créatrice. La passion du comte, sa soif de connaissances, se mêle au désir de nouvelles expériences individuelles et concrètes – un processus de « curiosité théorique⁴⁵ » qui, en tant que force civilisatrice d'une nouvelle ère, ne se satisfait jamais du niveau de connaissances acquis. C'est la voie de l'artiste et de l'antiquaire et celle du renouvellement de l'art qui tire sa force créatrice de l'envie de formes, autrement dit du véritable amour de l'art. Cette envie s'exprimera du début jusqu'à la fin sous forme d'expérience collective, que ce soit au sein des premières sociétés de libertinage, dans le cadre

⁴⁴ Le besoin excessif de ce terme ambivalent dans les écrits de Caylus pose problème. Caylus utilise le terme *amour-propre* visiblement à l'opposé d'un La Rochefoucauld et du rôle central de cette notion dans le discours moral au XVII^e siècle. Pourtant il semble partir d'une fonction dégénérée de l'amour-propre, élément régulateur des affects, entre conformité sociologique et isolement individuel, qui a perdu toute relation à la sincérité. Un comportement social correct ne repose plus sur la disposition à se conformer. Il s'agit bien davantage de la substitution de l'homme « naturel » en l'être social dénaturé, qui entraîne la refonte du mot, pour aboutir à l'expression d'amour-propre. Ainsi, dans son *Émile*, Rousseau fait usage du terme *amour de soi* afin de décrire l'unité indivisible entre la nature et le moi. Pour des connotations généralement positives, notamment chez Helvétius et pour une discussion sur le terme replacé dans le contexte du glissement sémantique, voir H.-J. Fuchs, *Entfremdung und Narzissmus : semantische Untersuchungen zur Geschichte der Selbstbezogenheit als Vorgeschichte von französisch amour-propre*, Stuttgart, Metzler, 1977.

⁴⁵ H. Blumenberg, « La curiosité théorique en procès », *La Légitimité des temps modernes*, Paris, Gallimard, 1999.

des conférences et des mémoires académiques, ou à travers les séries de gravures collectives réalisées par des artistes et des amis sur les us et coutumes du Paris du siècle des Lumières ou sur les mœurs des Égyptiens, des Grecs, des Romains et des Étrusques.

Markus A. Castor

Centre allemand d'histoire de l'art (Paris)

Annexe