



HAL
open science

De Gravelot à Chodowiecki. L'illustration de La Nouvelle Héloïse en Europe au XVIIIe siècle

Christophe Martin

► **To cite this version:**

Christophe Martin. De Gravelot à Chodowiecki. L'illustration de La Nouvelle Héloïse en Europe au XVIIIe siècle. Nathalie Ferrand. Traduire et illustrer le roman en Europe de l'Âge classique aux Lumières, 2011:05, Voltaire Foundation, 2011, SVEC, 978-0-7294-1012-0. hal-02915857

HAL Id: hal-02915857

<https://hal.science/hal-02915857>

Submitted on 16 Aug 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Christophe Martin

« De Gravelot à Chodowiecki: l'illustration de La Nouvelle Héloïse en Europe au dix-huitième siècle »

dans *Traduire et illustrer le roman en Europe de l'Âge classique aux Lumières*, éd. N. Ferrand, Oxford, SVEC, 2011, p. 197-208.

Dans le cadre d'une interrogation croisée sur les domaines de la traduction et de l'illustration du roman de l'âge classique aux Lumières, point n'est besoin sans doute de justifier longuement l'intérêt d'une enquête sur le cas particulier de La Nouvelle Héloïse.¹ On connaît le rayonnement exceptionnel d'une œuvre qui, dans le sillage immédiat de sa parution en 1761, chez Rey à Amsterdam, a bénéficié de plusieurs traductions, notamment en anglais, en allemand, en italien. Une étude spécifique paraît d'autant plus opportune que le roman de Rousseau constitue, en outre, l'un des rares cas avérés, au dix-huitième siècle, d'implication de l'auteur dans l'exécution des gravures. On sait le soin accordé par Rousseau à l'élaboration du péri-texte iconique de La Nouvelle Héloïse: dès l'été 1757, soit quatre ans avant la parution de son roman, Rousseau eut l'idée d'illustrer La Nouvelle Héloïse d'une suite d'estampes originales. Après avoir suscité ce projet d'une suite gravée, qu'il rêvait de voir exécutée par Boucher, il a soigneusement défini les différents 'sujets d'estampes' et en a étroitement surveillé la réalisation par Gravelot.² A l'évidence, il ne s'agissait pas seulement pour lui d'exercer un droit de regard sur un aspect somme toute annexe de la publication de son livre mais bien de concevoir un objet esthétique où s'affirme l'interaction du visible et du lisible. De fait, dans cette série de planches à l'ampleur quasi romanesque résonnent les échos les plus secrets du texte, ainsi que ses tensions et ses contradictions. Se pose alors la question du transfert, de l'adaptation, ou de la transformation de ce programme iconographique en fonction d'une ère de réception spécifique. Question d'autant plus complexe que le roman de Rousseau noue une relation conflictuelle avec l'ère culturelle française en se situant, dès son titre (Lettres de deux amans habitans d'une petite ville au pied des Alpes), dans un rapport d'extériorité affichée à l'égard d'un pays et singulièrement d'une capitale dont les mœurs sont violemment contestées non seulement dans certaines lettres de Saint-Preux mais dans le principe même du roman.³

Il faut d'emblée signaler néanmoins que la récolte d'images n'est pas aussi abondante qu'on pourrait s'y attendre. Il existe certes de nombreuses éditions comportant quelques éléments iconographiques. Mais ces derniers ne relèvent pas nécessairement de l'illustration: ainsi de la traduction italienne très partielle du roman (seules sont traduites un ensemble de lettres concernant

la famille) de 1764 (Il Buon Governo degli affari domestici, Venise, Antonio Graziosi) qui ne comporte, en guise de frontispice, qu'un portrait de Rousseau avec sa devise 'Vitam impendere vero'.⁴

Il arrive aussi que les libraires étrangers se bornent à faire regraver les images dessinées par Gravelot. C'est le cas de la première traduction anglaise du roman, en 1764, sous le titre Eloisa, or a Series of original letters (Londres, Becket & de Hondt),⁵ dont chacun des quatre volumes est orné d'un frontispice gravé d'après une image de Gravelot par Isaac Taylor ou J. Housson: au premier tome Le Premier Baiser de l'amour (The First kiss of love); au deuxième L'Inoculation de l'amour (The Infection of love); au troisième Les Monuments des anciennes amours (Monuments of passionate love); et au quatrième La Matinée à l'anglaise (A Breakfast in the English taste). Le choix de ces quatre sujets n'est évidemment pas indifférent. On y discerne d'abord un privilège accordé à la thématique amoureuse alors que la suite d'estampes conçue par Rousseau s'efforçait de figurer dans toute leur complexité les relations mises en scène dans le roman (amoureuses, amicales, parentales, familiales...). Mais on repère aussi un souci de lisibilité dans la reconfiguration de l'intrigue, les quatre images décrivant les différentes étapes de la relation entre Julie et Saint-Preux selon un parcours fortement linéarisé: naissance de l'amour; paroxysme de la passion; deuil amoureux; dépassement de la passion dans l'ordre apaisé de Clarens (le choix de la dernière image étant probablement surdéterminé par la référence culturelle à l'Angleterre dans la légende de l'estampe originale).

Bien plus remarquable est, comme le montre dans ce volume l'étude de N. Ferrand,⁶ la première traduction allemande du roman qui paraît chez Weidmann à Leipzig en 1761, l'année même de sa publication en français, sous le titre Die Neue Heloise, oder Briefe zweyer Liebenden, aus einer kleinen Stadt am Fusse der Alpen; gesammelt und herausgegeben durch J. J. Rousseau. Aus dem Französischen übersetzt, puisque non seulement elle reproduit les douze estampes dessinées par Gravelot, ici regravées par Crusius, mais qu'elle ajoute un frontispice original. Autant la première traduction anglaise de 1764 peut laisser supposer que ce sont des raisons avant tout économiques qui ont présidé au réemploi de certaines images de Gravelot, autant tout indique, dans la première traduction allemande, la prise en considération de l'autorité du programme iconographique conçu par Rousseau, qui a visiblement fait l'objet des soins attentifs du libraire.

L'édition Weidmann comporte un frontispice original dû à Crusius qui, de manière significative, refuse le mode allégorique. Le moment choisi est capital: c'est celui des leçons de

lecture du précepteur Saint-Preux à son élève Julie. Dans un décor assez dépouillé mais où de hautes colonnes et un drapé majestueux suggèrent l'opulence, une Julie juvénile et vêtue avec une 'élégante simplicité'⁷ (coiffure peu volumineuse, dite 'en tapé', manches en pagodes à deux volants) se tient assise, accoudée sur un bureau de style Louis XV, un livre à la main, le visage tourné vers Saint-Preux. La silhouette gracieuse de la jeune fille, au regard fixe et au nez délicat, et dont la finesse de la taille contraste avec l'ampleur de la robe, n'est pas sans rappeler celle de la célèbre 'fillette au volant' de Chardin. Saint-Preux, d'apparence tout aussi juvénile, se tient debout à ses côtés, le corps légèrement appuyé sur une chaise, et posant un regard insistant sur la jeune fille. Si l'illustrateur a omis la présence de Claire, il s'est visiblement inspiré des indications de Saint-Preux dans la lettre 12 de la première partie, en figurant une leçon de lecture où, à l'évidence, la visée pédagogique cède la place aux émois amoureux.⁸ Sans pouvoir rivaliser sans doute avec la délicatesse des dessins de Gravelot, ce frontispice manifeste un remarquable effort chez Crusius pour se situer dans le registre qu'avait souhaité Rousseau: rappelons qu'en 1759, ce dernier avait fait valoir à M.-M. Rey que les sujets des estampes qu'il avait conçus étaient 'charmants et propres à être traités supérieurement par Boucher'...⁹

C'est peu dire que, vingt ans plus tard, Chodowiecki se situe dans un tout autre registre et qu'il ne cherche nullement à imiter la grâce de Boucher ou la délicatesse de Gravelot. Alors que, dès 1774, Moreau le jeune avait donné une nouvelle suite gravée, largement émancipée des directives de Rousseau,¹⁰ il faut attendre 1783, en effet, pour voir paraître, en Europe, ce qui restera comme le seul programme iconographique entièrement original de la période, dessiné et gravé par Chodowiecki pour l'Almanach généalogique de Berlin,¹¹ et dont l'ambition est manifestement de se substituer à celui de Gravelot. La confrontation des deux séries a d'autant plus de chance d'être significative que le nombre des estampes est le même (douze), et que leur taille est à peu près équivalente.¹² Une autre caractéristique rapproche la série de Chodowiecki du Recueil d'estampes d'après Gravelot de 1761: les 'feuilles' (Blätter) dessinées par Chodowiecki sont destinées à un almanach et elles connaissent donc, elles aussi, une diffusion séparée du roman lui-même.¹³ Mais, contrairement à celles de Chodowiecki, les estampes d'après Gravelot avaient vocation à s'insérer dans le texte. D'où sans doute le fait que les belles et parfois énigmatiques légendes inventées par Rousseau pour le Recueil d'estampes¹⁴ ne soient pas reprises par Chodowiecki, qui leur substitue des citations exactes du roman, afin de mieux arrimer l'image au texte qui lui sert de support, mais qui, en l'occurrence, est un référent structurellement absent.¹⁵

La destination de ces images n'implique pas seulement leur diffusion séparée du texte. Ce sont les choix esthétiques même de Chodowiecki qui se trouvent largement conditionnés par le public de ces almanachs dont il s'est fait une spécialité, et qui connaissent une véritable vogue à la fin du dix-huitième siècle, notamment en Allemagne.¹⁶ C'est par centaines de milliers que se répandent alors ces petits livres d'informations pratiques, destinés à un large public nouvellement gagné à la lecture, pour qui la vignette était l'élément indispensable de tout livre. Dans une approche sociologique du public de ces almanachs, Anne-Marie Link estime que ces ouvrages de petit format, maniables et peu chers, visaient un public bourgeois incité à rejeter les normes aristocratiques du goût (dont la bonne société française constituait généralement un archétype) et à valoriser le 'naturel' contre 'l'affectation'.¹⁷

On voit aisément comment le roman de Rousseau pouvait sembler répondre idéalement à cette attente et conforter cette idéologie. Encore faut-il mesurer pourtant au prix de quels infléchissements et de quelles simplifications cette opération a pu être conduite, et c'est précisément ce que permet d'observer le travail de Chodowiecki. Car lorsqu'il s'est agi de songer à un illustrateur, le choix premier de Rousseau s'est porté, répétons-le, sur Boucher, fût-il jugé 'bien maniéré'.¹⁸ Or faut-il rappeler qu'aux yeux d'un Diderot, Boucher est par excellence l'emblème de l'artifice et du goût mondain?¹⁹ Ce n'est manifestement pas l'avis de Jean-Jacques.²⁰ Loin de se faire le chantre d'un art civique et moralisateur, comme on aurait pourtant pu s'y attendre à la lecture du premier Discours, Rousseau est capable tout à la fois de prendre à parti 'ces foules d'ouvrages éphémères qui naissent journellement, [et qui] n'étant faits que pour amuser des femmes, et n'ayant ni force ni profondeur, volent tous de la toilette au comptoir';²¹ et de s'enchanter au souvenir de l'émotion suscitée par la première représentation du Devin de village à la cour, dans une assistance essentiellement mondaine et féminine.²² C'est dire l'ambivalence et la singularité de la position esthétique de Rousseau, dont témoigne exemplairement le choix initial de Boucher pour donner figure aux personnages de La Nouvelle Héloïse.

C'est au contraire un art moralisant et visiblement inspiré par les principes du drame sérieux, théorisé en particulier par Diderot, qui se manifeste dans la suite gravée de Chodowiecki, d'où toute trace du goût rococo a disparu.²³ Il n'est que de comparer le mobilier et les costumes dans les deux suites gravées pour constater qu'on est passé du style Louis XV à une variante très austère du style Louis XVI (on notera aussi la disparition des cadres enchâssés en style rocaille). La fonction première de cette suite est bien, semble-t-il, d'assurer la médiation entre une œuvre et un public dont les normes de jugement se construisent en opposition à ce goût mondain dont Boucher est une

figure emblématique. Parmi les douze estampes de la série conçue par Chodowiecki, cinq reprennent à quelques détails près les sujets définis par Rousseau. Leur comparaison avec les estampes de Gravelot permet une première approche de la lecture du texte que propose la suite de Chodowiecki.

Que l'image qui ouvre la série représente le 'premier baiser de l'amour' ne saurait surprendre tant il s'agit d'une figure obligée dans toutes les éditions illustrées du roman de Rousseau (voir fig.1, p.<999>).²⁴ Chodowiecki donnera d'ailleurs une nouvelle version de la scène dans le frontispice d'une traduction de C. F. Cramer de La Nouvelle Héloïse parue à Berlin en 1785.²⁵ De fait, c'est bien une sorte d'obligation qui semble contraindre Chodowiecki à la représentation de ce moment puisque cette image de la série est la seule à figurer Julie et Saint-Preux comme amants. Ce qui frappe, dans cette première estampe, c'est la reprise presque littérale de tous les éléments dont se compose l'image correspondante dans la suite de Gravelot: on retrouve le bosquet en treillage, le banc, le feuillage en arrière-plan, le groupe des deux cousines dont l'une soutient l'autre, et Saint-Preux, dont le chapeau est tombé à terre, qui tend les bras vers Julie.²⁶ Le contraste avec la sensualité délicate du dessin de Gravelot n'en est que plus saisissant. Dans Le Premier Baiser de l'amour, Jean-Jacques voulait voir 'Julie dans un état de langueur se pencher, se laisser couler sur les bras de sa cousine'. La scène devait 'respirer une ivresse de volupté'.²⁷ De fait, le mouvement des corps se prolongeait, chez Gravelot, dans l'élan d'une végétation luxuriante.²⁸ Rien de tel dans les deux versions de Chodowiecki, qui se signalent au contraire par la raideur des postures, la sécheresse du paysage et l'effacement de toute sensualité dans l'image.

Les deuxième et sixième images de la série de Chodowiecki sont sans doute celles qui offrent le contraste le moins net avec les images correspondantes chez Gravelot (L'Héroïsme de la valeur et La Force paternelle; voir fig.2 et fig.3, p.<999>). Ce qui s'explique aisément si l'on songe qu'elles s'inspirent des deux sujets d'estampes où l'influence de l'esthétique du drame est la plus sensible dans les descriptions même de Rousseau.²⁹ Outre qu'ils représentent tous deux une relation (les deux amis, le père et la fille), ces sujets d'estampes organisent l'espace selon un regard extérieur, conformément au principe diderotien du quatrième mur (mais ce trait ne leur est pas spécifique), et insistent sur une gestuelle dramatique et des attitudes pathétiques, offrant une sorte de petit théâtre au centre duquel se trouve un homme agenouillé. Dans l'une, Milord Edouard vient demander pardon à Saint-Preux des propos injurieux qu'il lui a adressés la veille. Dans l'autre, le père de Julie, après avoir vainement essayé de convaincre Julie d'épouser M. de Wolmar par son autorité, l'en supplie à genoux. Mais si les images de Gravelot et de Chodowiecki renvoient toutes

deux plus ou moins nettement à l'esthétique du drame bourgeois, le code dramatique qu'elles adoptent ne se confond pourtant pas. Comme pour 'le premier baiser de l'amour', le mouvement des figures chez Chodowiecki est beaucoup moins animé: dans la première estampe, le corps figé des trois personnages aux bras croisés, en arrière-plan, s'oppose à la gestuelle pleine de vivacité des figures de Gravelot. L'action s'immobilise désormais en un tableau où les deux amis s'offrent au regard d'un public dont l'émotion n'est guère perceptible. Dans La Force paternelle, l'effet troublant de l'illustration de Gravelot reposait en particulier sur un contraste entre la figure et la légende, qui suggérait que la 'force paternelle' n'est jamais si redoutable que lorsqu'elle prend le visage de la faiblesse et de la supplication. La citation choisie par Chodowiecki contribue à une désambiguïsation de la scène, que conforte la modification de l'attitude de Julie, cachant désormais ses larmes dans les bras de son père: alors que Rousseau voulait que se dessine sur le visage de Julie tout à la fois 'le trouble, l'agitation, la douleur', c'est une figure de fille coupable et repentante que représente Chodowiecki.

Ce souci de lisibilité et de désambiguïsation des situations est assez manifeste aussi dans l'estampe suivante, inspirée de La Confiance des belles âmes (voir fig.4, p.<999>). Chodowiecki reprend à nouveau la quasi-totalité des éléments dont se composait l'image de Gravelot: au fond de l'image, un mur et la grille ouverte d'un parc. A gauche, un carrosse. Au premier plan, un groupe de trois personnages: après une longue absence, Saint-Preux est accueilli par M. et Mme de Wolmar. Dans les deux estampes, Julie est au centre de l'image, mais chez Chodowiecki, c'est Wolmar et non plus Julie qui se trouve devant la grille ouverte: sa domination sur le domaine de Clarens qu'il s'apprête à ouvrir à Saint-Preux est plus nettement indiqué, et par là-même, la 'confiance' dont il fait preuve semble plus mesurée que dans la version de Gravelot. D'autant que les attitudes des personnages de Chodowiecki paraissent à nouveau raides et compassées, dépourvues des grâces et de la politesse qui se manifestent dans la gestuelle des figures de Gravelot. D'un point de vue proxémique, la distance entre le corps de Saint-Preux et celui de Wolmar s'est accentuée, et le visage de ce dernier ne laisse guère paraître cet air 'ouvert, presque riant' qu'évoquait Rousseau dans son sujet d'estampe. Tout se passe, en somme, comme si Chodowiecki s'était efforcé d'atténuer le caractère choquant de la situation de l'époux embrassant l'ancien amant que lui présente sa femme.

Le dernier sujet d'estampe de Rousseau dont s'inspire Chodowiecki est celui de la célèbre Matinée à l'anglaise (voir fig.5, p.<999>). C'est celle aussi où il prend le plus de liberté dans la disposition des figures: on retrouve certes les sept personnages mentionnés par le sujet d'estampes,

et les objets de leurs activités diverses sont bien identifiables (broderie, dentelle, livre d'estampes, gazette). Mais dans le sujet conçu par Rousseau, Julie se tenait en retrait, à droite, au fond de l'image, et c'est uniquement parce qu'elle se situait du côté de la source lumineuse que sa présence pouvait apparaître comme irradiant secrètement la scène. Chez Chodowiecki, Mme de Wolmar s'est déplacée, avec la source de lumière, pour se retrouver au centre d'une image qui adopte désormais une perspective frontale. La figure de Julie se détache nettement à contre-jour tandis qu'elle se trouve en position surélevée par rapport à toutes les autres figures. C'est à une véritable apothéose de l'épouse vertueuse et de la mère aimante que l'on assiste, ainsi que l'explique la citation qui sert de légende: 'il y a longtemps que nous sommes tous vos sujets.' L'estampe de Chodowiecki célèbre le matriarcat sentimental de Clarens dont Mme de Wolmar devient le centre vivant.

A examiner les sept estampes dont le sujet est 'inventé' par Chodowiecki, les caractéristiques que l'on a pu dégager apparaissent plus nettement encore. Si l'influence de l'esthétique du drame bourgeois n'était pas absente, on l'a vu, dans les sujets d'estampes définis par Rousseau, celle-ci était fortement tempérée par le choix d'un artiste dont le style est à l'évidence marqué par l'esthétique rococo. Dans la version de Chodowiecki, l'esthétique du drame se déploie désormais dans toutes les dimensions de la suite gravée. Sur un plan spatial tout d'abord: alors que la série de Gravelot faisait alterner les scènes d'extérieur et d'intérieur, tout se passe désormais, chez Chodowiecki, dans des salons et des chambres: seules les estampes 1 et 7, dont les sujets sont empruntés à Rousseau et qui représentent des scènes peu évitables (le premier baiser de l'amour, la confiance des belles âmes), offrent une ouverture sur le dehors. Pour le reste, l'univers romanesque de La Nouvelle Héloïse se réduit désormais à la sphère étroite de l'intimité familiale. Particulièrement significative de ce point de vue est la disparition des Monuments des anciennes amours et de leur paysage alpestre au profit d'une représentation du 'gynécée' de Clarens dans lequel Saint-Preux est admis à pénétrer (voir fig.6, p.<999>). C'est un drame familial à l'atmosphère quelque peu confinée que représentent les gravures de Chodowiecki.

La comparaison du traitement de la temporalité n'est pas moins éloquente. Les sujets d'estampes de Rousseau mettaient en valeur les 'moments féconds' de l'intrigue, comme aurait dit Lessing.³⁰ Mais loin de figer l'action romanesque, il s'agissait avant tout de théâtraliser le sentiment, de le matérialiser en mouvements qui précipitent les êtres les uns vers les autres, les font s'agenouiller, lever les bras au ciel. Les gravures de Chodowiecki tendent plutôt à saisir l'action à l'instant où la tension dramatique est retombée. Elles évitent ainsi le plus souvent l'esthétique du

‘tableau-comble’, ‘dispositif intervenant à un moment où l’intensité énergétique de l’action, l’émotion, par conséquent doit atteindre à son comble’.³¹

L’esthétique du tableau, chez Chodowiecki, tend à immobiliser l’action à des moments de chute ou d’apaisement de la tension: la troisième estampe de la série représente ainsi non pas le moment où Julie est frappée par son père qui refuse toute idée de mariage avec Saint-Preux (c’est le choix de Moreau le jeune en 1774 et celui de Marillier en 1782) mais celui de la réconciliation entre le père et sa fille qu’il assoit sur ses genoux, sous le regard attendri de Mme d’Etange (voir fig.7, p.<999>). La légende souligne ce qui apparaît comme la seule ombre à ce tableau édifiant: la perte de l’innocence de Julie. C’est également l’espoir d’une réconciliation que peint la cinquième estampe: après la découverte des lettres de Saint-Preux qui ont plongé Mme d’Etange dans le désespoir, celle-ci se laisse baiser la main par sa fille en lui avouant à demi-mot qu’elle accepterait son mariage avec Saint-Preux s’il ne tenait qu’à elle (voir fig.8, p.<999>).

Au ‘tableau-comble’, Chodowiecki semble préférer le ‘tableau-stase’, autrement dit la ‘scène de genre silencieuse’,³² comme le suggère la reprise du thème de La Matinée à l’anglaise. Mais relève également de ce paradigme la quatrième estampe qui montre Saint-Preux contemplant silencieusement le portrait de Julie (voir fig.9, p.<999>), et la dixième où l’on voit Julie prier pour le salut de M. de Wolmar et se faire surprendre dans cette attitude par son mari et Saint-Preux qui entrent sans la prévenir dans son cabinet (voir fig.10, p.<999>). Scène à vrai dire si peu ‘spectaculaire’, en dépit de la légende, qu’elle n’a donné lieu qu’à de très rares représentations dans les différentes éditions illustrées du roman.³³ Quant à la mort de l’héroïne, elle devient une mort apaisée, interprétée comme union à Dieu et résolution de toutes les tensions.³⁴ Il ne faut à Chodowiecki pas moins de deux images pour en faire un moment de réconciliation de l’héroïne avec elle-même et un moment de prière et d’union avec Dieu (voir fig.11 et fig.12, p.<999>). C’est dire à quel point la ‘douleur barbare’ de Claire est exclue de l’horizon de cette suite gravée. L’immense bouleversement que suscite la nouvelle de la mort de Julie dans la communauté de Clarens, qui donnait à la fiction symbolique du voile tout son sens, se réduit à peu près à l’abattement muet de Wolmar obstinément assis au chevet de son épouse.

Inutile de souligner sans doute la dimension passablement réductrice de cette lecture du dénouement. Car ce dont meurt Julie dans le roman, c’est bien d’un deuil impossible: celui d’une passion pour Saint-Preux qui engage à la fois l’âme et le corps.³⁵ De manière générale, et comme le laissait déjà clairement percevoir l’image du premier baiser, c’est un roman dépassionné et plus

encore déssexualisé que donne à lire la suite de Chodowiecki. Conformément aux théories dramatiques de Diderot, Chodowiecki s'attache essentiellement à peindre des relations pour reprendre le mot de Dorval dans les Entretiens sur le fils naturel:³⁶ les deux amis, le père et la fille, la mère et la fille, les parents et la fille... Alors que la mère de Julie n'était pas représentée dans la suite de Gravelot, elle est présente deux fois dans celle de Chodowiecki. Le motif dominant de la série devient la relation de Julie à sa famille, au détriment de la relation passionnelle. D'où l'effacement relatif de Saint-Preux qui n'est désormais présent que dans sept estampes (au lieu de dix chez Gravelot). Symptomatique, à cet égard, est le choix de ne représenter ni la honte de Saint-Preux sortant d'un lieu de débauche (La Honte et les remords vengent l'amour outragé est remplacé par l'image de Saint-Preux contemplant le portrait de Julie); ni l'épisode fameux de L'Inoculation de l'amour (estampe 5), dont le titre avait donné lieu, on le sait, à des interprétations obscènes vigoureusement rejetées par Rousseau.³⁷ En lieu et place de cette image où le baiser de Saint-Preux sur la main de Julie alitée valait comme emblème de la passion et de l'union charnelle des amants, Chodowiecki offre le spectacle des remords de Julie baisant la main de sa mère compatissante. D'un baiser à l'autre, la représentation de la relation familiale s'est substituée à celle de la relation amoureuse. Quant aux Monuments des anciennes amours, qui représentent un pèlerinage vers un passé à la fois douloureux et regretté, et une invitation à la commémoration devant les traces anciennes de la passion, ils sont remplacés par une représentation de Saint-Preux dans le 'gynécée' de Clarens où seuls désormais les mots du jeune homme, qui donnent à l'image sa légende, font allusion aux amours anciennes ('La raison peut s'égarer dans un chalet tout aussi bien que dans un cellier').

Evitant toute représentation malséante, Chodowiecki tire donc le roman de Rousseau du côté d'un pathétique bourgeois, exploitant la fixité de l'image non pour saisir le point d'acmé d'un élan ou d'un tourment de la passion mais pour immobiliser l'action en tableaux célébrant les liens familiaux de manière quasi liturgique, adaptant en somme le roman de Rousseau au public populaire et bourgeois des almanachs allemands. Si le roman de la deuxième moitié du dix-huitième siècle peut être décrit comme le lieu d'expression d'un conflit entre l'énergie du désir et l'exaltation de la vertu, et si La Nouvelle Héloïse paraît le roman emblématique de ce conflit, c'est clairement du côté de l'ordre et de la vertu que Chodowiecki tire le roman de Rousseau. Il n'est certes pas le seul, et les frontispices allégoriques que proposent les éditions françaises de la fin du dix-huitième siècle témoignent également d'un effort d'appropriation du roman par une doxa moralisatrice de plus en plus pressante qui, au prix de bien des simplifications, fit de La Nouvelle Héloïse son texte fondateur.³⁸ Mais c'est bien en observant la suite de Chodowiecki que reviennent irrésistiblement à

la mémoire les propos de Rousseau à Malesherbes à propos du traitement réservé à sa Julie par les théologiens: ‘je trouve qu’ils l’ont traitée avec un peu de rudesse, ils ont flétri ses charmes et j’avoue qu’elle me plaisait plus aimable quoiqu’hérétique que bigote et maussade comme la voilà.’³⁹

<insert figs Martin 1-12>

¹ Je remercie chaleureusement Jo-Ann McEachern, Philip Stewart et Nathalie Ferrand pour leur précieux concours bibliographique.

² Pour un panorama des nombreux travaux publiés sur ce programme iconographique, voir notre étude ‘L’émergence d’un nouvel objet de recherches: le roman illustré au XVIII^e siècle’, *SVEC* 2009:02, p.193-204.

³ Voir bien sûr à ce sujet l’*Entretien sur les romans*.

⁴ C’est aussi le cas d’une traduction anglaise parue à Londres: *Eloisa, or a Series of original letters* (Baldwin & Becket, 1784).

⁵ Les mêmes planches sont reproduites dans des éditions de 1769 et de 1776 de la même traduction.

⁶ Voir Nathalie Ferrand, ‘Quelques romans français traduits et illustrés en Allemagne au dix-huitième siècle (1700-1792)’, p.<999>, et en particulier p.<999>.

⁷ Conformément aux indications de Rousseau dans ses *Sujets d’estampes*, dans *Œuvres complètes*, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, 5 vol. (Paris, 1959-1995), t.2, p.762.

⁸ Sur l’importance de cette séquence dans le roman de Rousseau, voir N. Ferrand, *Livres et lecture dans les romans français du XVIII^e siècle* (Paris, 2002), p.70 et suiv. L’estampe de Crusius est reproduite dans son ouvrage: *Livres vus, livres lus*.

⁹ *Correspondance complète*, t.6 (1968), lettre 836, à M.-M. Rey, 21 juin 1759.

¹⁰ *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* dans *Collection complète des œuvres de J. J. Rousseau*, 9 vol. in-quarto (Londres, [i.e. Bruxelles, J. L. de Boubert], 1774-1776).

¹¹ *Blätter zu Rousseau’s neue Heloise, mit französischer Unterschrift*, dans *Almanach généalogique pour l’année 1783, à Berlin*. La même année, les dessins de Chodowiecki, gravés par Berger, paraissent dans une version allemande de l’*Almanach de Berlin* (*Berliner Genealogischen Kalender auf das Jahr 1783*) avec les légendes traduites. Voir W. Engelmann, *D. Chodowiecki’s Sämmtliche Kupferstiche* (Leipzig, 1857), n°438. Jens-Heiner Bauer donne par erreur la date de 1782 pour la publication de cet almanach (D. N. Chodowiecki, Berlin, 1984, p.141).

¹² Les estampes de Chodowiecki sont toutefois un peu plus petites (8,2 cm de hauteur x 5 cm) que celles de Gravelot (10,4 cm de hauteur x 6,3 cm).

¹³ Elles n’ont été insérées que très tardivement dans une édition allemande du roman parue à Berlin en 1920.

¹⁴ Voir P. Stewart: ‘Julie et ses légendes’, *SVEC* 260 (1989), p.257-78.

¹⁵ Pour faciliter le repérage, les images comportent aussi en bas à droite un renvoi au tome et au numéro des lettres. Paradoxalement, la version allemande renvoie clairement au découpage de *La Nouvelle Héloïse* alors que les indications de la version française renvoient à un découpage et une toison qui restent obscurs.

¹⁶ Chodowiecki collabora à l’*Almanach de Goettingue* (*Göttingen Taschen Kalender*) de 1778 à 1794, et travailla aussi régulièrement pour l’*Almanach de Berlin*.

¹⁷ Voir Anne-Marie Link, ‘The social practice of taste in late eighteenth-century Germany: a case study’, *The Oxford art journal* 15:2 (1992), p.3-14. L’auteur appuie son étude sur une analyse de l’*Almanach de Goettingue* de 1780 (*Goettinger Taschen Calendar vom Jahr 1780*), et notamment sur une série d’images de Chodowiecki (commentée par Lichtenberg) déclinant l’opposition entre nature et affectation et faisant la satire d’une certaine bourgeoisie allemande qui, en imitant les usages français, oublie son caractère national, fait de sobriété et de retenue: ‘The *Goettingen Calendar* represented bourgeois society as “natural”, and as sensible to the beauties of both nature and art’ (p.12).

¹⁸ ‘Le libraire a parlé à M. Cochin, mais il est trop occupé; je pense à M. Boucher, mais il est bien maniéré, et peut-être ni l’un ni l’autre ne voudraient entreprendre ces bagatelles’ (*Correspondance complète*, t.4, 1967, lettre 587, à Mme d’Houdetot, 5 décembre 1757). De fait, c’est bien d’abord avec François Boucher que Coindet négocie, à la grande satisfaction de Rousseau: ‘je vois que vous avez bien parlé à M. Boucher et que vous avez facilité une affaire que je regardais comme manquée’ (t.6, lettre 797, 13 avril 1759). Rappelons que Gravelot, finalement retenu, fut lui-même un élève de Boucher...

¹⁹ ‘Son élégance, sa mignardise, sa galanterie romanesque, sa coquetterie, son goût, sa facilité, sa variété, son éclat, ses carnations fardées, sa débauche, doivent captiver les petits-maîtres, les petites femmes, les jeunes gens, les gens du monde, la foule de ceux qui sont étrangers au vrai goût, à la vérité, aux idées justes, à la sévérité de l’art. Comment résisteraient-ils au saillant, aux pompons, aux nudités, au libertinage, à l’épigramme de Boucher?’ (Denis Diderot, *Salon de 1763*, Paris, 1984, p.120). Voir René Démoris, ‘Boucher, Diderot, Rousseau’, dans *Rethinking Boucher*, éd. Melissa Hyde et Mark Ledbury (Los Angeles, 2006), p.201-28.

²⁰ Voir R. Démoris, ‘Boucher, Diderot, Rousseau’.

-
- ²¹ J.-J. Rousseau, Lettre à M. D'Alembert sur son article Genève, éd. M. Launay (Paris, 1967), p.200.
- ²² 'Le plaisir de donner de l'émotion à tant d'aimables personnes m'émuet moi-même jusqu'aux larmes' (Les Confessions, éd. A. Grosrichard, t.2, Paris, 2002, livre 8, p.123).
- ²³ En 1783, l'année même où il illustre La Nouvelle Héloïse, Chodowiecki publie une série de 'coiffures berlinoises' féminines: l'une d'entre elles, désignée comme celle de 'la laborieuse', est très proche de celle qu'il attribue systématiquement à Julie... On notera aussi la disparition des cadres de style rocaille entourant chacune des images dans la suite de Gravelot.
- ²⁴ Les éditions illustrées du dix-neuvième siècle ne manqueront pas de prolonger cette tradition. Voir Alexis François, Le Premier Baiser de l'amour, ou Jean-Jacques Rousseau, inspirateur d'estampes (Genève et Paris, 1920); et Ann Lewis, 'Illustrations as reactions: three nineteenth-century readings of La Nouvelle Héloïse', SVEC 2007:06, p.102-32.
- ²⁵ J. J. Rousseau Sämmtliche Werke, t.3 (Berlin, Reclam, 1785); voir W. Engelmann, D. Chodowiecki's Sämmtliche Kupferstiche, n°535.
- ²⁶ Les illustrations de Gravelot sont souvent reproduites. On peut les consulter par exemple dans l'édition de La Nouvelle Héloïse par R. Pomeau (Paris, 1988), p.cii et suiv.
- ²⁷ Sujets d'estampes, dans La Nouvelle Héloïse, éd. R. Pomeau, p.cii.
- ²⁸ 'Nappes de nuages, plis des tissus, groupes de branches feuillues offrent l'idée [...] d'une euphorie concertée de sentiments et de sensations' note justement Claude Labrosse: 'Sur les estampes de La Nouvelle Héloïse dessinées par Gravelot', dans L'illustration du livre et de la littérature au XVIII^e siècle en France et en Pologne, éd. Zdzislaw Libera et al. (Varsovie, 1982), p.83-103.
- ²⁹ Sur l'influence de l'esthétique du drame dans les sujets d'estampes de Rousseau, voir Catherine Ramond, 'Autour des Sujets d'estampes de La Nouvelle Héloïse: estampes dramatiques et tableaux romanesques', dans Jean-Jacques Rousseau et les arts visuels, éd. Frédéric S. Eigeldinger, Annales de la société Jean-Jacques Rousseau (Genève, 2003), p.511-27.
- ³⁰ 'Dans les figures en mouvement, il faut voir ce qui précède et ce qui suit, et donner au temps de l'action une certaine latitude; sans quoi l'on ne saisira jamais bien l'unité du moment qu'il faut exprimer' (Rousseau, Sujets d'estampes). S'inspirant de Diderot, Lessing développe longuement ce thème dans son célèbre Laocoon, en indiquant que le 'moment fécond' est celui qui 'permet de mieux comprendre l'instant qui précède et celui qui suit' (Laocoon, ou Des frontières de la peinture et de la poésie, trad. Française de Courtin (1866), Paris, Hermann, 1990, p. 120-121).
- ³¹ Pierre Frantz, L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle (Paris, 1998), p.155.
- ³² P. Frantz, L'Esthétique du tableau, p.154.
- ³³ Il semble qu'il faille attendre une édition de 1889 (Paris, Jouaust, Librairie des Bibliophiles) illustrée par Hédouin et Lalauze pour retrouver une estampe inspirée de ce sujet.
- ³⁴ Interprétation promise à un riche avenir, au moins jusqu'au vingtième siècle.
- ³⁵ Voir notamment Jean Ehrard, 'Le corps de Julie', dans L'Invention littéraire au XVIII^e siècle: fictions, idées, société (Paris, 1997), p.101-16.
- ³⁶ 'Ajoutez à cela toutes les relations: le père de famille, l'époux, la sœur, les frères. Le père de famille! Quel sujet, dans un siècle tel que le nôtre...' (Diderot, Entretiens sur le Fils naturel, dans Œuvres complètes, éd. H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, et al., Paris, 1975- , t.10, p.144).
- ³⁷ 'L'estampe explique [le mot] de manière qu'il faudrait avoir l'imagination bien obscène pour y trouver une autre explication' (Correspondance complète, t.8, lettre 1280, à Coindet, 11 février 1761).
- ³⁸ Voir à ce sujet notre ouvrage Dangereux suppléments, p.60 et suiv.
- ³⁹ Correspondance complète, t.8, lettre 1304, à Malesherbes, 19 février 1761.