

ÉDOUARD FÉTIS MUSICOLOGUE, ENTRE HISTORIOGRAPHIE ET NATIONALISME

Mémoire de master en Histoire de l'art et archéologie, orientation musicologie,
à finalité spécialisée, sous la direction de Mme Brigitte Van Wymeersch
Université Catholique de Louvain

Thibaut Radomme

Mots-clés : Édouard Fétis – histoire de la musique – critique d'art – historiographie – nationalisme – patriotisme – Belgique – XIX^e siècle – Romantisme – musicologie – vulgarisation – université – politiques culturelles – financement public de l'art – interventionnisme étatique – art – nation – État – identité nationale – intellectuel – Dreyfus

Synthèse : Cette étude consiste en une lecture critique de l'œuvre de l'historien de l'art et de la musique Édouard Fétis (1812-1909), selon deux axes conceptuels : le nationalisme et l'historiographie. La première partie du mémoire se concentre sur la question suivante : comment l'art a-t-il été mis au service de l'affirmation de l'identité nationale belge ? Après une synthèse historique sur les relations entre art et nationalisme dans la Belgique du XIX^e siècle (où sont détaillées les politiques culturelles développées par le jeune État), l'analyse des textes d'Édouard Fétis permet de dégager les mécanismes de glorification nationale mis en place par l'auteur ainsi que son plaidoyer en faveur d'un financement public ambitieux de l'art. La deuxième partie du mémoire tente de répondre à la question suivante : quelle crédibilité historiographique reste-t-il à un historien de l'art et de la musique qui s'est compromis par une inclination nationaliste partisane ? À la suite de l'étude de l'historiographie romantique belge au XIX^e siècle (qui permet entre autres de distinguer un basculement significatif, au cours des années 1870, entre la figure de l'historien amateur et celle de l'historien professionnel formé à l'université), sont soulignées les trois postures auctoriales adoptées par Fétis – historien, critique, moraliste – ainsi que le fait qu'en tant qu'historien romantique, il produit une œuvre plus proche de la vulgarisation érudite que de l'histoire académique. Enfin, la conclusion présente une hypothèse de lecture originale, proposant de voir en Édouard Fétis un *intellectuel*, au sens où le terme est employé dans l'espace culturel français de l'extrême fin du XIX^e siècle dans le contexte de l'affaire Dreyfus. Cette hypothèse permet de souligner la grande cohérence de la démarche de Fétis, qui poursuit un objectif unique à travers tous ses travaux : défendre l'art, afin que l'art valorise la nation.

Édouard Fétis (1812-1909) est un musicologue, historien de l'art, critique musical, bibliothécaire et intellectuel belge, fils du célèbre musicologue François-Joseph Fétis. Auteur d'un peu moins d'une dizaine de monographies, d'une cinquantaine d'articles, notices, discours et rapports divers, correspondant du journal *L'Indépendant* pendant plusieurs décennies, il a entre autres écrit trois ouvrages sur lesquels cette étude s'attarde : *Les Splendeurs de l'art en Belgique* (1848), *Les Musiciens belges* (1849-1854) et *L'Art dans la société et dans l'État* (1870). Deux axes ont été choisis pour étudier l'œuvre d'Édouard Fétis : le nationalisme et l'historiographie. Il suffit en effet de parcourir la liste des textes d'Édouard Fétis pour observer un élément de récurrence : la Belgique y est omniprésente, et elle y est glorifiée. En outre, un anachronisme fondamental marque un titre tel que *Les Musiciens belges* : y sont en effet considérés comme « belges » des artistes ayant vécu au Moyen Âge ou à la Renaissance, c'est-à-dire à une époque où, à l'évidence, la nationalité belge n'a aucune espèce d'existence. Comme il est entendu que ce contresens historique s'inscrit dans la perspective nationaliste qui est celle d'Édouard Fétis, on peut logiquement en déduire ce que le simple bon sens n'est pas sans savoir : la fibre nationaliste et la prétention à la rigueur historique ne font pas bon ménage. Voici donc la problématique à laquelle nous voudrions soumettre le « cas Fétis » : comment un historien de l'art peut-il participer à la construction identitaire d'un État en mal de nation et, à l'inverse, comment cet historien de l'art, compromis par sa partialité nationaliste, peut-il conserver une certaine crédibilité scientifique ?

➤ *Art et nationalisme en Belgique au XIX^e siècle*

Il convient avant toute chose de briser une idée fautive, celle selon laquelle il n'y aurait pas eu de conscience d'une identité collective commune – qualifions-la de *belge* – avant 1830 sur les territoires qui allaient devenir le Royaume de Belgique. Selon Jean Stengers¹, il existerait dès le XVII^e siècle une certaine conscience collective *belge*. Il suffit, pour se convaincre de la pertinence de cette hypothèse, de consulter la très riche étude de Sébastien Dubois, *L'Invention de la Belgique*², dont les troisième et quatrième parties, respectivement intitulées « La naissance d'une culture nationale » et « L'émergence d'une identité », sont consacrées à l'examen des traces (archives, correspondances privées, discours publics, manuels de géographie ou d'histoire, représentations allégoriques de la nymphe Belgica ou du lion belge, etc.) prouvant que le lent processus d'*invention* de l'État-nation belge est en cours dès le XVIII^e siècle au moins. La Belgique ne surgit donc assurément pas par génération spontanée au XIX^e siècle, et une certaine conscience nationale précède naturellement la révolution de 1830.

Pourtant, malgré la réalité d'une conscience nationale belge à l'avènement du Royaume de Belgique, le jeune État va procéder, tout au long du siècle, à une réaffirmation forte de cette conscience, et ce en raison de deux obstacles et deux catalyseurs. Les deux catalyseurs sont deux moments de réussite éclatante du projet belge, qui vont exciter la poussée d'un sentiment de fierté nationale, au lendemain de la révolution d'abord – fierté de la liberté reconquise, fierté de l'indépendance retrouvée, fierté de la constitution libérale dont le pays s'est doté –, dans le dernier quart du XIX^e siècle ensuite – marqué par une prospérité économique sans précédent, les grands travaux du règne de Léopold II et les fructueuses affaires coloniales. Le jeune État belge est en outre confronté à deux obstacles, l'un étant propre à sa situation particulière, l'autre constituant une pierre d'achoppement pour tous les États-nations européens puisqu'il est le fruit d'une évolution historique générale à la fin de l'Ancien Régime. Le premier de ces deux problèmes est le défaut criant de légitimité que la Belgique recueille auprès des autres pays européens, et surtout de la France : elle souffre ainsi d'une absence de reconnaissance internationale, mis à part le prestige qui s'attache à la personne du roi ; elle est perçue comme un État artificiel et éphémère, fragile assemblage de deux peuples qui n'ont pas en commun d'être une nation³. La deuxième difficulté du jeune État belge est de gérer le passage du patriotisme au nationalisme ou, plus exactement, du patriotisme monarchique au patriotisme nationaliste, selon le modèle élaboré par Sébastien Dubois⁴.

Sous l'Ancien Régime, la notion de patriotisme est monarchique parce qu'elle n'existe qu'à travers la personne du Prince : elle s'actualise en un dévouement au bien commun, nourri par le sentiment d'une certaine unité sous la domination protectrice et reconnue comme légitime du souverain ; elle ne traduit que rarement un enracinement dans une terre ou un sentiment de supériorité ou d'hostilité par rapport à l'étranger (même si c'est précisément de la protection qu'il offre contre l'étranger, potentiellement menaçant, que le Prince tire sa légitimité). Au XIX^e siècle, tout bascule : avec la tête du roi de France tombe la figure du Prince, qui se trouve déchu de ses droits de souveraineté. Les révolutions de la fin du XVIII^e siècle (en Belgique, la révolution brabançonne de 1789-1790) prennent acte du divorce entre la patrie et son Père et, en rompant brutalement avec le patriotisme monarchique, promeuvent un nouveau modèle : le patriotisme nationaliste, ancré dans une réalité territoriale et une préférence nationale, loin de l'abstraction politique de la Patrie définie comme domination du Prince. Tel est le phénomène de

¹ STENGERS Jean, *Histoire du sentiment national en Belgique des origines à 1918. T. 1, Les Racines de la Belgique*, Bruxelles, Racine, 2000.

² DUBOIS Sébastien, *L'Invention de la Belgique. Genèse d'un État-nation 1648-1830*, Bruxelles, Racine, 2005.

³ STENGERS Jean, « La Belgique de 1830, une "nationalité de convention" ? », dans *Histoire et historiens depuis 1830 en Belgique, Revue de l'Université de Bruxelles*, 1981, 1-2, p. 7-19.

⁴ DUBOIS Sébastien, *L'Invention de la Belgique, op. cit., passim*.

« nationalisation du patriotisme⁵ », selon l'expression de Sébastien Dubois, qui marque dans toute l'Europe la frontière entre l'Ancien Régime et l'époque contemporaine. Dès lors, surgit à la fin de l'Ancien Régime la nécessité de diffuser la conscience nationale auprès de la masse, en remplacement du patriotisme monarchique qu'elle nourrissait jusque là. Il faut « former » l'opinion publique, selon l'expression continuellement employée en France en 1789. Les États-nations européens s'efforceront de la forger tout au long du siècle industriel, en imposant leur réalité à travers une mutation double : le glissement du patriotisme au nationalisme (un patriotisme autoréférentiel, détaché de la figure du Prince), et la diffusion de masse de cette conscience nationale autonome. Ce défi est commun à tous les pays européens, mais il semble d'autant plus complexe aux pères fondateurs de l'État belge que le Royaume souffre d'un défaut de légitimité nationale sur la scène internationale.

La première décennie d'existence de la Belgique est particulièrement mouvementée, marquée par la guerre belgo-néerlandaise (1830-1839). Le Traité des XXIV articles, signé à Londres le 19 avril 1839, dote la Belgique de ses frontières définitives et de la confirmation du principe de neutralité perpétuelle, dont on trouve les prémices dès l'indépendance en 1830 et qui est garanti par les grandes puissances européennes⁶. La Belgique, soumise à l'impossibilité juridique d'envisager l'expansion de son territoire, réduite par conséquent à un rôle modeste sur le théâtre géopolitique européen, doit trouver ailleurs les moyens de briller : ce sera dans l'économie et la finance surtout, mais aussi dans l'art qu'elle s'y efforcera. Alors que la reconnaissance internationale des frontières belges est garantie, c'est désormais à la reconnaissance morale que les pères fondateurs du Royaume entendent travailler, c'est-à-dire à la légitimation politique de l'État-nation belge, par l'exaltation des vertus combinées de la prospérité et du progrès. Tandis que les élites industrielles et financières entretiennent leur amour de la *Patrie* en s'enivrant d'idéologie unioniste et d'ambitieux projets socio-économiques, on voit émerger, dans les rangs politiques et intellectuels, une conception utilitariste de l'art et des sciences, perçus comme un moyen de nourrir le sentiment national, comme un outil de légitimation politique de l'existence du jeune État et un support de promotion de la Belgique à l'étranger. Ainsi, l'art doit être mis au service de l'unité et de la gloire nationales : il s'agit d'exalter le sentiment national en le fondant sur une identité collective ancienne, et de légitimer l'État en prouvant l'antiquité de la Nation à laquelle il correspond.

En fait, cette exploration du passé pour exalter le rayonnement national répond parfaitement à l'apparent paradoxe sur lequel tous les États-nations européens se sont construits, d'après Marnix Beyen : « D'un côté, ceux-ci [les États-nations] devaient offrir à leurs citoyens un projet dynamique et orienté vers l'avenir ; de l'autre, il était vital pour eux de faire état de lettres de noblesse très anciennes⁷. » Les États-nations du XIX^e siècle se nourrissent ainsi, selon l'expression de Marnix Beyen, d'un *optimisme libéral* et d'une *nostalgie romantique*. La Belgique, fière de ses prétendues racines gauloises (louées par Jules César au début de la *Guerre des Gaules*) et de la constitution – l'une des plus libérales du continent – dont elle a su se doter à son indépendance, s'inscrit parfaitement dans ce paradoxe. Ainsi, l'entreprise d'affirmation d'une conscience nationale belge est largement marquée par l'esprit romantique, avec ses conceptions de liberté, d'ancrage dans la tradition et d'idéal d'avenir : c'est exactement le programme intellectuel présidant à la fondation de

⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁶ WITTE Els, *La Construction de la Belgique (1828-1847)*, trad. du néerlandais Anne-Laure Vignaux, dans DUMOULIN Michel, DUJARDIN Vincent, GERARD Emmanuel et VAN DEN WIJNGAERT Mark (dir.), *Nouvelle Histoire de Belgique. Volume 1 : 1830-1905*, Bruxelles, Complexe (coll. *Questions à l'Histoire*), 2005 : chap. « L'Europe reconnaît la Belgique », p. 69-80.

⁷ BEYEN Marnix, « Féconder l'avenir par le passé. La politique commémorative de l'État belge pendant les années jubilaires 1880, 1905 et 1930 », dans KURGAN-VAN HENTENRYK Ginette et MONTENS Valérie (dir.), *L'Argent des arts. La politique artistique des pouvoirs publics en Belgique de 1830 à 1940*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 2001, p. 73-88 : p. 73.

la Belgique, entre orgueil de l'indépendance, enracinement dans un passé bimillénaire et optimisme insatiable pour le futur.

Les débats parlementaires sont le lieu d'un consensus politique complet autour de la nécessité d'un art national pour la Belgique, lesquels débats se révèlent d'autant plus succincts que, les affaires culturelles étant associées à l'Instruction publique⁸, ils se trouvent phagocytés par l'éternelle pomme de discorde belge : la question de l'enseignement. Ainsi, ce n'est pas sur la légitimité d'un financement public de l'art, mais à propos de la destination des aides de l'État et de leur mode de répartition qu'une « minorité agissante », catholiques et libéraux confondus, se dispute en réaffirmant les clivages idéologiques de l'État belge, tandis que la « majorité silencieuse et indifférente » des parlementaires n'a d'autre opinion sur le sujet que la certitude du bien-fondé d'une politique de soutien à l'art belge⁹. En effet, malgré l'idéologie libérale instruisant les affaires économiques et en raison du paradoxe de l'optimisme nostalgique des États-nations souligné ci-dessus, l'opposition à un interventionnisme étatique dans les affaires culturelles est quasiment inexistante. Plus tard, avec l'entrée des socialistes à la Chambre aux élections de 1894 après l'instauration du suffrage universel masculin tempéré par le vote plural (1893), un nouvel objectif dans le soutien public à l'art se fait jour : la démocratisation, l'accès de tous à la culture. Quelques très rares interventions de parlementaires progressistes vont dans ce sens-là dès les années 1860, mais il faut attendre l'action politique de Jules Destrée pour que la question de l'art social prenne véritablement son essor¹⁰.

S'il n'est sans doute pas pertinent de parler de *politique culturelle* au sens moderne et strict du terme – « la notion même de "politique culturelle", désignant un projet systématique et délibéré, apparaît après la deuxième guerre mondiale¹¹ » –, il est cependant indéniable que l'État belge a adopté une attitude interventionniste dans le domaine de la culture tout au long du XIX^e siècle. Ainsi, tôt après l'Indépendance, l'État se dote d'une administration dédiée au développement des sciences, lettres et beaux-arts, qui s'ajoute à celles d'autres niveaux de pouvoir (dans les villes et communes en particulier) soutenant depuis longtemps les affaires culturelles, et de 1837 à 1912, les subsides culturels belges augmentent de façon importante, de 402 000 francs à 3 985 000 francs (ces sommes représentent respectivement 0,4 et 0,5 % du budget total de l'État), avec une croissance assez lente jusqu'au milieu du siècle puis une accélération dans les années 1860-1870¹². L'intervention de l'État dans les affaires culturelles va se concrétiser en trois catégories de moyens d'action : les crédits accordés aux musées et monuments (visant à la préservation du patrimoine existant et à la diffusion des trésors artistiques nationaux) ; l'enseignement et la formation artistique ; les encouragements (au moyens de prix et concours), les commandes officielles d'œuvres et les subsides divers (permettant

⁸ L'appareil administratif chargé de la gestion des affaires scientifiques, artistiques et littéraires est successivement intégré au sein du ministère de l'Intérieur, où l'on gère également l'Instruction publique (1830-1885), puis au sein du ministère de l'Agriculture, de l'Industrie et des Travaux publics (1885-1888), puis à nouveau au sein du ministère de l'Intérieur (1889-1895). L'organe est divisé en deux départements distincts en 1896 : « l'administration de l'Enseignement supérieur, des Sciences et des Lettres » au ministère de l'Intérieur et de l'Instruction publique, et « la direction des Beaux-Arts » au ministère de l'Agriculture, de l'Industrie et des Travaux publics. La création d'un ministère des Sciences et des Arts distinct par arrêté royal du 2 mai 1907 met fin à cette situation ubuesque. Il devient le ministère de l'Instruction publique en 1933 (jusqu'en 1961) et est alors composé de la « direction générale de l'Enseignement et des Sciences » et de la « direction générale des Beaux-Arts, des Lettres et des Bibliothèques publiques ». (MONTENS Valérie, « En guise d'introduction : finances publiques et art en Belgique (1830-1940) », dans KURGAN-VAN HENTENRYK Ginette et MONTENS Valérie (dir.), *L'Argent des arts. La politique artistique des pouvoirs publics en Belgique de 1830 à 1940*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 2001, p. 9-24 : p. 10.)

⁹ MONTENS Valérie, « En guise d'introduction : finances publiques et art en Belgique (1830-1940) », art. cit., p. 13.

¹⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹¹ BEYEN Marnix, « Féconder l'avenir par le passé », art. cit., p. 74. Voir aussi la deuxième partie, « La non-politique culturelle du XIX^e siècle », dans l'article de DUMONT Hugues, « La genèse des principes directeurs du droit public belge de la culture entre 1830 et 1940 », art. cit., p. 26-30.

¹² MONTENS Valérie, « En guise d'introduction : finances publiques et art en Belgique (1830-1940) », art. cit., p. 11.

de soutenir la production d'un nouveau patrimoine artistique national). Ce soutien actif aux arts, qui découle de la volonté de faire émerger une « élite culturelle belge qui entretienne des liens étroits avec les cénacles politiques¹³ » et les milieux industriels et financiers participant à son financement, se traduit tout au long du XIX^e siècle par une imposante batterie de mesures diverses – création d'institutions et allocation d'enveloppes budgétaires en faveur des arts – qu'il est inutile de passer ici en revue. Peinture, statuaire, architecture, littérature, musique... Aucun domaine artistique n'échappe à l'appétit des pouvoirs politiques.

Ainsi, si les arts et les sciences ont été d'excellents vecteurs du nationalisme dans tous les États-nations européens au XIX^e siècle, c'est particulièrement vrai – et, sans doute, plus intéressant à étudier – en Belgique parce que l'idée même d'une nationalité belge a été longtemps niée à l'étranger. En Belgique plus qu'ailleurs, les arts ont été mis au service de la construction (ou du renforcement) d'une identité belge problématique et difficilement tangible, du fait de l'inexistence de frontières naturelles nettes, d'une unité linguistique ou d'une tradition historique commune à une zone territoriale stable et clairement définie à travers les époques.

➤ *Édouard Fétis nationaliste ?*

Comment le travail de musicologue et d'historien de l'art d'Édouard Fétis s'est-il inscrit dans ce contexte ? Dans ses écrits, Fétis s'attache en fait à un double programme concernant les œuvres d'art produites du Moyen Âge au début du XIX^e siècle dans les territoires désormais réunis sous l'égide du Royaume de Belgique : leur unification d'une part (afin de montrer qu'elles constituent une tradition homogène) et leur nationalisation d'autre part (pour faire de cette tradition le fruit du caractère national belge). Ses ouvrages sont donc le lieu d'une célébration du patrimoine artistique national, qui répond à une ambition politique que l'on peut formuler en ces termes : certes, la nation belge a été malmenée par les vicissitudes violentes de l'histoire, mais son destin était de se trouver réunie, comme le prouvent les trésors de l'art national que le jeune Royaume de Belgique a reçus en héritage. L'État belge, en ce qu'il matérialise l'unification nationale, est donc parfaitement légitime. Ainsi, à l'issue d'une étude de détail des ouvrages envisagés, il apparaît clairement que Fétis pratique un nationalisme que nous qualifierions « de combat », au sens où il ajoute à la simple fierté patriotique une dimension polémique très franche, fondée sur des raisonnements intellectuels, appuyée par une argumentation rationnelle empruntant à l'histoire, à l'histoire de l'art ou – plus anecdotiquement – au simple bon sens, mais qui est mâtinée parfois d'un sentiment d'hostilité à l'égard de l'étranger et est menée de toute façon dans un but précis et clair : s'édifier « un passé bien à soi », un patrimoine artistique propre à la Belgique, dont elle puisse s'enorgueillir et qu'aucun autre pays ne viendra lui disputer.

Du reste, la posture nationaliste qu'adopte Édouard Fétis dans ses écrits ne vaut pas uniquement pour la Belgique. Il applique à l'histoire d'autres pays le même type d'anachronismes, soumet les individus, les objets et les idées du passé au même genre de nationalisation forcée *a posteriori*. On peut donc considérer qu'elle n'est pas – ou pas seulement – nourrie par un chauvinisme aveugle, ni par un calcul nationaliste conscient, mais qu'elle est, au moins en partie, également le fruit d'une tendance générale, d'un esprit du temps caractérisé par le fait d'appliquer au passé la grille de lecture géopolitique du présent, sans doute par facilité et par commodité mais aussi par conviction idéologique d'une continuité de *race*, d'une permanence de la nation conçue comme une famille entre les générations de laquelle se transmet un héritage héréditaire constant, traduit dans un hypothétique *caractère national*. Les travaux d'Édouard Fétis seraient donc, dans cette hypothèse, le produit d'un état d'esprit général postulant l'identité des ancêtres d'une nation avec leurs descendants et la perpétuation identitaire de ceux-là à ceux-ci, les territoires d'hier

¹³ WITTE Els, *La Construction de la Belgique (1828-1847)*, op. cit., p. 170-171.

équivalant de même à l'espace national d'aujourd'hui.

Édouard Fétis défend fervemment, surtout dans *L'Art dans la société et dans l'État* mais aussi, de façon incidente, dans ses deux autres ouvrages, le développement d'une politique culturelle volontariste, placée entre les mains d'un État fort. Il considère en effet que le mécanisme libéral du marché de l'art ne permet pas de garantir une production artistique de qualité : le désir, la nécessité parfois de gagner de l'argent condamnent irrémédiablement le créateur à produire un art vulgaire, médiocre et racoleur. L'intervention de l'État est donc essentielle parce qu'elle soustrait l'artiste à l'impérieuse et néfaste nécessité de vendre. Cependant, elle doit se faire conformément à deux principes fondamentaux : ne financer que les meilleurs artistes, et consacrer l'indépendance complète de l'art. Le premier de ces principes répond à la conviction qu'il ne s'agit pas d'encourager mais de récompenser l'art, de rémunérer l'artiste utile à l'État, c'est-à-dire à la nation. Le second affirme que l'art doit être préservé des enjeux électoraux et que les artistes seuls, représentés par l'administration des Beaux-Arts, soucieuse de l'unique critère de la qualité artistique, devraient garantir une saine politique d'achats et de subsides.

Enfin, ayant proposé l'idée d'un musée à ciel ouvert, qui soit accessible à tous – en particulier à ceux qui ne fréquentent pas les musées –, Fétis plaide pour la création d'un art populaire et l'éducation du peuple au goût artistique. Il souhaite un art symbolique, signifiant, qui valorise et encourage certaines vertus utiles à la vie en société, telles que la justice ; il veut que l'art officiel représente le pouvoir, le rende sensible à l'esprit du peuple et incarne la nation dans la pierre ou la couleur. L'art doit diffuser des idées élevées dans toutes les couches sociales. Les objectifs politiques auxquels Édouard Fétis le soumet ne sont donc pas seulement nationalistes ; ils sont également tournés vers le progrès social. Ainsi, Fétis formalise une conception de l'art comme canal de diffusion, comme support d'une idéologie, qu'elle soit nationale ou sociale.

➤ *Historiographie en Belgique et constitution de la musicologie au XIX^e siècle*

Une mutation profonde et essentielle se produit aux alentours de 1875 dans le monde savant belge : le basculement d'une conception romantique de l'histoire (représentée par la figure de l'érudit amateur) à celle d'une histoire universitaire (incarnée par le professionnel formé aux techniques de la discipline). Auparavant affaire d'autodidactes et d'érudits amateurs, la pratique historique est profondément réformée par la nouvelle génération des historiens universitaires, formés en Allemagne dans les années 1860 et 1870 et qui dominent les institutions scientifiques du pays pendant le dernier quart du siècle – Godefroid Kurth (1847-1916) à Liège, Léon Vanderkindere (1842-1906) à Bruxelles, Paul Fredericq (1850-1920) à Gand, Charles Moeller (1838-1922) à Louvain. Dans la Belgique des premiers temps, l'enseignement supérieur de l'histoire est régi par la loi organique de l'enseignement universitaire du 27 septembre 1835¹⁴, par laquelle est accordée une place de choix aux matières historiques – sans que soit oubliée l'histoire nationale – mais qui ne consacre pas l'indépendance de la discipline historique par rapport aux autres objets d'étude de la Faculté de philosophie et lettres. En outre, les premiers titulaires des chaires d'histoire à l'Université (la « génération de 1835 », restée en place pendant une trentaine d'années) ne sont généralement pas détenteurs de diplômes en philosophie et lettres, mais sont de simples érudits non universitaires ou des juristes ; les cours sont alors exclusivement magistraux et ne prévoient aucune formation pratique au métier d'historien¹⁵.

¹⁴ DHONDT Pieter, *Un double compromis. Enjeux et débats relatifs à l'enseignement universitaire en Belgique au XIX^e siècle*, Gand, Academia Press, 2011.

¹⁵ GÉRIN Paul, « La condition de l'historien et l'histoire nationale en Belgique à la fin du 19^e et au début du 20^e siècle », *Storia della storiografia*, 1987, 11, p. 64-104.

L'évolution majeure de l'enseignement universitaire de l'histoire – qui aura une influence profonde sur la discipline historique elle-même – provient de l'introduction de deux outils pédagogiques nouveaux : les exercices d'histoire (donnés pour la première fois par Godefroid Kurth, professeur d'histoire du Moyen Âge à Liège, en 1874-1875) et l'étude des sciences auxiliaires, qui viennent s'ajouter aux cours magistraux. Il faut attendre une quinzaine d'années pour que le législateur prenne acte, par la loi du 10 avril 1890 sur la collation des grades académiques, de cette mutation impulsée localement sur la base de bonnes volontés individuelles. Finalement, l'histoire acquiert le statut d'une discipline à part entière, distincte des quatre autres orientations instituées par le texte législatif : philosophie, philologie classique, philologie romane, philologie germanique. C'est le véritable acte de naissance du titre et de la profession d'historien en Belgique, caractérisés par une orientation distincte, des exercices pratiques et la formation aux techniques de la recherche historique. C'est donc sous l'impulsion de cette génération de jeunes professeurs des années 1870 (G. Kurth, P. Fredericq, L. Vanderkindere, etc.) qu'est profondément et durablement réformée la discipline historique belge, et une figure telle que celle de Godefroid Kurth illustre parfaitement le moment du basculement entre une histoire romantique d'amateurs et l'histoire technique et scientifique des professionnels de l'Université. Notons que ce mouvement de professionnalisation est à l'œuvre à travers toute l'Europe, entre autres en France, au cours du XIX^e siècle¹⁶.

Si l'appartenance d'Édouard Fétis à la classe des historiens peut apparaître problématique et doit être interrogée, il ne fait en tout cas aucun doute que le musicographe belge appartient à la génération romantique : né en 1812, il a 18 ans à l'indépendance de la Belgique et publie la majorité de ses œuvres les plus marquantes dans les années 1840 et 1850. Le jeune homme se forme en 1820-1830, hors de tout parcours académique, sous la houlette de son père et au contact des cercles savants dans lesquels ce dernier l'introduit dès l'adolescence. Par l'époque de sa naissance autant que par le fait qu'il n'ait jamais fréquenté l'Université, il correspond exactement aux critères définitoires de la génération des historiens romantiques belges et précède donc la génération suivante, celle des professionnels de l'histoire.

L'histoire romantique est avant tout un projet marqué idéologiquement. L'intérêt pour le Moyen Âge – présent chez tous les Pères des États-nations européens – et la curiosité pour la culture populaire des mythes et légendes qui la sous-tendent s'inscrivent en effet, dans le contexte de la quête d'une identité nationale, dans le processus menant à la constitution d'une histoire nationale. Ainsi, pour construire ou renforcer l'idée de nation, se dessine la nécessité d'affirmer un passé dans lequel l'inscrire, qui puisse la préfigurer. On veut démentir l'opinion selon laquelle la Belgique serait une « nationalité de convention » en affirmant l'antiquité de l'identité belge, le passé prestigieux et les personnages illustres de la Nation belge. L'histoire romantique belge est donc politique et programmatique. Cela n'empêche pourtant pas ses auteurs de prétendre accomplir un travail documenté, méthodique, critique et impartial, soit qu'ils croient avec assez de sincérité à la véracité de leurs thèses pour n'y trouver aucune altération de la vérité historique, soit que la contradiction entre idéologie et quête du vrai ne les ait pas gênés outre mesure. Conséquence de cette volonté politique d'exploration du passé national, les historiens se retrouvent au cœur de l'élite belge, au même titre que les artistes ; ils s'inscrivent dans des cercles de sociabilisation où la classe bourgeoise dirigeante – milieux industriels et financiers, élite intellectuelle et cénacles politiques – se retrouve entre soi.

L'histoire romantique se pense avant tout comme un récit ; le style, la narration revêtent une importance toute particulière aux yeux de l'historien romantique, qui entend écrire le « roman » de

¹⁶ POIRRIER Philippe, *Introduction à l'historiographie*, Paris, Belin, 2009. Voir le chapitre 2 « L'histoire comme discipline », p. 31-42.

la nation. L'historien romantique est également pétri d'une ambition pédagogique : il se rêve en éducateur de la Nation ; il relie ainsi l'histoire au présent, en consacrant les liens entre histoire et politique, et en nourrissant celle-ci par la diffusion auprès du plus grand nombre de la pratique de celle-là. Il ne se contente donc pas de raconter le passé, mais entend que l'histoire soit profondément ancrée dans le présent et que la relation du passé soit mise au service de l'avenir par l'intermédiaire de son pouvoir d'édification du peuple¹⁷. Cette conception de l'histoire comme moyen d'action sur le présent par la connaissance du passé s'inscrit, naturellement, dans la continuité exacte de l'idéologie nationaliste qui sous-tend l'historiographie au XIX^e siècle.

À la suite des bouleversements dans lesquels l'Europe entière est plongée dès la fin du XVIII^e siècle (une vague immense de révolutions, de restaurations et autres renversements de régimes), le désir, la nécessité d'étudier l'histoire se révèlent soudain particulièrement aigus. Dans cette succession de vicissitudes chaotiques et inextricables, on prend soudain conscience du rôle de l'individu dans l'histoire, de l'importance du facteur psychologique humain. L'histoire romantique fantasme l'émergence de personnalités fortes capables de bouleverser le cours des événements, ces êtres auxquels elle voue un culte fervent et dont elle forge les destinées légendaires sur l'établi de sa « fabrique des héros¹⁸ ». Ce même héros apparaît en outre comme l'incarnation nouvelle – celle d'après le temps de l'Ancien Régime et du corps du roi – du caractère national, de l'esprit du peuple. Dès lors, un intérêt très vif naît pour les biographies, « c'est-à-dire l'histoire individualisée¹⁹ » selon l'expression de l'historien belge Jules de Saint-Genois (1813-1867).

L'histoire romantique veut donc se situer à l'intersection vivante du passé et du présent : elle raconte le passé, pour comprendre le présent et dessiner l'avenir. La déclinaison belge de cette historiographie nouvelle, née de l'électrochoc provoqué par la chute de l'Ancien Régime, a eu sur les destinées politiques du jeune Royaume une influence déterminante, qui s'est entre autres traduite très concrètement par une série de décisions gouvernementales prises dans le domaine de la recherche et de l'enseignement historiques, telles que la réorganisation de l'Académie royale de Belgique, la publication à partir de 1845 d'une *Biographie nationale* réunissant des notices sur tous les Belges célèbres, la fondation de nombreux prix d'histoire ou la mise sur pied de programmes de publication de sources historiques. Toutes ces initiatives répondent au même but : faire de l'historien le pédagogue de la nation, afin qu'il seconde le pouvoir politique dans sa tâche d'excitation des énergies citoyennes, nécessaires pour remporter la course au progrès et à la reconnaissance internationale dans laquelle la Belgique est engagée.

➤ *Édouard Fétis historiographe ?*

Édouard Fétis se considérait-il comme un historien ? La réponse est claire : oui, très certainement oui. D'une part, certains de ses ouvrages sont écrits en collaboration avec des historiens reconnus comme tels – ce qui inscrit Fétis dans leur cercle de sociabilisation. D'autre part, il revendique lui-même, à plusieurs reprises, d'écrire des ouvrages historiques. Une précision s'impose cependant : Édouard Fétis se revendique en historien de l'art, non en historien. À ses yeux, l'art est en effet le meilleur moyen d'accéder à la connaissance du passé. Alors que l'histoire traditionnelle, celle des batailles et des grands hommes, est parfaitement arbitraire, constituée qu'elle est d'une suite désordonnée de faits accidentels et d'événements fortuits, l'histoire de l'art a quelque chose de nécessaire : elle permet de dégager une suite logique, rationnelle dans l'évolution des sociétés humaines. La nouvelle Histoire pour laquelle Édouard Fétis plaide, en se consacrant à

¹⁷ FLAIG Herbert, « The Historian as Pedagogue of the Nation », *History*, 59/196, 1974, p. 18-32.

¹⁸ Nous employons cette expression au titre de l'ouvrage de CENTLIVRES Pierre, FABRE Daniel et ZONABEND Françoise (dir.), *La Fabrique des héros*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1998 (coll. *Ethnologie de la France*, 12).

¹⁹ Cité dans VERCAUTEREN Fernand, *Cent ans d'histoire nationale*, op. cit., p. 43.

l'art, se consacre donc aux choses éternelles : le processus de légitimation de son approche artistique et musicale de l'histoire est des plus limpides. Édouard Fétis s'affirme donc comme historien de l'art, et soutient la pertinence de cette approche disciplinaire pour connaître le passé en théorisant une nouvelle histoire, basée sur un centre d'intérêt alternatif aux conquêtes et à l'histoire politique, qui justifie l'opportunité de l'art et de la musique comme objets d'étude historique.

Pourtant, l'historicité de la démarche érudite d'Édouard Fétis est largement problématique. Il convient donc d'interroger son degré de fiabilité et de scientificité, afin de pouvoir la replacer dans la pratique historiographique de son siècle. En fait, *Les Splendeurs de l'art en Belgique* et *Les Musiciens belges* relèvent tous deux de la vulgarisation historique. Le premier ouvrage est une sorte de guide touristique, un panorama descriptif et historique des trésors artistiques de la ville de Bruxelles. Le ton y est tout à fait particulier, très proche de celui qu'on emploie aujourd'hui encore dans les guides de voyageurs. On y trouve des illustrations reproduisant les œuvres d'art évoquées, et Édouard Fétis donne de longues descriptions très vivantes (et non techniques) des scènes qui y sont représentées, additionnées d'explications naïves sur le contexte original de réception des œuvres qui prouvent que Fétis entend faire de ses *Splendeurs des arts en Belgique* une espèce de guide du spectateur, destiné à la foule des curieux et des patriotes. Dans *Les Musiciens belges* également, la vulgarisation implique toute une série de partis pris rédactionnels, au premier rang desquels celui de, le plus souvent, ne pas rentrer dans le détail des controverses savantes, ou de multiplier les exemples et comparaisons à valeur didactique. Enfin, la vulgarisation permet l'humour, qui sied assez mal à l'écrit scientifique. À vrai dire, Édouard Fétis semble être le chantre de la vulgarisation puisque c'est pour cela qu'il plaide dans *L'Art dans la société et dans l'État*, lorsqu'il parle de l'éducation intellectuelle des masses et de la diffusion du goût artiste dans toutes les classes de la société. Le souci de vulgarisation d'Édouard Fétis est parfaitement cohérent avec l'estime intellectuelle dans laquelle il tient le peuple et la valorisation des couches pauvres de la société qu'il accomplit. Elle concorde également avec l'orientation éditoriale d'Alexandre Jamar, le libraire ayant publié *Les Musiciens belges*. Ce dernier développe en effet une politique de coût faible, de diffusion large et donc d'accessibilité potentielle aux classes modestes²⁰.

Si la vulgarisation est un élément essentiel de son projet d'écriture, Édouard Fétis applique pourtant couramment des méthodes de recherche dignes d'un véritable historien, conférant à son travail une certaine crédibilité scientifique. Ainsi, il n'hésite pas à adopter une position tranchée et argumentée dans les débats historiques, ni à critiquer d'autres historiens, ce qui constitue l'une des caractéristiques définitives essentielles des sciences humaines : le savoir construit par un chercheur doit être présenté à ses pairs, discuté, critiqué et, le cas échéant, réélaboré par eux²¹. C'est également l'élément central de la sociabilisation disciplinaire : en se confrontant à des historiens, Édouard Fétis se place de fait dans le réseau intellectuel qui est le leur, et il se positionne donc lui-même en tant qu'historien. Le plus souvent pourtant, Édouard Fétis n'agit qu'en tant que compilateur : il ne propose pas les résultats de recherches originales, mais accomplit un travail de synthèse critique des investigations d'autres chercheurs.

Le travail d'Édouard Fétis est-sous tendu par une conception de l'histoire particulière, que

²⁰ VANPAEMEL Geert et VAN TIGGELEN Brigitte, « Science for the People : The Belgian Encyclopédie Populaire and the Constitution of a National Science Movement », dans NIETO-GALAN Agusti, PAPANELOPOULOU Faidra et PERDIGUERO Enrique (dir.), *Popularizing Science and Technology in the European Periphery (1800-2000)*, s.l., Ashgate, 2009, p. 65-88 : p. 69-70.

²¹ « Musicology shares with them a common respect for the use of critical standards in the treatment of evidence, the employment of objective criteria in the evaluation of sources, the creation of a coherent account involving explanation and the sharing of one's research findings with a community of informed specialists. » (DUCKLES Vincent, et al., « Musicology », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, site internet consulté le 19 juin 2013, § I.2. <<http://www.oxfordmusiconline.com/article/grove/music/4671>>)

nous pourrions appeler une « histoire des réputations » et qui fait écho au processus d'érection de figures héroïques propre à l'histoire romantique. Dans cette façon d'écrire l'histoire, il y a à vrai dire très peu d'analyse historique des ruptures et des continuités, des causes et des effets dans l'évolution de la musique ; il s'agit d'un inventaire de musiciens plutôt que d'une histoire de la musique. À de très rares exceptions près, Fétis se contente de donner à propos d'un compositeur quelques éléments biographiques, la liste de ses œuvres, l'une ou l'autre anecdote et – surtout – l'opinion de ses contemporains à son sujet : Fétis évalue en effet l'importance d'un compositeur à sa réputation auprès de ses contemporains plutôt qu'à son influence sur l'évolution de la musique, laquelle n'est, précisément, analysable qu'*a posteriori* et devrait donc être l'objet spécifique des réflexions d'un historien de la musique.

Il est intéressant de constater qu'Édouard Fétis est parfaitement conscient des dangers potentiels, sur le plan de l'honnêteté intellectuelle, d'une histoire nationaliste, et du conflit qui oppose fondamentalement la quête de la vérité propre à l'historien et les intentions politiques auxquelles est soumis l'idéologue nationaliste. Il n'a de cesse, en effet, de flétrir les égarements chauvins et les excès de patriotisme qu'il rencontre chez autrui. Il faut cependant bien admettre qu'il semble être lucide pour tous, excepté pour lui-même. Alors qu'il soumet les historiens auxquels il fait référence à la critique d'un soupçon de nationalisme, il n'impose jamais une telle critique à ses propres travaux. En résumé, Édouard Fétis développe des idées assez fines sur la méthodologie et la déontologie auxquelles un historien digne de ce nom devrait s'astreindre, mais ses écrits témoignent d'une absence complète de mise à distance critique de sa propre pratique historique. Ces remontrances adressées à autrui permettent de supposer que Fétis, puisqu'il donne des leçons de rigueur scientifique à d'autres chercheurs, se considère lui-même comme parfaitement rigoureux, et donc que la double perspective historiographique et nationaliste qui régit son travail, malgré le fait qu'il l'estime potentiellement contradictoire, ne semble pas constituer, dans ses propres recherches, un danger de conflit d'intérêt. C'est tout comme si Édouard Fétis connaissait les pièges intellectuels dans lesquels l'historien risque toujours de tomber, mais qu'il était certain de n'être pas lui-même menacé par la chute.

Pourtant, ces excellentes intentions sont largement contredites par le comportement concret d'Édouard Fétis en tant qu'historien. Ainsi, malgré son plaidoyer pour une observation relativiste du passé, il ne cesse d'en juger les mœurs, d'en critiquer les goûts musicaux, ou de vilipender les vices des artistes qu'il évoque, adoptant sans vergogne une posture de moraliste. Jugement moral et avis critique sur l'œuvre se mêlent et se confondent donc complètement, et Fétis ne cesse de rechercher dans la vie des artistes les causes permettant d'expliquer les qualités de leur production artistique. Sa démarche exégétique est en cela tout à fait caractéristique du type du biobibliographe du XIX^e siècle, cet érudit qui soumet à son attention critique le compositeur sous une double perspective : la biographie d'une part, le développement artistique d'autre part²². Philippe Vendrix discerne deux types de discours en musicologie historique au XIX^e siècle : l'histoire de la musique – « une synthèse, un panorama, proche d'un ouvrage de vulgarisation, construit non pas comme une véritable histoire, mais comme une succession de monographies sur les grands compositeurs, parfois les moins grands, rangés dans l'ordre chronologique, une espèce de "tableau" » –, et l'histoire musicale – « une discipline érudite et une méthode de recherche » appliquée à « la musique comme institution », qui considère que « le compositeur et son œuvre doivent être compris dans leur situation historique »²³. Édouard Fétis doit être rangé, à n'en pas douter, parmi les historiens de la musique, et non parmi les historiens musicaux, ce qui, malgré la distinction entre une discipline (proto-)scientifique et une forme de vulgarisation peu systématique, ne doit pas pour autant

²² VENDRIX Philippe, « Les conceptions de l'histoire de la musique », dans NATTIEZ Jean-Jacques (dir.), *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Vol. 2, *Les Savoirs musicaux*, Arles, Actes Sud, 2004, p. 628-648 : p. 637.

²³ *Ibid.*, p. 641.

soustraire ses méthodes pour le moins problématiques à notre examen critique.

Si Édouard Fétis est historien de l'art (si, en tout cas, il prétend l'être – mais la crédibilité de cette posture d'écriture est toute relative), il est aussi, et peut-être surtout, critique d'art : il n'hésite jamais à donner son appréciation des œuvres dont il parle. Or, la position de *critique d'art du passé* est fondamentalement problématique. L'historien de la critique d'art Albert Dresdner établit en effet une différence essentielle : « L'historien et le critique s'occupent tous deux du même sujet : la création artistique. Mais l'un se consacre au "devenu", l'autre au "devenant" ou, pour être plus exact, au devenir. » Ainsi, la critique d'art est « le genre littéraire autonome qui a pour objet d'examiner, d'évaluer et d'influencer l'art qui lui est contemporain »²⁴. C'est en cela – du fait de ce pouvoir d'influence – que Dresdner parle de la dimension « politique » de la critique d'art, car elle peut avoir une valeur prescriptive, c'est-à-dire performative. Le fait de prétendre critiquer l'art du passé confine donc à l'aporie – le critique ne peut évidemment plus avoir quelque influence que ce soit sur une production artistique définitivement figée –, mais c'est sans doute à la lumière de cette situation paradoxale que nous pouvons le mieux comprendre la démarche de Fétis. En effet, si le critique ne peut plus avoir d'influence sur la production de l'art du passé, il peut en avoir une sur sa réception. Or, c'est précisément le dessein que nourrit l'historien Fétis : il entend valoriser un patrimoine artistique considéré comme remarquable mais méconnu. L'historien vulgarisateur travaille donc à diffuser auprès d'un public large la connaissance des œuvres d'art que le critique d'art a identifiées comme dignes d'entrer au patrimoine national. La volonté d'Édouard Fétis – mettre à la disposition de tous le patrimoine artistique national, diffusé le plus complètement possible et dans des éditions abondamment illustrées mais abordables – est parfaitement cohérente avec le goût, typique du XIX^e siècle, pour un passé embrassé dans sa totalité, que nous serions tenté d'appeler un « holisme mémoriel ».

➤ *Édouard Fétis essayiste*

Édouard Fétis a donc été tout à la fois historien de l'art, vulgarisateur, critique, moraliste, travaillant au service d'une certaine idée de la nation Belgique et d'une conception particulière de la moralité sociale. Tel est le portrait-robot que nous avons pu établir à l'issue de cette étude. Sans doute est-il nécessaire, pour saisir en un tout cohérent les diverses facettes de ce personnage complexe, d'explorer à présent l'ultime posture auctoriale qu'il adopte, à travers la lecture de l'ouvrage *L'Art dans la société et dans l'État*.

Cet ouvrage, publié en 1870 et structuré autour d'une double perspective (une analyse de la place qui a été attribuée à l'art dans les sociétés humaines passées ou étrangères ; une justification de celle qu'il devrait reconquérir dans la société belge contemporaine), est un essai politique défendant une thèse forte et précise : l'art est essentiel à la bonne conduite de l'État. Il s'agit d'un texte engagé et polémique (le ton en est parfois très agressif), une arme de guerre intellectuelle contre les positivistes, les utilitaristes et les libéraux, que Fétis identifie comme les ennemis de l'art et de son financement public. De ce point de vue-là, Édouard Fétis inscrit totalement sa réflexion dans une relation dialogique avec les discours occupant alors l'espace public : ses aspirations et projets entrent en écho (sans pour autant être en phase) avec les préoccupations et les idées de la société de son temps. Essayiste, polémiste inscrit dans la Cité, Édouard Fétis décide de s'engager dans le débat démocratique pour une cause qu'il croit juste – celle de l'art –, afin d'influencer la destinée politique de la collectivité à laquelle il appartient. C'est là l'exacte définition de *l'intellectuel*, tel que ce mot apparaît en France dans le contexte de l'affaire Dreyfus à la fin du XIX^e

²⁴ DRESDNER Albert, *La Genèse de la critique d'art dans le contexte historique de la vie culturelle européenne*, trad. de l'allemand par Thomas de Kayser, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2005 (1915), p. 31.

siècle²⁵. L'intellectuel est un penseur – non un penseur qui pense, mais un penseur qui agit en s'efforçant d'influer sur l'opinion publique. À cet égard, le champ d'action de l'intellectuel est clairement définissable : il prend la parole dans le cadre d'une polémique, mettant en tension des valeurs de vérité contradictoires et qui est nécessairement inscrite dans la contemporanéité de l'espace politique.

En vérité, il serait réducteur de vouloir cantonner les manifestations de l'intellectuel Édouard Fétis au seul ouvrage *L'Art dans la société et dans l'État*. Il a en effet mis en pratique son engagement intellectuel dans tous ses écrits, à travers le travail de vulgarisation qu'il y a accompli. À son échelle, il s'est sans doute donné la mission de réformer la société, grâce à ses ouvrages « historiques », destinés à rendre accessibles au plus grand nombre la connaissance de l'art. Ainsi, la personnalité auctoriale d'Édouard Fétis est complexe mais extrêmement cohérente : son objectif de vulgarisation entre en résonance avec sa stature d'historien « éducateur de la nation », laquelle cadre à son tour, du fait de sa prétention à enrichir le présent par la connaissance du passé, avec sa posture d'intellectuel engagé dans la réforme de la société contemporaine. Tout comme l'État belge veille à la fois à la protection de l'héritage artistique du passé et à la constitution d'une collection d'artistes contemporains, Édouard Fétis concentre son attention aussi bien sur le patrimoine, en tant qu'historien et critique de l'art du passé, que sur la jeune création, comme critique de l'art du présent et essayiste. Cette double perspective de recherche s'actualise dans la valeur performative qu'il espère conférer à ses ouvrages, afin d'améliorer la société belge et d'en glorifier l'image à l'étranger. Il est donc bien d'une part un historien romantique, qui engage le passé à servir à l'amélioration du présent, et un authentique intellectuel d'autre part, qui cherche à influencer sur le cours de la société par le poids de son autorité d'érudit ; sans cesse, il parle du passé pour mieux parler du présent, sur un plan artistique et historique aussi bien que moral ou politique.

Dans une monarchie constitutionnelle où les suffrages censitaire, puis capacitaire seront en vigueur jusqu'à la fin du XIX^e siècle, le poids de l'intellectuel dans le débat démocratique s'explique grâce au pouvoir nouvellement acquis par la bourgeoisie du fait de son enrichissement après la révolution industrielle : c'est cette classe sociale, possédant le temps, l'argent et l'instruction nécessaires à la curiosité intellectuelle, que l'érudit veut contribuer à élever en satisfaisant ses besoins de produits culturels de grande consommation et d'accès aisé, et c'est cette classe sociale, désormais détentrice des rênes du pouvoir, des moyens financiers et du *leadership* moral, dont l'intellectuel espère façonner l'opinion. Le projet d'Édouard Fétis se trouve, de ce point de vue, investi d'une logique qui n'apparaissait pas au premier abord : la diffusion du goût et de la connaissance du patrimoine artistique national auprès de la petite et moyenne bourgeoisie est, sans doute, le meilleur moyen pour que cette dernière ait à cœur de favoriser l'art et que, par voie de conséquence, l'État s'engage dans un programme ambitieux de soutien à la culture, nécessaire à l'accroissement et à la valorisation du patrimoine national. Ainsi, l'action de l'historien et celle de l'intellectuel se rejoignent et se complètent dans la poursuite d'un objectif unique : la défense de l'art.

²⁵ ORY Pascal et SIRINELLI Jean-François, *Les Intellectuels en France. De l'affaire Dreyfus à nos jours*, 2e éd., Paris, Armand Colin, 1992.

Bibliographie sélective

Littérature primaire

- FÉTIS Édouard, MOKE Henri et VAN HASSELT André, *Les Splendeurs de l'art en Belgique*, Bruxelles, Meline-Cans, 1848.
- FÉTIS Édouard, *Les Musiciens belges*, Bruxelles, Jamar, 1849-1854, 2 vol.
- FÉTIS Édouard, *L'Art dans la société et dans l'État*, Bruxelles, Hayez, 1870.

Littérature secondaire

- BEYEN Marnix, « Féconder l'avenir par le passé. La politique commémorative de l'État belge pendant les années jubilaires 1880, 1905 et 1930 », dans KURGAN-VAN HENTENRYK Ginette et MONTENS Valérie (dir.), *L'Argent des arts. La politique artistique des pouvoirs publics en Belgique de 1830 à 1940*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 2001, p. 73-88.
- CENTLIVRES Pierre, FABRE Daniel et ZONABEND Françoise (dir.), *La Fabrique des héros*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1998 (coll. *Ethnologie de la France*, 12).
- DHONDT Pieter, *Un double compromis. Enjeux et débats relatifs à l'enseignement universitaire en Belgique au XIX^e siècle*, Gand, Academia Press, 2011.
- DRESNER Albert, *La Genèse de la critique d'art dans le contexte historique de la vie culturelle européenne*, trad. de l'allemand par Thomas de Kayser, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2005 (1915).
- DUBOIS Sébastien, *L'Invention de la Belgique. Genèse d'un État-nation 1648-1830*, Bruxelles, Racine, 2005.
- DUCKLES Vincent, et al., « Musicology », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, site internet consulté le 19 juin 2013. <<http://www.oxfordmusiconline.com/article/grove/music/4671>>
- FLAIG Herbert, « The Historian as Pedagogue of the Nation », *History*, 59/196, 1974, p. 18-32.
- GÉRIN Paul, « La condition de l'historien et l'histoire nationale en Belgique à la fin du 19^e et au début du 20^e siècle », *Storia della storiografia*, 11, 1987, p. 64-104.
- MONTENS Valérie, « En guise d'introduction : finances publiques et art en Belgique (1830-1940) », dans KURGAN-VAN HENTENRYK Ginette et MONTENS Valérie (dir.), *L'Argent des arts. La politique artistique des pouvoirs publics en Belgique de 1830 à 1940*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 2001, p. 9-24.
- ORY Pascal et SIRINELLI Jean-François, *Les Intellectuels en France. De l'affaire Dreyfus à nos jours*, 2^e éd., Paris, Armand Colin, 1992.
- POIRRIER Philippe, *Introduction à l'historiographie*, Paris, Belin, 2009.
- STENGERS Jean, « La Belgique de 1830, une "nationalité de convention" ? », dans *Histoire et historiens depuis 1830 en Belgique*, *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1-2, 1981, p. 7-19.
- STENGERS Jean, *Histoire du sentiment national en Belgique des origines à 1918. T. 1, Les Racines de la Belgique*, Bruxelles, Racine, 2000.
- STENGERS Jean, *Histoire du sentiment national en Belgique des origines à 1918. T. 2, Le Grand Siècle de la nationalité belge*, Bruxelles, Racine, 2000.
- VANPAEMEL Geert et VAN TIGGELEN Brigitte, « Science for the People : The Belgian Encyclopédie Populaire and the Constitution of a National Science Movement », dans NIETO-GALAN Agusti, PAPANELOPOULOU Faidra et PERDIGUERO Enrique (dir.), *Popularizing Science and Technology in the European Periphery (1800-2000)*, s.l., Ashgate, 2009, p. 65-88.
- VENDRIX Philippe, « Les conceptions de l'histoire de la musique », dans NATTIEZ Jean-Jacques (dir.), *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Vol. 2, *Les Savoirs musicaux*, Arles,

Actes Sud, 2004, p. 628-648.

VERCAUTEREN Fernand, *Cent ans d'histoire nationale*, Bruxelles, Renaissance du Livre, 1959.

WITTE Els, *La Construction de la Belgique (1828-1847)*, trad. du néerlandais Anne-Laure Vignaux, dans DUMOULIN Michel, DUJARDIN Vincent, GERARD Emmanuel et VAN DEN WIJNGAERT Mark (dir.), *Nouvelle Histoire de Belgique. Volume 1 : 1830-1905*, Bruxelles, Complexe (coll. *Questions à l'Histoire*), 2005.