

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

MORTIER Roland, HASQUIN Hervé, eds., "Topographie du plaisir sous la Régence" in *Etudes sur le XVIII^e siècle*, Volume XXVI, Editions de l'Université de Bruxelles, 1998.

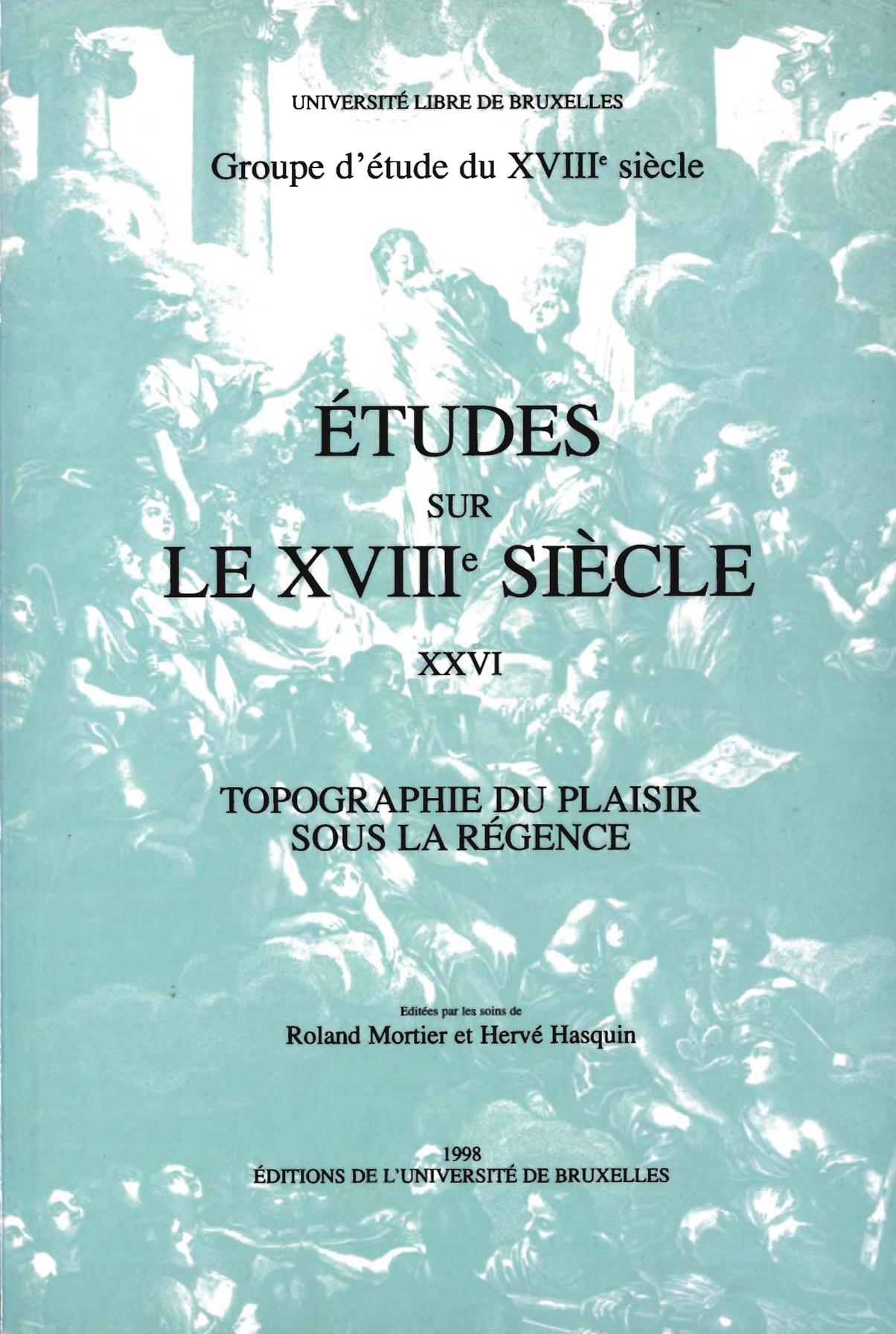
Cette œuvre littéraire est soumise à la législation belge en matière de droit d'auteur.

Les illustrations de cet ouvrage n'ont pu être reproduites afin de se conformer à la législation belge en vigueur.

L'œuvre a été publiée par les
Editions de l'Université de Bruxelles
<http://www.editions-universite-bruxelles.be/>

Les règles d'utilisation de la présente copie numérique de cette œuvre sont visibles sur la dernière page de ce document.

L'ensemble des documents numérisés mis à disposition par les bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site
<http://digitheque.ulb.ac.be/>



UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES

Groupe d'étude du XVIII^e siècle

ÉTUDES
SUR
LE XVIII^e SIÈCLE

XXVI

TOPOGRAPHIE DU PLAISIR
SOUS LA RÉGENCE

Éditées par les soins de

Roland Mortier et Hervé Hasquin

1998

ÉDITIONS DE L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES

GROUPE D'ÉTUDE DU XVIII^e SIÈCLE

Directeur : R. Mortier

Secrétaire : H. Hasquin

Pour tous renseignements, écrire à M. Hasquin

Faculté de Philosophie et Lettres

Université Libre de Bruxelles

Avenue F.D. Roosevelt 50 - 1050 Bruxelles

ÉDITIONS DE L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES

Avenue Paul Héger 26 - 1000 Bruxelles - Belgique

ÉTUDES
SUR
LE XVIII^e SIÈCLE

**Publié avec le soutien du ministère de l'Éducation, de la Recherche
et de la Formation de la Communauté française.**

UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES

Groupe d'étude du XVIII^e siècle

ÉTUDES
SUR
LE XVIII^e SIÈCLE

XXVI

TOPOGRAPHIE DU PLAISIR
SOUS LA RÉGENCE

Offerte à Maurice Barthélemy

Édiées par les soins de

Roland Mortier et Hervé Hasquin

1998

ÉDITIONS DE L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES

Dans la même collection

- Les préoccupations économiques et sociales des philosophes,
littérateurs et artistes au XVIII^e siècle, 1976
Bruxelles au XVIII^e siècle, 1977
L'Europe et les révolutions (1770-1800), 1980
La noblesse belge au XVIII^e siècle, 1982
Idéologies de la noblesse, 1984
Une famille noble de hauts fonctionnaires : les Neny, 1985
Le livre à Liège et à Bruxelles au XVIII^e siècle, 1987
Unité et diversité de l'empire des Habsbourg à la fin du XVIII^e siècle, 1988
Deux aspects contestés de la politique révolutionnaire
en Belgique : langue et culte, 1989
Fêtes et musiques révolutionnaires : Grétry et Gossec, 1990
Rocaille. Rococo, 1991
Musiques et spectacles à Bruxelles au XVIII^e siècle, 1992
Charles de Lorraine, gouverneur général des Pays-Bas autrichiens (1744-1780),
Michèle Galand, 1993
Patrice-François de Neny (1716-1784). Portrait d'un homme d'Etat,
Bruno Bernard, 1993
Retour au XVIII^e siècle, 1995
Autour du père Castel et du clavecin oculaire, 1995
Jean-François Vonck (1743-1792), 1996
Parcs, jardins et forêts au XVIII^e siècle, 1997

Hors série

- La tolérance civile, édité par Roland Crahay, 1982
Les origines françaises de l'antimaçonnisme, Jacques Lemaire, 1985
L'homme des lumières et la découverte de l'Autre, édité par Daniel Droixhe
et Pol-P. Gossiaux, 1985
Morale et vertu, édité par Henri Plard, 1986
Emmanuel de Croÿ (1718-1784). Itinéraire intellectuel et réussite nobiliaire
au siècle des Lumières, Marie-Pierre Dion, 1987
La Révolution liégeoise de 1789 vue par les historiens belges
(de 1805 à nos jours), Philippe Raxhon, 1989
Les savants et la politique à la fin du XVIII^e siècle,
édité par Gisèle Van de Vyver et Jacques Reisse, 1990
La sécularisation des œuvres d'art dans le Brabant (1773-1842).
La création du musée de Bruxelles, Christophe Loir, 1998

ISBN 2-8004-1200-3

D/1998/0171/14

© 1998 by Editions de l'Université de Bruxelles
Avenue Paul Héger 26 - 1000 Bruxelles (Belgique)

Pour Maurice Barthélemy

Manuel COUVREUR et Philippe VENDRIX

En 1733, Jean-Philippe Rameau offre au public parisien sa première réalisation lyrique : *Hippolyte et Aricie*. Et comme il en était devenu l'habitude sous l'Ancien Régime, les plumes se déchaînèrent. La modernité du XVIII^e siècle doit faire face à la « monumentalisation » du Grand Siècle : rien ne pourra jamais remplacer ni Versailles, ni Lully. De cette querelle durant laquelle se déchirent lullistes et ramistes, naquit une étrange habitude de l'historiographie musicale, qui dénierait systématiquement toute qualité de novateur aux compositeurs qui eurent la malchance de produire quelque partition que ce soit entre ces deux géants de la musique baroque française. Cette situation perdurera jusqu'en 1957. Cette année-là, en effet, un jeune musicologue, aussi curieux que soucieux de réparer les injustices, publie les résultats de ses recherches sur André Campra, compositeur qui avait fait l'objet d'une thèse de doctorat soutenue à l'Université de Liège. Cet *André Campra. Sa vie et son œuvre* fait date dans l'histoire de la musicologie française, tant il ouvrait d'horizons nouveaux. Enfin, un chercheur s'attela à la réhabilitation d'un demi-siècle de musique française. Ce projet, Maurice Barthélemy le poursuit depuis plus de quarante ans, multipliant les points de vue dans ses *Métamorphoses de l'opéra français au siècle des Lumières* ou revisitant ses propres conceptions sur *André Campra*. Il a parcouru également des lieux méconnus, tel le théâtre de la Foire, ou posé un regard scrupuleux sur des événements de la vie culturelle française du XVIII^e siècle, comme la Querelle des Bouffons.

Ce qui frappe d'abord le lecteur lorsqu'il se penche sur un texte de Maurice Barthélemy, c'est l'ampleur et la profondeur de ses connaissances sur la France du XVIII^e siècle. On pourrait le croire un familier du Palais-Royal autant que de la Foire Saint-Laurent, du salon du baron d'Holbach autant que des alcôves de la Régence. À l'écoute de ce siècle, il le fait revivre en relisant ses plus belles partitions, percevant avec perspicacité le vaudeville qui dut plaire, le récitatif qui sut émouvoir ou l'argument qui fit mouche. Histoire culturelle avant la lettre, la musicologie de Maurice Barthélemy convoque des savoirs divers, littéraires, artistiques, musicaux et sociaux. La longue durée ne le trompe pas : son regard embrasse un siècle, mais il

l'article en métamorphoses, conscient que les changements s'effectuent dans le détail.

Puis, Maurice Barthélemy aime les sources. Les livres, il les a manipulés par milliers, tant comme historien que comme bibliothécaire du Conservatoire royal de musique de Liège. S'il raffole de la narration, il n'a jamais caché son goût du catalogue, de la recension. Il sait déjouer les clivages trop marqués de nos jours entre positivisme et relativisme, ainsi qu'en témoigne son *Catalogue des imprimés musicaux anciens du Conservatoire royal de musique de Liège. Les Annales de la musique et du théâtre à Liège de 1738 à 1806* d'Henri Hamal et les *Six quatuors op. iii. Symphonie en ré* d'André-Modeste Grétry révèlent sa connaissance approfondie de l'édition critique, tant textuelle que musicale. Enfin, Maurice Barthélemy, c'est aussi un plume, vive, élégante, qui dresse des portraits à la Saint-Simon, qui amuse comme Alexis Piron, qui découvre sur les traces de Mozart, qui interroge comme Giraudoux. Maurice Barthélemy n'a jamais enseigné dans une institution, et pourtant, que n'a-t-il appris à ses lecteurs aussi nombreux que fidèles.

Depuis quelques mois, Maurice Barthélemy travaille à une synthèse de ses années de recherche sur la France de la Régence. Au fil de ses publications, il s'est rendu compte de l'immense richesse de cet « interrègne », négligé par la plupart des musicologues, voire même des historiens, dans la mesure où les principes culturels qui animaient la France de Louis XIV subissent des mutations certes importantes, mais difficiles à localiser. La multiplication des concerts privés en témoigne éloquemment, au même titre que la place de plus en plus importante de genres considérés jusqu'alors comme mineurs, tels la cantate, le vaudeville, la musique de bal. Les études réunies dans le présent volume se voudraient une contribution à cette exploration dont Maurice Barthélemy fut le pionnier.

Bibliographie de Maurice Barthélemy

Philippe VENDRIX

1. Livres

- André Campra. Sa vie et son œuvre, 1660-1744*, Paris, A. & J. Picard, 1957, 197 p.
- Inventaire général des manuscrits anciens du Conservatoire royal de musique de Liège*, Liège, Conservatoire de Liège, 1977, 128 p.
- De Léopold à Constance, Wolfgang Amadeus*, Arles, Actes Sud, 1987, 220 p.
- Bibliothèque de Jean Giraudoux conservée à Bellac. Relevé des dédicaces*, Tours, Université François-Rabelais, 1989, 103 p.
- Mozart*, trad. [en portugais] par Anna Maria Vaz, Lisbonne, Don Quichotte, 1989, 161 p.
- Métamorphoses de l'opéra français au siècle des Lumières*, Arles, Actes Sud, 1990, 143 p.
- Catalogue des imprimés musicaux anciens du Conservatoire royal de musique de Liège*, Liège, Mardaga, 1992, 219 p.
- De Léopold à Constance, Wolfgang Amadeus*, Arles, Actes Sud (coll. « Babel »), 1993, 263 p.
- André Campra, 1660-1744. Étude biographique et musicologique*, Arles, Actes Sud, 1995, 335 p.
- Une histoire et mille concerts. Les concerts de Midi de la ville de Liège 1949-1997*, [avec la collaboration de Madeleine Tyssens et Philippe Gilson], Liège, s.e., 1997, 72 p.

2. Éditions

- Henri HAMAL, *Annales de la musique et du théâtre à Liège de 1738 à 1806*, Liège, Mardaga, 1989, 207 p.
- André-Modeste GRÉTRY, *Six quatuors op. III. Symphonie en ré*, Versailles, Centre de musique baroque, 1997, XL-132 p.

3. Articles

- « Les divertissements de Jean-Joseph Mouret pour les comédies de Dancourt », *Revue belge de musicologie*, VII, 1953, pp. 47-51.

- « Notes sur Marc-Antoine Charpentier à propos d'un article du *M.G.G.* », *Revue belge de musicologie*, vii, 1953, pp. 51-53.
- « Les opéras de Marin Marais », *Revue belge de musicologie*, vii, 1953, pp. 136-146.
- « Un organiste de Louis XIV : Nicolas Lebègue », *Sillages*, xxix, 1955, p. 11.
- « D'un opéra français à un Noël wallon ? », *La vie wallonne*, xxix, 1955, pp. 1-3.
- « L'orchestre et l'orchestration des œuvres de Campra », *La revue musicale*, xxxiv, 1955, pp. 97-104.
- « L'opéra français et la querelle des Anciens et des Modernes », *Les lettres romanes*, x, 1956, pp. 379-391.
- « La musique dramatique à Versailles de 1660 à 1715 », *xviii^e siècle*, xxxiv, 1957, pp. 7-18.
- « L'Académie royale de musique et l'Opéra italien de Londres en 1723 », *Revue belge de musicologie*, x, 1956, pp. 161-163.
- « Le premier divertissement connu d'André Campra », *Revue belge de musicologie*, xi, 1957, pp. 51-53.
- « Un foyer musical en France au début du xviii^e siècle : le Palais-Royal », *Cahiers musicaux*, xiv, 1957, pp. 27-35.
- « À propos de trois cantates de G. B. Bononcini conservées au fonds Terry », *La vie wallonne*, xxxii, 1958, pp. 3-7.
- « La critique et l'actualité musicales dans le Théâtre italien de Gherardi », *Revue d'histoire littéraire de la France*, iv, 1959, pp. 481-490.
- « La vie et la culture musicales en France vers 1762 d'après un manuscrit du Musée Condé à Chantilly », *Recherches sur la musique française classique*, i, 1960, pp. 137-143.
- « La musique religieuse d'André Campra », *Musique et liturgie*, lxxviii, 1960, pp. 87-89.
- « Les cantates de Jean-Baptiste Stuck », *Recherches sur la musique française classique*, ii, 1961-1962, pp. 125-137.
- « Le règlement de 1776 et l'Académie royale de musique », *Recherches sur la musique française classique*, iv, 1964, pp. 239-248.
- « À propos de Grétry, de sa vie, de ses œuvres », *La vie liégeoise*, xii, 1964, pp. 4-15.
- « Les brochures sur la querelle des Bouffons conservées au fonds Terry du Conservatoire royal de Liège », *Chronique archéologique du pays de Liège*, Liège, Musée Curtius, 1965, pp. 3-15.
- « Essai sur la position de d'Alembert dans la querelle des Bouffons », *Recherches sur la musique française classique*, vi, 1966, pp. 159-175.
- « Les deux interventions de Jacques Cazotte dans la querelle des Bouffons », *Recherches sur la musique française classique*, viii, 1968, pp. 191-206.
- « Marc-Antoine Laugier contre Jean-Jacques Rousseau. Un épisode de la querelle des Bouffons », *Provence historique*, lxxiii, 1968, pp. 323-339.
- « Un manuscrit d'origine princière de *La serva padrona* au Conservatoire royal de Liège », *Chronique archéologique du pays de Liège*, Liège, Musée Curtius, 1968, pp. 107-112.
- « Aperçus et réflexions sur l'œuvre et la carrière de Thomas-Louis Bourgeois (1676-1750) », *Annales du congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, Liège, s.e., 1969, pp. 33-40.

- « Theobaldo di Gatti et la tragédie en musique *Scylla* », *Recherches sur la musique française classique*, ix, 1969, pp. 56-66.
- « L'actualité musicale dans les publications périodiques de Pierre-François Guyot Desfontaines », *Recherches sur la musique française classique*, x, 1970, pp. 107-116.
- « Sur l'origine d'un tableau liégeois du XVIII^e siècle », *Chronique archéologique du pays de Liège*, Liège, Musée Curtius, 1970, pp. 69-73.
- « Zu Campra *Fêtes vénitiennes* », *Schweitzinger Festspiele*, Pfarzheim, Stark-Druck, 1970, pp. 17-23.
- « Fernand Quinet 1898-1971 », *L'ethnie française*, i, 1972, pp. 33-37.
- « L'affaire des pages de la Chapelle royale en 1741 », *Recherches sur la musique française classique*, xiii, 1973, pp. 157-161.
- « Premiers résultats de la réorganisation de la bibliothèque du Conservatoire royal de Liège », *Bulletin de la Société liégeoise de musicologie*, v, 1973, pp. 10-12.
- « Ysaÿe et Armand Parent. Extraits des souvenirs de celui-ci », *La vie wallonne*, XLVII, 1973, pp. 89-109.
- « Une œuvre inconnue d'Anne Danican Philidor au Conservatoire royal de musique de Liège », *Recherches sur la musique française classique*, xv, 1975, pp. 91-95.
- « Le fonds Terry de la bibliothèque du Conservatoire royal de musique de Liège », *Artis fontes musicae*, iii, 1976, pp. 124-126.
- « Concertos et symphonies de la seconde moitié du XVIII^e siècle au Conservatoire royal de musique de Liège », *Revue belge de musicologie*, xxxi, 1977, pp. 166-168.
- « Giraudoux à la découverte de Mozart », *Cahiers Jean Giraudoux*, vii, 1978, pp. 100-115.
- « Alexandre Benois. Andrée Boland. Paul Iribé », *Cahiers Jean Giraudoux*, xi, 1982, pp. 113-124.
- « Giraudoux bibliophile », *Revue d'histoire littéraire de la France*, v-vi, 1983, pp. 764-772.
- « La « carrière » de Jean Giraudoux », *Cahiers Jean Giraudoux*, xiii, 1984, pp. 15-41.
- « Rasse, François-Adolphe-Jean-Jules », *Biographie nationale*, XLIII, 1984, pp. 618-625.
- [avec Guy TESSIER], « Chronologie d'une jeunesse 1882-1910 », *Cahiers Jean Giraudoux*, xv, 1986, pp. 145-152.
- « En guise d'introduction [aux messages du Continental] » *Cahiers Jean Giraudoux*, xvi, 1987, pp. 13-37.
- « Les concerts de Midi de 1959 à 1987. Réflexions sur une expérience de musicologue », *Art & Fact*, vi, 1987, pp. 83-84.
- « Une rencontre de la littérature et de la peinture : Jean Giraudoux et Franz von Stuck », *Art & Fact*, vii, 1988, pp. 96-100.
- [avec Philippe VENDRIX], « La musique et la Révolution française », *Art & Fact*, vii, 1988, pp. 45-49.
- « Le comte de Caylus et la musique », *Revue belge de musicologie*, XLIV, 1990, pp. 5-12.
- « Les musiques de scène de Maurice Jaubert pour *Tessa* et *La guerre de Troie n'aura pas lieu* de Jean Giraudoux », *Sur une note juste... Quarante-sept hommages à Jacques Body*, Tours, Publications de l'Université de Tours, 1990, pp. 47-56.

- « À propos de Mozart », *Les années Mozart sur Radio 3*, Bruxelles, RTBF, 1990, pp. 13-23.
- « Joseph-Daussoigne-Méhul, le premier directeur du Conservatoire royal de musique de Liège (1827-1862) », *Quarante-neuvième congrès de la Fédération des cercles d'archéologie et d'histoire de Belgique*, Namur, s.e., 1991, pp. 127-136. [avec Philippe VENDRIX], « Le rococo et la musique française. Deux points de vue », *Études sur le XVIII^e siècle*, xviii, 1991, pp. 25-33.
- « Les œuvres de Racine pour Saint-Cyr et le contexte musical contemporain », dans Manuel COUVREUR (éd.), *Athalie. Racine et la tragédie biblique*, Bruxelles, Le Cri, 1992, pp. 107-116.
- « L'opéra-comique des origines à la querelle des Bouffons », dans Philippe VENDRIX (éd.), *L'opéra-comique en France au XVIII^e siècle*, Liège, Mardaga, 1992, pp. 9-78.
- « Alexis Piron et l'opéra-comique », dans Philippe VENDRIX (éd.), *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, Liège, Mardaga, 1992, pp. 191-200.
- « Introduction à la vie et l'œuvre d'André Campra (1660-1744) », dans Jean DURON (éd.), *André Campra à Versailles*, Versailles, Centre de musique baroque, 1993, pp. 13-34 ; repris dans Jean LIONNET (éd.), *Le concert des Muses. Promenade musicale dans le baroque français*, Paris, Klincksieck, 1997, pp. 201-216.
- « Une lettre d'Adolphe Biarent à Fernand Quinet », *Bulletin de la Société liégeoise de musicologie*, lxxxvi, 1994, pp. 21-22.
- « *Amphitryon* 38, de la comédie à l'opéra », *Revue d'histoire du théâtre*, iv, 1996, pp. 375-390.
- « Quinet, Fernand », *Nouvelle biographie nationale*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1997, iv, pp. 316-320.
- « *Bella* dans la presse belge », *Cahiers Jean Giraudoux*, xxvi, 1998, pp. 131-140.

4. Contributions à des dictionnaires et encyclopédies

- Friedrich BLUME (dir.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Cassel, Bärenreiter, 1949-1986.
- Norbert DUFOURCQ (dir.), *Le Larousse de la musique*, Paris, Larousse, 1957.
- Silvio D'AMICO (dir.), *Enciclopedia dello spettacolo*, Rome, Le maschere, 1954-1966.
- Claudio SARTORI (dir.), *Enciclopedia della musica*, Milan, Ricordi, 1963-1964.
- Marc HONEGGER (dir.), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Bordas, 1986.
- Stanley SADIE (dir.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, MacMillan, 1980.
- Marcelle BENOIT (dir.), *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1992.

Que la fête commence...

Valérie VAN CRUGTEN-ANDRÉ

Il en est des manières et de la façon de vivre comme des modes : les Français changent de mœurs selon l'âge de leur roi. [...] Le Prince imprime le caractère de son esprit à la Cour ; la Cour, à la Ville ; la Ville, aux provinces. L'âme du souverain est un moule qui donne la forme à toutes les autres ¹

MONTESQUIEU, *Lettres persanes*

Sans doute fallait-il être persan pour le remarquer... À l'austère vertu du roi Soleil vieillissant, que ne cessait d'exalter une marquise de Maintenon confite dans la dévotion et la religiosité, allait succéder le tonitruant libertinage du Régent Philippe d'Orléans et des grands de sa cour. Le contraste était saisissant et, si les amours de Louis XIV avaient fait parler d'elles, les frasques du Régent alimentaient à l'envi les réflexions des mémorialistes et autres commentateurs. À la bienveillance de Saint-Simon, qui le décrivait volontiers comme un homme « doux, accueillant, ouvert, d'un accès facile et charmant » ², répondait souvent l'indignation la plus vive devant la liberté des mœurs affichée à la cour : « Les princes ont des maîtresses publiques, il n'y a plus ni politesse, ni civilité, ni bienséance. Ce n'est plus la cour de ce grand roi qui d'un regard arrêtaient les plus libertins, et on y voit régner tous les vices sous un roi mineur qui n'a point encore d'autorité » ³.

C'est cette image de la Régence qui a frappé les contemporains, c'est elle encore qui conditionne notre regard sur une période de l'histoire trop souvent réduite à sa simple dimension licencieuse : luxe et débauches, orgies, boudoirs et « petites maisons ».

La publicité de ces « désordres moraux », tolérés ou revendiqués par une certaine frange de la population, le relâchement des contraintes sociales à l'issue d'un règne long et belliqueux, offraient un terreau propice à l'épanouissement d'une littérature de type libertin, reflétant les plaisirs d'une aristocratie corrompue et débauchée. Du moins serait-on tenté de le croire si l'histoire littéraire ne nous convainquait du contraire :

Assez bizarrement, la Régence (1715-1723), considérée (même par Sade) comme le règne le plus débauché de l'histoire de France, n'aura pas laissé une bien copieuse littérature libertine. Grécourt (1683-1743) et Jacques Vergier (1655-1720), dont on se récite alors (surtout pour Grécourt) les épigrammes et les petits contes en vers, ont du talent, mais s'essouffent un peu dans l'imitation de La Fontaine et de Rousseau (Jean-Baptiste). Ils sont surclassés par Piron, mais Piron ne retrouvera que

dans son théâtre clandestin, plus tard [...], le souffle et la vigueur de l'*Ode à Priape*. [...] Le renouvellement va venir de la prose, mais sera le fait d'écrivains nés pour la plupart pendant la Régence ⁴.

Si surprenant qu'il soit, le constat de Jean-Jacques Pauvert est pourtant réaliste : on chercherait en vain l'âge d'or des œuvres libertines entre 1715 et 1723, un peu comme si les fantasmes littéraires se trouvaient désamorçés par le poids du réel et qu'il fallût attendre la maturité de nouveaux talents. Crébillon et Duclos sont du nombre de ces « enfants de la Régence », qui se mirent à écrire sous le règne de Louis xv ⁵.

Cette absence relative d'inspiration littéraire libertine n'a pas empêché la mythification de l'image de la Régence en une sorte d'espace temporel symbolique, lieu de plaisir par excellence où se confondent raffinement et dépravation. Tout comme les villes bibliques de Sodome et Gomorrhe, elle exerce sur l'imaginaire une fascination ambiguë et durable, perceptible jusque dans les figures modernes de la représentation : *Que la fête commence...*, admirable film de Bertrand Tavernier auquel nous empruntons le titre de cet article, en est un bel exemple.

La chose est plus complexe cependant dans le domaine de la littérature *stricto sensu*, en particulier dans les romans du libertinage eux-mêmes. En effet, l'étude approfondie du genre entre 1782 et 1815 nous a amenée à explorer une centaine de textes ⁶ desquels se dégageait un sentiment de lecture récurrent : l'omniprésence de la Régence en tant qu'espace de référence, lieu de plaisir à part entière. Or, paradoxe étonnant, un nouvel examen infirme partiellement ces impressions de lecture : pratiquement aucun des ouvrages romanesques ne choisit la Régence comme cadre temporel ⁷. Tout au plus mettent-ils en scène des personnages historiques ayant vécu à cette époque, comme dans *Les trois Faublas de ce temps-là. Manuscrit trouvé dans les panneaux d'une ancienne voiture de la cour*. L'un des protagonistes de cette fiction galante publiée par Sewrin en 1803 n'est autre que le célèbre abbé de Choisy, dont les travestissements inspirèrent de nombreux romanciers ⁸.

Comment se fait-il, dès lors, que l'évocation de la Régence s'impose ainsi à la conscience du lecteur ? S'agirait-il d'une simple illusion de perspective, d'un mirage littéraire ? Nous serions plutôt tentée d'y voir un phénomène, plus subtil, de rappel virtuel par lieux de plaisir interposés. Indépendamment des allusions ponctuelles à Philippe d'Orléans et à ses mœurs dissolues, on trouve, en effet, dans les romans du libertinage, la représentation privilégiée d'un espace particulier, symbole de la cour du Régent : le Palais-Royal et ses jardins.

Le Palais-Royal, jadis Palais-Cardinal ⁹, était devenu, en 1692, le lieu de résidence de Philippe d'Orléans, théâtre des « petits soupers » et autres parties luxurieuses auxquels il s'adonnait, dit-on, sans retenue. Depuis cette époque, le bâtiment et ses jardins furent automatiquement associés aux débauches du prince, retraite inviolable à l'abri des semonces de la vertu. Les aménagements réalisés par le duc de Chartres, futur Philippe-Égalité, ne firent que renforcer la réputation de « mauvais lieu » acquise sous son illustre ancêtre. Les galeries entourant les jardins furent flanquées de boutiques au loyer élevé, abritant le plus souvent le commerce des prostituées.

Ces dernières en effet y avaient établi leur quartier général, partageant l'espace avec les agioteurs dont c'était devenu le lieu de rendez-vous. À la fin de l'Ancien Régime, le Palais-Royal était perçu par les contemporains comme le symbole du vice et du plaisir facile, le vestige d'un régime où pouvoir rimait avec luxure. Louis-Sébastien Mercier, dont les témoignages restent, aujourd'hui encore, un outil précieux pour le chercheur, s'en fait l'écho à plusieurs reprises. Dans *Le tableau de Paris* et *Le nouveau Paris*¹⁰, il dénonce avec force les dangers d'un tel lieu de perdition :

Ce séjour enchanté est une petite ville luxueuse, renfermée dans une grande ; c'est le temple de la volupté, d'où les vices brillants ont banni jusqu'au fantôme de la pudeur [...]. C'est là aussi que l'empire du libertinage agit sur une jeunesse effrénée [...]. Le libertinage y est éternel ; à chaque heure du jour et de la nuit, son temple est ouvert, et à toutes sortes de prix. [...] Les agioteurs, faisant le pendant des jolies prostituées, vont trois fois par jour au Palais-Royal, et toutes ces bouches n'y parlent que d'argent et de prostitution politique¹¹.

La Révolution et le Directoire n'apportèrent aucun changement notable dans les pratiques en usage et, Mercier l'affirme, le Palais-Royal « est la tache qui a corrompu nos mœurs modernes et propagé la gangrène ». « Cloaque infect », il a abrité les complots les plus vils, encouragé la prostitution et le libertinage, ainsi que l'agiotage qui « dévore la fortune publique »... L'écrivain attaque encore les libraires étalant sans vergogne, au nom de la liberté illimitée de la presse, alors en vigueur, les ouvrages les plus scandaleux :

On ne lisait pas à Sodome et à Gomorrhe les livres que l'on imprime et que l'on vend au Palais-Égalité. *Justine ou les malheurs de la vertu* est étalé sur les planches [...]. Vingt autres productions, moins abominables il est vrai ; car celle dont je parle a remporté le prix de la turpitude et du vice, sont là pour achever de décomposer ce qui restait de morale par instinct, dans le cœur de quelques jeunes gens¹².

Pour le lecteur de l'époque, la seule évocation du nom *Palais-Royal* était un signe de reconnaissance évident, l'assimilation à la prostitution et aux orgies se faisait de façon automatique. Les auteurs de romans du libertinage en étaient conscients et n'hésitaient pas à l'intégrer au titre de l'ouvrage qu'ils cherchaient à promouvoir, comptant sur le pouvoir racoleur de l'allusion : *Les rencontres du Palais-Royal*, *Aventures galantes*, *Caroline et Saint-Hilaire ou Les putains du Palais-Royal* ou encore *Les matinées du Palais-Royal* ou *Les amours secrètes de Mlle Julie B*** devenue comtesse sous l'Empire* sont autant d'ouvrages où les intentions narratives et le contenu du livre sont suggérés d'emblée, à la lecture du titre. L'âme du Régent allait planer longtemps encore sur cet espace résidentiel devenu centre du plaisir.

Absente du cadre temporel des romans du libertinage, la Régence est, en revanche, une période très prisée par les auteurs de chroniques scandaleuses ou « indiscrettes ». Le genre jouissait alors d'un réel succès et à côté des mémoires *pour servir à l'histoire de Madame de Maintenon* ou *de Madame de Pompadour*, les favorites du roi Soleil ou du Bien-Aimé¹³, on trouve plusieurs œuvres mettant en scène les frasques de l'abbé Dubois ou de Philippe d'Orléans lui-même, reproduction à peine déguisée d'anecdotes licencieuses présentes dans les pamphlets et libelles de la Régence. De cet ensemble de textes, souvent plus proches des *Mémoires secrets* de Bachaumont ou de la production d'un Pidansat de Mairobert que de l'historiographie,

se détache un gros ouvrage en 3 volumes, publié chez le libraire Buisson en 1791 et éloquemment intitulé *Vie privée du maréchal de Richelieu, contenant ses amours, ses intrigues, & tout ce qui a rapport aux divers rôles qu'a joués cet homme célèbre pendant plus de quatre-vingts ans* ¹⁴. Inclassable par la forme et le propos, la *Vie privée* se situe à la frontière de plusieurs genres : mémoires apocryphes, chronique scandaleuse, roman et même, parfois, pamphlet politique. Véritable hybride, elle s'inscrit ainsi dans la mouvance des œuvres de l'époque, mêlant les registres et se refusant à toute réduction générique.

Arrière-petit-neveu du célèbre cardinal, Louis-François-Armand du Plessis, duc de Fronsac, puis de Richelieu, ne dut pas attendre la postérité pour connaître la gloire et la notoriété. Aussi célèbre pour ses succès auprès des dames que pour ses campagnes militaires, il traversa le siècle, éternel courtisan, adoré par les uns, méprisé par les autres. Né sous Louis XIV, il était l'incarnation même de l'Ancien Régime ; il s'éteignit avec lui, le 8 août 1788, à l'âge de quatre-vingt-douze ans. Voltaire, qui le connaissait bien, lui écrivit un jour :

Ah ! Monseigneur, je n'ai point du tout l'esprit plaisant, et je ne sais plus que faire de ma fiancée. Vous devriez bien, quand vous serez de loisir, faire des mémoires de votre vie ; ils seraient écrits du style de M. le comte de Gramont ; et ils contiendraient des choses plus intéressantes, plus nobles et plus gaies [...] Vous repasseriez tout ce que vous avez fait dans votre illustre et singulière vie, et personne ne peindrait mieux que vous les ridicules de votre siècle ¹⁵.

L'idée, semble-t-il, ne lui déplaisait pas et il annonça à plusieurs reprises la rédaction d'une histoire de sa vie. Elle ne vit jamais le jour, du moins écrite de sa main. D'autres s'en chargèrent.

Quelques mois à peine après la mort du maréchal paraissaient en effet les quatre premiers volumes des *Mémoires* retraçant l'existence du grand homme ¹⁶. Si le caractère apocryphe de l'ouvrage ne tarda guère à être démontré et l'auteur véritable à être identifié — il s'agissait de l'abbé Giraud, mieux connu sous le nom de Soulavie ¹⁷ —, les *Mémoires* n'en jouirent pas moins d'un énorme succès auprès du public. Le filon était rentable et alléçait d'autres plumes. Le 12 septembre 1790, le *Journal de Paris* annonçait à ses lecteurs la parution de nouveaux *Mémoires* sur Richelieu, composés cette fois par Sénac de Meilhan, résidant alors en Angleterre ¹⁸. Ils restèrent dans le portefeuille mais se virent avantagement remplacés par une publication anonyme, *La vie privée* dont il est ici question.

Composé vraisemblablement à partir de documents authentiques ¹⁹, l'ouvrage se démarque nettement des *Mémoires* de Soulavie, déjà bien connus au moment de sa parution. Les différences étaient frappantes et plaidaient pour la supériorité du nouveau récit. L'auteur des articles du *Mercur* l'affirme sans ambiguïté :

[Les Mémoires] contiennent moins l'Histoire particulière du maréchal de Richelieu, que celle des dernières années de Louis XIV, celle de la Régence, du Ministère de M. le Duc, & le commencement du Ministère du Cardinal. Ce livre, rédigé à la hâte, écrit très-incorrectionnellement, a pourtant été lu avec avidité : c'est qu'il contenait beaucoup de faits dont la plupart étaient nouveaux pour le Public. [...] L'Auteur de la *Vie privée* que nous annonçons, n'est point tombé dans ce défaut, & de plus n'a point

rempli trois volumes avec des hors-d'œuvre. Il ne donne que ce qu'il promet, & c'est quelquefois un mérite auprès du Public de ne point aller au-delà de sa promesse ²⁰.

L'identité de ce mystérieux auteur, soucieux de « respecter ses promesses », intrigua fortement les bibliographes. On parla beaucoup de Jean-Baptiste de Laborde, premier valet de Louis xv devenu fermier général. Familier des intrigues de la cour et proche du maréchal, dont il connaissait les exploits amoureux et militaires, il aurait pu consulter ses papiers personnels et s'en inspirer pour rédiger la fameuse *Vie privée*... Si cette hypothèse rallia quelques suffrages, elle ne convainquit nullement Jules Gay, le célèbre comte d'I***, qui fait endosser la paternité du livre à un certain Faur, ancien secrétaire du duc de Fronsac.

Comme c'est souvent le cas pour les œuvres de cette époque, en particulier lorsqu'elles participent du genre libertin, le chercheur se voit réduit aux conjectures et est souvent contraint d'accepter l'anonymat de ces hommes de lettres que la censure et les mœurs du temps poussaient à la discrétion. Cette fois, l'enjeu était multiple : au-delà des aventures galantes, des élégants badinages entre membres de la haute société et de la « bonne compagnie », l'habile littérateur s'était permis maintes digressions idéologico-politiques dont on ne saurait négliger l'importance. Imposant ainsi différents niveaux de lecture, il conférait au texte une tonalité particulière qui prenait tout son sens au moment de la publication.

Le livre paraît en février 1791, en pleine Révolution. Le peuple parisien, encore fidèle au roi, ne cesse de nourrir sa haine de l'aristocrate et de ses ci-devant privilégiés. Les pamphlets politiques se succèdent, montrant du doigt le luxe et la débauche, stigmates de l'Ancien Régime. Le roman du libertinage lui-même s'investit d'une nouvelle mission dénonciatrice et satirique, proche des libelles pornographiques dénonçant la perversion morale et les dérèglements des grands, les frasques de la reine et de ses favorites ²¹. Dans un tel contexte, la *Vie privée* ne pouvait manquer de susciter une certaine émotion.

Certes, il est difficile, voire impossible, de mesurer l'impact réel de l'ouvrage sur un public déjà habitué à lire de plus sévères réquisitoires, mais on peut toutefois jauger les réactions des contemporains en se fondant sur les comptes rendus des journaux de l'époque. Si le *Journal de Paris* du 8 février 1791 se contente d'annoncer la parution du livre, le *Moniteur* et le *Mercure de France* en donnent un résumé circonstancié assorti d'un ample commentaire critique ²². Tous deux mettent l'accent sur la portée politique d'un tel écrit, utile à l'édification de ceux qui, trop longtemps, ont été dupes des « classes supérieures » :

Ce Livre qui, dans tous les temps, eût piqué la curiosité, doit en ce moment la réveiller encore davantage & intéresser sous plus d'un aspect. Il suffirait seul pour nous faire mesurer l'abîme dont nous sortons. Il présente dans la Vie d'un seul homme le tableau de tous les abus, de tous les vices moraux & politiques, qui, en conduisant la nation au dernier terme du malheur & de l'avilissement, l'ont placée dans l'alternative de périr ou de changer entièrement les bases de l'édifice social. On a vu des hommes affligés & même consternés de la Révolution, convenir, après la lecture de ce Livre, qu'elle était inévitable & nécessaire ²³.

Richelieu est présenté comme un pur produit de la Régence, de ce temps où prodigalité, faste et sexualité débridée étaient l'apanage de l'aristocratie. Le tableau

ainsi dressé tient, il est vrai, un peu de l'image d'Épinal et ne craint pas la schématisation. Il correspond cependant à une représentation traditionnelle et collective, expression simpliste d'un profond malaise social nourri des abus séculaires de ceux qui se croyaient *les meilleurs*.

Tout commence, tradition oblige, par une généalogie. Le lecteur assiste à la naissance de cet enfant prématuré — était-ce là un signe du destin ? — et le suit pas à pas, jusqu'à ce que la camarade lui rappelle son grand âge. Son peu d'intérêt pour l'étude, encouragé par la faiblesse d'un gouverneur trop complaisant, lui laissait beaucoup de temps pour d'autres distractions. L'art de la séduction lui sembla préférable à celui des mathématiques et c'est très jeune qu'il fit ses premières armes auprès du beau sexe :

Le petit duc, ainsi gâté, recherché de toutes les femmes, devint bientôt célèbre. On n'avait vu d'abord qu'un enfant ; mais cet enfant ne tarda pas à se conduire de manière à faire voir qu'il n'en était plus un. La nature qui se préparait à en faire un homme extraordinaire, prit plaisir à le traiter favorablement. Il fut libertin à l'âge où l'on se connaît à peine ²⁴.

Malgré les petits désagréments que lui causa sa conduite — elle lui valut les honneurs de la Bastille —, le jeune Fronsac sembla se complaire dans ce type d'existence facile, multipliant les bonnes fortunes et s'en faisant une gloire.

Lorsqu'à la mort de Louis XIV, le Régent prit en mains les rênes du pouvoir, le jeune homme, âgé de dix-neuf ans à peine et fraîchement paré du titre de duc de Richelieu, avait déjà une longue expérience de la galanterie et de ses raffinements. C'est sous la Régence, pourtant, qu'il affina son art et qu'il parfit une éducation déjà bien avancée. Il s'était fait un devoir de soutenir une réputation qu'un seul faux pas suffisait à détruire. À la cour de Philippe d'Orléans, il se sentait dans son élément et s'adonnait sans contrainte à tous ces plaisirs que partageait le maître :

Les mœurs qui suivent toujours l'impulsion que leur donne le souverain, changèrent bientôt sous un prince qui affichait la conduite la plus dépravée. Sous le feu roi, on couvrait ses intrigues d'un voile mystérieux ; les mœurs n'étaient pas plus pures, mais on cachait avec soin les liens que l'on formait. [...] Le régent au contraire déchira le voile que son oncle avait fait prendre ; il se crut tout permis, et son exemple fut bientôt généralement suivi ²⁵.

L'auteur de la *Vie privée* avait-il lu Montesquieu ? On en peut à peine douter en lisant son commentaire. Richelieu suivit donc l'exemple du prince et de ses acolytes. Les huit années que dura la Régence furent pour lui une période d'intense activité libertine. Il se consacrait nuit et jour à cette unique passion, sans regarder à la dépense :

On conçoit à peine comment le Duc de Richelieu put résister à la vie qu'il menait. Le nombre des maîtresses qu'il eut depuis 1715 jusqu'en 1725 qu'il fut nommé ambassadeur extraordinaire à Vienne, est prodigieux. Les princesses, les femmes les plus qualifiées de la cour se succédaient les unes aux autres : les bourgeoises, les filles même entraient souvent en concurrence ; et on est étonné continuellement de le voir survivre à tant d'occupations. On a déjà dit qu'il avait l'art de ménager sa santé, en même temps qu'il semblait s'étudier à séduire quelques nouvelles beautés : mais, malgré le repos qu'il prenait, il n'en est pas moins vrai qu'il en faisait encore assez

pour succomber, si la nature l'eût moins bien servi. Le goût des femmes n'excluait point en lui celui que le sexe a tant de droits de blâmer ; et mademoiselle de Charolais, qui avait un suisse jeune et très-beau, lui reprocha plus d'une fois d'y avoir fait un peu trop attention ²⁶.

Apparemment banale, la fin de cette citation est pourtant moins futile qu'il n'y paraît. L'allusion aux penchants homosexuels de Richelieu dépasse de loin la simple anecdote et renvoie, insidieusement, à un motif récurrent de la littérature pamphlétaire de l'époque : la mise en accusation d'une dévirilisation de l'aristocratie. L'ultime preuve de la dépravation de ce corps politique et social résiderait dans sa propension à l'inversion, sans cesse stigmatisée par les auteurs de libelles ²⁷. L'auteur de la *Vie privée* y reviendra quelques chapitres plus loin, lorsqu'il évoquera une orgie en plein air organisée par le duc et ses amis ²⁸.

Consacrant chaque moment de son existence à séduire les femmes, le Richelieu de la Régence ne pouvait limiter le théâtre de ses exploits amoureux aux traditionnels appartements privés, antichambres et autres boudoirs ornés. *Rome n'est plus dans Rome, elle est toute où je suis...* En sa présence, les espaces les plus incongrus deviennent autant de lieux d'extase et de ravissement, transportant le lecteur dans le monde romanesque de Crébillon ou de Louvet de Couvray. Ce rapport évident avec les fictions libertines du temps est une des caractéristiques majeures de l'œuvre et a été amplement souligné par les commentateurs, qui comparent à l'envi Richelieu au comte de Gramont — rendu célèbre par le récit de son beau-frère Hamilton — ou au fameux Lovelace avec qui il partage « ce fond de barbarie que Richardson dit être dans le cœur d'un vrai libertin » ²⁹.

Romanesque encore, ce goût du don Juan pour le travestissement, motif littéraire récurrent dans les œuvres de l'époque et pratique quotidienne pour l'abbé François-Timoléon de Choisy, que d'aucuns avaient l'habitude de rencontrer sous les traits de la comtesse des Barres. Richelieu ne s'en prive guère et profite de l'immunité offerte par le camouflage pour pénétrer dans des places inhospitalières aux amours clandestines. On le verra ainsi, tel le Faublas de Louvet, s'introduire chez la duchesse de Modène au nez et à la barbe du mari, déguisé en colporteur ; on le verra encore prendre l'habit religieux pour retrouver la duchesse de Villeroy dans l'enceinte du couvent où elle est retenue, et profiter au passage des avantages que lui offrait ce sérail de fortune :

[La duchesse et sa cousine] avertirent leurs amants de se déguiser en abbés, et de venir le jour qu'elles croyaient si favorable. On gagna, à force d'argent, un desservant chez qui ils descendirent, et qui les présenta à l'abbesse, comme des neveux du curé de Joire, qui était supérieur du couvent. [...] Le premier moment passé, il fut convenu, crainte de surprise, qu'un couple veillerait à la porte, tandis que l'autre causerait particulièrement ; et alternativement ils se rendirent le même service. Le plaisir de tromper tant de surveillants ne fut pas l'attrait le moins piquant de cette aventure.

L'abbesse avait fait préparer une collation pour les jeunes abbés. Leurs maîtresses la partagèrent, et la joie fut générale. Un mot, un geste, un regard, tout leur rappelait ce qui venait de se passer. Les abbés firent assaut d'esprit, et fixèrent l'attention de l'abbesse, qui, sans avoir la fraîcheur de la jeunesse, conservait un cœur tendre. Le

duc de Richelieu surtout lui parut fait pour diriger un couvent avec prudence. Elle aurait désiré qu'il pût remplir la place de son oncle prétendu ³⁰.

Cette fois encore, on croirait cet extrait sorti des *Amours du chevalier de Faublas*. Les journalistes ne s'y sont pas trompés :

C'est ce qui fait que cinquante années de la vie d'un Duc & pair [...] présentent une foule de détails dignes de figurer dans les Aventures de Mazulim, de Mizapouf, & ressemblent trop souvent aux *Six Semaines du Chevalier de Faublas* ³¹.

C'est dans le même esprit, sans doute, qu'il faut lire le célèbre épisode de la cheminée tournante qui, de nombreuses années plus tard, permettait au fringant roué de rejoindre M^{me} de La Popelinière, la femme du fermier général : « Ce fut là où, pour rappeler le temps de la Régence, il renouvela ces orgies, si chères au duc d'Orléans » ³².

Aucun espace ne semblait hostile à satisfaire ses sensuelles aspirations, jusqu'à la paille humide des cachots — c'est là l'expression consacrée — où il prouva par un hommage répété à deux jolies demoiselles que, pour être prisonnier, on en est pas moins homme :

Ce cachot obscur, humide, mal-propre et mal-sain qui renfermait Richelieu, devint par la présence de mademoiselle de Valois, un sanctuaire délicieux. Toutes les incommodités disparurent, et l'amour en fit un boudoir. Jamais serments aussi tendres n'y avaient été entendus. Ce n'était plus les larmes du désespoir ; l'amour heureux et satisfait en fit répandre de plus douces. Richelieu était le premier qui eût opéré une métamorphose aussi complète ; son bonheur le suivait partout : l'asile odieux des souffrances et du repentir devint pour lui le temple de la volupté. Les deux amants, étrangers à tout ce qui les environnait, au monde entier, trouvèrent dans cette forteresse l'oubli de tous leurs maux. Mademoiselle de Charolais avait de son côté rendu une visite particulière au prisonnier, et avait répandu dans sa chambre à peu près le même enchantement (*Vie privée*, p. 102).

Ce dernier épisode nous offre une transition de choix pour aborder un deuxième volet de réflexion : des lieux de plaisir aux lieux du pouvoir.

L'emprisonnement de Richelieu, auquel il est fait allusion dans l'extrait précédent, fut ordonné le 29 mars 1719. L'histoire officielle raconte que le jeune duc, impliqué dans la conjuration de Cellamare, fut incarcéré au titre de conspirateur. S'il ne dément nullement les faits, l'auteur de la *Vie privée* nous livre cependant une version sensiblement différente de l'événement, où les intérêts de l'État semblent assez secondaires.

S'étant déjà attiré l'inimitié de l'abbé Dubois, qui supportait mal de se voir supplanté par un tel rival en matière amoureuse, Richelieu avait eu l'extrême imprudence de gagner le cœur et les faveurs de mademoiselle de Valois, l'une des filles du Régent sur laquelle ce dernier avait, dit-on, porté son dévolu. L'incident politique était une occasion rêvée de punir l'impudent qui avait eu l'indécence de se faire préférer :

Le Duc d'Orléans ne témoigna aucun désir de se venger de cette impudence ; mais il ne fut pas fâché de trouver peu de temps après une occasion de punir son rival. La conjuration du prince de Cellamare, ambassadeur d'Espagne, dans laquelle on prétendit qu'il avait trempé, lui en fournit le moyen (*Vie privée*, p. 96).

Ainsi présentés, les rapports entre ces trois protagonistes — Dubois, Orléans et Richelieu — révèlent clairement les intentions politiques sous-jacentes d'une œuvre qui se présente pourtant, à une première lecture, comme le récit anodin des exploits d'un grand personnage. Ils tendent à démontrer que, sous l'Ancien Régime, la politique était pour ainsi dire conditionnée par les rivalités sexuelles des hommes de pouvoir. Trompé sur la marchandise, le peuple, trop crédule et trop pur, ne pouvait imaginer la dépravation de ceux par qui il était gouverné :

La cour du régent dont la corruption ne faisait qu'augmenter, fournissait chaque jour des scènes nouvelles de débauche et de galanterie : chacun affichait impunément le goût qui le dominait, et ne trouvait des censeurs que dans de vieux courtisans qui conservaient les dehors d'honnêteté qu'avait imposés le règne précédent. Le peuple, qui croyait encore que les grands étaient d'une autre espèce que lui, ne pénétrant pas dans leur intérieur, avait peine à ajouter foi au bruit qui se répandait de leurs mœurs dépravées ; ceux qui n'en pouvaient pas douter, étaient dans l'intime persuasion qu'ils étaient d'une classe privilégiée où l'on pouvait tout faire. Le régent était aimé, et il accoutuma bientôt tous les yeux à voir sans étonnement la multitude de maîtresses qui se succédaient. On se croit obligé de parler un peu de la vie privée de ce prince, parce qu'elle est liée avec celle de Richelieu (*Vie privée*, p. 78-79).

Le commentaire, dans lequel l'auteur souligne une fois encore les liens étroits qui unissent Richelieu à Philippe d'Orléans et à ses mœurs, ne passa pas inaperçu et le journaliste du *Mercur de France*, dont la critique faisait écho aux événements révolutionnaires, ne manqua pas de s'en servir à plusieurs reprises. Analysant la *Vie privée* comme une sorte d'*exemplum* destiné à prouver les bienfaits de 1789, il ne cesse de présenter le maréchal comme le symbole des temps anciens où les privilèges semblaient congénitaux à une classe prétendument supérieure :

L'Auteur remarque, d'après Richelieu lui-même, que lorsque le récit de ces indignités parvenait jusqu'au Peuple, qui alors connaissant peu les grands, les respectait, il n'en voulait rien croire, & rejetait ces bruits comme absurdes ou calomnieux. Rien de plus simple, il ne pouvait attacher l'idée de plaisir à ces inconcevables folies, à ces produits monstrueux d'une imagination dépravée. La vérité perdait, à force d'invéraisemblances, son effet & ses droits ; & le vice, protégé en quelque sorte par son excès même, trouvait dans l'incrédulité publique un asile contre le mépris & l'horreur qu'il aurait inspirés ³³.

Si la Régence avait été pour Richelieu le théâtre sans cesse renouvelé des plaisirs et de la volupté, le règne de Louis xv allait devenir celui des intrigues et de l'ambition. Comprenant qu'il pouvait joindre l'utile à l'agréable, le duc se mit en tête de rentabiliser les talents dont la nature l'avait gratifié ; il compta sur ses charmes pour atteindre au pouvoir et en tirer un joli bénéfice : « Ce fut immédiatement après la mort du Régent que Richelieu commença de mêler les affaires aux plaisirs » ³⁴.

C'est ainsi qu'à côté des intrigues amoureuses, d'un récit aux prétentions historiques ³⁵, l'auteur se livre à de multiples réflexions politiques et sociales qui orientent incontestablement la réception de l'ouvrage. On serait bien en peine de rassembler ici toutes les saillies à caractère idéologique présentes dans la *Vie privée* — exhortation du peuple, considérations sur l'inégalité des conditions, mise en accu-

sation de la morgue des aristocrates, observations sur l'éducation des rois, etc. ³⁶ — et l'on se bornera à quelques exemples touchant directement le duc de Richelieu lui-même.

Habitué à user de sa « légitime supériorité » pour gagner les faveurs d'une femme de chambre ou d'une bourgeoise attendrie par ses charmes, Richelieu décida qu'il était grand temps de mettre ses talents au service de son avancement et se rapprocha de plusieurs dames en vue dont l'unique mérite était, sans doute, d'avoir un époux ou un amant utile à ses affaires :

Adroit et insinuant, il partagea bientôt ses faveurs [de M^{me} de Badiani] avec le prince [Eugène de Savoie], et fit connaître à la comtesse tout le mérite qu'il possédait. Étonnée d'un amour aussi vif, et dont elle avait des preuves aussi multipliées qu'elle le désirait, elle jugea définitivement que l'ambassadeur savait au moins autant l'art d'aimer que le diplôme, et conçut pour lui une estime tout à fait particulière.

La confiance suivit l'estime. Tous les secrets du prince Eugène étaient épanchés dans le sein du nouvel amant qui prévenait par ce moyen les opérations contraires aux intérêts dont il était chargé ³⁷.

Si ces manœuvres de courtisane auprès d'une femme titrée prêtent à sourire, il en va tout autrement de son attitude envers les filles du peuple. Cet homme, que les princesses de sang adoraient, ne pouvait supporter la moindre résistance. Que la maîtresse de son valet, une simple demoiselle Aimée, osât lui opposer un refus était pour lui la pire des offenses et méritait un châtiment exemplaire. Il déploya donc toutes les armes que les privilèges de la naissance et de la fortune mettaient à sa portée pour punir les extravagances d'une jeune sotte, indigne de recevoir ses hommages :

Richelieu, calmant son premier transport, s'imagina que la persévérance lui ramènerait une fille égarée par la passion ; mais convaincu que ses soins étaient inutiles, il conçut l'odieux projet de la perdre. Il va trouver M. Berryer, lieutenant de police, ministre subalterne, toujours dévoué aux grands, et lui demande un ordre du roi pour faire arrêter cette fille. Il veut en même temps punir son valet de chambre d'être plus favorisé que lui, et recommande au lieutenant de police de le faire mettre au For-l'Évêque. [...] [Le valet intervient pour faire libérer son amie] mais ce trésorier qui gardait des ménagements avec sa femme, et qui redoutait encore plus le crédit du duc, n'osa faire aucune démarche en faveur de cette infortunée qui fut victime du pouvoir. Elle passa dix-huit mois à l'hôpital, et n'en sortit que parce que Richelieu qui alla en ambassade à Dresde, l'oublia. Elle n'avait plus rien ; ses meubles avaient été vendus, et son refus de consoler les désirs d'un grand, lui valut la misère ³⁸.

« C'est du souvenir de tant d'outrages, que sont nés les plus grands événements d'une Révolution qui foule aux pieds ce stupide orgueil, & qui absout un peu les Français de leur longue patience » s'empresse d'écrire le journaliste du *Mercur*, saisissant la perche que lui tendait l'auteur de la biographie. En exigeant de manière implicite le rétablissement d'un droit de cuissage sur toutes les femmes de condition inférieure, le personnage-Richelieu affirmait le sentiment profond de la puissance illimitée des grands. Son seul libertinage symbolisait tous les excès de l'Ancien Régime qu'une révolution salvatrice venait de balayer.

Conscient de l'impact que pouvait avoir la *Vie privée* dans le contexte révolutionnaire, l'auteur anonyme a réussi un joli tour de force : associer à la légèreté des aventures amoureuses toute la gravité de leurs implications sociales. Préférant le

ton de la suggestion à celui du pamphlet, il opère par petites touches impressionnistes qui finissent par conditionner la lecture de l'ensemble. On nous pardonnera une dernière citation, un peu longue mais tellement représentative de ce qu'on vient de dire :

Il avait fait faire une voiture qu'il appelait sa dormeuse. Elle était assez longue pour pouvoir s'y coucher entièrement : elle contenait un bon lit bien bassiné quand il faisait froid ; le maréchal descendait dans le costume d'un homme qui va se coucher, ôtait sa robe de chambre sur le marchepied et se mettait entre deux draps jusqu'à ce que quelques besoins l'obligeassent de se lever. Il y avait des volets dans l'intérieur de la voiture, qui ôtaient et rendaient le jour à volonté. Elle était suspendue de manière que le lit était bercé mollement ; ce qui contribuait à accélérer le sommeil du duc. Il n'aimait pas à manger dans les auberges où la cuisine était peu de son goût ; une cuisinière, faite avec art, attachée sous sa voiture, faisait cuire doucement, par le moyen de briques rouges, les viandes qu'il désirait ; et à la poste, avant le lieu désigné pour manger, un cuisinier adroit s'emparait de la machine et courait à toute bride préparer le repas de monseigneur ; de façon qu'en arrivant, il n'attendait pas. Cet intervalle suffisait pour faire le lit ; il s'y mettait de nouveau et l'on pouvait dire que le maréchal se couchait à Paris, et ne se levait qu'à deux ou trois cents lieues. Il voyageait souvent dans les plus grands froids, et n'en éprouvait aucune atteinte. Une fois, il fit mettre une jeune fille avec lui, qui le suivait dans une chaise, quand il voulait dormir. Jamais homme n'a joui avec plus de recherches des commodités de la vie, et ne s'est fait obéir plus ponctuellement. Ses gens à demi-morts de froid n'osaient encore se plaindre ³⁹.

Ayant appris sous la Régence à transformer le moindre endroit en « temple de la volupté », Richelieu fit de ces lieux de plaisir des espaces de pouvoir où s'exerçait librement le despotisme de l'aristocrate. Il eut la chance de ne pas voir s'effondrer le système dans lequel il avait vécu près d'un siècle et termina ses jours en reproduisant les excès de sa jeunesse :

C'étaient les mêmes mœurs que jadis un autre vieillard avait affichées sous la Régence, & avait conservées, ainsi que sa santé, jusque dans un âge où les autres hommes touchent à la décrépitude, & Richelieu était, à cet égard, le Lauzun de son siècle ⁴⁰.

Notes

¹ MONTESQUIEU, *Lettres persanes*, lettre XCIX (Rica à Rhédi).

² SAINT-SIMON, *Mémoires*, éd. par Y. Coirault, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), 1985, t. v, p. 233.

³ Mathieu MARAIS, *Journal et Mémoires de Mathieu Marais, avocat au Parlement de Paris, sur la Régence et le règne de Louis xv*, éd. par M. de Lescure, Paris, Didot, 1863-1868, t. II, p. 319. On verra

encore Edmond-Jean-François BARBIER, *Chronique de la Régence et du règne de Louis xv (1718-1763), ou Journal de Barbier*, Paris, Charpentier, 1857, t. 1, p. 147 : « Effectivement rien de plus contraire à la religion que de faire ainsi triompher l'adultère et le vice publiquement, contraire aussi à l'humanité de faire des fêtes dans un temps où tout le monde est ruiné, où personne n'a un sol [...] ».

⁴ Jean-Jacques PAUVERT, *Anthologie historique des lectures érotiques*, Manchecourt, Stock-Spengler, 1995, t. 1, p. 875.

⁵ Crébillon publie *Le sofa*, son premier conte libertin, en 1730 et obtient son premier succès avec *L'écumoire*, en 1734. Quant à Duclos, il s'essayera d'abord dans d'autres genres, avant de se lancer dans la littérature libertine, en 1741, avec *Les confessions du comte de ****.

⁶ Voir notre ouvrage, *Le roman du libertinage (1782-1815). Redécouverte et réhabilitation*, Paris, Champion, 1997.

⁷ En réalité, l'examen de l'ensemble de ces œuvres met en évidence un choix relativement homogène : celui d'une certaine contemporanéité entre le temps du récit et l'époque dans laquelle a vécu l'auteur. Même si les événements relatés ne sont pas contemporains de la rédaction, la société et les personnages figurés dans le roman correspondent souvent à ceux qu'ont pu rencontrer les romanciers.

⁸ On pense en particulier aux *Amours du chevalier de Faublas* de Jean-Baptiste Louvet. Le titre du roman de Sewrin, *Les trois Faublas de ce temps-là*, est à cet égard très révélateur.

⁹ Richelieu avait fait l'acquisition de ce palais, situé rue Saint-Honoré, en 1624. Il appartenait alors à la marquise de Rambouillet. Le cardinal en fit présent au roi en 1636. Ce dernier s'y installa avec la reine Anne d'Autriche avant de le céder à Henriette de France, veuve de Charles I^{er}.

¹⁰ Voir par exemple Louis-Sébastien MERCIER, *Le tableau de Paris*, Paris, Mercure de France, 1994, t. 1, chapitres CLXII (« Palais-Royal », p. 381 et s.) et CDLXXXVII (« Jardins du Palais-Royal », p. 1327 et s.) ; t. II, chapitres DCCCXX (« Palais-Royal », p. 930 et s.), DCCCXXI (« Suite du Palais-Royal », p. 935 et s.) et DCCCXXII (« Suite du Palais-Royal », p. 943 et s.) ; *Le nouveau Paris*, Paris, Mercure de France, 1994, chapitre XCI (« Palais-Égalité, ci-devant Palais-Royal », p. 377 et s.).

¹¹ MERCIER, *Le tableau de Paris*, t. II, p. 931 et p. 936.

¹² *Id.*, *Le nouveau Paris*, p. 390.

¹³ À ce propos, on remarquera l'abondance de textes prenant pour cible des figures féminines jugées trop proches du pouvoir. À chaque fois, c'est à travers leur sexualité, objet des fantasmes de l'auteur, que l'on dénonce leur « pernicieuse influence » (pensons, par exemple, au *Gazetier cuirassé* de Thévenau de Morande). Il s'agit là d'une constante dans la littérature satirique à tendance pornographique. Elle se manifestera avec une vigueur renouvelée sous la Révolution, à propos de Marie-Antoinette et de son proche entourage, ou, plus tard, de Joséphine de Beauharnais (voir Lynn A. HUNT, « Pornography and the French Revolution », dans L. A. HUNT (dir.), *The invention of pornography. Obscenity and the origins of modernity, 1500-1800*, New-York, Zone Book, 1993, pp. 301-340 ; Sarah MAZA, « The diamond necklace affair revisited (1785-1786) : The case of the missing queen », dans L. A. HUNT (dir.), *Eroticism and the body politic*, Baltimore-Londres, John Hopkins University Press, 1991, pp. 63-89).

¹⁴ L'ouvrage a été réédité au Club du meilleur livre en 1954. C'est cette version du texte que nous utilisons ici, dans la réimpression de Gallimard-Le promeneur, 1996. Cette édition, à laquelle nous renvoyons dans la suite de cet article, sera simplement mentionnée *Vie privée*.

¹⁵ VOLTAIRE, *Lettre au maréchal de Richelieu*, 30 mars 1763, dans *Œuvres complètes*, Oxford, Voltaire Foundation, 1973, 110, xxvi, p. 154.

¹⁶ Les *Mémoires du maréchal de Richelieu* forment un ensemble de 9 volumes, publiés entre 1790 et 1793.

¹⁷ Jean-Louis Giraud, connu sous le nom d'abbé Soulavie, composa en outre des *Mémoires historiques et politiques du règne de Louis xvi* (Paris, Treuttel, 1802) et des *Pièces inédites sur les règnes de Louis xiv et de Louis xv* (Paris, Collin, 1809).

¹⁸ Craignant pour sa vie après le massacre de Foulon et Bertier, Sénac avait obtenu un passeport pour l'Angleterre en prétextant une maladie de son fils. C'était pour lui le début d'un long et douloureux exil dont allait naître le grand roman qui lui assurerait la postérité : *L'émigré*, publié à Brunswick en 1797.

¹⁹ Arthur-Michel de Boisilile, qui dirigea la grande édition des *Mémoires de Saint-Simon*, et Élisabeth Porquerol, à qui l'on doit les commentaires de l'édition moderne de la *Vie privée* (v. *supra*), en sont convaincus : l'auteur a dû avoir accès à certains papiers rédigés par Richelieu lui-même. Retrouvés dans les

archives de la famille en 1868 seulement, ils furent publiés en 1869 sous le titre de *Mémoires authentiques*. La ressemblance entre plusieurs passages des deux livres est, il est vrai, saisissante et incite au rapprochement.

²⁰ *Mercur de France*, 2 avril 1791, pp. 26-27. Le journal consacre trois longs articles à *La vie privée du maréchal de Richelieu*. Ils sont tous de la même main, celle de Chamfort, à en croire Jean-Jacques Pauvert (*op. cit.*, t. II, p. 31).

²¹ Citons simplement en 1789 : *La Messaline française ou les nuits de la duch... de Pol..., Dom B...gre aux États généraux, ou Doléances du portier des Chartreux* ; en 1790 : *Le courrier extraordinaire des fouteurs ecclésiastiques, Les progrès du libertinage, historiette trouvée dans le porte-feuille d'un carme réformé, Les rendez-vous de Mme Élisabeth, sœur du roi, avec l'abbé de Saint-Martin, aumonier de la garde nationale dans les jardins des Tuileries* ; en 1791 : *Julie philosophe ou le bon patriote, Le roi Guiot, histoire nouvelle, tirée d'un vieux manuscrit poudreux et vénérable*.

²² *Moniteur*, 15 mars, 8 et 23 avril 1791 ; *Mercur de France*, 2, 9 et 16 avril 1791 (voir note 20).

²³ *Mercur de France*, 2 avril 1791, p. 28.

²⁴ *Vie privée*, pp. 31-32. Porquerol, qui a établi et annoté le texte, renvoie ici à un extrait des *Mémoires* de Saint-Simon (Paris, Hachette, 1908, t. xx), très éloquent quant aux dispositions libertines du duc de Fronsac.

²⁵ *Vie privée*, p. 70.

²⁶ *Id.*, p. 90.

²⁷ Voir *Le roman du libertinage*, 2^e partie, chap. III, « Le roman satirique et pamphlétaire », p. 367 et svtes. Sur les accusations d'homosexualité, on lira plus particulièrement l'introduction d'Antoine de Baecque et la préface de Chantal Thomas aux *Décrets des sens sanctionnés par la volupté*, dans *Œuvres anonymes du XVIII^e siècle*, Paris, Fayard (coll. « L'enfer de la Bibliothèque nationale », n^o 6), 1987, t. IV, pp. 247-279.

²⁸ *Vie privée*, pp. 137-138 : « [L'orgie] fut acceptée, et le fête scandaleuse, qu'on nous avait dit être commune en Grèce, fut renouvelée. Tous les acteurs chantaient cette ronde connue d'un opéra de Quinault :

Une chaîne si belle
Devrait être éternelle. »

Le procureur du roi, averti, entame une enquête et espère gagner de l'argent grâce à cette affaire. « Ils ignoraient ce qui se tramait contre eux : et dans le fait, cette aventure pouvait leur faire le plus grand tort, et surtout nuire beaucoup au duc. Le pauvre chevalier de La Barre n'en fit pas tant, et eut la tête tranchée à Abbeville. Ce sera sans doute un éternel reproche pour les juges qui le condamnèrent, et pour le clergé qui sollicita sa perte ». Cet épisode s'inspire de l'*Histoire du marquis de R...*, rapportée dans les *Mémoires pour servir à l'histoire de la calotte*, À Moropolis, chez le libraire Momus, 1735, 2^e partie, p. 117 et s.

²⁹ *Mercur de France*, 2 avril 1791, p. 30.

³⁰ *Vie privée*, pp. 129-130.

³¹ *Mercur de France*, 2 avril 1791, p. 34.

³² *Vie privée*, p. 294.

³³ *Mercur de France*, 2 avril 1791, p. 31. On citera encore le même article, p. 37 (« C'est dommage que la Révolution tarisse la source de tous ces bons ridicules. Quelle suppression ! quelle réforme ! Cela est fâcheux pour les plaisants. Mais qu'y faire ? Il faut que tout le monde y perde. Par bonheur, cette même Révolution, brisant les entraves de toutes ces bienséances conventionnelles, délivre & met à l'aise le génie & les talents des ci-devant Privilégiés ; cela console ») et p. 46 (« Il faut reconnaître que tous ces traits, & tant d'autres effets immédiats d'une féroce arrogance, trop commune en différentes classes autrefois privilégiées, ont dû provoquer d'autres punitions que celles du ridicule. C'est du souvenir de tant d'outrages, que sont nés les plus grands événements d'une révolution qui foule aux pieds ce stupide orgueil, & qui absout un peu les Français de leur longue patience »).

³⁴ *Mercur de France*, 9 avril 1791, p. 56.

³⁵ *Vie privée*, p. 221 : « On se persuade aussi que, bientôt après, il avait fait le sacrifice de son amour pour se faire encore mieux accueillir du souverain à qui il céda sa maîtresse ; tout le monde le croit, et on l'a écrit : nous en étions persuadés nous-mêmes ; mais il a fallu céder à l'évidence, à des manuscrits, et à des lettres qui attestent le contraire. Et comme nous nous sommes imposé la loi de dire la vérité, nous sommes obligé de démentir tout ce qu'on a écrit jusqu'à présent ».

³⁶ Citons, par exemple, cet extrait (p. 268 et s.), à propos du gouvernement de Louis XV : « C'est sans doute en France, le plus grand vice de l'éducation des souverains ; [...] Ils montent sur le trône, quelquefois

avec l'amour du bien, mais sans rien savoir, sans expérience. Ils sont obligés de consulter des gens qui ont intérêt de les tromper. Incapables de discerner la vérité, ils ne peuvent la connaître ; et signent un acte qu'ils croient de bienfaisance, quand il est l'ouvrage de la tyrannie. [...] C'est un aveugle qui a besoin d'un conducteur : tant mieux, si le conducteur le mène bien ! mais, malheureusement, les ministres occupés de l'agrandissement de leur maison et de leur fortune, ont trop souvent négligé le bien public. Ils n'ont vu le peuple que comme une bête de somme qu'ils pouvaient charger à mesure que les besoins augmentaient. [...] C'est un malade qui est soulagé avec de l'opium, et qui a besoin d'en multiplier la dose, pour en sentir les effets. [...] Le moment vint où il ne put supporter le poids plus longtemps ; et il faut espérer qu'après avoir connu l'avitissement où il a été plongé, qu'après avoir rompu des fers ignominieux, il aura assez de courage pour ne jamais s'exposer à les reprendre ».

³⁷ *Vie privée*, pp. 162-163.

³⁸ *Id.*, pp. 300-301.

³⁹ *Id.*, pp. 371-372.s

⁴⁰ *Mercur de France*, 16 avril 1791, p. 108.

Louis xv parisien : un aspect de la musique religieuse sous la Régence

Thierry FAVIER

Le 2 février 1716, Louis xv, bientôt âgé de six ans, entendit publiquement la messe pour la première fois dans la chapelle du château des Tuileries. En participant à cette cérémonie, Louis xv sacrifiait au devoir de représentation inhérent à sa fonction royale et consacrait à nouveau l'union du trône et de l'autel dont Bossuet s'était fait le chantre et le théoricien du vivant de Louis xiv. Par rapport à la continuité des valeurs et des fondements de la monarchie française qu'illustre cette cérémonie, son déroulement dans la capitale marque une rupture importante.

En effet, entre 1682 — date à laquelle la cour s'installe définitivement à Versailles — et le décès de Louis xiv en 1715, celui-ci n'était réapparu passagèrement à Paris qu'à quatorze reprises ¹. Au contraire, les nombreuses obligations religieuses qu'honora le jeune monarque dans la chapelle des Tuileries pendant la Régence ², constituèrent, bien avant les spectacles publics de la comédie ou de l'opéra, le moment privilégié d'une connivence entre la population parisienne et le « bien-aimé » ³. Plus accessible aux Parisiens que la chapelle de Versailles, la chapelle des Tuileries restait cependant d'un accès très réglementé et réservé à une frange réduite de la population. Mais, au cours de la Régence, le roi participa également à plusieurs processions, ainsi qu'à de nombreuses cérémonies religieuses en dehors de son palais qui renforcèrent le lien entre le monarque et sa capitale longtemps délaissée ⁴.

Ces cérémonies religieuses auxquelles assista le jeune Louis xv dans les églises, les abbayes et couvents parisiens réclamaient un cérémonial exceptionnel et marquent une parenthèse peu connue dans le rituel immuable conçu pour la chapelle de Versailles, tel que Louis xv le retrouvera en juin 1722. Les lieux où elles furent célébrées, leur fréquence, comme chacune de leurs composantes furent disputés, décidés et réglés dans l'entourage du jeune roi. L'organisation musicale de ces offices relevait nécessairement du même type de choix, à la fois politiques, institutionnels et artistiques. Leur caractère exceptionnel justifie une étude à part qui prenne en compte l'organisation générale de ces cérémonies, la place qu'y tint la musique et l'impact qu'elles eurent sur la vie parisienne. Considérant que Paris était redevenu avant même la Régence un intense foyer de culture, que la musique n'avait jamais été autant appréciée et pratiquée et que, sous l'impulsion du Régent, perçaient d'importants

bouversements esthétiques, nous tenterons de déterminer la profondeur de l’empreinte laissée par ces cérémonies religieuses sur le goût musical à la veille du retour du roi à Versailles.

1. Un roi chrétien et parisien

Après un court séjour à Vincennes entre le 9 septembre et le 30 décembre 1715, Louis xv s’installa, à l’initiative du Régent, au palais des Tuileries où la cour n’avait pas logé depuis plus d’un demi-siècle. Cet acte, motivé par des considérations politiques mais aussi par la convenance personnelle du Régent, permit au roi de fêter en communion avec son peuple certains des grands moments de l’année liturgique. Dès le jeudi 9 avril 1716, au cours de la semaine sainte, le roi sortit de son palais pour assister à l’office du proche monastère des feuillants, rue Saint-Honoré. Entre cette date et le 11 juin 1722 — date de l’octave du Saint-Sacrement que Louis xv fêta chez les carmes déchaussés de la rue de Vaugirard, quelques jours avant son installation définitive à Versailles —, il se rendit à 106 reprises dans une des nombreuses églises de Paris ⁵.

Pourtant ces sorties ne sont pas également réparties entre les sept années de la Régence et leur nombre croît considérablement entre l’année 1716 au cours de laquelle le roi se rend à 5 cérémonies religieuses et l’année 1722 où il assiste à 21 cérémonies :

	1716	1717	1718	1719	1720	1721	1722
Nombre de sorties du roi	5	14	13	15	15	22	22

La répartition du nombre de sorties par année met en évidence trois périodes homogènes et distinctes. L’année 1716, au cours de laquelle Louis xv est encore sous la responsabilité de M^{me} de Ventadour, sa gouvernante. Une seconde période qui débute en 1717, où le roi « passe aux hommes » sous la tutelle de son gouverneur, le maréchal de Villeroy, et de son précepteur, l’ancien évêque de Fréjus, l’abbé de Fleury. Enfin, une troisième période qui couvre les deux années précédant le transfert à Versailles au cours de laquelle les responsabilités du roi et son avenir politique se sont précisés ⁶.

Sans équivoque, cette répartition met en évidence la volonté croissante d’exhiber la dévotion du jeune Louis xv devant le peuple parisien. Sa formation religieuse, très approfondie, devait lui rappeler que, selon les préceptes de la monarchie de droit divin, son pouvoir dépendait de la volonté ordonnatrice de Dieu. Les comptes rendus des gazettes officielles sur ces cérémonies religieuses — et particulièrement ceux du *Mercur galant* — ne manquent pas de glorifier la précocité et la profondeur de la dévotion royale et soulignent, au-delà des générations, la continuité de la monarchie :

Rien n’est plus surprenant de voir un Prince de cet âge avoir assisté à tous les offices de la Semaine Sainte, et fait toutes les ceremonies avec la même attention & toute la decence du feu Roy ⁷.

Parfois, la présence du roi dans un couvent modeste est la preuve d'une distinction qui permettait de louer sa bonté et sa simplicité. Lors de l'octave du Saint-Sacrement en 1719, le roi s'était rendu exceptionnellement chez les religieuses de Saint-Joseph. *Le nouveau Mercure* rend compte de l'événement en précisant que les religieuses lui avaient offert un bonnet de dentelle de leur confection pour « remercier le Roy de l'honneur que Sa Majesté leur avoit fait »⁸.

Le choix des églises auxquelles se rendit le jeune Louis xv relève de préoccupations sans doute trop nombreuses et croisées pour être clairement distinguées. Cependant, certaines motivations transparaissent dans les commentaires ou récits contemporains. Notons, avant tout, que la répartition géographique des sorties du roi obéit au même mouvement d'élargissement que le nombre de cérémonies. Jusqu'au 18 juin 1718 — date à laquelle Louis xv assiste à un salut aux carmélites de la rue de Grenelle dans le faubourg Saint-Germain — ses premières sorties se font dans le quartier du Palais-Royal, à proximité du palais des Tuileries⁹. Après celui du Palais-Royal, la mise en scène du roi chrétien investit peu à peu d'autres quartiers parisiens, d'abord ceux de Montmartre et de Saint-Germain qui devient alors très réputé dans la haute société parisienne. Ensuite vient le tour du quartier Saint-Antoine et de celui de la Cité, avec la première visite royale à l'église métropolitaine de Notre-Dame le 28 mai 1719 à l'occasion de la fête de Pentecôte. Enfin, les trois dernières années de la Régence voient se multiplier les églises qui reçoivent l'honneur d'une visite royale, le plus souvent unique, comme le montrent le tableau 1 et la carte en annexe.

La faveur dont jouissent certaines communautés — essentiellement les feuillants de la rue Saint-Honoré et les jésuites — tient avant tout aux liens profonds qu'elles avaient tissés avec les précédents monarques. Le règne de Louis xiii correspond en France et particulièrement à Paris à un renouveau monastique que le roi et son épouse, Anne d'Autriche, n'ont cessé d'encourager. Si de nombreux couvents profitèrent de leurs largesses, ils s'attachèrent particulièrement au monastère des feuillants de la rue Saint-Honoré, qui était devenu monastère royal en 1601 lorsqu'Henri iv avait posé la première pierre de la nouvelle église. Le jeune Louis xiv, accompagné de sa mère, prolongea cette faveur et y assista à de nombreux offices consignés dans la *Gazette*¹⁰. L'église des feuillants est la plus visitée par le jeune Louis xv, mais sa faveur qui s'estompe en 1721 nous montre l'influence des affaires religieuses et politiques sur la fonction royale. Calvière note le jeudi saint, 2 avril 1722 :

Le matin, Sa Majesté avoit été entendre le service aux Feuillans, qui avoient enfin fait leur paix en renvoyant à d'autres couvents les plus séditeux de leurs moines qui avoient renouvelé leur appel, et pour lesquels on leur avoit ôté la chapelle et privé de recevoir le Roy chez eux¹¹.

De même, l'ordre des jésuites avait été très soutenu par Louis xiv et, là encore, certaines traditions royales furent remises à l'honneur comme celle d'assister au salut du premier janvier, jour de la fête de la Circoncision. La Maison professe des jésuites — dans laquelle Louis xv se rendit à six reprises pendant sa minorité — devait beaucoup à la dynastie bourbonnienne. L'église avait été achevée en 1641 et sa décoration était d'une richesse prodigieuse. Les cérémonies auxquelles assista Louis xv revêtaient particulièrement l'aspect d'un hommage dans la mesure où l'église Saint-Louis conservait les cœurs de Louis xiii et Louis xiv, mais aussi les

mausolées des grandes figures des Bourbon-Condé et Bourbon-Conti : Henri II de Bourbon, son fils le Grand Condé et Armand de Bourbon, prince de Conti ¹².

Sur les quatre heures, Sa Majesté partit avec un grand cortège pour assister au Salut dans l'Eglise de la Maison Professe des Jésuites (coutûme religieuse qu'observoit le feu Roy Louis XIV lorsqu'il se trouvoit à Paris en pareil jour [...]). Le Roy étant arrivé, fut reçu à la descente de son Carosse, par le Pere Granville Provincial qui lui fit à la porte de l'Eglise un discours, dont la substance étoit que Sa Majesté alloit entrer dans un Temple, qui étoit un monument de la piété des Rois ses Ancêtres : Que tous les vœux que l'on y adressoit, ne tendoient qu'à obtenir du Ciel, qu'il devint un Roi selon le cœur de Dieu ; qu'il égalât et qu'il surpassât en gloire, en piété, et en Religion ceux de qui il tenoit la naissance ¹³.

Parmi les églises dont la visite témoigne d'un hommage rendu par Louis XV à ses aïeux, il faut également citer plusieurs églises et abbayes royales : l'église royale des Invalides, les abbayes royales de Sainte-Geneviève et de Saint-Victor, et surtout le couvent royal des capucins ¹⁴. Celui-ci, entrepris à l'initiative de Catherine de Médicis en 1574, accueillit Louis XV à dix reprises. Tout comme le couvent des carmes déchaussés ou celui des chartreux, il était réputé pour l'austérité de sa vie monacale et la vertu des moines qui l'occupaient. Propre à l'édification du jeune roi, l'atmosphère intensément religieuse de ces couvents a certainement contribué à leur choix. Comme le note avec une pointe de perfidie le marquis de Balleroy, l'entourage du roi veilla, du moins durant sa prime jeunesse, à entretenir autour de lui une atmosphère de dévotion et de recueillement :

Je fus hier à la messe du Roi : on y voit des gens d'aussi bonne maison qu'aux Capucins ; on n'y cause point. Je ne sais si c'est par respect pour Dieu ou pour le roi ¹⁵.

Les trois visites du roi à l'église métropolitaine de Notre-Dame correspondent à des temps forts de la royauté et revêtent, comme du temps de ses pères, un caractère symbolique exceptionnel : le 25 mars 1719, jour de la fête de l'Annonciation de la Vierge, le roi fut pour la première fois présenté à l'ensemble des représentants des institutions du royaume. La cérémonie du 16 août 1721 s'inscrit dans la série de *Te Deum* saluant la guérison du roi, comme celle qui eut lieu dans l'église de l'abbaye de Sainte-Geneviève le 22 août 1721. Quant à celle du 12 mars 1722, elle commémore, également par un *Te Deum*, l'arrivée de l'infante d'Espagne qui devait épouser Louis XV. D'autres lieux n'ont pas cette portée symbolique, et la présence du roi semble parfois relever des intrigues du clergé et de préoccupations plus matérielles :

Le 26 le Roy entendit le Salut dans l'Eglise de Saint-Louis en l'Isle, édifice qui n'est pas achevé, dont le feu Roy de glorieuse mémoire posa la première pierre le premier Octobre de l'année 1664 : le Curé de cette Paroisse fit au Roy un discours édifiant, où il rappella cette circonstance pour insinuer à Sa Majesté le dessein d'achever un bâtiment commencé par son auguste Bisayeu ¹⁶.

Les nombreux couvents de femmes que Louis XV visita, surtout à partir de 1717, étaient sous la tutelle de leur église paroissiale. L'influence du clergé a pu être déterminante dans le cas de paroisses comme Saint-Sulpice et Saint-Roch. De Saint-Sulpice dépendaient, entre autres, les carmes déchaussés, les théatins, les

bernardines de l'Abbaye-au-Bois, l'hôtel des Invalides, les carmélites de la rue de Grenelle, le Bon-Pasteur, le collège Mazarin, le couvent des religieuses de Saint-Joseph et, surtout, le palais du Luxembourg où logeait la duchesse de Berry. Après l'accession de son père à la Régence, celle-ci tenait l'un des tout premiers rangs dans la famille royale, mais aussi dans la chronique mondaine qu'elle défrayait par le faste de ses réceptions, ses prétentions protocolaires et ses débauches ¹⁷. Sa présence aux principales cérémonies religieuses de l'église Saint-Sulpice, accompagnée des nombreux officiers de sa maison et d'un détachement des Cent-Suisses, constituait un indéniable attrait pour les grands de la capitale et contribua à la notoriété de la paroisse et à l'influence de son clergé. La paroisse de Saint-Roch, détachée de celle du Louvre, connut dès la fin du xvii^e siècle, une grande notoriété lorsque de hauts personnages de l'État s'y installèrent. De cette paroisse dépendaient les capucins, les feuillants, les capucines, les filles de l'Assomption, et les Nouvelles-Catholiques ¹⁸. Dans la plupart des cas, ces couvents recevaient les filles des meilleures familles du royaume, et entretenaient des liens très forts avec la société civile. C'était moins le cas des couvents situés dans les quartiers populaires de la capitale, comme les quartiers de Sainte-Opportune et de Saint-Jacques-de-la-Boucherie, qui n'eurent pas le privilège de recevoir la visite du roi.

2. Un cérémonial exceptionnel

La présence du roi dans ces églises parisiennes répondait à trois motifs différents ¹⁹. Dans le premier cas, il s'agissait d'une simple visite. Louis xv allait alors saluer une personnalité de premier rang comme la reine douairière d'Angleterre, logée au couvent de Chaillot, la duchesse d'Orléans à l'abbaye de Montmartre ou l'abbesse de Chelles au Val-de-Grâce ²⁰. Deux autres visites — celles qu'il rendit au collège Mazarin en 1718 et au monastère des chartreux en 1720 — semblent avoir été en partie motivées par la curiosité.

Le second cas, déjà évoqué ci-dessus, concerne les cérémonies exceptionnelles qui célébraient un événement en relation directe avec la personne royale et le destin de toute la nation. Peu nombreuses, ces cérémonies eurent lieu dans l'église métropolitaine ou celle de l'abbaye de Sainte-Geneviève, que l'histoire avait dotées d'une haute portée symbolique. Elles se caractérisaient non seulement par une solennité et une pompe extrêmes mais aussi, plus que les autres, par leur signification politique. Ce sont d'ailleurs les seules cérémonies dont Barbier se fasse l'écho.

Dans le troisième cas, le plus courant, le roi assistait à l'office religieux d'une grande fête liturgique. La Toussaint, le jour des morts, le temps de l'Avent et Noël ne furent célébrés, pendant toute la minorité du roi, qu'à la chapelle des Tuileries. Il en fut de même pour le mercredi des Cendres, les quatre dimanches de Carême, ceux de la Passion et des Rameaux. On note, par contre, une évolution au cours de la Régence en ce qui concerne les autres principales fêtes de l'année liturgique. Pour Pâques, dès 1716, le roi assista aux feuillants à l'office du matin des jeudi et vendredi saints. Il en fut ainsi jusqu'en 1722 ²¹. À ces deux offices, s'ajoutèrent en 1721 l'office des Ténèbres du mercredi saint dans l'église des théatins et un salut en l'église des religieuses de l'Assomption le lundi de Pâques. En 1722, le roi assista aussi à l'office des Ténèbres du jeudi saint aux capucins, à la messe du matin le vendredi saint aux

feuillants, et à celle du lundi de Pâques à Saint-Germain-l'Auxerrois. La fête du Saint-Sacrement et son octave subissent une évolution plus radicale encore. En 1716, Louis xv assiste à deux saluts seulement : l'un, le mardi qui suit la fête du Saint-Sacrement, et l'autre, le jeudi de l'octave. Par contre, dès 1717 et jusqu'en 1722, il assiste, tous les jours, au salut dans des églises parisiennes, du jour de la Fête-Dieu jusqu'à son octave compris. À cela s'ajoute en 1722, la grand-messe de la fête du Saint-Sacrement célébrée à Saint-Germain-l'Auxerrois. Ainsi, au fur et à mesure de la Régence, des offices qui étaient ordinairement célébrés dans la chapelle des Tuileries le furent dans des églises parisiennes. Voici ceux qui concernent d'autres fêtes et solennités que celles de Pâques et de la Fête-Dieu.

En 1718 :

- une grand-messe et un salut le premier de l'an, fête de la Circoncision ;
- un salut le 25 août, fête de saint Louis.

En 1721 :

- une grand-messe et un salut le premier de l'an, fête de la Circoncision ;
- un salut le 25 août, fête de saint Louis ;
- un salut le 23 février ;
- trois saluts les 26, 27 et 28 août ;
- un salut le 4 octobre, fête de saint François d'Assise.

En 1722 :

- une grand-messe et un salut le premier de l'an, fête de la Circoncision ;
- un salut le 25 août, fête de saint Louis ;
- un salut le dimanche de Quasimodo ;
- un salut le 18 avril ;
- un salut le jeudi de l'Ascension ²² ;
- un salut le dimanche de Pentecôte.

L'ensemble de ces cérémonies, que nous avons pu répertorier grâce aux chroniqueurs contemporains, n'ont pas toutes donné lieu à une description précise. Quelques témoignages montrent cependant que les sorties du roi pour se rendre aux offices hors des Tuileries participaient de cette mise en scène ostentatoire de la royauté et se déroulaient selon un cérémonial grandiose et parfaitement réglé. Cette mise en scène, dont chaque élément est la marque du rang, fut parfois précisément décrite par les gazetiers et les chroniqueurs :

A 11 heures, Elle [Sa Majesté] alla entendre la Messe aux Feuillans, accompagnée de M. le Cardinal de Rohan, grand Aumônier, de M. de Duc du Maine, de M. le Prince de Dombes, de M. le Maréchal de Villeroy, de M. l'Evêque de Fréjus son precepteur, de M. le Duc d'Aumont, de M. le Duc de Villeroy qui sortoit de service, et de M. le Duc de Noailles qui y entroit. Le Roy avoit a sa droite de son Prie-Dieu, M. le Cardinal de Rohan Grand Aumônier de Quartier. A sa gauche, M. l'Evêque de Fréjus, M. l'Abbé de Breteuil Grand Maître de la Chapelle, M. le Cardinal de Polignac, et Messieurs les Evêques de Montauban et de Vabres : la Messe fut célébrée et chantée par les RR. PP. Feuillans. Le Roy estoit venu par la rue Saint-Honoré et revint par le même chemin aux acclamations du Peuple ; il fut servi à son dîner qu'il fit en public, par M. le Maréchal de Villeroy. A 3 heures, il reçut le compliment de M^{re} le Duc de

Chartres. Sur les 4 heures, S.M. partit avec un grand cortège pour assister au Salut dans l'Eglise de la Maison Professe des Jesuites, (coutume religieuse qu'observoit le feu Roy Louis xiv lorsqu'il se trouvoit à Paris en pareil jour). Le Roy étoit au fonds du Carosse. M. le Duc du Maine à son côté, M. le Prince de Dombes, & M. le Comte d'Eu sur le devant, M. le Duc de Noailles, comme Capitaine des Gardes, étoit placé entre ces deux Princes, M. le Marechal de Villeroy se trouvoit à la portière à côté du Roy, & M. le Marquis de Villequiers, comme premier Gentilhomme de la Chambre à l'autre portiere. Les Gardes de la Prévôté marchoit à la tête, ensuite les 100 Suisses (Tambours battants) dont l'Enseigne portoit le Drapeau. M. de Coutenvau, leur Capitaine, étoit à cheval à leur tête ; les Gardes du Corps suivoient à pied devant & derrière le Carosse, leurs officiers à cheval, tous les valets de pied entourant les Portières : Les Pages étoient montez sur le devant et sur le derrière du Carosse ; M. le Marquis de Villeroy, M. de Ruffé, sous Gouverneur, & Messieurs les Gentilshommes de la Manche étoient dans le second Carosse qui marchoit devant celui du Roy. Un troisieme Carosse qui precedoit le second, étoit occupé par les Ecuers, Portes-manteaux, & autres Officiers. Le Roy étant arrivé, fut reçu à la descente de son Carosse, par le Pere Granville Provincial [...]. Le Roi étant entré, trouva à l'ordinaire un prie-Dieu, sur lequel il s'agenouïlla, étant enveloppé de quantité de Seigneurs, & de Mesdames les Duchesses de Ventadour, de la Ferté, et d'autres Dames de la Cour ²³.

À l'église, comme au théâtre ou à l'opéra, la présence du roi créait l'événement. Mais l'accès à la cérémonie n'était pas libre et la *Gazette* précise parfois que les personnes distinguées par le jeune roi, ou plutôt par son entourage, étaient averties « par billet », expédié par le maître des cérémonies, Michel Desgranges ²⁴. Le jeune roi était très entouré. Outre de nombreux officiers, le duc de Villeroy, gouverneur du roi, l'accompagnait systématiquement, assisté le plus souvent par André-Hercule de Fleury, son précepteur. À certaines occasions, le roi était accompagné de membres de la famille royale. C'est évidemment le cas des cérémonies les plus solennelles à Notre-Dame et à l'abbaye de Sainte-Geneviève, mais aussi des offices de la semaine sainte aux Feuillants qui revêtaient alors une pompe exceptionnelle. Dans le *Mercure*, nombre de saluts auxquels le roi se rend, simplement accompagné de son gouverneur et de son précepteur, ne sont pas mentionnés ou donnent lieu à une simple citation pas toujours précise ni exacte. Par contre, la présence des grandes figures de la vie parisienne et mondaine dont le *Mercure* se fait régulièrement l'écho, suscitent un compte rendu plus précis et plus ample ²⁵. Le contraste entre l'atmosphère mondaine de la cour et l'austérité du lieu est remarqué par le *Mercure*, lors de la visite de Louis xv au monastère des chartreux : « On vit la Pompe et les Plaisirs dans la retraite de l'humilité, du silence et de la mortification » ²⁶.

Parmi les princes et les grands qui accompagnaient régulièrement le roi, nombreux furent ceux qui, à l'instar du Régent, du duc du Maine ou de Louis-Armand II, prince de Conti, étaient de fervents amateurs de musique. On peut supposer qu'ils eurent en ce domaine une influence sur les cérémonies destinées au jeune roi en dehors des Tuileries : en effet, en fonction du lieu et du type de cérémonie, l'organisation musicale devait être repensée par rapport à celle de la chapelle des Tuileries.

3. Nature et fonction de la musique

Les comptes rendus qui nous renseignent sur les cérémonies religieuses auxquelles assista Louis xv dans Paris, laissent le plus souvent peu de place à la

musique. Ces offices pouvaient être chantés soit simplement par les religieuses ou les religieux du couvent où Louis xv se rendait, soit par la musique des églises les plus importantes, soit par sa propre musique.

À la mort de Louis xiv, la musique de la Chapelle, au même titre que ses plus belles réalisations architecturales, apparaît à tous indiciblement liée à la personnalité et au rayonnement du roi soleil. Madame Palatine écrit à ce propos au mois de décembre 1715 :

Dimanche, je fus à la messe à Saint-Germain l'Auxerrois. On y fit pour me faire honneur chanter un motet par les musiciens du Roi. Je ne les avais pas ouïs depuis la mort du Roi. Je ne pus jamais m'empêcher de pleurer ²⁷.

Pourtant, dans ce domaine également, les chroniqueurs officiels sont chargés de transmettre, au-delà des individus, la continuité de la monarchie bourbonnienne. Dangeau écrit dans son journal le 19 avril 1716 :

Le roi entend tous les dimanches la messe dans sa grande chapelle qui est sur le degré, et toute la musique est à cette messe comme elle étoit à celle du feu roi ²⁸.

Les musiciens de la Chapelle jouèrent en dehors des Tuileries dès les premiers jours de la Régence, mais la première mention concernant une cérémonie en présence du roi date du premier janvier 1719 et concerne une grand-messe au monastère des feuillants. Durant toutes les cérémonies hors des Tuileries, la musique du roi n'est précisément mentionnée qu'à dix reprises ²⁹ :

1 ^{er} janvier 1719	Feuillants	« Grande Messe chantée par la Musique »
9 avril 1721	Théatins	« Office des Ténèbres qui fut chanté par la Musique »
10 avril 1721	Capucins	« Grande Messe chantée par la Musique »
11 avril 1721	Capucins	« Office chanté par la Musique »
22 août 1721	Sainte-Geneviève	Messe, « la Musique du Roi chanta un motet »
1 ^{er} janvier 1722	Capucins	« Grand-Messe chantée par sa Musique »
1 ^{er} avril 1722	Théatins	« Office des Ténèbres chantées par les Chapellains de sa Chapelle, le Pseaume <i>Notus in Judea Deus</i> par sa Musique »
2 avril 1722	Capucins	« Ténèbres chantées par la Musique »
6 avril 1722	Saint-Germain-l'Auxerrois	Messe, « sa Musique chanta un très beau Motet »
11 avril 1722	Saint-Germain-l'Auxerrois	« Grande Messe chantée par sa Musique »

La rareté des comptes rendus mentionnant la musique du roi ainsi que leur répartition au cours des années de Régence invitent à penser que, d'abord peu employée, la musique du roi fut plus sollicitée à partir de 1719. Cependant, si nous savons avec précision qu'en 1718 les offices célébrés au monastère des feuillants furent simplement chantés par ces mêmes religieux, on peut se demander si d'autres offices, et particulièrement des messes, ne bénéficièrent pas de l'apport de la musique du roi. Les comptes de la maison du roi mentionnent par exemple en 1716 les frais concernant « la fourniture du luminaire pour l'ordinaire des festes solennelles du Jeudy Saint, port et raport [*sic*] des instruments et autres dépenses »³⁰. Dans certains cas, des musiciens de sa Chapelle purent seconder une musique trop réduite pour la majesté de la cérémonie, comme dans le cas du salut chanté à Saint-Louis-en-l'île le 16 août 1721 où l'on nous apprend que « la musique du Motet, ainsi que celle du *Te Deum* qu'on avoit chanté le matin, étoit de la composition du Sieur de la Ferrières, Prêtre de la Paroisse »³¹. Les travaux de Marcelle Benoit, de Norbert Dufourcq et de Bernadette Lespinard ont montré que la musique de la Chapelle, sous la férule de Delalande, avait atteint son apogée depuis quelques années déjà³². À cette époque la Chapelle royale comprenait, d'après Bourdelot, cent à cent vingt musiciens, dont environ une soixantaine de chantres parmi lesquels figuraient quelques castrats. Une seule source témoigne de l'impression laissée sur le jeune roi par sa musique lors d'une cérémonie en dehors des Tuileries :

Lundi 6 avril 1722. Le Roy fut le matin entendre la messe à l'église Saint Germain l'Auxerrois, paroisse naturelle du Louvre. C'étoit la premiere fois. S.M. [...] nous dit au retour que le motet de la Lande, chanté dans cette église, luy avoit plu, surtout le verset *fluxerunt aquæ* par l'Italien Paccini, eunuque³³.

Si la musique du roi n'est pas mentionnée aux saluts célébrés dans les couvents et monastères parisiens, on ne peut affirmer qu'elle n'y participât jamais. Cependant, il semble que son emploi concernait plutôt les messes, soit les grand-messes entièrement chantées en plain-chant avec le soutien des instruments, soit les messes basses qui permettaient l'audition de motets. Bien que Marcelle Benoit situe vers 1720 le déclin de la musique de la Chapelle³⁴, Nemeitz témoigne de son excellence, particulièrement dans l'office très prisé des Ténèbres :

Mais les Ténèbres de la Chapelle du Roi à Paris surpassent toutes les autres, parce qu'elle a tous les 8 tons en plein-chant [*sic*], tout le chœur de la Musique du Roy estant présent³⁵.

De 1716 à 1720, le roi suivit la grand-messe des jeudi et vendredi saints aux feuillants mais seuls les hôtes de la chapelle des Tuileries pouvaient entendre les musiciens du roi chanter l'office des Ténèbres. Par contre, le mercredi saint de 1721, l'office des Ténèbres fut chanté par la musique du roi dans l'église des théatins et, l'année suivante, celui des mercredi et jeudi saints, à l'église des théatins et à celle des capucins. La présence de la musique du roi à l'office des Ténèbres dans lequel elle excellait, ne manquait pas de renforcer l'attrait artistique et mondain de cet office dont un correspondant de la marquise de Balleroy disait en 1719 : « on les court à l'instar du bal »³⁶.

Certaines des églises dans lesquelles le roi se rendit entretenaient leur propre musique. C'est le cas de l'église Saint-Louis des jésuites qui était à la fin du xviii^e siècle un des centres les plus réputés en matière de musique religieuse. Lors des six saluts auxquels le roi assista dans cette église, il put entendre la musique alors sous la direction d'Edme Foliot. Les chroniqueurs ne fournissent aucun renseignement précis sur le contenu musical de ces offices, ni sur le nombre et le statut des musiciens qui interprétaient les motets, mais le *Mercur*e souligne la qualité de la musique entendue au salut du premier janvier 1718³⁷. Lors des grandes cérémonies à Notre-Dame, c'est la musique de l'église métropolitaine, placée sous la direction de Jean-François Lalouette depuis 1700³⁸, qui joua devant le roi. Le 28 mai 1719, elle interpréta deux grands motets, le *Te Deum* et l'*Exaudiat*. De même Louis xv entendit un *Te Deum* à l'occasion de l'arrivée de l'infante d'Espagne. Il n'entendit qu'une seule messe à Notre-Dame dont le cérémonial fut l'objet d'une querelle d'étiquette. Ce fut une messe basse et le roi y entendit un autre motet de Lalouette :

Le 16, le Roi, accompagné dans un même carrosse du Régent à sa gauche, des Ducs de Chartres et de Bourbon, et du comte de Clermont sur le fond du devant, du Prince de Conti à la portière gauche, et du maréchal de Villeroy à sa droite, alla à la Métropolitaine, où il entendit à la chapelle de la Vierge une messe basse qui fut célébrée par l'abbé Châtelain, chapelain de semaine ; M. le Régent, n'ayant pas voulu prononcer sur le différend du chapitre de Notre-Dame avec les aumôniers et chapelains du Roi, qui prétendent avoir seuls le droit de dire la messe du Roi dans toutes les églises où Sa Majesté se trouve, aima mieux que le roi entendit la messe hors du chœur que de chagriner les uns et les autres par une décision qui auroit pu tirer à conséquence. Le motet qui étoit composé par M. Lalouette, fut chanté par les musiciens de Notre-Dame³⁹.

Dans la grande majorité des cas, la cérémonie était simplement chantée par les membres de la communauté qui accueillait le jeune roi. Lors des visites dont il honora l'abbaye de Montmartre ou le monastère des chartreux, le motet chanté par les religieux est le seul élément de la cérémonie mentionné par les chroniqueurs⁴⁰. Certaines des communautés auprès desquelles se rendit le roi, suscitaient en ce domaine un véritable engouement et attiraient les grands de la capitale. C'était particulièrement le cas du couvent des religieuses de l'Assomption que Louis xv fréquenta de plus en plus assidûment au cours de sa minorité. Le voyageur Nemeitz conseille vivement d'aller les entendre et un autre récit touristique déclare :

Les Filles de l'Assomption passent toujours pour avoir de belles voix chez elles. C'est pourquoi il y va un grand concours de beau monde dans le tems des Tenebres pour les entendre chanter⁴¹.

Leurs qualités vocales valaient à certaines religieuses d'être célèbres au même titre qu'une chanteuse de l'Opéra. Le lundi 6 avril, le marquis de Calvière assiste en présence du roi à un salut et note dans son journal :

Après l'étude, le roi fut à l'Assomption où il y eut un motet de filles, une entre-autres, de la famille de la fameuse M^e Cheret qui y avoit si bien chanté⁴².

La « fameuse M^e Cheret », dont la réputation semble s'étendre aux autres membres de sa famille, est même louée par Nemeitz dans le paragraphe qu'il consacre aux fêtes de la semaine sainte :

Les religieuses chantent la passion avec quelques Motets spirituels (chantez par aucunes d'elles en Musique, et accompagnez par un petit positif ou petites orgues) tour à tour. Celles de l'Assomption m'ont plu le mieux. Madame Cheret, vieille religieuse surpasse toutes celles que j'ai entenduës jusqu'à present, tant pour la voix que pour ses belles manières en chantant (Elle a encore deux Tons de la basse, outre deux octaves complètes : chose très-rare dans une femme) ⁴³.

La beauté des voix ne semble pas avoir été le seul intérêt de ces cérémonies. Dans le sillage du roi, nombreux sont ceux qui n'étaient pas guidés par une dévotion trop austère. Ainsi le marquis de Calvière, page du roi, alors âgé de vingt-neuf ans, note sur son journal le 6 juin 1722 :

Salut à l'Ave Maria où la fille de Bisoton religieuse belle comme le jour et les autres chantent pour la première fois *Domine salvum fac regem* ⁴⁴.

La vogue dont bénéficiaient certains couvents fut parfois accentuée par la notoriété de leurs organistes. Nombre de maisons religieuses employaient un professionnel pour tenir leurs orgues et il est probable que Louis xv entendit lors de ses déplacements des organistes plus ou moins réputés comme Louis-Antoine Dornel à Sainte-Geneviève, Gabriel Dubuisson à Saint-Germain-l'Auxerrois ⁴⁵ ou Gabriel Garnier, organiste de sa chapelle, à Saint-Louis-des-Invalides. Mais l'exemple le plus frappant concerne Louis Marchand, organiste des cordeliers ⁴⁶. Celui-ci, malgré les frasques de sa vie conjugale et un comportement peu chrétien, jouissait alors d'une immense réputation fondée sur sa virtuosité et l'audace de son imagination ⁴⁷. Nemeitz le mentionne dans son *Séjour de Paris* et un compte rendu du *Mercur* témoigne de l'attrait qu'exerçait son talent sur les personnalités de premier rang :

Le prince royal, frère du roi du Portugal [...] satisfit l'empressement qu'il avoit d'entendre M. Marchand, qui touche l'orgue des Cordeliers. Le 28 de ce mois, n'ayant pu se donner cette satisfaction à l'office de la nuit de Noël, pendant lequel cet habile maître ne joue point depuis quelques années, pour éviter l'indécence que causait la foule du peuple et des curieux, le prince du Portugal monta à l'orgue, accompagné du prince de Radzevil, et d'autres seigneurs portugais et allemands, il s'assit sur le même banc de M. Marchand, et entendit pendant plus d'une heure les merveilles de cet illustre maître ⁴⁸.

Le roi, sans doute sous l'influence de son entourage, sacrifia également à ce pèlerinage et se rendit aux cordeliers le dimanche de Pentecôte 1722 pour assister au salut. Le *Mercur* rapporte l'événement en ces termes :

Le Roy fut fort content du Motet, chanté par une excellente Musique, sur-tout de l'Orgue et de la main brillante du Sieur Marchand ⁴⁹.

Le marquis de Calvière qui accompagnait le roi laisse transparaître la fascination exercée par l'artiste et le caractère séduisant de sa prestation, bien éloigné de l'humilité requise pour le culte divin :

Jour de la Pentecôte. Marchand organiste des Cordeliers joua devant le Roy d'une façon surprenante, c'est un homme d'un genre et d'un talent singuliers dans cette partie ⁵⁰.

Rien ne permet d'affirmer que c'est sur ce critère musical que se fit le choix de certaines maisons religieuses réputées, mais le jeune roi suivit, en ce domaine, une

tendance dont les hauts dignitaires ecclésiastiques déplorait l'évolution depuis une vingtaine d'années déjà⁵¹.

Le choix des églises dans lesquelles se rendit Louis xv pendant la Régence s'effectua selon une conjugaison de critères parmi lesquels dominant la tradition instaurée par ses aïeux, la nécessité de leur rendre hommage, mais également la notoriété acquise par certaines d'entre elles. La présence du jeune Louis xv, entouré de ses officiers et souvent d'autres membres de la famille royale, constituait indéniablement un attrait important pour la noblesse. Le faste de ces cérémonies et la présence de nombreux nobles dont la dévotion n'était que superficielle contribua cependant à en accentuer la connotation mondaine. On peut constater que cette tendance ne fut pas sans conséquence sur la perception qu'eurent les contemporains de la musique religieuse. Les sorties royales multiplièrent les occasions pour les grands d'entendre, à quelques pas de leurs hôtels, non loin de la comédie ou de l'opéra, la meilleure musique religieuse jouée par un des ensembles les plus réputés d'Europe. Mais la présence du roi dans des couvents dont on vantait la musique, apparaissait implicitement comme une légitimation de leur notoriété. En se rendant là où tous se rendaient, en écoutant les voix et les artistes que tous voulaient entendre, le roi suivait la mode et participait, au même titre que le Régent et son entourage, au mouvement de sécularisation de la musique religieuse que le vieux Louis xiv, malgré une dévotion de plus en plus austère, n'avait pu endiguer à Versailles. Autour du roi, mû par des aspirations autant artistiques que mondaines, se constituait le futur public du Concert spirituel.

Notes

¹ François BLUCHE, *Louis xv*, Paris, Fayard, 1986, p. 511.

² Aux Tuileries, les obligations religieuses du roi furent beaucoup plus contraignantes qu'à Vincennes où il avait passé presque quatre mois du 9 septembre au 30 septembre 1715. Il devait assister, en plus d'une messe basse quotidienne dans sa chambre, à une messe en musique, dans la chapelle du château, les dimanches et jours de grandes fêtes. À ces occasions, comme aux temps forts de l'année liturgique, il devait également assister aux vêpres et au salut dans la même chapelle.

³ Le roi dansa son premier ballet devant la cour le 7 février 1720. Le 29 décembre 1720, il dansa dans la Salle des Machines devant la cour et des spectateurs de la ville admis par billets. Le 10 novembre 1721, il se rendit pour la première fois à l'opéra pour assister au *Phaëton* de Lully.

⁴ Le présent article ne traite pas des processions dont les composantes musicale, sociale et religieuse méritent une étude particulière.

⁵ Voir le tableau 2 en annexe qui donne les sources de toutes nos informations.

⁶ Louis xv était entré au conseil de régence le 18 février 1720 et son contrat de mariage avec l'infante Marie-Anne-Victoire, fille de Philippe v, avait été signé à Madrid le 25 novembre 1721 (voir Michel ANTOINE, *Louis xv*, Paris, Fayard, 1989).

⁷ *Nouveau Mercure galant*, avril 1716, p. 151. Ce type de propagande se retrouve dans de nombreuses pages du *Mercure*. *Le nouveau Mercure* (juin 1718, p. 210) rapporte par exemple que le roi a assisté à l'office « avec toute la piété et la dignité qui conviennent à un Roi Très-Chrétien ».

⁸ *Le nouveau Mercure*, juin 1719, p. 183.

⁹ À l'exception de ses deux visites à la reine douairière d'Angleterre au couvent de Sainte-Marie de Chaillot, à quelques kilomètres en dehors de Paris, après le cours de la reine. Il faut rappeler que l'entourage du roi, constamment inquiet de sa santé, craignait par-dessus tout l'insalubrité de l'air parisien.

¹⁰ Voir Norbert DUFOURCO, « En parcourant la « Gazette » 1645-1654 », *Recherches*, xliii, 1985, pp. 176-202. La présence régulière du roi, des princes du sang et de la cour, rendit nécessaire l'agrandissement de l'église en 1651. La réalisation du portail fut confiée à François Mansart et les jardins furent tracés par André Le Nôtre en 1666. Antoine-Martial Le Fèvre note dans sa *Description des curiosités des églises de Paris et des environs* (Paris, Gueffier, 1759) que « le vaisseau de la grande église était fort résonnant et fort musical » (cité par Paul BIVER, Marie-Louise BIVER et Yvan CHRIST, *Abbayes, monastères et couvents de Paris, des origines à la fin du xviii^e siècle*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1970, p. 110).

¹¹ Charles-François, marquis DE CALVIÈRE, *Journal*, publié dans Jules et Edmond DE GONCOURT, *Portraits intimes du xviii^e siècle*, Paris, s.d., p. 131.

¹² Malgré la volonté d'Anne d'Autriche qui avait accordé au Val-de-Grâce le privilège de recevoir les cœurs de la famille royale.

¹³ *Le nouveau Mercure*, janvier 1718, p. 183.

¹⁴ D'autres maisons de fondation royale n'eurent pas l'honneur de recevoir le roi : c'est le cas du couvent royal de l'Annonciation des récollets et de celui de Notre-Dame-de-Grâce qui appartenaient à l'ordre mendiant de Saint-François, de l'abbaye royale de Saint-Germain-des-Prés ou du prieuré royal des Madelonnettes. De même, les visites royales furent rares à Saint-Germain-l'Auxerrois, paroisse du Louvre, qui pâtissait de l'influence croissante de la paroisse Saint-Roch, ainsi qu'à l'église des théatins de Saint-Anne-la-Royale, avant la construction de la nouvelle église, peut-être parce qu'ils avaient défrayé la chronique quelques années auparavant par l'italianité de leurs offices (voir Évelyne PICARD, « Liturgie et musique à Saint-Anne-la-Royale », *Recherches*, xx, 1981, pp. 249-254 ; et Marcelle BENOIT, *Versailles et les musiciens du roi. Étude institutionnelle et sociale*, Paris, Picard, 1971, p. 54). D'autres communautés qui avaient la faveur des aïeux de Louis xv ne reçurent jamais sa visite comme le monastère de Charonne, les religieux de la Merci ou les augustins de la rue des Saints-Pères.

¹⁵ Jacques de LA COUR, marquis de BALLEROY, *Lettre à la marquise de Balleroy*, 25 septembre 1718, dans Édouard DE BARTHÉLÉMY, *Les correspondants de la marquise de Balleroy*, Paris, Hachette, 1883, t. 1, p. 359. Cette remarque décrit une cérémonie à la chapelle des Tuileries.

¹⁶ *Le Mercure*, août 1721, p. 172.

¹⁷ Marie-Louise-Élisabeth d'Orléans (1695-1719) avait épousé en 1710 Charles de France, duc de Berry et petit-fils de Louis xiv (1686-1714). Elle était, selon Saint-Simon un « prodige d'esprit, d'ingratitude, de folie, de débauche et d'entêtement » (*Mémoires*, éd. par Y. Coirault, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), 1983-1988, t. iv, p. 92). Si l'historiographie moderne a confirmé ce jugement, la correspondance de la Palatine, comme les chroniques du *Mercure* ou de la *Gazette* à l'époque de la Régence, cherchent à mettre en avant sa dévotion.

¹⁸ Très influente sous la Régence, la paroisse Saint-Eustache dont dépendait le Palais-Royal, ne gérait que deux couvents de religieuses — les filles de Sainte-Agnès et celles de Saint-Thomas — que Louis xv visita à deux reprises en 1720 et 1722.

¹⁹ Sur toute cette seconde partie voir le tableau 2 en annexe.

²⁰ Il s'agit de Louise-Adélaïde d'Orléans (1698-1743), fille du Régent.

²¹ Sauf en 1721, où il se rendit à l'église des Capucins.

²² Le roi avait déjà assisté au salut du jeudi de l'Ascension aux feuillants en 1716 et 1717.

²³ *Le nouveau Mercure*, janvier 1718, p. 182. De nombreux témoignages évoquent l'effervescence suscitée par la présence royale. Edmond-Jean-François Barbier écrit : « Dimanche, 17 du mois d'août [le *Mercure* et la *Gazette* datent cette cérémonie du 16], le roi vint le matin à Notre-Dame à deux chevaux, avec les gardes à pied, les Cent-Suisses, grand cortège et les Princes. Il y eut un concours de monde surprenant » (*Chronique de la Régence et du règne de Louis xv (1718-1763) ou Journal de Barbier*, Paris, Charpentier, 1866, t. 1, p. 152).

²⁴ Une étude reste à faire sur l'utilisation du billet lors des cérémonies religieuses ; celui-ci correspondant d'abord à une invitation officielle puis, parfois dès la fin du xvii^e siècle, à un ticket payant. Les chroniqueurs mentionnent également à plusieurs reprises la présence des Cent-Suisses à l'entrée de l'église où se trouve le roi.

²⁵ C'est évidemment le cas des trois cérémonies à Notre-Dame, mais également de l'office célébré le 9 avril 1721 dans la nouvelle église des théatins en présence du roi, des ducs de Bourbon, d'Orléans, de Chartres, du prince de Conti, et des comtes de Charolais et de Clermont (voir tableau 2).

²⁶ *Le Mercure*, juin-juillet 1721, t. II, p. 104.

²⁷ Charlotte-Élisabeth d'Orléans, princesse Palatine, *Lettre à Mme de Ludres*, 24 décembre 1715, dans *Lettres françaises*, éd. par D. Van der Cruyse, Paris, Fayard, p. 512.

²⁸ Philippe DE COURCILLON, marquis DE DANGEAU, *Journal du marquis de Dangeau*, éd. par M. Feuillet de Conches, Paris, Didot, 1854-1860, t. XVI, p. 366.

²⁹ Les termes « sa Musique » ou « la Musique » sans autre précision semblent renvoyer à la Musique du roi, et plus précisément celle de sa Chapelle. Alors que le terme « une musique » s'applique dans le cas d'églises qui possédaient leur propre musique. Le salut du premier janvier 1719 dans la maison professe des jésuites pose problème dans la mesure où la *Gazette* précise que le roi entendit le « salut chanté par la Musique » : s'agissait-il de la musique du roi, de celle, également réputée, des jésuites ou d'une association des deux ?

³⁰ M. BENOIT, *Musique de cour : Chapelle, Chambre, Écurie, 1661-1733 [Recueil de documents]*, Paris, Picard, 1971, p. 278.

³¹ *Le Mercure*, juin-juillet 1721, t. II, p. 172.

³² Saint-Simon (*op. cit.*, t. V, p. 250) note dans ses mémoires concernant l'année 1715 : « la musique de la chapelle était fort au-dessus de celle de l'Opéra et de toutes les musiques de l'Europe ».

³³ CALVIÈRE, *op. cit.*, p. 155.

³⁴ M. BENOIT, *Versailles et les musiciens du roi*, p. 194.

³⁵ Joachim Christoph NEMEITZ, *Séjour de Paris, c'est-à-dire, instructions fidèles, pour les voyageurs de condition, comment ils se doivent conduire, s'ils veulent faire un bon usage de leur tems et argent, durant leur séjour à Paris*, Leyde, Van Abcoude, 1727, p. 224. Les comptes de la maison du roi nous apprennent que sous le règne de Louis XIV, à partir de 1696 et jusqu'à sa mort, six ou sept musiciens de la Chambre se joignaient à la musique de la Chapelle pour les offices des Ténèbres (voir M. BENOIT, *Musiques de cour, passim*).

³⁶ É. DE BARTHÉLÉMY, *op. cit.*, t. II, p. 43.

³⁷ *Le nouveau Mercure*, janvier 1718, p. 185.

³⁸ Jean-François Lalouette (1651-1728) avait été recruté après la démission d'André Campra. Il quitta temporairement Notre-Dame entre 1716 et 1718, au profit de Grogniard recruté par concours (voir Anne-Marie YVON-BRIAND, « La maîtrise de Notre-Dame aux XVII^e et XVIII^e siècles », *8^e centenaire de Notre-Dame de Paris*, 1964, p. 384).

³⁹ É. DE BARTHÉLÉMY, *op. cit.*, t. II, p. 300.

⁴⁰ Dangeau note le premier avril 1720 : « les religieuses [...] le conduisirent dans le chœur où elles chantèrent le *Te Deum* ». On peut lire aussi dans la *Gazette* à la date du 3 novembre 1720 : « le roi [...] fit sa prière dans l'Église pendant laquelle les Religieuses chantèrent l'*Exaudiat* ».

⁴¹ *Le voyageur fidele, ou Le guide des étrangers dans la ville de Paris*, Paris, Ribou, 1716, p. 117. Voir aussi Henri SAUVAL, *Histoire et recherche des antiquités de la ville de Paris*, Paris, Moette-Chardon, 1724, t. I, p. 470 : « Ces Religieuses ont des Filles dans leur cloître qui chantent si agreablement, que la beauté & la douceur de leur voix attire tous les Samedis quantité de beau monde à leurs Litanies ».

⁴² CALVIÈRE, *op. cit.*, p. 133.

⁴³ NEMEITZ, *op. cit.*, p. 224.

⁴⁴ CALVIÈRE, *op. cit.*, p. 155.

⁴⁵ Pierre HARDOUIN, « Les orgues de Saint-Germain-l'Auxerrois à Paris aux XIV^e-XVIII^e siècles », *Recherches*, VI, 1966, pp. 117-131.

⁴⁶ Louis Marchand, après avoir quitté les orgues de Saint-Honoré, ceux des jésuites de la rue Saint-Jacques mais aussi son poste à la Chapelle royale, avait accepté à partir de 1716 de tenir et d'entretenir gratuitement l'orgue des cordeliers (voir N. DUFOURCO, « Pour une approche biographique de Louis Marchand (1669-1732) », *Recherches*, XVII, 1977, pp. 94-117).

⁴⁷ Voir M. BENOIT, *Versailles et les musiciens du roi*, p. 312.

⁴⁸ *Le Mercure*, décembre 1722, p. 177.

⁴⁹ *Id.*, mai 1722, p. 186.

⁵⁰ CALVIÈRE, *op. cit.*, p. 155.

⁵¹ M. BENOIT, *Versailles et les musiciens du roi*, p. 53 et s.

ANNEXES

Tableau 1
Églises parisiennes où se rendit Louis xv pendant sa minorité

Le classement adopté s'appuie sur la réorganisation administrative de la capitale en 20 quartiers et en 14 faubourgs qui leur étaient rattachés, menée en 1702 par Louis xiv.

	1716	1717	1718	1719*	1720	1721	1722
Quartier de la Cité							
1. Notre-Dame				1		1	1
2. Saint-Louis-en-l'Île						1	
Quartier du Louvre							
3. Saint-Germain-l'Auxerrois							2
Quartier de Montmartre							
4. Capucines		1	1**	1**	1	1	2
5. Montmartre (abbaye de)					1		
6. Nouvelles-Catholiques							1
7. Saint-Thomas (religieuses de)					1		1
Quartier du Palais-Royal							
8. Assomption (religieuses de l')		1			2	2	1
9. Capucins de la rue Saint-Honoré	1	1	1	1		3	3
10. Conception (religieuses de la)		1				1	
11. Feuillants	4	6	4	4	4	1	3
12. Jacobins (église des)		1					
Quartier de Saint-Denis							
13. Filles-Dieu (église du monastère des)						1	
Quartier Saint-Martin							
14. Récollets du Faubourg Saint-Laurent						1	
Quartier Saint-Paul							
15. Ave-Maria (religieuses de l')					1	1	1
Quartier du Temple							
16. Calvaire (religieuses du)					1		
17. Sainte-Élisabeth (religieuses de)							1
18. Saint-Sacrement (religieuses du)						1	

	1716	1717	1718	1719*	1720	1721	1722
Quartier Saint-Antoine							
19. Jésuites (Maison professe, rue Saint-Antoine)			1	1	1	2	1
20. Minimes de la Place Royale			1				
Quartier de la place Maubert							
21. Saint-Victor (église de l'abbaye de Saint-Laurent)						1	
Quartier de Saint-André-des-Arts							
22. Cordeliers (église des)							1
Quartier Saint-Benoît							
23. Feuillantines					1**		
24. Sainte-Genève						1***	
25. Val-de-Grâce (église du)				1	1		1****
Quartier de Saint-Germain							
26. Carmélites du faubourg Saint-Germain			1				
27. Invalides (église de l'hôtel royal des)		1	1				1
28. Saint-Joseph (religieuses de)				1			
29. Théatins						2	1
30. Collège Mazarin			1				
Quartier du Luxembourg							
31. Abbaye-au-Bois (église de l')			1				
32. Bon-Pasteur (religieuses du)							1
33. Carmes déchaussés			1	1			1
34. Chartreux (monastère des)					1	1	
Hors Paris							
Sainte-Marie de Chaillot (religieuses de)			2				

* Pendant la semaine de l'octave du Saint-Sacrement de 1719, les périodiques nous apprennent que Louis xv a assisté tous les soirs à un salut dans différentes églises de Paris, mais sans préciser systématiquement lesquelles. Quatre églises n'ont pu être identifiées et ne figurent pas dans cette liste.

** Certaines divergences apparaissent sur les sources entre monastères d'hommes et de femmes (capucins/capucines ou feuillants/feuillantines). Nous avons systématiquement privilégié les informations de la *Gazette* qui se montre souvent plus précise et plus exacte que Dangeau ou le *Mercur*.

*** É. de Barthélémy (*op. cit.*, t. II, p. 349) cite une lettre 16 août 1721 où est évoquée la visite du roi à Sainte-Genève pour le lendemain. Cette information n'ayant pu être recoupée, il est probable qu'elle fait référence à la cérémonie du 22 août 1721 qui aurait été reportée.

**** É. de Barthélémy (*op. cit.*, t. II, p. 455) cite une lettre du 20 avril 1722 qui évoque une visite du roi à M^{me} de Chelles, fille du Régent, au Val-de-Grâce. Cette information n'a pu être recoupée.

Tableau 2
Chronologie et nature des cérémonies religieuses
auxquelles Louis xv a assisté dans Paris

Nous indiquons le nom des membres de la famille royale qui l'accompagnent. Les sources bibliographiques sont abrégées comme suit :

M	<i>Nouveau Mercure galant</i> (1714-1716) <i>Le nouveau Mercure</i> (1717-1721) <i>Le Mercure</i> (1721-1723)
G	<i>Gazette</i> (1631-1792)
Dan	DANGEAU, <i>Journal</i> , <i>loc. cit.</i>
Baron	Michel BRENET, <i>Les musiciens de la Sainte-Chapelle de Paris</i> , Paris, Picard, 1910.
Bar	BARBIER, <i>Chronique de la Régence</i> , <i>loc. cit.</i>
Bal	BARTHÉLÉMY, <i>Les correspondants de la marquise de Balleroy</i> , <i>loc. cit.</i>
Cal	CALVIÈRE, <i>Journal</i> , <i>loc. cit.</i>

Date	Église	Cérémonie	Sources *	Princes
1716				
2 février, fête de la Purification		première Messe publique de Louis xv à la chapelle des Tuileries		
9 avril, jeudi saint	Feuillants	Office	M, G	Régent
10 avril, vendredi saint	Feuillants	Office	M, G, Dan	Régent Princes
21 mai, jeudi de l'Ascension	Feuillants	Salut	Dan	
mardi 16 juin	Capucins	Salut	G	Duc du Maine
18 juin, octave du Saint-Sacrement	Feuillants	Salut	G	
1717				
25 mars, jeudi saint	Feuillants	Office des Ténèbres	M, G	
26 mars vendredi saint	Feuillants	Office	G, Dan	Régent Prince de Conti Duc du Maine Prince de Dombes Comte d'Eu

Date	Église	Cérémonie	Sources *	Princes
6 mai, jeudi de l'Ascension	Feuillants	Salut	G	
vendredi 14 mai	Religieuses de Sainte-Marie de Chaillot	Visite à la reine douairière d'Angleterre	G	
27 mai, fête du Saint-Sacrement	Feuillants	Salut	M (sans précision), G	
vendredi 28 mai	Feuillants	Salut	M (sans précision), G	
samedi 29 mai	Capucins	Salut	M (sans précision), G	
dimanche 30 mai	Religieuses de l'Assomption	Salut	M (sans précision), G	
mardi 1 ^{er} juin	Jacobins	Salut	M (sans précision), G	
mercredi 2 juin	Capucines	Salut	M (sans précision), G	
3 juin, octave du Saint-Sacrement	Feuillants	Salut	M (sans précision), G	
25 août, fête de Saint-Louis	Religieuses de la Conception	Salut	G, Dan	Duc du Maine
mercredi 13 octobre	Religieuses de Sainte-Marie de Chaillot	Visite à la reine douairière d'Angleterre	G	
1718				
1 ^{er} janvier, fête de la Circoncision	Feuillants Jésuites de la Maison professe	Grand-Messe Salut	M, G, Dan	Duc du Maine
14 avril, jeudi saint	Feuillants	Grand-Messe	M, G, Dan	
15 avril, vendredi saint	Feuillants	Grand-Messe	G	Régent Prince de Conti Duc du Maine Prince de Dombes Comte d'Eu Comte de Toulouse
16 juin, fête du Saint-Sacrement	Feuillants	Salut	G	
vendredi 17 juin	Carmélites du faubourg Saint-Germain	Salut	M (erreur de lieu), G, Dan	Duc du Maine

Date	Église	Cérémonie	Sources *	Princes
dimanche 19 juin	Église de l'hôtel royal des Invalides	Salut	M (erreur de lieu), G, Dan	
lundi 20 juin	Religieuses du Val-de-Grâce	Salut	M (erreur de lieu), G, Dan	Duc du Maine
mardi 21 juin	Capucins	Salut	M (erreur de lieu), G, Dan	
mercredi 22 juin	Religieuses de l'Abbaye-au-Bois	Salut	M (erreur de lieu), G, Dan	
23 juin, octave du Saint-Sacrement	Minimes de la Place Royale	Salut	M, G, Dan	
dimanche 24 juillet	Église du collège Mazarin	Visite	G, Dan	
25 août, fête de Saint-Louis	Capucines	Salut	G, Dan (capucins)	
1719				
1 ^{er} janvier, fête de la Circoncision	Feuillants Jésuites de la Maison professe	Grand-Messe Salut	G, Dan	Duc de Bourbon
6 avril, jeudi saint	Feuillants	Office	M, G, Dan	
7 avril, vendredi saint	Feuillants	Office	M, G, Dan	Régent Duc de Bourbon Prince de Conti
mardi 23 mai	Religieuses du Val-de-Grâce	Visite à M ^{me} d'Orléans	Dan	
28 mai, dimanche de Pentecôte	Notre-Dame	<i>Te Deum</i> et <i>Exaudiat</i>	M, G, Dan	Régent Duc de Chartres Duc de Bourbon Comte de Clermont
8 juin, fête du Saint-Sacrement	Feuillants	Salut	G, Dan	
vendredi 9 juin	Carmes déchaussés	Salut	G, Dan	
samedi 10 juin	?	Salut	M (sans précision)	
dimanche 11 juin	Capucins	Salut	G, Dan	
lundi 12 juin	?	Salut	M (sans précision)	

Date	Église	Cérémonie	Sources *	Princes
mardi 13 juin	?	Salut	M (sans précision)	
mercredi 14 juin	?	Salut	M (sans précision)	
15 juin, octave du Saint-Sacrement	Religieuses de Saint-Joseph (date non précisée)	Salut	M (sans précision)	
25 août, fête de Saint-Louis	Capucines	Salut	G, Dan (Capucins)	
1720				
1 ^{er} janvier, fête de la Circoncision	Feuillants Maison professe des Jésuites	Grand-Messe Salut	G	Duc de Bourbon
28 mars, jeudi saint	Feuillants	Office	M, G, Dan	
29 mars, vendredi saint	Feuillants	Office	G, Dan	
lundi 1 ^{er} avril	Abbaye de Montmartre	Visite à la duchesse d'Orléans	G, Dan	
30 mai, fête du Saint-Sacrement	Feuillants	Salut	G	
vendredi 31 mai	Filles de Saint-Thomas	Salut	M (sans précision), G, Dan	
samedi 1 ^{er} juin	Capucines	Salut	M (sans précision), G, Dan	
dimanche 2 juin	Carmes déchaussés	Salut	M (sans précision), G, Dan	
lundi 3 juin	Religieuses de l'Ave-Maria	Salut	M (sans précision), G, Dan	
mardi 4 juin	Filles du Calvaire	Salut	M (sans précision), G, Dan	
mercredi 5 juin	Feuillants (Gazette : Feuillantines)	Salut	M (sans précision), G, Dan	
6 juin, octave du Saint-Sacrement	Religieuses de l'Assomption	Salut	M (sans précision), G, Dan	

Date	Église	Cérémonie	Sources *	Princes
25 août, fête de Saint-Louis	Religieuses de l'Assomption	Salut	G	
dimanche 3 novembre	Chartreux	visite de l'église	G	
1721				
1 ^{er} janvier, fête de la Circoncision	Feuillants Jésuites de la Maison professe	Office Salut	G M, G	Duc de Bourbon
dimanche 23 février	Jésuites de la Maison professe	Salut	M	
9 avril, mercredi saint	Théatins	Office des Ténèbres	M, G	
10 avril, jeudi saint	Capucins	Office	M, G	
11 avril, vendredi saint	Capucins	Office	G	Régent Duc de Chartres
14 avril, lundi de Pâques	Religieuses de l'Assomption	Salut	M, G	
12 juin, fête du Saint-Sacrement	Capucins	Salut	M, G	
vendredi 13 juin	Religieuses de l'Ave-Maria	Salut	M, G	Duc de Bourbon Comte de Clermont
samedi 14 juin	Théatins	Salut	M, G	
dimanche 15 juin	Capucines	Salut	M, G	
lundi 16 juin	Religieuses du Saint-Sacrement	Salut	M, G	
mardi 17 juin	Abbaye Saint-Victor	Salut	M, G	
19 juin, octave du Saint-Sacrement	Chartreux	Salut	M, G	
samedi 16 août	Notre-Dame	Motet	M, G, Bal, Bar	Princes
vendredi 22 août	Abbaye Sainte- Geneviève	Motet	M, G, Bar	Régent Duc de Bourbon Prince de Conti Comte de Charolais Comte de Clermont Comte de Clermont
25 août, fête de Saint-Louis	Religieuses de l'Assomption	Salut		
mardi 26 août	Saint-Louis- en-l'Île	Salut	M, G, Bal	
mercredi 27 août	Religieuses de la Conception	Salut	G	

Date	Église	Cérémonie	Sources *	Princes
vendredi 29 août	Filles-Dieu	Salut	G	Comte de Clermont
4 octobre, fête de Saint-François d'Assise	Récollets au faubourg Saint-Laurent	Salut	M, G	
1722				
1 ^{er} janvier, fête de la Circoncision	Capucins Jésuites de la Maison professe	Office Salut	M, G	
jeudi 12 mars	Notre-Dame	arrivée de l'infante	M, G, Bar, Cal	Tous les Princes
1 ^{er} avril, mercredi saint	Théatins	Office	M, G, Cal	Duc de Bourbon
2 avril, jeudi saint	Feuillants Capucins	Grand-Messe Ténèbres	M, G, Cal	
3 avril, vendredi saint	Feuillants	Office	M, G	Duc de Bourbon
6 avril, lundi de Pâques	Saint-Germain- l'Auxerrois Religieuses de l'Assomption	Messe Salut	M, G, Cal, Bal M, G, Cal	
12 avril, dimanche de Quasimodo	Religieuses Capucines	Salut	M, G, Cal	
samedi 18 avril	Religieuses du Bon-Pasteur	Salut	M, G	Duc de Bourbon
lundi 20 avril	Religieuses du Val-de-Grâce	Visite à M ^{me} de Chelles	Bal	
14 mai, jeudi de l'Ascension	Religieuses de Sainte-Élisabeth	Salut	G	
24 mai, dimanche de Pentecôte	Cordeliers	Salut	M, G, Cal	Duc de Bourbon
4 juin, fête du Saint-Sacrement	Saint-Germain- l'Auxerrois Capucins	Grand-Messe Salut	M, G, Cal	
vendredi 5 juin	Feuillants	Salut	M, G, Cal	Duc de Bourbon Comte de Clermont
samedi 6 juin	Religieuses de l'Ave-Maria	Salut	M, G, Cal	
dimanche 7 juin	Capucines	Salut	M, G	
lundi 8 juin	Église de l'hôtel royal des Invalides	Salut	M, G	

Date	Église	Cérémonie	Sources *	Princes
mardi 9 juin	Religieuses de Saint-Thomas	Salut	M, G	
mercredi 10 juin	Nouvelles-Catholiques	Salut	M, G	
11 juin, octave du Saint-Sacrement	Carmes déchaussés	Salut	M, G	

15 juin 1722 : installation de Louis xv à Versailles

*Répartition géographique des sorties royales
dans les églises et couvents parisiens*

La numérotation fait référence au tableau 1.

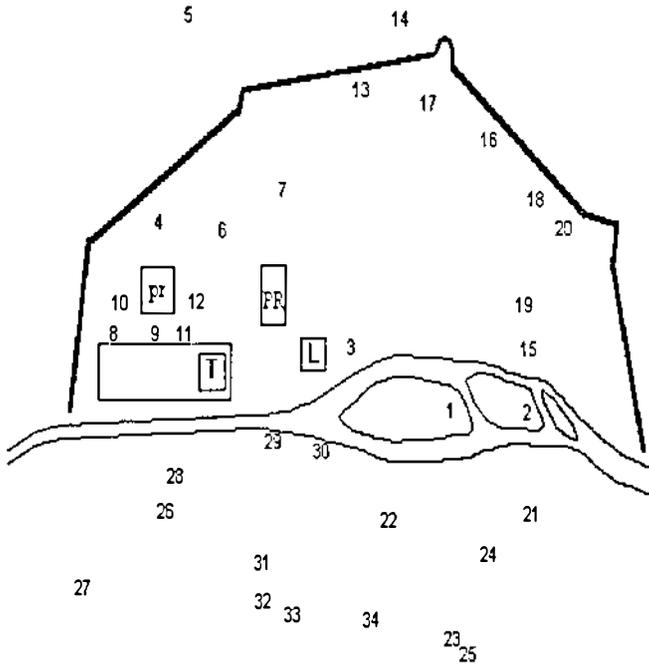
T : palais et jardins des Tuileries

L : palais du Louvre

PR : Palais-Royal

pr : Place Royale

trait gras : enceinte de Louis XIII (elle subsiste jusqu'en 1754)



Réflexions sur une datation possible de la *Messe de Mort* d'André Campra

Jean-Paul C. MONTAGNIER

La *Messe de Mort* d'André Campra est à la fois la plus belle œuvre religieuse du compositeur aixois et la plus énigmatique ¹. En dépit des nombreux travaux de Maurice Barthélemy, de Conan Jennings Castle et de Joy Anne Kae Baker ², aucun journal, aucun almanach, aucun mémoire, aucun document d'archives mentionnant cette messe n'a pu encore être mis à jour, laissant dans l'ombre son origine, la date et les circonstances de sa première exécution, et partant le nom de son destinataire. Même le *Mercure*, d'habitude si précieux pour les musicologues, n'est d'aucune aide. Un tel silence laissa libre cours à Henri-André Durand pour échafauder trois hypothèses guère fondées, maintes fois reproduites ³, et dont Barthélemy se fait l'écho dans sa plus récente monographie sur Campra, en en soulignant les faiblesses avec pertinence et clairvoyance.

1. Les trois hypothèses en cours

Selon la première hypothèse de Durand, la *Messe de Mort* aurait été composée et chantée pour la commémoration du décès de l'archevêque de Paris, François de Harlay de Champvallon, le 26 novembre 1695 ⁴, et ce, note Barthélemy, bien que les registres capitulaires évoquent pour la circonstance l'exécution d'une messe « solennelle », c'est-à-dire en plain-chant ⁵ ! Et nous ajouterons qu'à l'époque, les violons n'étaient pas encore admis à sonner dans les églises parisiennes ⁶.

La seconde écarte une exécution après 1722 à Versailles — Campra est officiellement nommé sous-maître de la Chapelle royale en janvier 1723 — car « tous les soli sont notés pour les voix d'hommes, indice sûr que le maître d'Aix ne songeait pas, quand il la [la *Messe*] composa, à la Chapelle royale dont la tribune avait le privilège d'accueillir les meilleures cantatrices alors que les femmes étaient canoniquement exclues des « musiques » capitulaires » ⁷. Aucun office des défunts n'a été dit en la Chapelle du roi ⁸. En conséquence, que la *Messe de Mort* n'ait pas été chantée devant le roi — du moins en son château de Versailles — est fort probable, mais qu'elle n'ait pas été chantée après 1722 est bien plus difficile à soutenir.

Quant à la troisième hypothèse, la plus sérieuse en apparence, elle voudrait que le motif du « Lux æterna » (exemple 2) soit apparenté à un air de *L'Europe galante*

(1697) ⁹, datant *ipso facto* la messe de la fin du xvii^e siècle, datation pratique pour corroborer à tout prix l'hypothèse d'une exécution en novembre 1695, alors que le motif en question n'est pas « un argument déterminant dans la mesure où il s'agit d'une tournure mélodique assez fréquente chez Campra qui d'ailleurs ne cessait de se recopier » ¹⁰.

Malgré cette dernière remarque, Barthélemy, dans sa monographie de 1995, finit par situer la *Messe de Mort* — peut-être inconsciemment influencé par l'hypothèse, trop répandue, d'une exécution en 1695 — au début de la carrière parisienne de Campra, alors que dans son étude de 1957, il la plaçait — avec raison à notre avis — parmi les ultimes œuvres, « son style paraissant bien de la dernière période de Campra, même s'il ne faut pas attacher à ce critère une valeur impérative » ¹¹. Afin de justifier ce revirement d'opinion, il énumère quatre autres arguments. Si l'on écarte le dernier, trop subjectif et déjà formulé en 1957, selon lequel « il n'y a pas de raison majeure de classer ce *Requiem* à une période précise de la carrière du musicien » ¹², les trois autres, directement inspirés par la brève notice de Durand et repris dans la thèse de Baker, méritent un temps de réflexion, car, paradoxalement, leur lecture critique ne fait que confirmer la composition tardive de la *Messe de Mort*.

2. Relecture des trois arguments repris par Barthélemy en 1995 d'après Durand et Baker

Tout d'abord, Barthélemy fait remarquer que l'usage du plain-chant dans le chœur initial (*introït*, « *Requiem æternam* ») résulterait d'une tradition dont Campra se serait imprégné à Saint-Sauveur d'Aix et d'une tradition encore en faveur à Notre-Dame de Paris à l'époque où Campra en était le maître de musique. L'idée est bonne, mais fort discutable. L'emploi du plain-chant en manière de chant sur le livre, c'est-à-dire égrené en valeurs longues et régulières par la partie la plus grave de la polyphonie n'était pas propre à Saint-Sauveur ni à Notre-Dame, mais était une pratique courante dans toutes les maîtrises de France, et une pratique qui perdura jusqu'au milieu du xix^e siècle ¹³. Par ailleurs, les travaux de Baker ont montré que Campra n'utilisa ce procédé que dans deux autres œuvres tardives : le *Pange lingua* de 1723 — l'économie stylistique du début du quatrième mouvement « *Verbum caro panem* » est particulièrement proche de celle de l'*introït* — et le *Regina cæli* de 1724 ¹⁴.

Ensuite, Barthélemy poursuit en rappelant, avec Durand, que le sujet et le contre-sujet de la fugue conclusive (« *Cum sanctis tuis in æternum* ») sont identiques — à quelques détails infimes près — à ceux de la fugue (« *Non confundar in æternum* ») refermant le *Te Deum*, alors que le manuscrit *F-Pc* H. 426 de ce motet porte la mention « 1729 » ¹⁵, date acceptée par notre collègue belge lui-même, et confirmée par les recherches de Baker ¹⁶. Cette dernière fait par ailleurs encore observer que « les sujets des fugues des chœurs finaux de la messe présentent de nettes ressemblances avec ceux de la fugue finale du *De profundis* » ¹⁷, motet daté de 1723 sur le manuscrit autographe *F-Pc* H. 408 ¹⁸.

Enfin, « l'apparition d'un motif de carillon qui montre que Campra connaissait le rite parisien qui faisait intervenir ce motif entre les deuxièmes vêpres de la Toussaint et les premières vêpres des morts » n'est pas convaincant non plus ¹⁹. Ce motif de

carillon n'est pas un critère de datation, ni même un trait de style, mais plutôt une simple allusion à un « bruit » par trop quotidien dans une grande cité comme Paris : il fut souvent repris dans des pièces liées à l'office des morts, tels le *Carillon ou Cloches* pour orgue (ca. 1714) de Pierre Dandrieu, et le chœur final (« Requiem æternam ») du *De profundis* d'Henry Madin (probablement écrit pour la Chapelle royale après 1738) ²⁰. Ce motif intervient en trois endroits dans le cours du *Requiem*, à la fin du récit de taille « Agnus dei » (juste avant l'entrée du tutti), au début du chœur concluant la *post-communion* (« Requiem æternam » ; voir l'exemple 4a ci-dessous), et douze mesures avant la fin de la partition. Or, comme le remarque Baker ²¹, les première et troisième présentations de ce motif sont identiques à celle entendue 21 mesures avant la conclusion du chœur fugué terminant le *De profundis* (exemple 1) :

Exemple 1



(a) Campra, [*Messe de Mort*], *F-Pn* Rés. Vma ms. 1112, p. 49 (p. 54).
(Taille solo omise)



(b) Campra, *De profundis*, *F-Pc* H. 408, p. 23.

En conséquence, il semblerait plutôt que tout concoure à situer la *Messe de Mort* parmi les dernières œuvres de l'Aixoï, renouant ainsi avec la datation — plus probable — que notre collègue proposait en 1957. Quelques autres observations stylistiques confirmeront cette datation tardive.

3. Autres arguments en faveur d'une datation tardive de la *Messe de Mort*

En dépit des très belles pages que Barthélemy a consacrées à la *Messe de Mort* ²², il revient à James R. Anthony d'avoir cerné, en une brève notice de dictionnaire, les caractéristiques stylistiques les plus saillantes de l'œuvre. Après avoir mis en avant l'influence des chœurs d'opéras sur certaines pages chorales de la messe ²³, il conclut : « cette œuvre, au point de vue du style, doit dater de la dernière période de l'auteur. Quelques récits, avec leur rythme de danse, leurs agréments et leurs mélismes sont tout à fait dans le style galant » ²⁴, et de citer le récit de basse « Lux æterna » (exemple 2) :

Exemple 2

Campra, [*Messe de Mort*], *F-Pn* Rés. Vma ms. 1112, pp. 52-53 (pp. 58-59).
(Basse-taille seule, instruments omis)

Dans d'autres pages solistes, Campra fait preuve d'une parfaite connaissance de l'art ultramontain contemporain. L'usage d'un *motto* initial (en français, la devise), motif musical exposé par un ou plusieurs instruments — souvent le continuo seul — puis repris et développé par la voix, est courant : le récit de basse « In memoria æterna erit justus », ne peut guère se concevoir avant l'écllosion de la cantate française, genre mis au point au Palais-Royal autour de Philippe d'Orléans et dont les premiers exemples sont dus à Nicolas Bernier (1703) et Jean-Baptiste Morin (1706) ²⁵. Le *motto* vigoureux, cousin germain de certains motifs rencontrés dans les cantates et petits motets de Bernier, est amplifié par un dessin en octaves parallèles entre la basse-continue et les violons, évoquant le savoir-faire d'un Antonio Vivaldi, dont les

œuvres ne devinrent à la mode en France qu'à partir de 1710-1715 pour connaître une vogue qui perdura jusqu'au milieu du siècle ²⁶ (exemple 3a) :

Exemple 3a

Flauto
(Basso-tulle)
B. C.

In me-mo-ri-a
e-ri-je-ru-sa-lé-m

* anche dans le son Empire
** fa bémol dans le son Empire

Campra, [*Messe de Mort*], *F-Pn* Rés. Vma ms. 1112, pp. 18-19 (pp. 22-23).

Baker fait aussi observer que ce récit « In memoria » est stylistiquement proche de la mise en musique du sixième verset du *Beatus vir* (*F-Pc* H. 402, p. 20), motet dont la date de composition oscille entre ca. 1713 et ca. 1726 selon les opinions ²⁷ :

Exemple 3b

(Basso-tulle)
B. C.

In me-mo-ri-a
e-ri-je-ru-sa-lé-m

Campra, *Beatus vir*, *F-Pc* H. 402, p. 20.

Ce type d'écriture préside encore au charmant récit de dessus « A custodia matudina » du *De profundis* (1723), écrit pour la Chapelle du roi.

Pareillement, certains récits comme « Et lux perpetua », sont rédigés en un style concertant dans lequel la voix perd sa spécificité pour n'être plus qu'un instrument parmi d'autres, égrenant de brillantes vocalises : indices tangibles d'une bonne maîtrise de ce style encore peu exploré par les compositeurs parisiens vers 1700 ²⁸.

L'orchestre à quatre parties (dessus, haute-contre, taille et basse de violon) du *Requiem* est aussi à considérer. La très grande majorité des grands motets — dont la facture est identique à celle de la *Messe* — composés par Campra entre 1723 et 1741 fait appel à ce type d'orchestre, alors que vers 1695, le musicien préférait l'écriture instrumentale traditionnelle à cinq parties, comme dans *In convertendo* publié en 1703.

Enfin, dans un souci de complétude, deux autres rapprochements — trop souvent ignorés par les commentateurs modernes — s'imposent. Baker, dans sa thèse, a déjà fait observer la similitude d'écriture entre le chœur « Requiem æternam » concluant la *post-communion* et la première partie du chœur (sur le même texte) concluant le *De profundis* ²⁹. En revanche, personne n'a jusqu'à maintenant relevé que ces entrées progressives et étagées des voix (marquées par un rythme pointé), soutenues par une écriture instrumentale verticale, en valeurs longues et sur pédale de tonique, sont aussi comparables à celles du chœur préfaçant le *Miserere*, dont le manuscrit autographe *F-Pc H. 418* porte la mention « 1726 » ³⁰ (exemple 4).

Exemple 4

Chœur

Grave

Prélude

B.C.

Re - qui - em se - ter - num

Re - qui - em se - ter - num

Re - qui - em se - ter - num

Re - qui - em se - ter - num

Re - qui - em se - ter - num

(a) Campra, [*Messe de Mort*], *F-Pn* Rés. Vma ms. 1112, p. 54 (p. 60).

Chœur [..]

Re - qui - em. Re - qui - em.

Tous

[..]

re - qui - em se - ter - nam, re - qui - em se - ter - nam, re - qui - em se - ter - nam, re - qui - em se - ter - nam, re - qui - em se - ter - nam.

Chœur

Mi - se - re - re - re me - i De - us,
 Mi - se - re - re - re me - i De - us,
 Mi - se - re - re - re me - i De - us,
 Mi - se - re - re - re me - i De - us,
 Mi - se - re - re - re me - i De - us.

(c) Campra, *Miserere*, *F-Pc* H. 418, p. 2.

Quant au dernier rapprochement stylistique, il n'a pas été entièrement exploité par Baker pour dater le *Requiem* : c'est l'évidente parenté mélodique — au rythme près — existant entre le « Te decet hymnus » entendu dans la *Messe de Mort* et le premier verset du *Te decet hymnus*, motet autrefois attribué par erreur à Charles-Hubert Gervais, mais composé par Campra en 1738, si l'on en croit la date ajoutée sur le manuscrit autographe *F-Pc* H. 467³¹ :

Exemple 5

[Taille] Seul[e]
 Gracieux

Te de - cet hymnus De - us in Si - on,

(a) Campra, [*Messe de Mort*], *F-Pn* Rés. Vma ms. 1112, p. 6 (p. 10).
 (Taille seule, basse-continue omise)



(b) Campra, *Te decet hymnus*, F-Pc H. 467, p 2.

(Dessus du chœur seul, parties vocales et instrumentales omises)

Toutes ces similitudes et détails de style tendent à légitimer de façon convaincante l'hypothèse selon laquelle la *Messe de Mort* de Campra fut conçue dans les années 1722-1729, et non à l'extrême fin du xviii^e siècle. D'ailleurs, en dernier ressort, c'est bien la période retenue par Baker, sans démonstration ni explication³². Or, le jeudi 2 décembre 1723, Philippe d'Orléans, régent de France, meurt à Versailles d'une apoplexie. Son inhumation est reportée au 4 février 1724 à Saint-Denis. Si une messe solennelle et un *De profundis* — peut-être celui de Michel-Richard Delalande, alors en charge du quartier de janvier à la Chapelle royale — sont bien chantés en cette occasion par la Musique du roi³³, quelle fut la musique que fit exécuter le clergé de Saint-Eustache, sis à deux pas du Palais-Royal et paroisse du Régent, partant se devant de célébrer la mémoire de son royal voisin ? La réponse nous est probablement donnée par le manuscrit du fonds Raugel que personne jusqu'à présent n'a décrit, ni exploité, ni « interprété ».

4. La source du fonds Félix Raugel : la clé de l'énigme ?

L'étude des trois sources connues de la *Messe de Mort*, et notamment celle provenant du fonds de Félix Raugel, est fondamentale pour résoudre l'énigme qui nous retient ici, et permet d'avancer une autre hypothèse : cette *Messe* fut écrite et chantée à Saint-Eustache en 1724 — ou du moins, après le 4 février 1724, date de la cérémonie officielle — pour commémorer la mémoire du défunt Régent, le plus éminent paroissien de l'église et le plus fidèle protecteur de Campra. N'était-ce pas Philippe qui lui avait obtenu un an plus tôt — officieusement dès novembre 1722 — l'un des quatre postes de sous-maître de la Chapelle royale, positions parmi les plus prisées et lucratives du royaume ? Reprenons les sources une par une.

Le manuscrit le plus célèbre est celui dit « du Conservatoire », parce que conservé dans l'ancien fonds de l'éminente institution, et maintenant déposé au département de la musique de la Bibliothèque nationale de France sous la cote Rés. F.1426. Par la qualité du papier et surtout grâce à son titre, « Messe de Requiem par/M^r Campra Sur intendant de la Musique/ de Sa Majesté Chevalier de L'ordre de S' Michel/ Directeur en Chef de L'opera de Paris », il aisé d'établir que ce manuscrit fut copié entre le 1^{er} mars 1732 et 1739 (période durant laquelle l'Aixoise tint la direction de l'Académie royale de Musique), sinon plus tard encore³⁴. Pour Baker, cette partition incomplète — il manque la partie de taille de violon — serait le reflet d'une révision de l'œuvre, sans que l'on puisse pour autant établir si cette révision est bien de Campra, ou du moins si elle fut approuvée par lui³⁵.

Le fonds de la maîtrise métropolitaine d'Aix-en-Provence, déposé à la Bibliothèque Méjanes depuis 1967, contient un gros manuscrit de « Messes de Mort/ Et Motets/ A Grand Chœur & Symphonie/ Par Messieurs/ Campra, Gilly [Gilles], et Leveens », coté F.C. ms. I, et qui appartenait à un certain Barraly, copiste et maître de musique à Saint-Sauveur en 1748 et de 1758 à 1765. Dans ce volume figure une copie complète (avec taille de violon) de la « Messe de Mort de M^r Campra » s'étendant des pages 1 à 82. Barraly précisa, au bas de la page 82, « Copié le 10^e octobre 1742 ». Cette source, réalisée à une époque où Campra était fort malade ³⁶, et émanant d'un cercle éloigné de Paris et de Versailles, ne fut probablement pas contrôlée par l'auteur. La comparaison minutieuse de ce manuscrit provençal avec celui du fonds Raugel permet d'affirmer qu'il existe une filiation certaine entre les deux sources : Barraly dut établir sa partition soit directement à partir du « manuscrit Raugel », soit d'après une source intermédiaire actuellement introuvable ³⁷.

L'existence de la source ayant appartenu à Raugel est connue depuis longtemps par les musicologues, mais est restée inaccessible jusqu'à ce qu'elle soit achetée, pour la somme de 3 500 francs, par la Bibliothèque nationale de France à la vente aux enchères du vendredi 23 juin 1989 à Drouot-Richelieu ³⁸. Cette source, dorénavant conservée au département de la musique sous la cote Rés. Vma ms. 1112, fut, d'après la graphie, établie au cours de la première moitié du XVIII^e siècle sur du papier d'assez bonne qualité, fabriqué par Marchaix ³⁹. Elle compte 67 pages de partition, précédées de quatre pages de portées vides, et d'une page coupée ⁴⁰. Elle ne porte aucun titre, ni nom d'auteur, ni signature : elle était donc réservée à un usage restreint, voire privé. D'ailleurs, à l'inverse des deux manuscrits précédents qui n'ont probablement guère dû quitter les rayons de la bibliothèque, la source du fonds Raugel servit très certainement à une exécution liturgique de l'œuvre. Les pages sont sales, tachées, quelque peu déchirées, et portent quelques indications à l'encre et au crayon à papier : « les basses chantantes commencent » (p. 7 suivant la pagination originale ; p. 11 selon la pagination moderne) ; « après Lepitre » (au crayon, p. 13 ; p. 17), etc. Or, sachant que Raugel dirigea le chœur de la maîtrise de Saint-Eustache entre 1911 et 1928, il est parfaitement admissible qu'il se soit approprié cette source qui, dès lors, proviendrait de l'ancien fonds de la paroisse. Voilà de quoi étayer l'hypothèse suggérée plus haut : la partition *F-Pn* Rés. Vma ms. 1112 a peut-être pu servir à une exécution — à la création ? — de la *Messe de Mort* de Campra en l'église Saint-Eustache. Voilà qui justifierait l'affirmation de Durand au sujet de l'absence de voix solistes féminines ! De plus, cette messe, stylistiquement comparable aux motets composés entre 1722 et 1729, n'a pu être écrite que pour une cérémonie funèbre importante ayant eu lieu en dehors de la Chapelle royale durant ce laps de temps. Or, le seul événement de cet ordre contemporain à l'époque retenue est celui d'une commémoration de la mort du Régent, suite à la cérémonie officielle du 4 février 1724. Qu'aucune source littéraire n'évoque cette manifestation — les archives de la paroisse Saint-Eustache sont en déficit pour la période concernée ⁴¹ — est plus difficile à justifier, mais il est possible que, l'impopularité du Régent aidant, les épistoliers et les chroniqueurs n'aient pas eu l'envie de rapporter l'événement ⁴². Néanmoins, cette impopularité n'a pas entravé la vogue bien réelle de la partition : Barraly l'a probablement fait chanter à Aix et certains fragments restèrent au

répertoire de plusieurs maîtrises du sud de la France jusqu'à la fin du siècle, aux côtés d'extraits de la *Messe de Mort* de Jean Gilles ⁴³. En revanche, le délai de deux mois écoulé entre le décès et la cérémonie officielle, suppose que Campra dut travailler à la hâte, hâte qui pourrait expliquer pourquoi, écrite au fil de la plume, la *Messe* débute en fa majeur pour conclure en la majeur, c'est-à-dire dans une tonalité fort éloignée de la première ⁴⁴.

5. Conclusion

Somme toute, nous admettons que nos réflexions sur les circonstances entourant la composition de la *Messe de Mort* de Campra sont discutables. Certes, le lien que nous proposons entre cette œuvre magnifique et la personne de Philippe d'Orléans est impossible à établir de façon définitive dans l'état actuel de la recherche, bien que cette éventualité nous paraisse plus fondée au regard de la fragilité des hypothèses émises par nos prédécesseurs. Déjà Barthélemy les regardait avec défiance dans ses deux monographies sur Campra, sans parvenir à trancher, n'ayant pu lire la source du fonds Raugel. Toutefois, ses hésitations sur la datation même de l'œuvre sont intéressantes, en ce qu'elles témoignent de la réelle difficulté que le musicologue moderne peut avoir à juger de l'évolution stylistique d'un compositeur, même célèbre. Quoi qu'il en soit, la *Messe de Mort* de Campra demeure parmi ces chefs-d'œuvre éternels qui font la renommée du siècle de Louis xv... ou de Louis xiv selon la thèse retenue.

Notes

¹ L'appellation « *Requiem* » ne figure que dans une seule source tardive, celle dite « du Conservatoire » (voir *infra*). Signalons, pour mémoire, que la soi-disant *Messe des morts* due à la collaboration de Campra et de Jean Gilles n'a existé que dans l'imagination de l'abbé E. Marbot (*Gilles, Cabassol, Campra*, Aix-en-Provence, Makaire, 1903, p. 8). Cette erreur a été propagée par Lionel de La Laurencie (« Notes sur la jeunesse d'André Campra », *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft*, x, 1909, p. 222) et plus récemment dans la première monographie de Maurice Barthélemy (*André Campra, sa vie et son œuvre (1660-1744)*, Paris, Picard, 1957, p. 26 (note 3) et p. 28). Sylvie Bouissou (« André Campra », dans E. LEMAÎTRE (dir.), *Guide de la musique sacrée et chorale profane. L'âge baroque 1600-1750*, Paris, Fayard, 1992, p. 266) soutient encore cette thèse. Cette messe est en réalité un centon — répandu en Provence et dans le Comtat dès la seconde moitié du xviii^e siècle — constitué de fragments de la *Messe de Mort* étudiée ici et de celle de Jean Gilles, composée vers 1696, très tôt célèbre, et publiée en 1764 (voir Henri-André DURAND, « Sur une prétendue *Messe des morts* de Gilles et Campra », *Revue de musicologie*,

45, 1960, pp. 86-89). Une copie de cette messe-centon, réalisée par M. Supries, et datée du 24 avril 1805, est déposée à *F-AIXm* sous la cote F.C. ms. 158 (1) et (2).

² BARTHÉLEMY, *op. cit.* et *André Campra (1660-1744). Étude biographique et musicologique*, Arles, Actes Sud, 1995 ; ces deux ouvrages seront par la suite désignés respectivement par BARTHÉLEMY (1957) et BARTHÉLEMY (1995) ; Conan Jennings CASTLE, *The Grand Motets of André Campra*, Ph.D. dissertation, University of Michigan, 1962, 2 vol. ; Joy Anne Kae BAKER, *The Church Music of André Campra*, Ph.D. dissertation, University of Toronto, 1978, 2 vol., et « The Church Music of André Campra. A Reconsideration of the Sources », *Recherches sur la musique française classique*, xxii, 1984, pp. 89-130.

³ DURAND, *André Campra (1660-1744). Messe de Requiem*, notes pour le disque *Joyaux de la musique religieuse enregistrée*, Paris, Costallat (ERATO LDE 315), 1960, pp. 1-4 ; disponible à *F-Pn* sous la cote, 8° Vm Pièce 72 (2) ; voir aussi BAKER, *The Church Music of André Campra*, vol. 1, pp. 177-178.

⁴ Hypothèse reprise par Lionel SAWKINS, « Messe de Mort (*Requiem*) », dans M. HONEGGER et P. PRÉVOST (dir.), *Dictionnaire des œuvres de l'art vocal*, Paris, Bordas, 1991, vol. 2, p. 1269.

⁵ BARTHÉLEMY (1995), p. 58. Pour Durand (*André Campra*, p. 1), le compositeur « reçut la somme de dix-huit livres destinées à la rétribution des musiciens extérieurs qui s'étaient joints à la musique capitulaire [de Notre-Dame] ». Voir encore *F-Pan* LL225, p. 504. Compte tenu de l'ampleur du *Requiem*, et du peu d'instrumentistes attachés au chapitre de Notre-Dame, dix-huit livres nous paraissent plus qu'insuffisantes pour rémunérer tout un orchestre (pour une liste des musiciens disponibles à Notre-Dame, voir Jean MONGRÉDIEN, « Notre-Dame de Paris », dans M. BENOIT (dir.), *Dictionnaire de la musique en France aux xvii^e et xviii^e siècles*, Paris, Fayard, 1992, p. 499).

⁶ Il est bien connu que les violons étaient interdits dans les églises de Paris — excepté à la Chapelle royale — et que c'est justement Campra qui les introduisit à Notre-Dame. François-Léon Chartier (*L'ancien chapitre de Notre-Dame de Paris et sa maîtrise d'après les documents capitulaires (1326-1790)*, Paris, Perrin, 1897 ; reprint, Genève, Minkoff, 1971, p. 112), affirme clairement que Campra fut le premier à être autorisé à ajouter « pour les solennités des violons aux basses », afin de faire exécuter... ses petits motets, dédiés à ses protecteurs ecclésiastiques. La première œuvre à avoir été donnée à Notre-Dame avec le concours de tous les instruments serait le *Te Deum*, très lullyste, de Jean-François Lalouette, en 1704 (MONGRÉDIEN, *op. cit.*, p. 499). S'il en est ainsi, ceci exclurait *ipso facto* une exécution de la *Messe de Mort* à Notre-Dame avant cette date, invalidant en conséquence l'hypothèse de Durand.

⁷ DURAND, *André Campra*, p. 1 ; voir aussi BARTHÉLEMY (1995), p. 58.

⁸ Alexandre MARAL, « La Chapelle royale de Versailles sous Louis XIV : architecture, institution, liturgie », thèse de doctorat, Université de Paris IV-Sorbonne, 1997, vol. III, p. 110.

⁹ DURAND, *André Campra*, p. 3 ; l'auteur fait référence à l'air « Si scherzi, si rida » ajouté en 1698 à la scène 2 de la troisième entrée (« L'Italie »). Pour plus d'information sur cet ajout, voir James R. ANTHONY, « Air and Aria added to French Opera from the death of Lully to 1720 », *Revue de musicologie*, 77, 1991, pp. 208-209 et p. 211.

¹⁰ BARTHÉLEMY (1995), p. 58.

¹¹ *Ibid.* et BARTHÉLEMY (1957), p. 153.

¹² BARTHÉLEMY (1995), p. 59 (ce critère était déjà avancé dans BARTHÉLEMY (1957), p. 153). Pour la présentation des trois arguments suivants, nous renvoyons à la page 58 du même ouvrage.

¹³ Nous avons déjà évoqué la *Messe de Mort* de Campra à propos de cette écriture particulière dans notre article « Le Chant sur le Livre au xviii^e siècle : les *Traité*s de Louis-Joseph Marchand et Henry Madin », *Revue de musicologie*, 81, 1995, pp. 59-60.

¹⁴ BAKER, *The Church Music of André Campra*, vol. 1, p. 179. Les deux motets sont disponibles à *F-Pc* H. 423 (*Pange lingua*) et H. 424 (*Regina cœli*).

¹⁵ Campra aurait composé un *Te Deum* dès 1694 pour la prise de Gérone, œuvre qui aurait été chantée à Notre-Dame cette année-là. Est-ce le même motet qui fut redonné en réjouissance de la naissance du duc de Bretagne en 1704 ? À cette occasion, le *Mercur*e galant de juillet 1704 publia une relation dans laquelle ce *Te Deum* est décrit comme étant « à trois grands chœurs de Musique » (II, pp. 207-208) : cette description ne correspond pas à la partition (*F-Pc* H. 426) conservée actuellement à Paris. Cette dernière, datée de 1729, est probablement une nouvelle mise en musique — soit totalement différente, soit une simple révision de la version de 1704 — de l'Hymne. Voir David Bruce STEIN, *The French Te Deum from 1677-1744 : Its esthetic, style and development*, D.M.A. dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1974, pp. 38-39 ; et BAKER, « The *Exaudi* te Dominus of André Campra : a celebrated motet rediscovered »,

dans J. MONGRÉDIEN et Y. FERRATON (éds), *Actes du colloque international de musicologie sur le grand motet français (1663-1792)*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1986, p. 91 et p. 94 (note 2). Nous ne sommes pas d'accord avec Baker pour qui la description du *Mercurius galant* signifierait uniquement la présence de 75 à 80 choristes : cette description pourrait tout aussi bien convenir à un motet à double-chœur et orchestre, soit à trois groupes de musiciens. Barthélemy affirme que Campra aurait rédigé son *Te Deum* en 1691, lors de son séjour toulousain (1683-1694). Pour lui, ce motet serait identique (mais quelque peu révisé) à celui transmis par H. 426 (BARTHÉLEMY (1995), p. 27 et p. 33) : le « verticalisme » des chœurs répond aux « modèles lullystes [...] ce qui prouverait, éventuellement, l'ancienneté de l'œuvre ». Cette conclusion — certes nuancée par le « éventuellement » — ne tient guère si l'on considère la longueur du texte latin qui oblige à un débit assez rapide : ce verticalisme est encore présent dans le *Te Deum* que Charles-Hubert Gervais composa vers 1721. Enfin, de l'examen de toutes les sources, Baker (« The Church Music of André Campra », p. 115 et p. 118) confirme que Campra « may have composed a number of settings of this text », dont un — peut-être le H. 426, qui s'apparente à la *Messe* — rédigé vers 1728 et joué en novembre de la même année pour fêter la convalescence de Louis xv (voir *Mercurius de France*, nov. 1728, p. 2545).

¹⁶ BARTHÉLEMY (1957), p. 154 et BARTHÉLEMY (1995), p. 282. BAKER, *The Church Music of André Campra*, vol. 1, p. 179, et « The Church Music of André Campra », p. 122.

¹⁷ BAKER, « La musique religieuse d'André Campra », dans J. LIONNET (éd.), *Le concert des muses. Promenade musicale dans le baroque français*, Paris, Centre de musique baroque de Versailles-Klincksieck, 1997, p. 304. Voir encore BAKER, *The Church Music of André Campra*, vol. 1, p. 273.

¹⁸ La date de 1723 est acceptée par BARTHÉLEMY (1957), p. 153 et BARTHÉLEMY (1995), p. 282 ; voir encore BAKER, « The Church Music of André Campra », p. 121.

¹⁹ Voir également DURAND, *André Campra*, p. 3 et BAKER, *The Church Music of André Campra*, vol. 1, p. 179.

²⁰ Pierre DANDRIEU, *Livre de noëls variés pour orgue*, transcription et restitution par R. Hugon, Paris, Société française de Musicologie-Heugel, 1979, pp. 193-196 ; Henry MADIN, *De profundis, F-Pc H. 453*, p. 27.

²¹ BAKER, *The Church Music of André Campra*, vol. 1, p. 179.

²² BARTHÉLEMY (1957), pp. 159-160 et BARTHÉLEMY (1995), p. 59.

²³ ANTHONY, « Messe », dans M. BENOIT (dir.), *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, p. 456. Il souligne notamment la répétition dramatique des « non » dans le chœur en dialogue « In memoria æterna erit justus abandatione mala non timebit ». Pour une bonne analyse descriptive de la partition, nous renvoyons à SAWKINS, *op. cit.*, pp. 1269-1271 et BOUSSOU, *op. cit.*, pp. 265-268.

²⁴ ANTHONY, « Messe », p. 456.

²⁵ Bien que la cantate H. 488, *Orphée descendant aux Enfers*, de Marc-Antoine Charpentier date de 1683-1684, elle n'eut guère d'influence sur la naissance de la cantate française, et son style n'a que peu de points communs avec les cantates composées en France vers 1700 (voir David TUNLEY, *The Eighteenth-Century French Cantata*, Londres, Dobson, 1974, pp. 46-49 ; et la seconde édition, Oxford, Clarendon Press, 1997, pp. 41-45).

²⁶ BARTHÉLEMY (1957), p. 110 (note 1) et Marc PINCHERLE, *Antonio Vivaldi*, Paris, Flourey, 1948, p. 259 et s. Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville saura exploiter le style du vénitien dans ses grands motets, notamment dans le troisième mouvement de son *Jubilate Deo* (« Scitote quoniam Dominus »), écrit vers 1734 (voir l'avant-propos de notre édition de Jean-Joseph CASSANÉA de MONDONVILLE, *Jubilate Deo*, Paris, Salabert, 1997).

²⁷ BAKER, *The Church Music of André Campra*, vol. 1, p. 153. L'auteur conclut de cette similitude que le *Beatus vir* fut composé à la fin du XVII^e siècle, c'est-à-dire peu après le *Requiem*, qu'elle date de 1695, pour les besoins de la cause. La datation du *Beatus vir*, toutefois, reste encore fort discutée : Baker (« The Church Music of André Campra », p. 121) avance « before 1713 » et « revised before 1722 », contredisant le raisonnement exposé dans sa thèse, tandis que Castle (*op. cit.*, vol. 1, p. 63) propose « c. 1723-1726 ».

²⁸ À croire Baker (*The Church Music of André Campra*, vol. 1, p. 276, note 1), le sixième mouvement du *Requiem* — sans autre précision : désigne-t-elle par là le chœur dialogué du *graduel* ou l'*Agnus Dei* comme le suggère son découpage présenté p. 180 ? — contiendrait des caractéristiques du concerto. Compte tenu de la teneur de l'argumentation à cette endroit de la thèse, Baker semble faire essentiellement référence à la forme ritournelle. S'il est délicat de suivre aveuglément cette opinion, faute de plus amples

détails de la part de l'auteur, il demeure néanmoins que l'idée d'une influence possible du concerto grosso — *dixit* Baker — ou du concerto de soliste sur la *Messe de Mort*, est un argument supplémentaire en faveur d'une datation tardive : il faut attendre la fondation du Concert spirituel (1725) pour que des concertos soient « officiellement » joués en France.

²⁹ BAKER, *The Church Music of André Campra*, vol. 1, p. 179. Baker (« La musique religieuse d'André Campra », p. 304) fait encore remarquer que le *Requiem* et le *De profundis* sont « gouvernés par des symétries semblables ».

³⁰ Cette date est celle retenue par BARTHÉLEMY (1957), p. 153 et BARTHÉLEMY (1995), p. 282, ainsi que par BAKER, « The Church Music of André Campra », p. 122.

³¹ Sur la restitution de ce motet à Campra, voir BAKER, *The Church Music of André Campra*, vol. 1, pp. 112-113, et « The Church Music of André Campra », pp. 103-105 ; voir encore MONTAGNIER, *The Church Music of Charles-Hubert Gervais (1671-1744)*, sous-maître de musique at the *Chapelle royale*, Ph.D. dissertation, Duke University, 1994, pp. 109-110. Barthélemy ignore ce motet dans ses deux monographies.

³² BAKER, « The Church Music of André Campra », p. 121. Baker date la *Messe de Mort* des années 1716-1722, et suppose qu'elle fut révisée après 1730 en raison de la source dite « du Conservatoire ». Bouissou (*op. cit.*, p. 266) considère que l'œuvre fut composée entre 1732 et 1742, probablement en raison de la source « du Conservatoire », qui ne peut être antérieure à 1732 (voir *infra*), et du fait que cette source et celle d'Aix-en-Provence — les deux seules disponibles à l'époque de la rédaction de son article — ne furent pas copiées sur du papier portant en filigrane la mention 1742 (cette date fait référence à l'arrêt du Conseil d'État du 18 septembre 1741, réglementant la fabrication du papier).

³³ Jean BUVAT, *Journal de la Régence (1715-1723)*, éd. par É. Campardon, Paris, Plon, 1865, vol. 2, pp. 495-496 (pièce justificative n° m).

³⁴ *Anecdotes historiques de l'Opéra de Paris depuis 1672 jusqu'en 1749*, F-Po ms. C.989, f° 100 (le même texte est disponible dans F-Pa ms. 3308, f° 158v) ; et aussi BARTHÉLEMY (1995), p. 249. Baker ignore ces documents et partant n'est pas aussi précise quant à la date *ante quem* de la source du « Conservatoire ». Signalons aussi qu'à la première page, entre autres, de la source dite « du Conservatoire », on peut lire la mention « Haute Contre de violons », mention rarement rencontrée dans les sources françaises du début du siècle, comme celles des grands motets destinés à la Chapelle royale. La notice bibliographique n° 001583 de F-Pn (base BN-Opaline) date même cette source « entre 1750 et 1770 ».

³⁵ BAKER, « The Church Music of André Campra », p. 110 et p. 121 ; et *The Church Music of André Campra*, vol. 1, p. 119 et p. 123 (l'auteur évoque l'idée d'une révision de la partition sans préciser les motivations de cette hypothèse).

³⁶ Par une lettre du 29 juin 1733 (plutôt que de 1732) à Mme de Warens, Jean-Jacques Rousseau affirme que l'abbé Blanchard doit partir à Paris « où il va remplir le quartier de M. Campra, qui est malade » ; voir BARTHÉLEMY (1957), p. 140.

³⁷ Un exemple suffira à étayer cette affirmation. Dans le manuscrit d'Aix, on lit à la page 47 : « On Reprend le Chœur/ Quam olim abrahæ page 41 / Jusques a hostias et preces inclusivement ». Dans le manuscrit du fonds Raugel, il est écrit page 36 (p. 41 dans la pagination moderne) : « On Reprend Le Cœur sy devant/ quam olim abrahæ Jusques a/ hostias et Preces, Inclusivement ». Cette similitude de formulation n'a rien de comparable avec l'indication fournie dans le manuscrit du Conservatoire, p. 58 : « jusqu'au mot fin ». Par ailleurs, remarquons que, bien souvent, la copie de Barraly et la source du fonds Raugel s'accordent là où le manuscrit du Conservatoire transmet une leçon différente. La source ayant pu servir d'intermédiaire entre celle du fonds Raugel et celle de Barraly pourrait être la copie qui fut un temps conservée à la Bibliothèque du Concert de Lyon (voir *infra*, note 43). Il se peut encore que Claude-Mathieu Pellegrin, à Paris entre janvier 1724 et 1731, ait servi d'intermédiaire.

³⁸ Voir la correspondance dactylographiée de Catherine Massip et de Jean-Sébastien Dupuit reliée avec la source.

³⁹ Après examen des diverses graphies de Campra (répertoriées par Baker), il apparaît que le manuscrit du fonds Raugel n'est pas un autographe : si la graphie des croches et des doubles croches isolées pourrait s'apparenter quelque peu à celle de l'« autographe », la forme des clés, des noires et des blanches, des accolades (peu fréquentes dans les autographes de Campra), des tirets reliant les syllabes des mots vocalisés (le manuscrit de Raugel utilise le double tiret [=], que notre auteur n'utilise jamais), et des lettres est étrangère au compositeur. Pareillement, l'indication quasi systématique de « B.C. » n'est pas dans les

habitudes de l'Aixois. Enfin, notons que les manuscrits autographes des motets de Campra sont tous de format oblong, alors que la source du fonds Raugel est un in-octavo. L'auteur de la fiche bibliographique n° 033355 de *F-Pn* (base BN-Opaline) affirme, malgré tout, que cette source est autographe. Il date encore le manuscrit « entre 1720 et 1730 », ce que confirmerait notre thèse ici exposée.

⁴⁰ Pour une description détaillée nous renvoyons à l'avant-propos de notre édition d'André CAMPRA, *Messe de Mort*, Londres, Eulenburg, à paraître.

⁴¹ Partant, ces archives ne peuvent nous renseigner sur la cérémonie funèbre en mémoire du Régent qui, quoi qu'il en soit, a bel et bien dû avoir lieu pour les raisons signalées plus haut.

⁴² Les relations de la cérémonie officielle ne sont guère nombreuses : *Pompe funèbre de très-haut et puissant prince Philippe, duc d'Orléans, petit-fils de France, pour son inhumation, qui se fera dans l'église de l'abbaye royale de Saint-Denis, le 4 février 1724*, Paris, Gonichon, 1724 ; *Mercur de France*, fév. 1724, pp. 267-284 ; Louis DE ROUVROY, duc DE SAINT-SIMON, *Mémoires. Additions au Journal de Dangeau*, éd. par Y. Coirault, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), 1988, vol. 8, pp. 652-657 ; BUVAT, *Journal de la Régence*, vol. 2, pp. 491-497 ; Edmond-Jean-François BARBIER, *Chronique de la Régence et du règne de Louis xv (1718-1763), ou Journal de Paris*, Paris, Charpentier, 1857, vol. 1, pp. 306-326 ; Mathieu MARAIS, *Journal et Mémoires*, éd. par M. de Lescure, Paris, Didot, 1864, vol. 3, p. 50 ; relation anonyme et manuscrite déposée à *F-Pn* f.fr. 18540, f° 22r-26v.

⁴³ Voir note 1. La *Messe* aurait été chantée à Marseille en 1748 (BAKER, *The Church Music of André Campra*, vol. 1, p. 88). La partition et 29 parties (aujourd'hui perdues) de la « Messe de morts par Campra » figuraient même sous le numéro 73 dans l'*Inventaire de la Bibliothèque du Concert de Lyon* rédigé en mai 1754 (MONGRÉDIEN (dir.), *Catalogue thématique des sources du grand motet français (1663-1792)*, Munich-New York-Londres-Paris, Saur, 1984, p. 217).

⁴⁴ BAKER, *The Church Music of André Campra*, vol. 1, p. 179. Ce laps de temps très court témoigne aussi de la féconde imagination de l'auteur.

Toussaint Bertin de Ladoué, musicien du Régent et compositeur des *Plaisirs de la campagne*

JÉRÔME DE LA GORCE

Toussaint Bertin de Ladoué demeure aujourd'hui un compositeur bien oublié, même auprès des musicologues ¹. Pourtant, à l'époque de la Régence, il fut célèbre. Les cinq opéras qu'on lui attribue furent créés à Paris, à la prestigieuse Académie royale de Musique, et plusieurs d'entre eux connurent d'incontestables succès. Ses contemporains, il est vrai, laissèrent peu d'écrits à son sujet, ne se souciant pas dans les quelques notices qu'ils lui consacrèrent de mentionner son prénom. En se référant à ses partitions imprimées où il signait « T. Bertin de Ladoüé », on crut pendant longtemps qu'il s'appelait Thomas. Peut-être fut-il confondu avec Thomas-Louis Bourgeois qui s'illustra comme lui, pendant la même période, au théâtre lyrique parisien. La découverte de documents inédits permet de corriger cette erreur, mais aussi de mieux connaître sa vie et de retracer sa carrière.

Peu de renseignements sont parvenus concernant les premières années de son existence. La date exacte de sa naissance, qu'on situe généralement vers 1680, n'a pas été retrouvée et l'on ignore encore tout de son éducation, de sa formation musicale. D'après un acte tardif, daté de 1719 ², il vit le jour dans un milieu d'artisans parisiens. Son père, Jacques Ladoué, était « maistre menuisier à Paris », profession qu'embrassèrent également son frère Jean-Jacques, mais aussi les époux de ses trois sœurs, Claude-Marguerite, Aymée et Marie-Anne. Tous les membres de sa proche famille s'appelaient Ladoué. Décida-t-il lui-même de modifier son nom pour lui conférer des consonances aristocratiques ? Il est certain qu'en 1705, il signait déjà « Toussaint Bertin de Ladoué ». Se présentait-il ainsi en raison du métier qu'il exerçait, à l'évidence plus noble que celui de menuisier ?

Dès cette date, il était en effet mentionné « Maistre de clavecin et autres instrumens » ³. D'après les frères Parfaict, il fut à cette époque organiste à l'église des Théatins ⁴. De son côté, Fétis avance qu'il serait entré vers 1714 comme violoniste dans l'orchestre de l'Opéra, afin d'y être claveciniste ⁵. Le fait n'a pu malheureusement être vérifié, en dépit d'importantes recherches menées sur cet ensemble célèbre ⁶. Il est néanmoins possible qu'il jouât, comme d'autres compositeurs de son temps, d'un instrument à archet.

François Bouvard, avec lequel il collabora en 1706 à l'opéra de *Cassandre*, n'était-il pas violoniste ? Dans le « mémoire » de ses « œuvres », qu'il publia en 1716, 1718 et 1719 ⁷, il revendiqua également sa participation à la composition d'une autre tragédie en musique, représentée quelques années auparavant, en 1702 : *Médus, roy des Mèdes*. Aucune autre source, toutefois, ne le confirme. Les frères Parfaict précisent même que Bouvard « a donné à luy seul la musique de l'opéra de Médus » ⁸. Plus loin, ils laissent cependant supposer qu'il y eut rivalité entre les deux auteurs. Ils livrent un écrit de Bouvard, où celui-ci leur rendit compte de l'accueil de *Cassandre* en ces termes : « le sujet sérieux et les louanges de l'Hymen au-dessus de l'Amour ne plurent point aux Dames. Cependant, le cinquième acte, qui est de moy en entier, fut fort goûté » ⁹.

Dans la partition publiée lors de la création, le 22 juin 1706, la tâche de chacun est clairement mentionnée. Voici celle qu'accomplit Bertin de Ladoué :

Prologue : l'ouverture et le prologue entier.

Premier acte : la 6. scène.

Second acte : la 8. scène.

Troisième acte : entier.

Quatrième acte : les 2.3.4.5 et 6^{me} scènes.

Cinquième acte : la passacaille ¹⁰.

Pour le dernier acte, Bouvard, de son côté, a pourtant mentionné « entier », ne se privant pas de s'en réserver tout le succès, alors qu'un morceau de choix de son confrère, une passacaille, animait cette partie du spectacle. Une telle attitude n'est-elle pas révélatrice d'une mésentente ? On est en droit de se demander si Bertin de Ladoué ne fut pas conduit à indiquer son rôle exact pour rappeler son existence auprès du public. Cette précaution pourrait être alors interprétée comme un réflexe de défense à la suite d'une expérience malheureuse, celle de *Médus*, où le jeune Toussaint aurait été passé sous silence.

Il est certain qu'à cette époque, il cherchait à se faire connaître des amateurs de musique. Dès 1700, puis en 1703 et 1705, son nom figurait déjà parmi les auteurs des *Airs sérieux et à boire*, diffusés par Ballard ¹¹. Sa situation matérielle n'était guère médiocre et s'améliora le jour de son union avec Agathe-Angélique Boulanger. Le contrat de mariage n'a pas été retrouvé mais l'on en connaît la teneur grâce à d'autres pièces d'archives conservées ¹². La dot de l'épouse consistait en un héritage laissé par sa mère défunte, des meubles et des habits évalués à 500 livres et une somme de 1 000 livres donnée par son oncle. De son côté, Bertin de Ladoué apportait 1 600 livres, dont 1 200 provenaient de ses parents. À sa future compagne il accordait un douaire de 800 livres. Une tante, Magdelaine Guillot, veuve d'un bourgeois de Paris, Pierre Renard, lui promettait également 100 livres, qu'il pourrait toucher quand elle décéderait.

Le couple ne tarda pas à lui témoigner sa reconnaissance ¹³. Dès le 28 novembre 1705, il acceptait de la nourrir et de la loger « en une chambre particulière » dans « leur maison » située rue de Grenelle, paroisse Saint-Eustache. Il s'engageait également à « luy fournir son chauffage, lumineaire », et jusqu'à la fin de sa vie, « tout ce qu'il luy conviendra pour sa subsistance et ses commoditez, tant en santé que malade, eu égard

son grand âge ». Cet acte n'était toutefois pas entièrement désintéressé. En échange de ces services, la veuve Renard laissait aux jeunes mariés 1 300 livres, dont 800 en argent comptant. Le reste correspondait à l'estimation de divers objets : 200 livres pour « six cuillères, six fourchettes, une écuelle avec son couvercle et quatre tasses d'argent, le tout poinçon de Paris », et 300 livres « en meubles, linge, vaisselle d'estain, batterie de cuisine et autres ustenciles de ménage ». Même si la valeur réelle de ces biens était, d'après le contrat, supérieure à celle mentionnée, les bénéficiaires se trouvaient chargés d'une autre obligation : verser à leur parente une pension annuelle de 200 livres.

Tous ces détails trahissent une certaine aisance bourgeoise, à laquelle il ne manquait plus qu'une véritable réussite professionnelle. Le succès de *Cassandra* ne fut pas déterminant. Partagé avec un confrère soucieux de se l'approprier, il demeurait limité. D'après Bouvard, l'opéra n'eut droit qu'à douze représentations ¹⁴. Même s'il « parut pendant la canicule », temps susceptible d'éloigner bien des spectateurs de la salle du théâtre lyrique, il ne resta pas assez longtemps à l'affiche pour susciter une reprise. Bertin de Ladoué tenta alors sa chance avec une nouvelle partition, dont il serait cette fois le seul auteur. Le lundi 28 avril 1710, sa tragédie en musique *Diomède* fut ainsi créée à l'Académie royale. Malgré une superbe tempête — certes très inspirée de celle d'*Alcyone* de Marin Marais ¹⁵ — elle ne bénéficia pas, semble-t-il, du meilleur accueil auprès du public, n'ayant jamais été par la suite remise à la scène.

Pourtant, Bertin de Ladoué prit soin de placer en tête de sa partition imprimée une dédicace adressée à « Son Altesse Royale Monseigneur le Duc d'Orléans ». Dans cette « épître », il ne se contentait pas de vanter « l'extrême bonté » et les « qualitez héroïques » du prince, « connues de toute la Terre », faisant ainsi allusion à la récente prise de Lérida durant la guerre de Succession d'Espagne. Il sut également le flatter en évoquant ses goûts et ses compétences artistiques :

Je sçay qu'ayant mis la musique au nombre de ses amusements, son goût toujours sûr luy en fait sentir les traits les plus délicats et que la facilité de son génie luy en a développé sans peine tout ce que les gens de l'Art n'apprennent que par un long travail ¹⁶.

Philippe d'Orléans n'était pas seulement l'un des membres les plus éminents de la famille royale, appelé à devenir régent. C'était aussi un musicien talentueux, capable de jouer de plusieurs instruments et de composer ¹⁷. Au moment où *Diomède* lui était présenté, il s'était déjà illustré par trois tragédies en musique : *Philomèle*, *Penthée* et *Suite d'Armide ou Jérusalem délivrée*. Les partitions des deux dernières sont conservées et permettent aujourd'hui d'apprécier les qualités de leur auteur en dépit d'éventuelles collaborations. Le prince entretenait des interprètes réputés et s'entourait de personnalités aussi remarquables qu'André Campra, Nicolas Bernier, Batistin Stuck ou Jean-Baptiste Morin, auxquelles il accordait sa protection.

En s'adressant au duc d'Orléans lors de la création de *Diomède*, Bertin de Ladoué faisait donc un choix judicieux, le meilleur probablement qui s'offrait à lui. N'étant pas introduit à la cour, il lui était plus facile de fréquenter un mécène dont la résidence, le Palais-Royal, abritait alors la salle de l'Opéra. À la fin de sa dédicace, il souhaitait du reste retenir l'attention d'un expert aussi avisé en lui déclarant :

Si *Diomède* peut occuper agréablement quelques heures de son loisir, j'espère que ma Muse, animée par un si illustre suffrage, pourra dans la suite m'inspirer des chants plus dignes d'être offerts à Votre Altesse Royale ¹⁸.

Les efforts de Bertin de Ladoué furent bientôt récompensés. Il devint « Maître de clavecin de leurs Altesses Royales Mesdemoiselles d'Orléans », filles du prince qu'il avait su convaincre par son art.

On ignore encore la date exacte où il fut appelé à exercer ces fonctions. En 1716, il les assumait déjà ¹⁹, tout en occupant, depuis deux ans ²⁰, un emploi important dans l'orchestre de l'Opéra : celui de réaliser au clavecin la basse continue. Après le « batteur de mesure », c'était la place la plus prestigieuse ²¹. Il siégeait dans le « petit chœur » aux côtés des fameuses basses d'archet, Theobaldo de Gatti et Michel Pignolet de Montéclair, mais aussi des meilleurs solistes, le flûtiste Michel de La Barre, le violoniste Antoine Favre. À son pupitre, il succédait à Jean-Féry Rebel, touchant le salaire annuel confortable de 700 livres ²². Il est certain qu'il jouait un rôle non négligeable dans l'interprétation des ouvrages qu'on donnait au théâtre lyrique parisien. Les matériels conservés l'attestent en offrant plusieurs parties séparées, où figure son nom et où l'on peut mesurer l'ampleur de la tâche qu'il accomplissait ²³.

Ce poste favorisa probablement l'exécution de ses opéras dans la salle du Palais-Royal. Le 20 avril 1716, peu de temps après l'accession de son protecteur à la régence, sa tragédie en musique *Ajax* fut créée. Elle connut un destin bien inhabituel. Selon Maupoint, elle « eut d'abord peu de succès. Cependant, la réussite qu'elle eut dans les provinces engagea Monsieur de Francine », alors directeur des spectacles lyriques, « à la remettre au théâtre au mois de juin 1726, à laquelle reprise, elle fut reçue favorablement » ²⁴. Le succès en province est confirmé par plusieurs sources. D'après les *Relations véritables*, *Ajax* fut donné à la Monnaie de Bruxelles en décembre 1723 et en octobre 1726 ²⁵. D'après un document conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal, l'ouvrage fut joué à Dijon en 1732 ²⁶. Léon Vallas signale qu'il bénéficia de plusieurs représentations à Lyon en 1742 et 1749 ²⁷. Des livrets privés de dates attestent qu'on le monta également dans une autre Académie de Musique, celle de Bordeaux ²⁸, et qu'on envisagea d'en exécuter « le premier acte seulement », lors d'un concert organisé à Amiens ²⁹. À Paris, après 1726, il fut redonné jusqu'en 1770 ³⁰.

Selon les frères Parfaict, *Le jugement de Pâris*, créé le 14 juin 1718, serait cependant « le chef-d'œuvre du musicien ». Cette pastorale héroïque aurait remporté un « grand succès dans sa nouveauté, où l'auteur des paroles eut beaucoup de part » ³¹. Le livret était de l'abbé Pellegrin qui devait fournir à Rameau celui d'*Hippolyte et Aricie*. Toutefois, on l'attribue également, comme celui des *Plaisirs de la campagne* de Bertin de Ladoué, à Marie-Anne Barbier. Considérée à tort comme « le prête-nom » de Pellegrin, celle-ci aurait exercé un rôle important. D'après Beffara, « elle avait des talens et des lumières », et l'abbé « ne fut jamais que son conseil et le censeur de ses ouvrages » ³². Sa contribution à ceux de Bertin de Ladoué ne serait donc pas négligeable.

Fort du succès du *Jugement de Pâris*, le compositeur destina, dès l'année suivante, une nouvelle œuvre au théâtre lyrique parisien. Ce furent *Les plaisirs de la campagne*. Le spectacle, donné à partir du 10 août 1719, révélait un opéra-ballet très représentatif de l'époque de la Régence : les scènes tirées de la vie quotidienne,

réunies dans des entrées autonomes, ont pour titres « la pêche », « la vendange » et « la chasse ». Bertin de Ladoué sut répondre au ton joyeux et bon enfant du sujet en introduisant notamment dans sa partition un « cotillon » et une « fanfare ». D'après le manuscrit autographe ³³, il serait également l'un des premiers à abandonner l'écriture des cordes à cinq parties, si caractéristique du règne de Louis XIV, pour adopter celle à quatre, sans quintes de violon. Malgré ces qualités, *Les plaisirs de la campagne* ne furent point goûtés du public ³⁴.

Après cet échec, Bertin de Ladoué cessa de composer pour l'Opéra. Il y poursuivit cependant, dans la fosse d'orchestre, sous la direction de Jean-Féry Rebel, son activité de claveciniste jusqu'en 1734, date à laquelle il céda sa place à André Chéron ³⁵. Durant la période où il occupa ce poste tout en étant au service du Régent, il s'était rapproché des lieux où il exerçait ses talents : en 1718, au moment où il parvenait à l'apogée de sa carrière, il demeurait, depuis quelque temps déjà, « place du Palais-Royal, paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois ». Le 7 mai, il signa un bail pour emménager dans le même quartier, rue « Neuve-des-Petits-Champs » ³⁶. Moyennant le loyer élevé de 2 250 livres par an, il put bénéficier d'un logement spacieux, de toute « une maison à porte cochère ». Mais bientôt, privé de succès au théâtre lyrique, il fut conduit, le 10 mai 1724, à sous-louer à un banquier parisien, François de Villard, « le second appartement » situé au quatrième étage du bâtiment qu'il habitait ³⁷. Cela lui rapporta chaque année 900 livres, soit une somme supérieure au salaire qu'il recevait de l'Académie royale de Musique.

Il est possible qu'il songeât déjà au mariage de sa fille aînée, Claude-Angélique, à laquelle il allait accorder, trois ans plus tard, une dot considérable, évaluée à 20 000 livres. Le contrat, passé le 3 juin 1727, après la reprise réussie d'*Ajax* à Paris, est un magnifique document ³⁸ où l'on peut découvrir la place qu'occupait le compositeur dans l'entourage du Régent. Claude-Angélique Bertin de Ladoué épousait Jean-Baptiste-Hubert de Lafontaine, capitaine du régiment d'Étampes et « écuyer » de Louise-Adélaïde d'Orléans. Or, cette princesse du sang avait été l'élève de notre claveciniste. Elle était devenue « religieuse professe » à l'abbaye Notre-Dame de Chelles, où fut envoyée Claude-Angélique. Celle-ci y demeurait en 1727, quand il fut décidé de l'unir au « fils de défunt Louis de Lafontaine, officier de Monseigneur le Duc d'Orléans ». Les biens de son futur conjoint étaient estimés à 17 500 livres. Elle apportait certes davantage, mais sa part était composée de 4 875 livres « en meubles et hardes » à « son usage », et parmi ces effets personnels, on ne manque pas de remarquer « un clavecin de valeur de deux mille livres ». Formée à l'évidence par son père, elle demeurait fidèle à l'art qu'il lui avait enseigné. L'acte notarié ne fournit pas seulement ces renseignements émouvants. Il livre aussi la signature de témoins prestigieux : le duc et la duchesse d'Orléans et plusieurs de leurs enfants, l'abbesse de Chelles et Philippe-Élisabeth, qu'on appelait mademoiselle de Beaujolais. À côté de ces noms, on trouve également celui d'un musicien : Jean-Baptiste Morin. Il était alors maître de chapelle à Chelles et semble avoir été très lié à Toussaint Bertin de Ladoué : tous deux partageaient les mêmes protecteurs.

Tout en s'étant soucié d'assurer une bonne éducation et un beau mariage à sa fille aînée, Bertin de Ladoué n'aurait pas mené, pendant cette période, une vie morale exemplaire. Dans un curieux manuscrit, aujourd'hui conservé à Nantes, intitulé *Liste*

des filles de l'Opéra et de leurs galants en février 1725, on peut lire, en face de la mention d'une chanteuse nommée Périchon : « Bertin qui tient le clavecin de l'Opéra »³⁹. Cette conduite, bien révélatrice des mœurs de l'époque, n'empêcha pas le compositeur d'avoir de sa femme un second enfant, Angélique-Élisabeth, dont la naissance en 1720 ou 1721 fut assez tardive.

Le fait est connu par les pièces d'archives rédigées peu de temps après la mort du musicien⁴⁰. Parmi celles-ci, l'inventaire de ses biens fournit la date exacte de son décès : le 6 mars 1743. L'information est précieuse, car les historiens situaient jusqu'à présent cet événement en 1745⁴¹. L'important acte notarié permet également de savoir dans quelles conditions Bertin de Ladoué passa les dernières années de son existence. Durant cette période, il demeura rue des Bons-Enfants, toujours dans le quartier du Palais-Royal et de l'Opéra, dans un appartement qu'il louait aux chanoines de l'église Saint-Honoré.

Son logement était peu spacieux. Il comprenait au troisième étage une cuisine et une chambre « sur le même palier », où couchait sa fille cadette encore mineure. Avec sa femme, il occupait juste en dessous, au second niveau de la maison, quatre pièces, dont une, « ayant vue sur la rue des Bons Enfants », servait de salle à manger. Les trois autres donnaient sur la cour. L'une d'elles, où le couple passait ses nuits, était dotée d'un riche ameublement avec deux lits jumeaux à « impériale », couverts de « damas cramoisy », une tenture de même étoffe, des rideaux de taffetas, une banquette de bois doré, des chaises et des fauteuils en noyer, des tableaux aux sujets tantôt religieux, tantôt profanes représentant pour deux d'entre eux le dieu Apollon. Quatre tapisseries « verdure de Flandre » décoraient un second espace adjacent, où l'on pouvait encore admirer une belle « commode en tombeau » à trois tiroirs en palissandre et plusieurs trumeaux de glaces, dont un, au-dessus de la cheminée, était orné d'un paysage « peint sur toile », encadré de « bois sculpté et doré ». Enfin, dans un lieu plus petit, un cabinet, où se trouvait une « chaise de commodité », les effets personnels du compositeur étaient conservés dans une armoire et une commode de chêne. Outre des « mouchoirs de poche », et une douzaine de « chemises de jour, dont deux garnies de manchettes brodées », les habits du défunt sont décrits : « un justaucorps, veste et culotte de drap noir, une redingote de drap rouge », auxquels il convient d'ajouter « deux paires de souliers, un chapeau et une perruque ». On remarque également « une épée à poignée et garde », une « canne à pomme d'or », une « montre faite par Le Bon, horloger à Paris, à sourdine dans sa boëtte d'or », et une « petite tabatière d'or en forme de balon ».

D'autres objets de valeur sont mentionnés dans l'inventaire : « une paire de boucles d'oreilles d'enfant, composée de neuf diamants », destinée à la plus jeune fille de Bertin de Ladoué, et de « la vaisselle d'argent » comprenant des plats, des couverts, un pot à eau, une jatte, deux petits flambeaux et même un bénitier, « au dessus duquel est une croix ». On peut toutefois être surpris de ne trouver aucun instrument de musique. Bien peu de partitions figurent en outre dans le document. Rangées avec des « livres de dévotion », elles consistaient en plusieurs exemplaires non reliés des ouvrages les plus appréciés du compositeur, dont celui-ci pouvait espérer tirer encore profit : « douze opéras en feuilles d'Ajax et vingt du Jugement de Paris, prisés soixante livres ».

Outre les revenus qu'il percevait de plusieurs rentes, il continuait de sous-louer des logements, notamment un appartement au « Sieur Morin ». S'agit-il du musicien qu'il put côtoyer chez le duc d'Orléans ? De son fidèle protecteur, il reçut jusqu'à la fin de sa vie une pension de 1 200 livres. Avant son décès, il bénéficia également des services d'une domestique nommée Françoise Duval et la fortune qu'il laissa à son épouse et à ses deux filles fut estimée à la coquette somme de 36 585 livres, dont 4 226 « en meubles et effets » et plus de 2 100 en « vaisselle d'argent »⁴².

D'après les documents retrouvés, Toussaint Bertin de Ladoué apparaît bien comme un compositeur représentatif de la Régence. Outre le caractère de ses *Plaisirs de la campagne*, ses opéras furent pour la plupart créés pendant cette période, au cours de laquelle il parvint à l'apogée de sa carrière. Tout en étant reconnu en province, il n'exerça ses talents qu'à Paris où il vécut auprès de son unique protecteur, le duc d'Orléans, auquel il dédia tous les ouvrages lyriques qu'il fut seul à signer. Malgré ce soutien, il ne fréquenta jamais la cour : on cherche en vain son nom dans les comptes des Menus-Plaisirs, publiés par Marcelle Benoit⁴³. Cette situation fut probablement la cause de la brièveté de sa célébrité et de l'oubli rapide dont il allait être victime. Pourtant, plusieurs de ses œuvres furent jouées dans diverses villes de France, parfois même assez tardivement, jusque dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, comme l'étaient celles des meilleurs auteurs de musique dramatique sous l'Ancien Régime. Elles méritent toutes d'être étudiées en détail et comparées à celles des contemporains, afin de déceler leurs qualités et de mieux apprécier ce riche répertoire qu'était celui de l'Opéra entre Lully et Rameau.

Notes

¹ Outre quelques articles de dictionnaires, aucune étude n'a été encore entièrement consacrée à la vie et à l'œuvre du compositeur.

² Paris, Archives nationales, Minutier central, 11v-739, 13 juin 1719, *convention*.

³ Paris, Archives nationales, Minutier central, cxvi-158, 28 nov. 1705, *délaissement de meubles*. Une pièce de clavecin — un prélude non mesuré — est attribuée à Bertin de Ladoué. Conservée à Paris, au département de la Musique de la Bibliothèque nationale, dans un recueil (*Règles pour l'accompagnement*, Vm⁸ 1139), elle a été étudiée et reproduite dans l'ouvrage de Paul PRÉVOST, *Le prélude non mesuré pour le clavecin (France 1650-1700)*, Baden-Baden & Bouxwiller, Koerner, 1987, p. 293 et 339.

⁴ François et Claude PARFAICT, *Histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement jusqu'à présent*, Paris, Bibliothèque nationale, Mss français nouv. acq. 6532, II, p. 2.

⁵ François-Joseph FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens*, Paris, Didot, 1866, t. I, p. 383.

⁶ Voir notre article, « L'orchestre de l'Opéra et son évolution de Campra à Rameau », *Revue de musicologie*, 1990, n° 1, t. 76, pp. 23-43.

⁷ Ce « mémoire » figure au début des partitions d'*Ajax*, du *Jugement de Pâris* et des *Plaisirs de la campagne*.

⁸ F. et C. PARFAICT, *op. cit.*, I, p. 102.

⁹ *Id.*, p. 115.

¹⁰ Toussaint BERTIN de LADOUÉ et François BOUVARD, *Cassandre, tragédie en musique*, Paris, Christophe Ballard, 1706, p. I.

¹¹ D'autres airs allaient être encore publiés par Ballard en 1713, 1715 et 1717.

¹² À Paris, aux Archives nationales, l'inventaire après décès du compositeur (Minutier central, LIX-230, 27 avr. 1743) et l'acte de partage du 26 janv. 1748 (148 A.P. 8, dos. 3).

¹³ Voir l'acte déjà cité : Paris, Archives nationales, Minutier central, CXVI-158, 28 nov. 1705, *délaissement de meubles*.

¹⁴ F. et C. PARFAICT, *op. cit.*, I, p. 115.

¹⁵ Voir notre article, « Tempêtes et tremblements de terre dans l'opéra français sous le règne de Louis XIV », dans H. LACOMBE, *Le mouvement en musique à l'époque baroque*, Metz, Serpenoise, 1996, pp. 180-181.

¹⁶ T. BERTIN de LADOUÉ, *Diomède, tragédie mise en musique*, Paris, 1710, « épître », n.p.

¹⁷ Consulter à ce sujet, Jean-Paul MONTAGNIER, *Un mécène-musicien : Philippe d'Orléans, Régent (1674-1723)*, Paris, Zurluh, 1996.

¹⁸ T. BERTIN de LADOUÉ, *op. cit.*, « épître », n.p.

¹⁹ C'est ce qu'atteste la page de titre de la partition de l'opéra *Ajax*, publiée à cette date.

²⁰ D'après l'état du personnel de l'Opéra, publié par Graham SADLER, « Rameau's singers and players at the Paris Opéra. A little-known inventory of 1738 », *Early music*, oct. 1983, vol. 11, n° 4, p. 462.

²¹ On peut le constater à la lecture de l'état de l'orchestre, publié par Nicolas BOINDIN, *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, Paris, Pierre Prault, 1719, II, p. 115.

²² G. SADLER, *op. cit.*, p. 462.

²³ Voir notamment les parties de basse continue des matériels conservés à Paris, à la Bibliothèque de l'Opéra, pour les ouvrages suivants : *Télégone* (MAT. 18, 249, n° 92), *Les stratagèmes de l'Amour* (MAT. 18, 219, n° 102), *Les amours des déesses* (MAT. 18, 12, n° 88), *Pyrrhus* (MAT. 18, 205, n° 95).

²⁴ MAUPOINT, *Bibliothèque des théâtres*, Paris, Laurent-François Prault, 1733, p. 6.

²⁵ Renseignement aimablement communiqué par Jean-Philippe Van Aelbrouck que nous remercions.

²⁶ Paris, Bibliothèque nationale, Arts du spectacle, collection Rondel, Ro 1150.

²⁷ LÉON VALLAS, *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon (1688-1789)*, Lyon, Masson, 1932, pp. 507-508.

²⁸ D'après un livret conservé aujourd'hui à Paris, dans une collection particulière.

²⁹ Selon les indications portées sur un livret conservé à Paris, au département des imprimés de la Bibliothèque nationale (8° Yth. 329).

³⁰ D'après les livrets retrouvés, imprimés lors de chaque reprise.

³¹ F. et C. PARFAICT, *op. cit.*, II, p. 19.

³² Paris, Bibliothèque de l'Opéra, Rés. 602, p. 573.

³³ Paris, Bibliothèque de l'Opéra, A. 101 (I-IV).

³⁴ D'après les frères PARFAICT, *op. cit.*, II, p. 21.

³⁵ G. SADLER, *op. cit.*, p. 462.

³⁶ Paris, Archives nationales, Minutier central, CXVI-204, 7 mai 1718, *bail*.

³⁷ Paris, Archives nationales, Minutier central, LIX-193, 10 mai 1724, *bail*.

³⁸ Paris, Archives nationales, Minutier central, CXIII-313, 3 juin 1727, *mariage*.

³⁹ Nantes, Bibliothèque municipale, Ms. 2135, p. 130.

⁴⁰ Paris, Archives nationales, 140 A.P. 8, dos. 3 (acte du lieutenant civil du châtelet de Paris, daté du 24 avr. 1743) et Minutier central, LIX-230, 27 avril 1743 (inventaire après décès du compositeur).

⁴¹ Cette date erronée figure de bonne heure dans les écrits des historiens : on la trouve dans Louis-François BEFFARA, *Dictionnaire de l'Académie royale de Musique*, Paris, Bibliothèque de l'Opéra, Rés. 602, p. 649.

⁴² Selon l'acte de partage du 26 janvier 1748 (Archives nationales, 140 A.P. 8, dos. 3).

⁴³ Marcelle BENOIT, *Musiques de cour, Chapelle, Chambre, Écurie (1661-1733)*, Paris, Picard, 1971.

Page de titre du livret d'*Ajax*, imprimé lors de représentations données à Bordeaux au xviii^e siècle, Paris, collection particulière.

Dernière page de la partition imprimée des *Plaisirs de la campagne*, où figurent les signatures de Bertin de Ladoué et Jean-Baptiste-Christophe Ballard, Paris, collection particulière.

Le concert extravagant Une expérience de la modernité chez Bordelon et Moncrif

Claude JAMAIN

Lorsque la Régence fut déclarée, « la folie, agitant son grelot », comme l'écrit Voltaire ¹, traversa la cour et la ville. Folie des corps, folie de l'argent, qui semblèrent ériger le principe de Momus, *Ridere regnare est*, en direction de conscience. Cette folie n'est évidemment pas semblable à ce dérangement du cerveau pour lequel, alors, les Anglais s'intéressent, en visitant l'hospice de Bedlam. C'est plus simplement « l'excès des passions, le caprice, la légèreté, et pour ainsi dire la folie courante », comme l'indique l'avertissement du *Carnaval et la Folie* ². En termes plus métaphysiques, une inquiétude faite de désirs, d'empressements, d'ardeurs sans cesse allumés, « une sottise et vaine espérance de se satisfaire dans la multiplicité des plaisirs de la terre » ³ qui aurait supplanté la haute inquiétude, celle causée par la soif de Dieu.

Ce préservatif contre l'ennui, ce plaisir toujours renouvelé, c'est bien sûr à la musique qu'on le demande, en plaçant Momus ⁴ au côté d'Apollon. Et particulièrement à la musique italienne, qui est la manière du Professeur de Folie et de Momus, dans l'opéra de Destouches cité plus haut. Avant tout, il s'agit d'être anti-façonnier ! En outre, les Italiens sont de retour, et leur comédie, leurs lazzi, leur musique agile ont tiré les spectateurs de l'« indolence » où les plongeaient les Comédiens-Français ⁵. Les amateurs, quant à eux, ont commencé d'embarquer « sur la mer immense des sonates » ⁶ note Le Blanc, un peu plus tard. Mais, bien sûr, aucune querelle entre musiques française et italienne, avant Rameau, n'est ouvertement déclarée.

L'abbé Laurent Bordelon publie, en 1716, *La coterie des Anti-façonniers* ⁷. Il y décrit une « petite assemblée de plaisir », selon un modèle pris du *Spectateur* d'Addison, grand succès de librairie, où abondent les coterie : des Lairs, des Envieux, etc. Une bonne part de l'ouvrage est consacrée précisément à un musicien, Furetun, qui constitue un orchestre inouï, fait d'étranges instruments. Plus étrange encore que le clavecin à marteaux que Marius présente à l'Académie, cette même année, plus que le clavecin des couleurs, une extravagance à laquelle le père Castel a commencé de travailler, le clavecin de Furetun est « extraordinaire » : la table est « de cuivre fort mince », en forme de croix de Lorraine, que sept piliers soutiennent. Le plus surprenant est que cette table est enjolivée « d'un grand nombre de petites figures

mobiles qui prennent toutes les attitudes proportionnées aux airs qu'on y joue, ce qui représente un théâtre ». L'instrument parle à plusieurs sens à la fois, et permet un petit opéra en chambre.

Son luth est « d'un verre net et clair, excepté le manche ». Il est, lui aussi, garni d'un petit spectacle, qui double le plaisir. Sous ce verre, on trouve quatre rossignols qui semblent « s'efforcer d'imiter, et même de surpasser la mélodie qui se fait entendre au-dessus de leur maison ». Hélas ! Ces rossignols, épuisés par l'effort, tombent pâmés, « étendus et comme morts ». Les auditeurs, on le comprend, seraient bien touchés de cette funeste catastrophe, si un âne ne sortait du manche pour se mettre à braire, et ainsi ranimer nos oiseaux.

Bordelon, auquel Gacon a fait la réputation d'un grand maraudeur, rassemble, pour constituer cette singulière *galleria armonica*, qui va faire l'étonnement de la petite société et la fortune du musicien, les matériaux les plus divers. Furetun est de la famille des musiciens burlesques. Son « grill avec deux saucisses dessus » — un tympanon — vient tout droit des *Gobbi* de Jacques Callot, et, au-delà, du *Carnaval* de Sadeler ; il traverse également les pages du *Spectateur*, sur un air italien, ce qui en augmente l'étrangeté. L'actualité fournit sans doute aussi quelques motifs, comme un sifflet de chaudronnier, sorte de flûte de Pan à embouchure, bien proche de l'orgue à bouche des Chinois, qu'a signalé Bonnet, dans son *Histoire de la musique*, en 1715 ⁸. Et l'automate est à la mode, bien avant que Vaucanson n'étonne Paris : en 1710, le père Truchet a présenté au roi un théâtre en miniature, où les décors se changent d'eux-mêmes ; en 1716, le mécanicien DeFrance expose au château des Tuileries des flûteurs automates et des oiseaux mécaniques, qui chantent plusieurs airs avec une délicatesse merveilleuse. Joseph Bonnier, baron de La Mosson constitue un extraordinaire ensemble d'automates musicaux dont, à sa mort en 1744, Edme-François Gersaint, l'ami et protecteur de Watteau, devait dresser le catalogue : un orgue mécanique « a la faculté de jouer seul un opéra entier », pendant que la représentation est assurée par un « modèle d'un opéra, garni de toutes les machines et décorations, sur le modèle de la salle des machines des Tuileries » ⁹. Bordelon connaît aussi, du *Livre des spectres* de Le Loyer, édité en 1580, les merveilleuses machines de Tivoli : des orgues qui sonnent d'elles-mêmes, et le ramage d'une infinité d'oiseaux artificiels. Peut-être même, a-t-il ouvert quelques pages de Mersenne, qui, en plusieurs endroits, fait allusion à l'ingéniosité des Allemands en matière de lutherie :

Les Allemands sont si ingénieux qu'ils font jouer plus de 50 pièces différentes par le moyen de plusieurs ressorts, qui font même danser des ballets à plusieurs figures qui sautent et se meuvent à la cadence des chansons ¹⁰.

Il fait une large part aux cordes sympathiques, rendues intéressantes depuis la théorie de Sauveur, et qu'on retrouve dans les pieds du clavecin de Furetun. Au reste, pour l'abbé, les conduites extravagantes n'ont point de mystère : il les a rassemblées dans *Les imaginations extraordinaires de M. Oufle*, en 1710, le seul de ses ouvrages qui lui survécut. C'est un vaste répertoire des erreurs populaires, des superstitions, des dangers de la lecture, et l'auteur se recommande des *Pensées sur la comète*, et du *Traité des oracles*, ce qui laisserait croire qu'il eut, sur son siècle, quelques lumières.

Faut-il voir dans ces instruments « purement imaginaires », quelque motif échappé d'une utopie, dont, somme toute, la Coterie imite l'insularité ? Bordelon a abondamment contribué au genre : il donne *Mital* en 1708, *Becafort* l'année suivante et, en 1711, *Gongam*. L'utopie en pleine croissance — les rééditions sont alors nombreuses — est prête à devenir un genre national, en prolongeant dans le rêve les contestations latentes du règne de Louis XIV. Mais la musique, dans l'utopie, est surtout au service d'un discours sur la langue et représente le modèle possible d'un langage universel, dans Godwin, par exemple ; la seule extravagance est alors de chanter au lieu de parler. Rien de tout cela avec Furetun : ce chapitre des *Anti-façonniers* n'a pas de prétention à être modèle, et ne propose nullement les lois d'un monde nouveau.

Serait-ce alors une reprise tardive de la thématique du « monde renversé », que le ballet de cour, si souvent, avait mis en scène ? Le *Ballet des doubles femmes*, en 1626 ¹¹ présentait des violonistes avançant à reculons, avec un masque derrière la tête, qui donnaient l'impression de porter leur instrument sur le dos. Ce qui charmait sous Louis XIII n'est pas totalement oublié : dans les cercles de la Régence, comme les « dîners du Bout du Banc », chez M^{me} Quinault, en 1733 ¹², auxquels participent Caylus, Marivaux, Duclos, entre une béquille du père Barnabas et une autre badinerie chantante, on renverse volontiers le monde ; il n'est que de feuilleter les *Œuvres badines* de Caylus ¹³. Et ce « monde renversé », la Foire n'a pas cessé de le montrer ; on sait qu'une pièce de Le Sage et d'Orneval, donnée dans ces années, porte ce titre. Bordelon n'est pas étranger à cet univers, puisqu'il a tenté quelques comédies, sous le nom de La Thuillerie — selon Moreri — apparemment sans grand succès. Pour cette raison, peut-être place-t-il dans sa coterie une femme « qui apprendra à faire des comédies, des opéras et autres sujets de spectacles infailibles dans leur succès ».

Mais il faut considérer que, quelques éléments purement burlesques mis à part, comme une musette faite d'une peau unique, cousue par des femmes de plus de quarante ans, si lourde qu'il faut quatre personnes pour la porter, rien n'est véritablement renversé : tout reste de l'ordre du possible.

Bordelon est surtout un rêveur. Il rêve, comme Cratyle, sur le nom des instruments, et joue — en fin linguiste qui a donné, en 1705, *La langue* — à prendre leur nom au pied de la lettre. Le serpent qu'il exhibe ressemble si fort à l'animal qu'il darde une langue sifflante, rampe le long des tapisseries, et finalement, prend la forme d'un cercle. Le hautbois est tout bonnement muni d'une figurine haute, qui boit. Il joue aussi sur les formes, avec une harpe en corps de bossu, au ventre en soufflet, aux jambes en tuyaux d'orgue, qui évoque les gravures des *Songes de Pantagruel*, ou encore les costumes pour les *Fêtes de Bacchus*, avec un théorbe qui, au nom de sa forme de mousquet, lance, comme cette arme, de grosses dragées. Il joue encore à amplifier la croyance en la qualité des peaux, qu'on trouve dans le *Compendium* de Descartes, lequel différencie peau de loup et peau de brebis, et invente un tambour dont la peau représente une carte de géographie universelle, qui ne rend un son que lorsqu'on frappe un pays ami.

Où ces extravagances mènent-elles ? Au delà de l'alibi de faire rire, il s'agit de montrer, dans la déformation des pratiques musicales, l'image trouble de la réalité. Empruntant des motifs burlesques, l'auteur considère le réel, et, montrant une autre

face des objets, remue, par ces images naïves, le souvenir d'un monde où l'Idée rayonnait, jusque dans ses aspects les plus fugaces, où le signe était sûr, où les mots révélaient les objets. Il n'est pas étonnant, en cette époque de bouleversement, de rencontrer ce désir de rechercher le sens, dans un lieu aussi essentiel que l'harmonie. En déconcertant l'ordre des choses, sans jamais être happé par un rêve humaniste, Bordelon pose seulement la question de l'ordre d'un monde qui commence, en ce début du XVIII^e siècle, à n'avoir plus ni signe ni symbole. Ce ne serait qu'emprunter les voies connues du burlesque, et dire de nouveau la question de l'extravagance :

Qui pourra dire sans peine,
Si la Sagesse nous mène,
Ou si c'est nous qui la menons ?

si une ambiguïté ne demeurait. Elle tient au souci qu'a l'auteur de ménager la maîtresse place à l'harmonie. Car il faut observer cet étonnant phénomène, ce singulier déplacement de la logique : de l'accidentel, du discordant produit de l'harmonie. De ce dévoiement des instruments, auxquels manquent ce qu'on pourrait nommer une géométrie et une matérialité fonctionnelles, de ces vibrations encore inouïes, naissent l'ordre absolu et la plus merveilleuse des musiques. En cela, Bordelon s'écarte du modèle du concert extravagant qui ne sait que produire la dissonance, afin de révéler le désordre du monde, selon la vieille recette qu'on trouve dans *Le berger extravagant* :

Lysis ayant toussé plusieurs fois pour jeter dehors tous les flegmes qui eussent bouché le passage de sa voix, commença de chanter son air si mélodieusement, que sa musique était à peu près aussi agréable comme le bruit que fait la roue d'un chariot mal graissée ¹⁴ ;

et dans l'opéra des *Dissonances*, que lui-même décrit dans son *Mital* ¹⁵. Non, Furetun ne fait décidément que la plus belle des musiques, la plus acceptable ; tout le contraire des sons aigres que produisaient les dauphins d'un célèbre concert, celui de *La musique du diable* ¹⁶, attaquant, dans la personne de son surintendant, la représentation du pouvoir harmonique du roi, et tout le contraire de la cacophonie du concert de province que relate de Chargey ¹⁷, un demi-siècle plus tard. Le serpent de Furetun, en effet, faisait un bruit « épouvantable », mais « avec mesure et sans discorder » ; les instruments désaccordés étaient touchés avec tant de justesse « qu'ils résonnèrent tous avec la précision du plus exact accord ». On pourrait alors considérer, et ce n'est pas là, semble-t-il, trop solliciter cette petite scène, qu'est postulée la nécessité de l'harmonie, comme un absolu capable de donner un sens au monde. Postulation accomplie, toutefois, dans un complet détachement de l'expérience, au prix d'une traversée de rêve, d'un ensemble de fictions, qui en font, somme toute, une réalité rêvée. C'est qu'en effet, cette musique qui ne se laisse connaître que par la sensation, par le transport qu'elle provoque — qui ne sont que plaisirs de la terre, et non signes de l'infini — apparaît ainsi comme une grande interrogation, une énigme. Voilà qui se rapproche beaucoup de certaine promenade dans le jardin du « Je-ne-sais-quoi » que décrit Marivaux ¹⁸ quelques années plus tard. Et il y a bien de la nostalgie dans cette harmonie si nécessaire et alors si énigmatique !

Dans un monde sans raison, l'énergumène peut se montrer. La musique de Furetun est d'une diabolique beauté. Au reste, l'une des leçons du « monde renversé » était que Satan en était devenu le prince. Pensons à la célèbre gravure de Crispin du Pas, en 1635. Sous la Régence, les scènes d'enfer ne manquent pas ¹⁹. Et les diables sont présents dans le concert de Furetun. Quoiqu'harmonieux, le concert de basses de violes, à la fois très petites et très amples, en principe destiné à séduire une fiancée — il n'est pas étonnant que des élans de désir rôdent autour de cette musique — ne laisse pas d'être inquiétant :

Tous ces monstrueux instruments jouaient avec tant de force et d'impétuosité, que les vitres en étaient agitées, et que les bougies couraient grand risque de s'éteindre. Tous les assistants en pâlirent de frayeur, et comme le bruit de cette terrible symphonie devenait violent de plus en plus, il n'y eut personne de cette compagnie qui ne crût que tous ces joueurs de basse de violes étaient autant de diables.

N'est-ce pas ce que le bon abbé Pluche nommera la musique « baroque », par opposition à la musique « chantante » ²⁰ ? N'est-ce pas celle que les musiciens eux-mêmes nomment « diabolique », lorsqu'ils font crier leurs violons, comme l'écrit Feyjoo ²¹ ? Et voici qui fait songer que, sans doute, le fonds de musique de Furetun est italien.

La Coterie est hébergée chez un certain Sapion. Dans ce texte, Bordelon semble, de l'avis du *Journal de Trévoux* ²², rendre un hommage à son propre patron, le président de Lubert. Ce personnage a créé une académie de musiciens amateurs, dont est le prince de Conti, « qui se sont donné le nom de Mélophilètes », et jouent tous les lundis, « depuis quelques temps » indique le *Journal* de Mathieu Marais à la date d'août 1723. Peut-être existe-t-elle déjà en 1716, mais Bordelon ne semble pas la peindre ici. C'est un concert jaloué, envié, mais totalement dépourvu d'extravagance. À juger d'après les pièces qui nous sont parvenues — *Le triomphe des Mélophilètes* de Bouret et *Le triomphe des Odiphilètes* de Carolet —, on y allégorise, on y célèbre le monarque, et l'on y joue la passacaille d'*Armide* du « moderne Amphion », puis les plus belles sonates de Corelli, pour réunir les goûts, avant de conclure toutefois à la victoire de la France. Furetun, lisons-nous, vit dans un autre lieu : chez un certain « Caronte, homme de considération, si amateur de la musique, que de tous les plaisirs, celui qui le touchait le plus sensiblement, c'était une excellente symphonie ». De plus, « il faisait souvent des concerts chez lui, composés des meilleurs chanteurs et des plus habiles toucheurs d'instruments ». À quelques années près, on pourrait reconnaître dans ce Caronte, Crozat le Jeune ²³, dont le concert dit *Academici paganti*, en 1722, repris en main par M^{me} de Prie, ambassadrice en Savoie, toujours selon Marais, introduit la musique italienne, puisqu'il donne naissance au *Concert Italien* du Louvre en mars 1724. Et M^{me} de Prie « lutte contre le goût de la Nation », constate-t-il, et pire, « elle protège déjà les La Motte et tous les autres censeurs d'Homère ; il ne lui reste plus qu'à nous dégoûter de Molière et de Lulli ». Bref, elle est résolument Moderne, comme notre concert extravagant, si l'on accepte de rapprocher Caronte de Crozat, et comme « la petite république » qu'est la Coterie qui, elle aussi, représente une frange moderniste de la société intellectuelle, à laquelle on pourrait rattacher Bordelon : on y rencontre en effet une femme algébriste forcenée, une autre qui juge que la connaissance du grec et du latin sont perte de temps. En matière de musique, un goût décidé pour l'italienne. On peut observer en

effet que les tenants de la musique française, les Lulli, Campra, Bernier, Lalouette, Dornel, sont rejetés « bien loin », auxquels l'auteur ajoute les « Okrouets », et les « Marmarmurmurs », qui ne dépareraient pas le concert de Banza. Pour Furetun, « il y avait si peu de solidité dans ces sortes de sons, que quand il sortait d'un concert, il se trouvait rempli de rien », ce qui rejoint le discours qu'on entend alors sur la musique française.

Furetun produit deux performances musicales. D'une part, il remplace un jeune musicien pris en affection par Caronte, et se révèle alors un violoniste étonnant :

Il inspira toutes les passions qu'il voulut : colère, frayer, langueur, tendresse, et plusieurs autres agitations se trouvèrent sous son archet dans toute l'étendue qu'il jugeait à propos de leur donner, de sorte que les spectateurs en sentaient tous les contrecoups, et se faisaient un plaisir de les sentir.

On est là assez proche des descriptions de la musique italienne. Raguene, dans son *Parallèle*, auquel on peut réduire alors la critique musicale — avec Le Cerf, pour qui d'ailleurs les Italiens sont « extravagants » — décrit en termes voisins la musique italienne : « ils en imprimèrent si bien le caractère dans les airs, que, souvent, la réalité n'agit pas plus fortement sur l'âme », ou bien « ce sont des coups d'archets d'une longueur infinie »²⁴. Tout est plaisir dans ce que Furetun nomme encore « bruit ». Observons aussi que le recours à l'étendue n'est pas le fait d'un jeu à la française, qui ne connaît ni doubles cordes, ni arpèges redoublés, courants chez les ultramontains. Les Français en restent aux prouesses du violon de Lulli, et très sagement, sans virtuosité, ignorent les recherches italiennes, Baptistin mis à part.

La seconde prestation de Furetun est un concert où il joue un air en passant de l'un à l'autre de ses vingt instruments bizarres. Il a auparavant demandé qu'on les discorde, et s'est vêtu en concertiste, à savoir d'une culotte, d'une camisole, et d'un bonnet volant. Étrange costume qui pourrait faire songer à celui d'un fou ou d'un malade, si Bordelon ne prenait soin d'ajouter que le tout est fort propre et fort ragoûtant. Il a de plus préparé un lit pour le sortir du concert, et un grand feu, puisque lui-même est « tout feu, par l'ardeur qu'il montrait sur son visage et dans ses yeux », et « toute eau par la sueur qui traversait tous ses vêtements ». Tout comme le joueur de violon de Raguene, qui « tourmente son violon, son corps [...] n'est plus maître de lui-même [...] s'agite comme un possédé »²⁵.

Il y a certes de la part de Bordelon une grande attirance pour cette musique qui enchante et émerveille. Pourtant, les performances musicales de Furetun se soldent toujours par des échecs : ses fiancées le fuient « ne doutant point qu'il fût sorcier ». Il ne faudrait pas imaginer que ce chapitre de *La coterie*, comme une suite à *Monsieur Oufle*, constituât un préservatif contre les prestiges de la musique, et l'écrit d'un vieillard inquiet devant tant de modernité. Non, les enchantements de la musique demeurent, et l'inquiétude, c'est celle qu'on ressent devant la fragilité d'un objet merveilleux, si bien évoquée ici par le luth de verre. Une harmonie sans raison, une réalité rêvée, sans cesse, sont menacées d'effondrement. Cette harmonie apparaît comme détachée du monde, comme une image échappée de l'ordre ancien. L'isolement, l'impossibilité d'embrasser le monde dans une harmonie générale, n'est-ce pas aussi l'une des lectures possibles des *Barricades mystérieuses* que Couperin donne vers 1717 ? Et le monde, faute de repères intelligibles est, comme le lieu où se réunissent

les Anti-façonniers, une construction « labyrinthique ». Cette harmonie hantée par le néant, nous la trouvons dans le motif du rossignol. Remarquons d'abord qu'à cette époque, le chant de cet oiseau sert à désigner la voix italienne : le texte déjà cité de Ragueneau abonde en gosiers de rossignols et en voix rossignolantes. Dans le luth de Furetun, les oiseaux meurent, de ne pouvoir égaler le chant de l'instrument, comme si l'on voulait signifier, outre la fragilité, et la fin d'un monde, l'effacement d'une idée qui faisait de la musique le bruit de la grande volière de l'univers, répétant la louange divine. Au reste, le thème de la mort du rossignol, que Famien Strada avait exploité ²⁶, se trouve à cette époque rappelé par Bonnet :

Les rossignols, écrit-il, dans le temps qu'ils sont en amour [...] lorsqu'ils entendent jouer de quelques instruments, ou chanter une belle voix à laquelle ils s'efforcent de répondre par leur gazouillement avec tant de violence que j'en ai vu souvent tomber pâmés ²⁷.

Ajoutons ce détail : notre Furetun, dont le nom est presque l'anagramme de Fortune, finit assez mal, dans un « faufilage avec les grands ». C'est « l'ordinaire de ceux de sa profession » écrit Bordelon, constatation qui n'est pas non plus dénuée d'inquiétude.

Quelques années après la publication de *La coterie*, un autre étrange concert fait son entrée dans la littérature. Bordelon avait été étonné — il le rapporte dans ses *Diversités curieuses* de 1692 — comme tous ses contemporains, de l'étrange testament de M^{lle} Dupuy, joueuse de harpe, qui avait assuré à ses chats un revenu et une rente considérables. Ce n'était pas là la première extravagance à laquelle un chat se trouvât mêlé. Une tradition, qui remonte au XIII^e siècle ²⁸, en avait fait le représentant des forces obscures, le compagnon des énergumènes, et l'accessoire de tous les dérèglements. Dès le XV^e siècle, le thème de la « musique des chats » est solidement implanté, comme en témoigne *Une musique de chats*, peinture sur cuivre attribuée à Pieter Brueghel qui, dans la seconde pièce des appartements du Régent au Palais-Royal, faisait pendant aux *Singes peintres* de Watteau. Ce sont des chats qui chantent devant un livre noté au verso, et représentant au recto des souris avec un rat. Un chat accompagne avec une trompette ²⁹.

Du fait de l'étrangeté de leur cri, leurs voix « aigres et discordantes » que mentionne le dictionnaire de l'Académie, ils sont l'expression de la disharmonie. L'éducation musicale du chat, représenté par un poupon emmaillotté comme un enfant Jésus, est un lieu commun de la gravure, chez le Blond et Lefebvre ³⁰.

La Foire entretient la tradition des concerts animaux ; les loges ne manquent pas d'animaux chanteurs et danseurs. Bonnet signale plusieurs de ces spectacles, à la fin du XVII^e siècle, à la foire Saint-Germain : des singes musiciens, des rats dansant en cadence sur une corde, en tenant de petits contrepoids, un rat blanc de Laponie dansant une sarabande avec la gravité d'un Espagnol ³¹. Plus tard, Valmont de Bomare mentionne un concert miaulique, dirigé par un singe ³².

Si le miaulement est un motif carnavalesque, dont les « *Katzenmusik* », en Allemagne conservent le souvenir, c'est évidemment qu'il constitue une dissonance, qu'il n'est que bruit, et à ce titre peut exprimer le « monde renversé ». La musique des chats, c'est l'expression sonore de ce mélange de sorcellerie, de lubricité — que Buffon envisage encore — et d'orgie satanique, qui sont le fond d'une croyance

populaire dont on trouve maint rappel, chez le curé Meslier, par exemple. Tout cela culmine avec la terrible anecdote de la rue Saint-Séverin, en 1730, commentée par Darnton³³, qui fait du chat massacré un simulacre du maître.

On use de cruauté envers le chat, on le pince, on l'écorche, on le gonfle comme un ballon, pour faire sortir sa voix. Sous cette dérision, se cache naturellement un grand trouble. Produire la dissonance au grand jour, c'est en sorte libérer les aspects néfastes, conjurer la mort que, par son action secrète, le chat insuffle aux vivants : Furetière, en 1691, établit un rapport avec la consommation, en citant Matthiole, qui dit avoir vu des gens, pour être toujours couchés avec un chat, devenir phtisiques et efflanqués. C'est aussi, en exprimant le désordre, la disharmonie, retrouver mieux l'Harmonie ; ce n'est là encore une fois que logique du « monde renversé », pratiquée dès avant l'époque moderne. Cet imaginaire se poursuit jusqu'au développement, au milieu du XVIII^e siècle, d'un courant opposé à l'oppression des animaux, issu des influences anglaise et orientale combinées, ainsi que des débats sur l'âme des bêtes, qu'étudie le père Bougeant en 1739.

Or, dans les premières années du règne de Louis xv, Moncrif publie son ouvrage *Les chats*³⁴. Caylus — auquel on attribue un moment cet écrit —, a gravé les huit dessins de Coypel, parmi lesquels la fameuse *Tragédie d'Iphigénie sur les gouttières*³⁵. L'auteur, philosophiquement — il s'agit en effet de lutter contre une superstition inacceptable dans une nation éclairée —, procède à une réhabilitation du chat. Se trouvent affirmées, d'abord une prud'homie des chattes, puis une civilité féline, enfin une légitimation du miaulement, ces animaux étant liés à une origine mythique de la musique, particulièrement en Égypte :

Les chats sont très avantageusement organisés pour la musique, ils sont capables de donner diverses modulations à leurs voix, et dans les expressions des différentes passions qui les occupent, ils se servent de divers tons³⁶.

L'affirmation est appuyée par de solides justifications historiques, et même physiques, puisque la corde la plus sonore du violon, la chanterelle, est faite de boyau de chat. Est requis le patronage de Fontenelle, converti à « l'ailourophilie ».

Moncrif aurait dit de son ouvrage qu'il était « gravement frivole ». La frivolité est aisément repérable. Elle est dans la dissertation savante traitant un sujet badin, dans la tragédie dont les héros sont les chats de M^{lle} Deshoulières. C'est là le jeu d'esprit qu'on peut attendre d'un habitué des sociétés brillantes. Mais la gravité ? Observons

que, dans le même temps, le père Bougeant a comparé deux chats qui harangent sur une gouttière, avant de livrer combat, aux héros d'Homère ; que dans sa dissertation sur le chant des Grecs, publiée dans les très sérieux *Mémoires de Trévoux*, il a écrit, en réponse à Burette, que le chant des Anciens, dont les effets, dit-on depuis des lustres, sont si merveilleux, « nous sembleraient une espèce de miaulement »³⁷. Le propos est donc tout à fait sérieux, même s'il attire les railleries de Voltaire et de Grimm, et invite, comme le texte de Bordelon étudié plus haut, à reconsidérer la notion d'harmonie. Notion, au reste, fort discutée alors dans les cafés³⁸, et dont Houdar de La Mothe prétend que les Français manquent, à ce que rapporte Montesquieu. De la même façon que chez les Anti-façonniers, on accède à une harmonie, laquelle trouve une légitimation dans la référence à l'antiquité égyptienne, par la traversée d'un univers sonore jusqu'alors senti comme irrecevable, fait de modulations et de tons — que Benedetto Marcello, à la même époque, nomme « *confusione moderna* »³⁹. C'est donc un nouvel ordre du monde qui est proposé au lecteur, dans la reconnaissance de ce qui était exclu, de ce qui apparaissait comme l'esprit du mal. Moncrif va même un peu plus loin en soulignant que la société des chats offre un modèle politique, en apparence d'origine anglaise : ils forment en effet, dans les villes, des sortes de républiques, au contraire des chiens, qui restent « esclaves fidèles ». Il ne s'agit évidemment pas, pour celui qui va devenir lecteur de la reine, de contester l'harmonie royale, et la hiérarchisation de la société, aussi bien réglée qu'une page de Lulli, dont le violon, dit Bonnet, est le contraire du « miaulement »⁴⁰.

Peut-être Moncrif a-t-il en mémoire un grand modèle de la musique des chats : un texte du xv^e siècle, de Juan Christobal Calvete de Estrella⁴¹. Il relate une procession en l'honneur de Philippe II, à Bruxelles, en 1549, où, parmi les figures sacrées de l'archange Michel, de la Vierge, on découvre un orgue des chats, le premier du genre : un jeune homme déguisé en ours, jouant sur un clavier de queues de chats, qu'il tire « *en devida proporcion y medida* », chacun miaulant selon sa douleur. Cette évocation a de nombreux échos dans les siècles suivants : Ménestrier au xv^e siècle, et plus proche de Moncrif, Bonnet, qui décrit ce « concert d'animaux des plus extravagants »⁴² ; on rééditera l'expérience, pour le tzar, à Saint-Germain, en 1753, et en 1773, à Prague⁴³. Calvete insiste sur la justesse de ce concert : tout cela forme « *una musica bien entonada, que era cosa nueva y mucho de ver* », comme il convient pour célébrer Dieu et le souverain. Il ne constitue pas, dans ce cas, une dérision du pouvoir, mais au contraire, devient une image du pouvoir, en des représentations inhabituelles. Par la présence royale et le voisinage des saintes images, la dissonance féline, par miracle, donne lieu à l'harmonie. Elle fait plaisir au roi, personnage d'ordinaire sérieux et grave.

Spectacle bien douloureux cependant, comme si cette harmonie merveilleuse, source de plaisir, ne pouvait se départir de la souffrance. L'association entre plaisir et souffrance n'est pas inconnue aux poétiques classiques. Mais dans le cas de la musique des chats, on peut considérer que la production de l'harmonie à partir du bruit a une résonance nouvelle : ce bruit libéré de toute connivence avec l'infini, ne se change pas miraculeusement en harmonie, comme dans Calvete ; par la caution de l'histoire, il en devient seulement une autre possibilité en laissant la dissonance se fondre dans l'harmonie, ce qui est donner une place à l'inquiétude et à la douleur. Une

« mutation culturelle », dit Jean Deprun, en ce début du XVIII^e siècle, sous l'influence de Malebranche puis de Locke.

Bien sûr, les significations de ce concert des chats prennent leur force par une référence évidente : les Italiens à la Foire, et leurs divertissements, qui commencent à « intéresser les honnêtes gens »⁴⁴. L'association, dans le texte de Moncrif, est claire :

Si le signor Tomasini, qui remplit avec tant de grâce le rôle d'Arlequin dans notre comédie italienne avait vécu du temps des anciens Égyptiens, les dévots du dieu Chat l'auraient regardé comme l'image de la divinité⁴⁵.

Musique de la Foire, mais aussi musique italienne en général :

J'ai consulté nos connaisseurs en musique, les plus délicats m'ont déclaré que le chant des chats pourrait être rendu exactement par un grand nombre de nos musiciens modernes [...] d'un autre côté, de savants italiens qui sont de bonne foi, m'ont prouvé que leur musique devait, à bien des égards, avoir la préférence, et particulièrement pour le récitatif⁴⁶.

Un rat calotin, qui répond à l'historien des chats, trouve de même quelque rapport entre la musique des chats et « nos cantates, nos opéras nouveaux pour nos récitatifs »⁴⁷, et souligne la « mutilation » commune aux matous et aux chanteurs italiens. Bref, musique italienne et musique des chats, tout cela est « mutilé, fantasque et extravagant », et tout le contraire de la « belle musique »⁴⁸. On sait qu'après la représentation d'*Hippolyte et Aricie*, en octobre 1733, le thème du chat va se cristalliser autour de Rameau⁴⁹.

Mais revenons un instant à ce rat calotin qui s'indigne de la soudaine notoriété accordée aux chats : il se déclare « scandalisé de rencontrer mille citations savantes dans un Moderne », qu'il prend au reste pour un Néologue et qu'il place au côté de La Mothe. Voilà qui permet de placer plus clairement les enjeux : le Parti des Chats, ce sont les Modernes, qui ont, ce qui paraît grave pour notre rat, « du crédit auprès des Puissances »⁵⁰. Il s'agit donc bien de dénoncer la modernité, qui trouble trop l'ordre. Ce que fait Desfontaines, dans son *Dictionnaire néologique* et son *Éloge historique de Pantalon-Phæbus*, publiés avec cette lettre, qui démontre la faiblesse de la censure exercée par l'Académie, laquelle interdit ce qu'elle pratique elle-même. Le modernisme, la néo-préciosité ne sont que « néofolies ». On comprend alors pourquoi notre rat est calotin. La Calotte, le censeur des censeurs, a pour cible première l'Académie, ainsi que le reconnaît l'*Encyclopédie*, qui y verra « un tribunal opposé à celui de l'Académie française ». Cette néofolie qui trouble le monde, et le rend instable, a une parfaite représentation dans la musique italienne, car la Calotte ne se contente pas de dénoncer les musiques ennuyeuses comme les psalmodies du Concert des Adophilètes qui valent son brevet à Buttier⁵¹. Dans son *Poème calotin*, Bosc du Bouchet, qui semble regretter la musique de Lulli, donne une image des concerts parisiens tout italienne, « ces beaux opéras si longs, chefs-d'œuvre d'au-delà des Monts ». L'explication est que Paris se trouve au voisinage du palais de Momus, le dieu calotin, et que la ville est emplie de « calotins d'importance, qui décident du goût en France »⁵². Là est le danger que la Calotte entend démontrer : l'opinion devenue publique, la perte du langage — le fait des Modernes —, créatures de cafés où précisément les forts poumons de Boindin ont fait l'éloge de l'*Histoire des chats*⁵³ :

un « monde renversé »⁵⁴. Les ariettes, les roulements, écrit Du Bouchet, sont « le plus magnifique rien » et la sonate « un surprenant embrouillamini ». De même que l'*Histoire des chats*, malgré sa prodigieuse érudition, est un « Livre de Rien ». Sous la révélation du Rien, perce l'inquiétude : la sonate est illisible, comme des gouttes d'eau jetées au hasard, disait Bonnet, les castrats séduisent les femmes, et la langue devient « énigmatique »⁵⁵. Les philosophes modernes « n'étant plus fixés par aucune autorité, cherchent et chercheront toujours »⁵⁶. La modernité, la fuite en avant vers l'inconnu risquent d'entraîner vers un monde incompréhensible, trop éloigné de la belle nature. Le « Je-ne-sais-quoi » que Boissy met en scène en 1731, a tout envahi : Vénus est trop fardée, Apollon trop forcé, et c'est la Calotine, envoyée de Momus, qui triomphe.

Plutôt qu'une critique, le motif du concert extravagant offre, à ce qu'il nous semble, un point de vue sur le monde. S'y trouve révélé, en effet, — et ceci prend valeur par rapport à la notion de « musique politique », celle qui forme les accords de tous les membres de l'État, et aussi par rapport à la centralisation des moyens musicaux opérée par Louis XIV⁵⁷ — un monde qui ne prend pas la peine de résoudre ses dissonances, ni de mesurer sa marche, comme un labyrinthe dont on ne sort pas, n'est rien d'autre que l'expérience de la modernité, à la fois libération de l'ordre ancien, remise en ordre des valeurs, ce qui ne va pas sans plaisir ni nostalgie. Il semble se produire une harmonie nouvelle, illusoire et passagère :

O jours délicieux, plaisirs inexprimables,
Ne pourrez-vous toujours être durables ?

écrivait l'auteur de l'*Histoire des chats*⁵⁸.

Notes

¹ VOLTAIRE, *La pucelle*, Paris, s.n. d'éd., 1755, chap. XIII.

² Ballet d'Antoine Houdar de La Mothe et André Cardinal Destouches, Académie royale de Musique, 1704.

³ Malebranche cité par Jean DEPRUN, *La philosophie de l'inquiétude en France au XVIII^e siècle*, Paris, Vrin, 1979, chap. XII.

⁴ Momus est apparu à la Foire en 1710, dans *Arlequin à la guinguette*, de l'abbé Pellegrin (voir Dominique QUERO, *Momus philosophe*, Paris, Champion, 1995).

⁵ René DE BONNEVAL, *Momus au cercle des dieux*, Paris, Sevestre, 1717, p. 101.

⁶ Hubert LE BLANC, *Défense de la basse de viole*, Amsterdam, Mortier, 1740, p. 7.

⁷ [Laurent BORDELON], « Furetun », *La coterie des Anti-façonniers établie dans L C J D B L S*, Paris, Le Clerc, 1716 ; Bruxelles, Stehimberk, 1719, pp. 77-130.

⁸ Sur les sifflets de chaudronnier, voir également père Marin MERSENNE, *Harmonie universelle*, livre v, « Des instruments à vent », Paris, 1626, rééd. en facsimilé par F. Lesure, Paris, CNRS, 1963, t. 3, pp. 228-229. Dans les scènes des cyclopes de *Psyché* et d'*Isis*, Lully avait déjà adjoint des marteaux et des enclumes à l'orchestre. Dans *Acis et Galatée*, il avait encore renforcé l'effet burlesque de la scène en la ponctuant de coups de sifflets de chaudronnier (voir le glossaire joint à Jürgen EPPELSHEIM, *Das Orchester in den Werken Jean-Baptiste Lullys*, Tutzing, Schneider, 1961, p. 30).

⁹ Edme-François GERSAINT, *Catalogue raisonné d'une collection considérable de diverses curiosités en tous genres, contenues dans les cabinets de feu monsieur Bonnier de La Mosson, bailli et capitaine des chasses de la Varenne des Tuileries et ancien colonel du régiment Dauphin*, Paris, Barois-Simon, 1744, pp. 156-157 et 161-167. Sur ce collectionneur, voir la notice nécrologique du *Mercur de France*, juillet 1744, p. 1704 et Édouard GÉLIS, « À propos d'un tableau mécanique du Musée des arts décoratifs », *Bulletin de la Société d'histoire de l'art français*, 1924, pp. 254-272.

¹⁰ MERSENNE, *op. cit.*, livre III, « Des instruments à cordes », p. 160. Il continue ainsi : « L'on a semblablement inventé des rouets harmoniques pour filer et dévider du fil [...] chaque artisan peut mêler la Musique dans ses ouvrages par le moyen des roues, des manivelles, des pignons, des lanternes ».

¹¹ D'après la relation de l'abbé Michel de MAROLLES, *Mémoires*, Paris, Sommaville, 1656, p. 70. Marolles (pp. 60-61) décrit encore une entrée similaire dans *Les fêtes des forêts de Saint-Germain* : « Il y eut une machine représentant la Musique [...] ayant plusieurs luths pendus autour d'un vertugadin, d'où ils furent décrochés par certains musiciens fantasques ».

¹² Voir Arthur DINAUX, *Les sociétés badines, bachiques, littéraires et chantantes*, Paris, Bachelier-Deflourne, 1867.

¹³ Anne-Claude-Philippe DE PESTELS DE LÉVIS DE TUBIÈRES-GRIMOARD, comte DE CAYLUS, *Œuvres badines*, Amsterdam-Paris, Visse, 1786-1787 (notamment : *Recueil de ces Messieurs, Étrennes de la Saint-Jean, Ballet des dindons*). Voir Maurice BARTHÉLEMY, « Le comte de Caylus et la musique », *Revue belge de musicologie*, XLIV, 1990, pp. 5-12.

¹⁴ Charles SOREL, *Le berger extravagant*, Paris, Du Bray, 1627, p. 214.

¹⁵ « Les personnages représentaient un mari et une femme, un père et son fils, une mère et sa fille, un vieux et un jeune, un maître et son valet, un noble et un roturier etc. Tout cela était fort dissonant [...] la musique se conformait à toutes ces dissonances » (BORDELON, *Mital ou Aventures incroyables*, Paris, Le Clerc, 1708, p. 360).

¹⁶ *La musique du diable ou Le Mercure galant dévalisé*, Paris, Le Turc, 1711.

¹⁷ DE CHARGEY OU DUCHARGER, *Entretien d'un musicien français avec un gentilhomme russe sur les effets de la musique moderne, ou Tableau des concerts de province*, Dijon, Defay, 1773.

¹⁸ Pierre CARLET DE CHAMBLAIN DE MARIVAUX, *Le cabinet du philosophe*, 1734, 2^e feuille, dans *Journaux et œuvres diverses*, éd. par F. Deloffre, Paris, 1969, pp. 346-351.

¹⁹ Voir l'estampe *L'opéra d'enfer*, publiée par Gaillard en 1716 (BN Est QB1 Fol.).

²⁰ Noël-Antoine PLUCHE, *Le spectacle de la nature*, Paris, Estienne, 1746, t. vii.

²¹ Benito Jeronima FEYJOO Y MONTENEGRO, « Musique des Églises », *Théâtre critique*, Paris, Clément, 1742.

²² *Journal de Trévoux*, juil. 1716, p. 1382.

²³ *Le Mercure de France* (oct. 1724, p. 1229) signale ces concerts, lors du passage de la Cuzzoni, rue de Richelieu : « composés des plus belles voix et des meilleurs instruments ».

²⁴ Abbé François RAGUENET, *Parallèle des Italiens et des Français*, Paris, Moreau, 1602 [1702], p. 42.

²⁵ *Id.*, p. 44.

²⁶ Dans les *Prolusiones academicæ*. Il y est fait allusion dans *Le Mercure* de mai 1723, p. 890.

²⁷ Jacques BONNET, *Histoire de la musique et de ses effets*, Paris, Cochart, 1715, chap. XIII.

²⁸ La première mention du diabolisme du chat remonte précisément à la lettre adressée par le pape Grégoire IX à l'archevêque de Mayence, en 1233.

²⁹ [DU BOIS DE SAINT-GELAIS], *Description des tableaux du Palais-Royal*, 2^e éd., Paris, D'Houry, 1737, pp. 76-77 et 390-391.

³⁰ Le Musée de Nantes conserve un tableau de Nicolas Frangipani sur ce thème.

³¹ BONNET, *op. cit.*, p. 471.

³² Jacques VALMONT DE BOMARE, *Dictionnaire raisonné universel d'histoire naturelle*, Paris, Brunet, 1775, article « Chat ».

³³ Robert DARTON, *Le grand massacre des chats*, Paris, Laffont, 1985.

³⁴ François-Auguste PARADIS DE MONCRIF, *Les chats*, Paris, Quillau, 1727 ; réédité sous le titre *Histoire des chats ou Dissertation sur la prééminence des chats dans la société sur les autres animaux d'Égypte, sur les distinctions et privilèges dont ils ont joui personnellement, sur le traitement honorable qu'on leur faisait pendant leur vie, et des monuments et autels qu'on leur dressait après leur mort, avec plusieurs pièces qui y ont rapport*, Rotterdam, Beman, 1741.

³⁵ La musique italienne fait également l'objet d'une parodie « miaulique » dans *L'opéra des goutières*, cantate à trois voix anonyme parue dans le *Recueil d'airs sérieux et à boire de différents auteurs*, Amsterdam, Roger, février 1711, pp. 34-46.

³⁶ MONCRIF, *op. cit.*, pp. 15-16.

³⁷ Père Guillaume-Hyacinthe BOUGEANT, « Dissertation sur la récitation ou le chant des anciennes tragédies des Grecs et des Romains », *Mémoires de Trévoux*, février 1735, p. 264. Il a aussi donné, en octobre 1725, une dissertation sur un sujet voisin intitulée « Dissertation sur la musique des Grecs et des Latins » (pp. 1772-1812).

³⁸ Abbé Pierre-François GUYOT DESFONTAINES, *Pantalo-Phæbeana*, Amsterdam, Le Cène, 1728 p. 353.

³⁹ Benedetto MARCELLO, *Il teatro alla moda*, Rome, Aldivi Valicante, 1722, p. 14.

⁴⁰ BONNET, *op. cit.*, p. 436.

⁴¹ Juan Christobal CALVETE DE ESTRELLA, *El felicissimo viaje del muy alto y muy poderoso principe Dom Phelippe*, Anvers, Nutius, 1552.

⁴² BONNET, *op. cit.*, p. 479.

⁴³ Voir Jean-Georges KASTNER, *Parémiologie musicale de la langue française*, Paris, Brandus-Dufour, 1866, p. 23.

⁴⁴ *Mercure de France*, octobre 1721, p. 97.

⁴⁵ MONCRIF, *op. cit.*, p. 23. Tomasini est Tomasso Antonio Vicentini, ou Thomassin. Engagé par le Régent, il jouera à la Comédie-Italienne de 1716 jusqu'en 1739. D'après Gueulette (cité par Hoefler dans sa *Nouvelle biographie générale*, 1846, article « Thomasini »), sa voix était naturelle, et c'est Dominique, alors mort, qui parlait de la gorge, comme un perroquet.

⁴⁶ MONCRIF, *op. cit.*, p. 117.

⁴⁷ Abbé Pierre-François GUYOT DESFONTAINES et Jean-Jacques BEL, *Lettre d'un rat calotin à Citron Barbet*, Ratopolis, 1728.

⁴⁸ *Le Mercure*, octobre 1723, p. 1174.

⁴⁹ Citons dans le *Mercure de France* de mai 1734 : « Lettre de M*** à M^{lle} *** sur l'origine de la musique » que l'on trouve d'ailleurs dans les *Œuvres badines* de Caylus, et, pour l'iconographie, *La musique baroque introduite en France par les chats italiens*, 1749 (Arsenal CCXVII-CCLVII). Cette thématique sera reprise ensuite dans l'*Épître aux bouffons*.

⁵⁰ DESFONTAINES, *Lettre à Citron Barbet*, *loc. cit.*, p. 425.

⁵¹ D'après Ms fr 12785 f° 39 et Naf 4773, f° 28 (Bibliothèque nationale de France).

⁵² BOSCH DU BOUCHET, *Poème calotin*, Ratopolis, rue des rats, [1730], pp. 12 et 25.

⁵³ DESFONTAINES, *Lettre à Citron Barbet*, *loc. cit.*, p. 421.

⁵⁴ C'est le titre d'une épigramme tirée de [Guillaume PLANTAVIT DE LA PAUSE, e.a.], *Mémoires pour servir à l'histoire de la Calotte*, nouv. éd. augm., Moropolis, chez le libraire Momus, à l'enseigne du jésuite démasqué, 1735, t. III, p. 118.

⁵⁵ *Mercure de France*, septembre 1727, p. 1984.

⁵⁶ Bernard LE BOVIER DE FONTENELLE, *Éloge de M. le comte de Marsigli*, dans *Œuvres*, Amsterdam, Aux dépens de la compagnie, t. VI, p. 281. Cet éloge avait été prononcé en 1730.

⁵⁷ Voir BONNET, *op. cit.*, p. 52.

⁵⁸ Citation tirée du premier poème de Moncrif, *Le rajeunissement inutile ou Le rajeunissement de Titon et l'Aurore*, dans DESFONTAINES, *op. cit.*, p. 2.

Épigrammes inédites de Chaulieu contre des auteurs dramatiques et des poètes

François MOUREAU

Maurice Barthélemy a rendu un juste hommage dans son œuvre à ces *minores* de la fin du règne de Louis le Grand dont l'esprit libéré, sinon libertin, réconcilie avec un « siècle de Louis XIV » évocateur d'autres images. L'abbé de Chaulieu, poète et homme d'esprit, est de ceux-là ¹. Il avouait dans l'une de ses lettres un peu chaudes à M^{lle} de Launay, future M^{me} de Staal :

Vous avez tres bien fait madame quelque tort que je puis avoir de ne pas prendre votre grande coiffe noir si vous eussiez levé une fois cet estendart de boudrie vous l'auriez gardé longtemps je suis libertins et veux l'aitre et j'espouse l'injustice jusqua ne vouloir pas qu'on y trouve a redire je vous laisse bien coquette friponne je ne men plain ny ne vous en blasme que cette exemple d'indulgence vous invitent a en avoir un pareil pour moy la fare et moy fasons professions d'avoir toujours escrit sur la porte de nostre temple indulgence pleniere elle[s] ne nous coustent pas tant que celles que l'on fait venir de rome ou que l'on va gaigner a pied et ne sont pas moins util au salut elles le sont d'avantage au plaisir voilà ma profession de foy je vous prie de vous y conformer cela entretiendra une paix eternels entre nous car vous scavez que la fontaine nous a dit il y a long temps que ce qui fait la paix du menage c'est quand les conjoints se passent reciproquement leurs deffauts je ne suis encore par mal'heur ny conjoint ny en menage avec vous mais qui sçait que nous ny serons point je ne pas oublié ce que vous me proposates a ma derniere gouste je ne vous conseileroient pas de me faire a leur ² quil est la mesme proposition la nature qui n'est jamais malfaisante en tout a reparer les diminutions de mon luminaire par des dons que je met fort audessus que destre clair voiant adieu madame car je sens que mes folies augmente finissons je suis avec respect vostre tres humble et obeissant serviteur

L'abbé de Chaulieu

ie vous prie de faire mes compliments a madame de noigent, et un million a mademoiselle de la jonchère ³.

Bel aveu de liberté dans une époque qui ne favorisait guère cette forme d'esprit. Dans une autre lettre à son ancienne amie Marie-Anne Mancini, duchesse de Bouillon, il se laissait aller à des aveux de la même veine :

Ce vendredy

Si j'aime l'argent, si je veux avoir l'honneur, le plaisir de donner à dîner à mon adorable princesse, oui certes j'en jure par la fère, dieu qui préside aux festins j'aurais dit autrefois, qui préside aux [x] jardins : ce dîner sera prêt à six heures précises, je vous promets un jeûne plus exact que celui d'une anachorette j'advertirai l'abbé de Châteauneuf, vous avez M. de Testu, à qui vous le direz : s'il y a moyen nous aurons mademoiselle de l'enclos : si vous pouvez étendre la contribution, sur quelques vins de liqueur, faites le car j'en ay que du vin de Bourgogne et de Champagne ; et un peu de cette eau de vie, dont s'allumoit le feu des vestales ; j'en meurs toujours de peur, quelle n'ait de la peine à brûler au temple ! toutes vertus y habitent à la chasteté près, qui ni a jamais mis le pied ; vertu froide, et qui ne subsiste qu'autant de temps, quelle n'est point attaquée ⁴.

Dans ces deux lettres datables pour l'une des dernières années de sa vie ⁵ et pour la seconde des premières années du XVIII^e siècle ⁶, Chaulieu évoque l'enceinte du Temple où sous la protection du Grand Prieur Philippe de Vendôme se réfugiaient et vivaient les mauvais esprits : son complice en poésie et en plaisirs variés, le marquis Charles-Auguste de La Fare, la duchesse de Bouillon, qui avait tant fait parler d'elle et qui protégea La Fontaine, l'abbé Jacques Testu, poète chrétien et opiomane qui tenta, sans succès, de convertir Ninon de L'Enclos, emblème du grand libertinage du siècle précédent, et l'abbé de Châteauneuf, amant de Ninon et parrain du jeune François Arouet, qu'il introduisit au Temple. M^{lle} de Launay, protégée de la duchesse du Maine, évoque de son côté la cour de Sceaux. Ces mondes vivent en marge de la ville et de la cour dans un univers protégé où la liberté de mœurs et de pensée n'est pas un moindre privilège. Les épigrammes inédites ⁷ que nous analysons participent de cette atmosphère de jeu littéraire et de mise en cause de la République des Lettres académique dans sa variété parisienne.

I.

[Contre Jean de La Chapelle] ⁸

8^e

depuis six ans, sans cesse je publie
 au milieu de Paris, au milieu de la Cour
 que la chapelle, a mis au jour
 mainte belle tragédie
 j'en fais en vain mille serments
 tout le monde dit que j'en mens
 ces Belles pièces dramatiques
 que la représentation
 le théâtre, et l'impression
 n'ont jamais peu rendre publiques

Successeur de Furetière à l'Académie française où il l'emporta sur Fontenelle, Jean de La Chapelle ⁹ se nourrit de poètes latins dont il écrivit les « Amours » (Catulle et Tibulle) et se singularisa par des pièces de théâtre qui s'épargnèrent d'avoir du succès, à l'exception de sa *Cléopâtre* représentée en 1681 à la toute récente

Comédie-Française et dédiée à la duchesse de Bouillon (éd. 1682). La même année, il fit jouer une *Zaïde* (éd. 1681), un an plus tard *Téléphonte* (éd. 1683) et, en 1684, *Ajax* qui ne fut pas imprimée. En 1680, il avait déjà donné une comédie en un acte et en prose intitulée *Les carrosses d'Orléans* (éd. 1681) restée au répertoire jusqu'en 1784. D'après son premier vers, l'épigramme aurait été écrite aux environs de 1686.

II. ¹⁰

[Sur Antoine Danchet et Jean-François Regnard]

danché le parterre est cruel
 quoi cet avorton du parnasse
 le legataire universel
 sans goust, plein d'ordure et sans sel,
 succede a pollux, et l'efface
 danché le parterre est cruel

L'épigramme est aisément datable du début de 1708 à l'occasion de la création du *Légataire universel* le 9 janvier et de la tragédie de Danchet *Les Tyndarides* représentée à la Comédie-Française le 16 décembre de l'année précédente et dont Pollux, « fils de Jupiter, cru fils de Tyndare » était le héros. Le succès de l'ultime comédie de Regnard produisit des critiques sévères de la part de la presse, en particulier du *Nouveau Mercure* de Trévoux animé alors par l'abbé Nadal et par Piganiol de La Force ¹¹ qui lui reprocha précisément sa vulgarité : « beaucoup de trivial et trop peu de mœurs » (février 1708, t. II). Le même périodique s'interrogeait en revanche sur les raisons qu'avait eues le « parterre » de la Comédie-Française de porter sur *Les Tyndarides* un « jugement [qui] ne peut passer pour la preuve d'un injuste dégoût », mais, concluait-il : « Il fallait d'autres spectateurs ou un plus excellent poète » (mars-avril 1708, t. III, p. 117). L'ironie de Chaulieu en est d'autant plus... cruelle. Cette épigramme se trouve dans les œuvres de Laisné recueillies par Titon du Tillet en 1753 (« Épigrammes ». IX. « Contre Danchet », p. 37) ¹².

Une lettre du duc Louis-Joseph de Vendôme, frère aîné du Grand Prieur, peut être mise en correspondance avec cette épigramme. Copiée et sans doute rédigée par son secrétaire, l'auteur dramatique Campistron, rival souvent heureux de Danchet, elle cache quelque épine sous les fleurs :

au camp de Rivoli le 1^{er} juin 1706

J'ay receu monsieur, la tragedie de cirus que vous avés pris la peine de m'envoyer. elle m'a fait autant de plaisir [rayé : alors] quand je l'ay lue, qu'elle m'en avoit fait sentir dans la représentation. j'ay aussi trouvé vos vers parfaitement beaux. Il n'y a que le sujet que vous auriés [rayé : bien] peu beaucoup mieux saisir. je suis monsieur, très parfaitement a vous

louis de vendosme ¹³

La tragédie de Danchet, *Cyrus*, avait été créée non sans succès le 23 février à la Comédie-Française. D'Italie, où il commandait les troupes françaises, Vendôme, qui aurait volontiers joué le nouvel Alexandre, dut trouver — ou Campistron le lui

signala — un parallèle piquant entre le « sujet » de la tragédie, le roi de Perse défait par Alexandre et sa propre situation face au prince Eugène...

III.

[Contre Alexandre Laisné]

laisné, ce fameux parasite
 rebuté de tout l'univers
 pour plaire au[x] ieunes gens chés fite ¹⁴
 a pris l'art de [rayé : faire] forger des vers
 les muses dune ardeur divine
 n animent point ce quil escript
 elles laissent a la famine
 l honneur de guider son esprit

Manuel Couvreur a publié une excellente étude sur cet original représentant de la bohème littéraire parisienne ¹⁵, dont l'œuvre poétique fut éditée tardivement par son ami Évrard Titon du Tillet ¹⁶. Alexandre Laisné ou Lainez avait lui-même assez harcelé ses contemporains par des épigrammes sanglantes pour en être de son côté la victime ¹⁷. Dans son « Avertissement », Titon du Tillet va jusqu'à dire que : « les Vers heureux, & les Pensées ingénieuses dont la plûpart des Pièces de Lainez sont remplies, doivent le mettre à côté des **Chapelles** et des **Chaulieux** » (p. vi). Ce n'était certainement pas le sentiment de ce dernier, lui-même disciple de Chapelle dont se réclamait aussi Laisné ¹⁸. L'inimitié vient sans doute de là. Nous avons signalé plus haut une épigramme contre Danchet recueillie dans les œuvres de Laisné et dont nous avons la version autographe par Chaulieu : ce genre d'indélicatesse ne dut pas favoriser leurs relations, si du moins ils en surent quelque chose, car ces textes circulaient volontiers sous forme manuscrite et l'on en oubliait vite l'auteur.

IV.

[Autre contre Laisné]

lorsque sans estre advoüé
 laisné dans un repas se glisse
 et quil dit des vers ou le vice
 est sans peine tousiours loué
 ses yeux creux son aspect terrible
 me rappellent lantiquité
 ie crois voir un squelette horrible
 excitant a la volupté

Cette épigramme est une variante de la précédente sur un poète crotté dont l'aspect physique, sans doute ingrat, est l'objet d'une assez déplaisante satire. Chaulieu qui aimait versifier sur sa goutte et ses infirmités auditives n'est pas ici au mieux de sa verve poétique.

V.

[Contre Jean-Baptiste Rousseau]

quand le publiq iudicieux
 eut proscript le Capricieux
 Rousseau trop foible pour le drame
 se retrancha sur l Epigramme
 cest par la qun Conte ebauché
 dans quelque ennuieuse cronique
 souvent moins fin que debauché
 et mis en stile marotique
 la fait poete satirique
 et bel Esprit a bon marché

Même si Jean-Baptiste Rousseau fut, à l'instar de Chaulieu, l'un des familiers du Temple et des fêtes d'Anet données par le Grand Dauphin, même si le marquis de La Fare lui consacra une épître très flatteuse ¹⁹, le refroidissement avec le « grand Rousseau », comme ses contemporains nommaient le poète lyrique, avant que l'affaire des Couplets de 1710 et la publication de ses épigrammes eussent donné de lui une image plus contrastée, est très sensible dans cette pièce que l'on peut dater par la création du *Capricieux*. Cette comédie de mœurs fut en effet donnée à la Comédie-Française le 17 décembre 1700 pour dix représentations. À la suite de l'affaire des Couplets, un flot de textes diffamatoires s'abattit sur le poète exilé. L'*Anti-Rousseau* de Gacon (1712) n'est pas le moins ignoble de ces pamphlets. On trouve dans diverses éditions de Rousseau de nombreuses épigrammes dont l'attribution est incertaine : hommage équivoque à sa réputation... ²⁰.

Notes

¹ La plus récente étude, sinon la meilleure venue, le concernant est celle de Gilbert BOURIQUET, *L'abbé de Chaulieu et le libertinage au Grand Siècle*, Paris, Nizet, 1972.

² C'est-à-dire : « à l'heure »...

³ Lettre inédite : « A Fontenay, ce 29 juin » (sans année), [à M^le de Launay], L. S., 4 p. ; écriture d'un secrétaire, signature autographe suivie de trois lignes de la main de Chaulieu. Fontenay, dans le Vexin normand, était la terre familiale des Amfrie de Chaulieu. Tous les documents manuscrits inédits signalés dans ces pages font partie de la collection de l'auteur. Leur orthographe est conservée.

⁴ « A. S. A. Madame la duchesse de Bouillon », L. A., s. d., 3 p., adresse sur la quatrième, cachet de cire rouge (Vénus et l'Amour). Inédit.

⁵ Il disparut en 1720.

⁶ Ninon de L'Enclos mourut en 1705, Testu en 1706 et la duchesse de Bouillon en 1714.

⁷ Nous avons examiné la plupart des éditions du poète.

⁸ 1 p. in-12 découpée, aut. Inédit.

⁹ Voir une courte biographie dans Henry C. LANCASTER, *A history of French dramatic literature in the seventeenth century*, Baltimore-Paris, Hopkins-Presses universitaires de France, 1940, part IV, p. 202.

¹⁰ Les quatre épigrammes autographes suivantes sont copiées sur deux feuilles in-12 dont les deux premières pages seulement sont remplies. Le papier est au monogramme : « P (cœur) G » en traits doubles dans un cartouche (Raymond GAUDRIault, *Filigranes et autres caractéristiques des papiers fabriqués en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, CNRS-Telford, 1995, p. 217 et 306 : papier de Pierre Gourbeyre à Ambert, fin du XVII^e siècle). Inédit.

¹¹ Voir notre notice dans Jean SGARD (éd.), *Dictionnaire des journaux*, Paris, Universitas, 1991, t. II, pp. 915-917, n° 986.

¹² Voir plus bas les deux épigrammes contre Laisné.

¹³ L. S., 1 p. in-12, adresse sur la quatrième : « a monsieur monsieur danchet a paris », cachet de cire rouge aux armes de Vendôme. Aut. de Campistron, signature de Vendôme. Inédit.

¹⁴ Cabaret parisien, « au Grand Louis, rue Bailleul » (Abraham DU PRADEL, *Livre commode des adresses de Paris pour 1692*, éd. par É. Fournier, Paris, Daffis, 1878, t. I, p. 313), que Chaulieu a vanté par ailleurs et où se réunissait le cercle chansonnier de la butte Saint-Roch présidé par le chevalier de Bouillon (« Épître à Monsieur le chevalier de Bouillon en 1704 », *Œuvres diverses*, Londres, Jean Nours, 1740, t. I, p. 110).

¹⁵ *Un poète chimacien à la Cour de Louis XIV, Alexandre Laisné 1653-1710*, Thuin, Centre d'histoire et d'art de la Thudinie, 1989, 32 p. Voir aussi du même auteur : « Note sur Alexandre Laisné : ses *Relations du Levant* et leur influence hypothétique sur Molière », *XVII^e siècle*, n° 167, avril-juin 1990, pp. 221-225.

¹⁶ *Poésies de Laisné*, La Haye, Aux dépens de la compagnie, [Paris], 1753, in-12, xxii-[2]-112 p.

¹⁷ Vingt-sept dans l'édition, pp. 33-44.

¹⁸ « Laisné a vécu familièrement avec **La Fontaine** & surtout **Chapelle**, dont le caractere avoit beaucoup de rapport au sien » (« Avertissement », p. viii).

¹⁹ « A Mr Rousseau », dans CHAULIEU, *Œuvres diverses, op. cit.*, t. II, pp. 269-270, dans la section des « Poésies de M. le M. de la Farre ».

²⁰ Dans la première édition « autorisée » publiée par Rousseau à Soleure chez Ursus Heuberger en 1711, on relève la présence de trente épigrammes assez anodines et souvent inspirées de l'antique. L'édition en quatre volumes des *Œuvres diverses* (Amsterdam, Changuion, 1734) donne deux livres et soixante épigrammes (t. II) et, à nouveau, trente-six épigrammes, beaucoup plus lestes, dans le « Supplement aux Œuvres [...] contenant les Pièces que l'Auteur a rejetées de son Edition. Donnée au Public par Mr. D » — c'est-à-dire l'abbé Desfontaines — (t. IV).

L'alter et l'ego ou « l'ironie frappée d'incertitude » Critique et humour dans les contes de l'abbé de Choisy

Fabrice PREYAT

L'homme qui écrit ne peut avoir que deux objets : l'utile et l'amusant. Peu d'auteurs sont parvenus à les réunir. Celui qui instruit ou dédaigne d'amuser, ou n'en a pas le talent ; et celui qui amuse n'a assez de force pour instruire : ce qui fait nécessairement que l'un est toujours sec, et que l'autre est toujours frivole. [...] tout auteur retenu par la crainte basse de ne pas plaire assez à son siècle, passe rarement aux siècles à venir ¹.

CRÉBILLON fils

En 1922, alors que Conan Doyle se livrait Outre-Manche à une minutieuse enquête sur l'existence matérielle des fées et la véracité de quelques clichés photographiques reproduits dans *The coming of the fairies*, paraissaient à Paris trois contes de Choisy dont les manuscrits avaient été jusque-là enfouis à l'Arsenal parmi les papiers d'Argenson. L'édition de Jean Méliá résolument décidée à les tirer de l'oubli désirait avant tout faire connaître aux lecteurs quelques pages où « le récit gagne en surface souriante ce qu'il peut perdre en grave profondeur, sous la plume d'un auteur qui, sachant éternellement plaire, redevient d'actualité » ². Le ton dithyrambique de Méliá, allié aux considérations d'Argenson ³, ne laissait guère présager les critiques assassines de Raymonde Robert parues quelque soixante ans plus tard :

Leur lecture incite à se demander s'il ne s'agit pas plutôt de textes à valeur d'esquisse [...] ou surtout de récits jugés franchement mauvais et comme tels relégués dans un portefeuille. Le conte de l'abbé de Choisy, intitulé *Histoire de la princesse Aimonette*, offre ainsi l'exemple d'une narration qui cherche désespérément une invention absolument récalcitrante ; le recours à un moyen âge de pacotille [...] un merveilleux absolument traditionnel, un romanesque d'une platitude évidente pourraient bien justifier la sage abstention de ce personnage original qu'est l'abbé de Choisy ⁴.

Ce portrait peu propre à attirer au conteur les sympathies de la postérité, mérite néanmoins une relativisation à la lumière de son œuvre complète. *L'Histoire de la princesse Aimonette* est accompagnée, dans l'édition de Méliá, par l'*Histoire turque*

et le récit de *L'abbé de Saze* : ces contes sont, dans leur isolement, étrangement représentatifs de trois catégories distinctes auxquelles Choisy s'est essayé. Le premier illustre le conte de fées littéraire français dans ce qu'il a de plus traditionnel. Le second se rattache à la vogue du conte oriental qui dès 1704 allait connaître un fabuleux essor sous l'impulsion d'Antoine Galland. Enfin, le troisième se rattache par plus d'un point à ses *Pensées chrétiennes*⁵. Cette singularité aurait pu les faire figurer aux côtés des récits publiés dès 1697 sous le titre d'*Histoires de piété et de morale* qui rassemblent en deux opuscules des narrations d'inspiration aussi diverse que l'*Histoire de la princesse Adeline*, l'*Histoire de Publicola* ou encore l'*Histoire du Courchibachi ou connetable de Perse*.

La sévérité de Robert ne repose-t-elle pas, en fait, sur son refus de détecter, derrière les ambiguïtés morales et les incertitudes esthétiques, les signaux interprétatifs permettant d'atteindre au décryptage de la parodie, du pastiche, ou du travestissement burlesque qui pourraient bien constituer, de manière globale, la toile de fond du style de Choisy ? Avant de tenter une réhabilitation littéraire de l'*Histoire de la princesse Aimonette*, nous devons d'abord éclairer le projet qui présida aux *Histoires de piété et de morale*. Celles-ci seront confrontées aux préfaces de différents ouvrages dénonçant le contexte dans lequel elles ont éclos. Enfin, nous tenterons de subsumer, tant du point de vue stylistique que thématique, l'ensemble de nos observations à des pans entiers de l'œuvre de l'abbé de Choisy.

1. Une œuvre à clé

Sorti de presse dès 1697 le premier volume des *Histoires de piété et de morale* devait se voir réimprimer en 1710 et 1711 avant de donner naissance à un second recueil paru en 1710 et réédité en 1718. Ces volumes qui viennent encadrer l'histoire tartare du *Prince Kouchimen* et l'histoire napolitaine de *Dom Alvar del Sol*⁶ (1710) devaient connaître plusieurs éditions posthumes en 1729 chez Simon et en 1735 chez Lemercier.

Les préfaces de ces ouvrages énoncent, avec plus ou moins de clarté, l'alacrité avec laquelle Choisy s'est livré à leur rédaction mais précisent aussi le conditionnement religieux et la société dans lesquels s'est opérée leur genèse. Les critiques sont unanimes à souligner combien l'arrivée à Paris, en 1696, de la jeune Marie-Adélaïde de Savoie a influé sur la petite société mondaine productrice de contes⁷. La duchesse de Bourgogne semble avoir donné un véritable bain de jouvence à toute la cour. Choisy lui-même pouvait difficilement échapper au charme de cette jeune fille qui, du haut de ses onze ans, voyait la France, lasse des conflits armés, couronner ses grâces et les thuriféraires royaux s'incliner respectueusement devant l'impétuosité de sa jeunesse. La « maison » de la duchesse comptait plusieurs proches de Choisy : Dangeau, chevalier d'honneur, son épouse, première dame du palais, et Bossuet, premier aumônier. Choisy fit couler l'encre adulatrice. Un petit livre relatant le voyage de la princesse serait ainsi — selon le témoignage acrimonieux de Courttilz de Sandras — paru en 1697, année de la nomination de Choisy en tant que grand doyen de la cathédrale de Bayeux :

L'abbé de Choisy, voyant que c'était être à la mode que de s'occuper de cette princesse, crut faire merveilleusement bien sa cour que de composer une relation de ce

qui lui était arrivé depuis son départ de Turin. D'abord que ce livre sortit de dessous la presse, les donneurs d'encens publièrent que c'était la plus belle chose du monde. [Cependant] ceux qui faisaient profession d'être sincères en parlèrent bientôt autrement [...] tous ceux qui passent pour être de bon goût se trouvant de même sentiment, son livre fut condamné tout d'une voix à être livré aux beurriers et aux épiciers pour envelopper du poivre et du beurre ⁸.

Aucun exemplaire, suivant l'avis de l'abbé d'Olivet, ne fut jamais retrouvé. Autant dire que ses investigations sont restées imperméables à la coïncidence entre la date d'édition du recueil et le projet de Choisy mentionnés par Courtilz ; imperméables également à la destinée première que l'auteur des *Histoires de piété et de morale* réservait à ces récits. Nous possédons en effet le témoignage de Pierre Simon, éditeur en 1729 du *Recueil d'histoires sacrées et profanes, propres à former le cœur et l'esprit*. Ce volume présente un choix apparemment assez subjectif des récits de Choisy publiés précédemment en deux volumes sous le titre d'*Histoires de piété et de morale*. Privés de leur récit-cadre, volontairement raccourcis ou manipulés, ils s'entremêlent dans un ordre bien différent du dessein premier de l'auteur. Cependant, s'il supprime délibérément les préfaces de Choisy, Simon apporte un témoignage nouveau :

Le but de l'Auteur étoit d'inspirer à une grande Princesse des sentimens dignes de son rang ; en lui mettant devant les yeux les plus grands modèles de l'Antiquité, il cherchoit à l'instruire, & en même tems à l'amuser ; c'est pourquoi on ne doit point être surpris si parmi ces Histoires on en trouve quelques-unes écrites d'un stile simple et naïf. L'Auteur voulut tenter cette voye, pour exciter davantage l'attention de cette jeune Princesse ; il y réussit parfaitement, et l'on ne doute pas que ce ne fût cette tentative qui donna occasion à tant d'Histoires fabuleuses, sous le nom de Contes de Fées, bien différentes de celles-ci ; elles pouvoient à la vérité amuser la Princesse, mais elles n'étoient pas faites pour l'instruire ; il n'appartient qu'aux Auteurs d'un certain mérite de mêler l'utile à l'agréable. Ces deux avantages se trouveront réunis dans les sujets qui composent ce Volume ; & l'on est persuadé que le choix de ces Histoires, & la maniere ingénieuse dont elles sont traitées, ne feront qu'augmenter dans l'esprit du Lecteur l'opinion avantageuse qu'on a toujours eu de M. L'Abbé de Choisy ⁹.

La personnalité de cette princesse se précise encore lorsque l'on se penche sur l'incipit de l'*Histoire de la princesse Adeline* dont le nom, proche d'Adélaïde, figure le roi des Martane, en réalité Louis XIV, roi de la terre Australe symbolisant la France, « si puissant et si redouté, que quoiqu'il ne songeât qu'à faire le bonheur de son peuple, & qu'il se vît dans une profonde paix avec tous ses voisins : ils ne laisserent pas de se joindre tous, pour lui faire la guerre, dans la crainte, que se laissant aller à sa passion dominante, il ne recommençât un jour à vaincre & à conquérir » ¹⁰. Cette alliance militaire formée par le prince des Oriniens (Guillaume III d'Orange) reçoit clairement le nom de Ligue (Ligue d'Augsbourg). Le prince de haute montagne lié à la maison des Martane ne figure que trop Victor-Amédée, duc de Savoie. De même que l'union du fils des Martane avec sa fille constitue sans aucun doute la plus transparente évocation des noces du duc de Bourgogne et de Marie-Adélaïde de Savoie. Cette dernière, véritable prodige de raison, laissée au choix d'épouser le fils du roi de Bermanie ou l'héritier Martane ne balance guère et, en esprit éclairé, opte

pour la paix, entendez celle de Ryswick. Tout en relatant quelques menus épisodes de la venue au pays des Martane de la jeune princesse Adeline sous les acclamations publiques, Choisy mentionne, comme « conseiller en éducation », Ismène (M^{me} de Maintenon) dont le portrait, trop long pour être achevé, est érudé par l'aède. On comprend dès lors d'autant mieux la place dévolue à l'*Histoire d'Amé VI, comte de Savoie, dit le Comte verd*. On ne peut mentionner ici tous les ressorts de la clé « savoyarde » qui mérite assurément de plus amples analyses ¹¹. Le témoignage de Courtilz de Sandras vient, trois siècles plus tard, de prouver son authenticité : l'aigreur de son ton s'explique par le succès d'un ouvrage qui connut plusieurs réimpressions et qui était visiblement du goût du public ou du moins, comme nous le verrons, d'un public non négligeable.

2. La décadence des fées

Les courts récits de Choisy s'insèrent dans ce qu'il convient d'appeler un véritable phénomène de mode tel que Robert a pu l'autopsier :

Il y a douze ou quinze ans que les Dames saisirent les Contes de Fées avec tant de fureur, qu'elles ne vouloient plus entendre parler d'autre chose : les ouvrages les plus solides cedoient à l'Oiseau Bleu, & la superbe rue saint Jacques se voyoit humiliée devant les degrés de la sainte Chapelle ¹².

L'« avertissement » placé en tête de l'édition de 1729 précise encore de manière plus significative sa participation à un tel phénomène. La position de Choisy à l'intérieur de ce champ semble particulièrement significative et se rapproche, à divers niveaux, de celle des deux auteurs incontournables en matière de contes et d'éducation à la fin du xvii^e siècle et au début du xviii^e : Fénelon et Perrault. Le « parti dévot » ¹³ qu'inquiétait le développement exponentiel du phénomène semble avoir voulu garder une certaine emprise sur ce genre protéiforme qui, depuis quelque temps déjà, glissait vers la satire littéraire :

De bonnes âmes crurent devoir s'opposer à un goût bizarre capable de gâter de jeunes esprits, qui reçoivent aisément les premières impressions. Ils s'assemblerent & conclurent que pour exterminer les Fées, il falloit donner au public quelque chose de meilleur. *Écrivons, dit l'un deux, de petites histoires véritables, amusantes, courtes, pleines d'évenemens merveilleux qui attirent la curiosité & fixent l'attention ; que la piété y regne, qu'on y trouve la bonne morale, que les plaisirs innocens y soient permis & même approuvés ; que cela soit écrit d'un stile léger, qui se fasse lire : En voilà beaucoup*, dit un homme de la Compagnie sur qui tout le monde avoit les yeux. *Il est aisé de dire, difficile de faire*. Il ne laissa pas de travailler dès le soir, & comme sa plume est toujours taillée, il eut bien-tôt jetté sur le papier plus de trente petites histoires sur le modele qui avoit été proposé. Les personnes Augustes à qui elles furent présentées en parurent assez contentes ¹⁴.

La piété règne dans ces histoires véritables et amusantes, courtes et merveilleuses, mais dépourvues de fées. En les écrivant, Choisy se réfère directement à Fénelon, à ses *Fables et opuscules pédagogiques* destinés à l'éducation du duc de Bourgogne, ainsi qu'à son traité *De l'éducation des filles* :

Les enfants aiment avec passion les contes ridicules ; on les voit tous les jours transportés de joie, ou versant des larmes au récit des aventures qu'on leur raconte ; ne

manquez pas de profiter de ce penchant [...] par exemple, recontez l'histoire de Joseph, faites parler ses frères comme des brutaux, Jacob comme un père tendre et affligé ; que Joseph parle lui-même, qu'il prenne plaisir, [...] à se cacher à ses frères, à leur faire peur, et puis à se découvrir : cette représentation naïve jointe au merveilleux de cette histoire, charmera un enfant [...] la meilleure manière de faire une narration, [...] est de la rendre courte, simple et naïve, par les choix des circonstances qui représentent mieux le naturel de chaque chose. [...] Il faut tâcher de leur donner plus de goût pour les histoires saintes que pour les autres, non en leur disant qu'elles sont belles, ce qu'ils ne croiraient peut-être pas, mais en le leur faisant sentir sans le dire. Faites-leur remarquer combien elles sont importantes, singulières, merveilleuses, pleines de peintures naturelles et d'une noble vivacité. [...] Joignons donc aux histoires que j'ai remarquées, le passage de la mer Rouge et le séjour du peuple au désert, où il mangeait un pain qui tombait du ciel [...] Faites parler les prophètes aux rois de la part de Dieu [...] montrez en passant les aventures délicieuses de Tobie, de Judith, d'Esther et de Daniel [...] choisissez les plus merveilleuses des histoires des martyrs, et quelque chose en gros de la vie céleste des premiers chrétiens ; mêlez-y le courage des jeunes vierges, les plus étonnantes austérités des solitaires, la conversion des empereurs et de l'empire, l'aveuglement des Juifs, et leur punition terrible qui dure encore ¹⁵.

Tous les ingrédients du recueil de Choisy sont ici présents. La conception du culte divin telle qu'elle est prônée dans l'*Histoire d'Élisabeth, reine de Portugal* dénote, par exemple, un souci similaire : « Il faut, disoit-elle, fixer l'attention du peuple par le culte extérieur, & gagner ces ames grossières par ce qu'elles ont de terrestre, avant que d'aller à leur esprit » ¹⁶. On retrouve cette volonté édifiante, ce mélange sérieux de textes profanes et sacrés, jusqu'aux thématiques particulières évoquées par Fénelon. Notre abbé reprendra en effet l'histoire de Tobie et celle d'Esther ; l'épisode du pain tombé du ciel et l'histoire étonnante des solitaires, inspirés de la *Légende dorée*, dans l'*Histoire de Paul, premier solitaire*. Les empereurs et leur empire déchirés entre gloire et abnégation, d'Alexandre le Grand à Godefroy de Bouillon en passant par la reine Marthésie, Élisabeth de Portugal ou les martyrs comme Jeanne d'Arc, sont autant d'éléments traités sous le prisme stylistique réclamé, dès 1687, par le futur archevêque de Cambrai.

Il ne faudrait pas en conclure que Choisy a pour autant renoncé à son talent original. Les fables et opuscules pédagogiques de Fénelon souffrent d'une certaine fadeur due à la répétition des thèmes et des mises en scènes constitués en panégyriques des grâces et des vertus, en hymne à la simplicité et à l'humilité, le tout dans une incontournable atmosphère d'étanchéité sociale dénonçant la vanité de l'ambition et l'idéal d'une vie champêtre. Choisy décide d'illustrer de manière moins melliflue la pédagogie défendue dans l'ombre de Bossuet et laisse de côté la rigueur de leçons trop souvent explicites. Alors que Fénelon « tentait d'insinuer le savant dans le vernaculaire, l'abbé de Choisy, au contraire, travestit ses histoires pieuses en contes de fées racontés par une nourrice » ¹⁷.

Si la démarche est inversée, la finalité reste fondamentalement identique et semble trahir, une fois encore, l'ascendance du Petit Concile de Bossuet sur une part de l'institution littéraire sortant à peine de gestation. Ce cénacle fondé vers 1670 réunissait sous l'égide de l'évêque de Meaux des clercs et des laïcs influents, comme

Cordemoy, Fleury, Fénelon, ou Huet¹⁸. Le Petit Concile méditait depuis plusieurs années une entreprise de christianisation des mœurs et des pratiques sociales qui révèle ici son intrusion à travers le savant dosage de culture populaire et savante dans les contes. Plus encore, cette immixtion semble relever d'une même politique délibérée déjà d'application dans l'*Esther* et l'*Athalie* de Racine. Ces tragédies bibliques avaient été créées respectivement en 1689 et 1691. Si la première édition des contes de Choisy date de 1697 — année de la publication des *Contes ou Histoires du temps passé* de Perrault —, il semble qu'il faille remonter de quelques années la date de leur première rédaction. Choisy, en effet, affirme les avoir laissés quelque temps dans ses portefeuilles : « cependant par des raisons, qu'il n'est pas nécessaire de rapporter ici, ce petit ouvrage demeura dans le cabinet. On vient de l'en tirer »¹⁹. L'on peut donc supposer que Choisy avait envisagé de publier ses contes dès 1694, soit à un moment où la rupture de Fénelon et de M^{me} Maintenon, ainsi que les prises de position de l'évêque de Meaux contre le « mignotage fantaisiste » de M^{me} Guyon tournaient véritablement à l'aigre. Perrault, peu tendre lui aussi envers le quiétiste, devait renforcer l'isolement de Choisy dont le projet dut, à l'époque, s'avérer manifestement très, voire trop, proche de celui de Fénelon.

Enfin, l'archevêque de Cambrai ne peut seul assumer le rôle d'impulsion à l'intérieur de cette filiation littéraire. On ne peut évoquer les contes du xvii^e siècle sans mentionner une nouvelle fois le nom de Perrault, qui, avec son *Saint Paulin de Nole*, écrivit le manifeste du Petit Concile en tant qu'entreprise concertée de christianisation des pratiques littéraires. La volonté délibérée d'éloigner, voire, si l'on respecte le vocable radical de la préface, « d'exterminer » les fées pourrait prendre naissance dans le rabaissement presque systématique du merveilleux tel qu'il apparaît dans les *Contes* de Perrault. À l'instar de son ami, Choisy décide de se moquer du merveilleux et de jouer d'ironie. Si l'éradication des fées de ses recueils peut comporter un caractère relativement étonnant, il suffit, pour comprendre cette volonté délibérée d'assassinat littéraire, d'évoquer les invectives de l'abbé de Villiers et l'entourage religieux de Choisy. Si l'auteur consent à quelques apparitions narquoises de ces êtres merveilleux, celles-ci sont loin d'être remplies d'aménité. Dans l'*Histoire de la princesse Aimonette*, seule, Tigrine, mauvaise fée devant l'Éternel, ne trouvera nulle part dans le conte son pendant positif si ce n'est dans le magicien Maugis. Solitaire et anathématisée dès l'incipit par ses traits de caractère et le ridicule de l'onomastique utilisée par Choisy (jeu sur l'opposition préfixe/suffixe), toutes ses tentatives malhonnêtes pour s'approprier l'être aimé, seront immanquablement saluées par un échec. Il ne restera plus au lecteur qu'à constater le ridicule de cette dernière survivante d'une race maléfique sans emprise sur l'esprit des hommes :

Quoiqu'elle fût laide et vieille, elle ne paraissait jamais que sous une figure aimable. [...] Les fées ne contraignaient jamais leur penchants et fières du pouvoir qu'elles avaient d'attirer le feu du ciel, d'embraser la terre, de faire sortir la mer de ses bornes, de confondre les éléments, elles s'abandonnaient à toutes leurs passions. [...] Elle était malicieuse et implacable quand on s'opposait à ses volontés. Aussi personne ne voulait avoir affaire à elle, on se détournait de son chemin pour ne pas la rencontrer. [...] Les fées ont beau se parfumer, elles exhalent toujours un goût infernal qu'elles contractent avec leurs démons. [...] On craignait toujours la fée Tigrine [...]

mais il n'y avait plus lieu de la craindre. Elle avait quitté pour jamais la tour de Gournay et, de rage, en avait abattu une partie ²⁰.

Notons encore une autre apparition se satisfaisant d'une substitution nominative (nymphes pour fées) et des contours ensommeillés, volontairement flous, d'un songe. Durant cinq pages, une nymphe y relate en détail son rêve où lui sont apparues d'autres nymphes, « empressées » dans une « aimable confusion » autour d'un lit dans lequel repose la « nymphe dominante ». Tantôt comparée à Vénus, tantôt à Diane, celle-ci n'est autre que la délicate princesse Adeline sur le point de donner naissance à un fils, digne héritier de l'empire des Martane. La présence des nymphes s'éclaire elle aussi. Il s'agit de la traditionnelle scène de dons qui émaille les contes et qui est située ici dans le contexte des rituels généthliques consacrant la descendance de Louis XIV :

En ces lieux mon état vient de les attirer,
Elles ont parcouru le Ciel, la terre & l'onde
Jamais plus grand dessein n'a sceu les inspirer,
Il faut donner un maître au monde.

[Suit l'acclamation des nymphes-fées dans la crainte que leur tapage n'attire quelque mauvaise acolyte qui « se servit de la confusion pour faire quelque mauvais coup »] Les choses en étoient-là, lorsque l'on vit toute la chambre éclairée d'une lumière douce & fort semblable à celle de l'Aurore : On vit entrer bientôt après la Majesté même & l'on douta si c'étoit le Roi de Martane qui avoit pris l'habit du Soleil, ou le Soleil, qui avoit pris la forme du Roi ; *puissantes Fées*, s'écria la charmante Princesse, *mon fils n'a plus besoin de vous, voici la source de tous les biens & vous pouvez aller par le monde distribuer vos dons aux Princes ordinaires* ²¹.

Choisy continue d'assassiner les créatures féeriques, au profit cette fois d'ancillaires mais plus réalistes louanges de la monarchie française ²².

Le public-cible de Choisy, s'il se révèle *a priori* « enfantin » par sa relation avec la cour de la duchesse de Savoie, semble également s'accommoder d'une grande part de lecteurs mondains et dévots. Toutefois, ces contes sont également indissociables du projet éducatif de Saint-Cyr, comme en témoigne M^{me} de Maintenon dans une lettre au duc de Noailles en 1702 :

Vous connaissez la passion que j'ai pour Saint-Cyr. Vous avez vu tout ce que j'ai imaginé pour remplir leur mémoire de belles et bonnes choses, ou du moins innocentes. M. l'abbé de Choisy a eu la complaisance pour moi de faire des histoires très agréablement écrites et qui leur donnent des exemples de vertu ²³.

On trouvait chez Perrault cette même volonté de divertir alliée à celle d'éduquer, aussi paradoxale que celle-ci puisse paraître à la lecture des moralités ambiguës de ses *Contes* :

Ils [les gens de qualité] ont été bien aise de remarquer que ces bagatelles n'étaient pas de pures bagatelles, qu'elles renfermaient une morale utile, et que le récit enjoué dont elles étaient enveloppées n'avait été choisi que pour les faire entrer agréablement dans l'esprit d'une manière qui instruisît et divertît tout ensemble ²⁴.

On observera cependant chez Choisy un déplacement considérable, qui, s'il n'apparaît pas, ou de manière moins flagrante dans l'*Histoire de la princesse*

Aimonette, l'*Histoire turque* ou *L'abbé de Saze*, est néanmoins bien présent dans ses *Histoires de piété et de morale*. Chez Perrault, c'est le choix du sujet qui encourt les critiques et la morale qui, dans une mesure toute relative, est censée apporter au genre du conte, tel qu'il le pratique, un certain degré de légitimité. En revanche, dans les *Histoires de piété et de morale*, les sujets, en vertu de leur choix et origine, se portent par avance caution pour leur auteur. Nul ne viendra, en effet, polémiquer contre la sélection des passages bibliques ou historiques voire même mythologiques, pour les déclarer frivoles ou inadéquats à l'éducation d'une jeune personne. L'auteur n'a plus qu'à en souligner la moralité s'il la trouve trop implicite :

Ainsi l'on peut dire qu'Alexandre le Grand, faute d'avoir été éclairé de la véritable lumière, a fourni à la postérité des exemples éclatants, plus capables d'éblouir & de séduire par un faux éclat, que de servir de règle à ceux qui ne cherchent que la vertu ²⁵.

C'est par contre en référence à Perrault que Choisy fit délibérément allusion à ce que Loskoutoff nomme le « mythe fondateur », corollaire de la « surenchère enfantine » présente dans les contes de l'auteur du *Parallèle des Anciens et des Modernes*. La volonté de Perrault — suivant Loskoutoff — a été d'introduire dans ses contes deux « trucages » : d'une part, l'exagération du lien de ses récits à l'enfance jusqu'à en justifier l'origine du genre, et, d'autre part, la focalisation sur un aspect singulier de la tradition à savoir la nourrice berçant son ou ses marmots en contradiction avec le public populaire adulte des contes. Dans cette optique, la rédaction des contes de Perrault se révèle à l'intérieur d'une « jouissance esthétique pleine d'innocence enfantine au sein de la conscience adulte » ²⁶ et manifeste une double *repuerascencia*, ou retour à l'enfance : il donne à l'instance narrative les traits de la nourrice et, par conjonction avec ce « mythe fondateur », fait retomber son public en enfance. Si le sommeil de la raison est publié chez Perrault, son abandon n'en est pas moins salué chez les mystiques. L'humilité du genre du conte rejoint ainsi le nihilisme de la raison anéantie ²⁷. Le genre littéraire dévoile alors sa proximité avec « la spiritualité de l'enfance » ²⁸ qui avait atteint son paroxysme dans la société de la fin du XVII^e siècle et son indissoluble lien avec les milieux féminins proches de la cour. Ces derniers en alliant à la fois l'hédonisme aristocratique et la mystique de l'abandon chère aux *Opuscules spirituels* de M^{me} Guyon entretenaient en effet un « mignotage » qui n'avait de cesse d'affirmer la supériorité de l'image d'une « double figure centrale » : celle de la nourrice et de l'enfant.

Choisy, à travers la mise en abyme opérée par le récit-cadre de l'*Histoire de la princesse Adeline*, figurant dans le deuxième tome des *Histoires de piété et de morale*, salue à son tour ce trait et allie la mystique enfantine à la thématique du mariage princier. Toutefois, Choisy renchérit encore sur ses prédécesseurs en faisant d'Adeline la dépositaire du genre. L'évocation de sa sagesse et de son intelligence rappelle celle par laquelle Racine avait immortalisé le duc de Bourgogne dans la préface d'*Athalie* :

Leur petit commerce [du prince et de la princesse] étoit fort tendre & fort spirituel ; on y voyoit l'innocence & l'estime mutuelle former peu à peu une inclination, qui doit durer autant que leur vie [...]. C'est ainsi qu'on élevoit la Princesse Adeline en attendant son mariage. On trouvoit le moyen de l'instruire en la

divertissant. [...] *qu'on me raconte*, dit-elle, *des histoires véritables, elles me feront bien plus de plaisir*. Le grand Roi pour se délasser de l'Empire, assistoit souvent aux Jeux de la Princesse, *je donnerai*, dit-il, *un diamant à celui ou celle, qui contera la plus jolie histoire* [...] *Je [Agnacin] sai bien, que je n'aurai pas le prix, ces Dames ont en main la narration, la vivacité de leur sexe jointe à la connoissance du monde, leur donne un grand avantage*. [...] *Teton*, dit la Princesse à sa Nourrice, *vous m'avez conté dans mon enfance tant de jolies choses, ne savés vous plus rien & ne voulés vous pas gagner le prix*. La Nourrice sans se faire prier, prit la parole [...] *Je m'en vais donc*, dit la Princesse, *vous faire une histoire que ma Nourrice m'a faite autrefois & je me servirai autant que je m'en pourrai souvenir de ses mêmes termes, il m'a paru que sa maniere de conter ne déplaisoit pas au grand Roi*. [...] La Princesse avoit parlé avec tant de vivacité & d'agrément, que tout d'une voix par acclamation on lui defera le prix, le grand roi lui donna le Diamant, qu'elle mit à son doigt pour la forme & dans le moment elle le donna à sa Nourrice à qui personne ne l'envia ²⁹.

Toutefois, notre interprétation diffère de celle de Loskoutoff face à la définition du terme « enfant » :

Il faut entendre in-fans, ici, au sens de celui qui ne parle pas pour ajouter des modifications, des écrans ou des obstacles, mais pour livrer, indemne, pure comme au commencement, la tradition vernaculaire qu'il a reçue. Plus innocent même que les nourrices, qui tiennent quand même du monde adulte, il n'a pas l'esprit encombré du latin et de ces fables savantes. Il est vierge pour servir de canal aux eaux pures de la fiction vernaculaire ³⁰.

Le lecteur qui s'est penché attentivement sur les *Mémoires* de Choisy, sur sa *Marquise-marquis de Banneville* et ses frasques de travesti ne peut guère entériner ce jugement à la lecture de *l'Histoire d'Achille*, seul conte récité par la princesse Adeline : les ajustements, la fausse innocence et les désirs tacites en figurent d'autres, bien réels cette fois et dépassant l'empyrée d'Ovide ou d'Hygin. À l'instar de la dérision de la naïveté des mères et de la fausse pruderie de leurs filles soulignées dans ses *Mémoires*, Choisy semble couronner ici, après la dimension pacificatrice de l'union de la duchesse de Bourgogne, celle non moins politique et sexuelle dévolue à son rôle de reproductrice de la maison royale précédemment évoquée à travers la scène des dons.

3. *Histoire de la princesse Aimonette, pour un règlement de contes...*

Calquée sur les récits féériques de Perrault et de ses homologues féminines, *l'Histoire de la princesse Aimonette* de Choisy goûte indissolublement les charmes des contes les plus à la mode en France. Si la narration garde une simplicité limpide et évite ainsi les grâces alexandrines de M^{me} d'Aulnoy, elle n'en est pas pour autant dénuée de clins d'œil : la plupart des clichés du genre s'y retrouvent bien entendu, de la séquestration dans la tour en passant par le système matrilinéaire de transmission du trône, sans oublier la fonction de l'auxiliaire magique et l'idéalisation de l'amant.

4. De l'art de la citation

L'onomastique dénonce les sources de Choisy. Les noms d'Aymon, de Renaud de Montauban, de Turpin voire de Charlemagne ou de Maugis n'évoquent que trop clairement la référence à *l'Orlando furioso* de l'Arioste ou à *Gerusalemme liberata*

du Tasse, voire, de manière plus insidieuse, à l'influence de la littérature de colportage qui, au sein de la Bibliothèque bleue, consacrait de nombreux feuillets aux *Quatre fils Aymon*, à l'*Histoire de Maugis d'Aygremon*, aux récits de *Huon de Bordeaux* ou d'*Ogier le Danois*. C'est avec la même clarté que ces noms, comme les descriptions physiques, dénoncent le caractère manichéen des protagonistes de l'action et du déroulement du schéma narratif : aux compagnons de Renaud et Roland on trouvera ainsi opposée Tigrine, facétieuse cousine de Ganelon résidant dans une des sept tours bâtie par le traître.

Par l'intermédiaire du Tasse et de l'Arioste, Choisy recourt à deux sources prépondérantes des conteurs et librettistes des xvii^e et xviii^e siècles. C'est en réalité par une cascade de citations qu'il perd son lecteur dans les méandres des références littéraires et artistiques. Sa poétique en reposant sur la notion de « rappel » confine à l'évocation directe des opéras de Lully et Quinault tandis qu'il conserve du Tasse le goût de la poésie totale mêlant intimement artifice et passion, délices et tourments, lumière et musique. Cette dernière constitue les linéaments de toute son œuvre et s'allie, dans l'*Histoire de la princesse Aimonette*, à la luminosité pour combler à la fois le plaisir des yeux et des oreilles :

Leurs rames étaient dorées et, lorsqu'ils voguaient, c'était en cadence avec une justesse qui faisait également plaisir aux yeux et aux oreilles. [...] On vit en même temps s'élever dans les prairies [...] des tentes magnifiques où les trompettes et les violons se firent entendre ³¹.

Robert a souligné l'impact du « spectacle total » sur les conteurs dont le récit « se présente d'emblée comme le lieu idéal d'une identification totale [jouant] un rôle sociologique de miroir destiné à conforter l'image de soi-même [qu'un groupe social privilégié] prétendait affirmer » ³². Aussi, les auteurs recourent-ils tout naturellement à l'opéra, en tant qu'« expression symbolique hors pair de l'exhibition satisfaite de sa splendeur et de ses mérites » par ce groupe social de privilégiés. L'engouement pour les machineries et les mises en scène mouvementées, l'érection de palais de diamant ou la simulation d'orages sonores accompagnés d'éclairs ne sont que les corollaires les plus récurrents, alliés aux métamorphoses sur scène, à l'envol de chars ou encore à la destruction de tout un édifice comme ce fut le cas dans l'*Armide* de Quinault et Lully en 1686. L'abolition de toute frontière entre réalité et féerie par les artifices de l'univers scénique représentait finalement pour les conteurs la plus magistrale concrétisation ou matérialisation dans un espace à trois dimensions des éléments littéraires fabuleux conservés dans la dimension scripturale unique de leurs récits. Cette dernière cependant laissait le champ libre à leur imagination émancipée des contraintes des machinistes et abandonnait à leur bon goût le soin de multiplier les envols de fées, de génies ou d'enchanteurs qui faisaient le délice des spectateurs comme des lecteurs. Ces traits présents notamment chez M^{me} d'Aulnoy et M^{lle} de La Force illustrent non pas un rôle purement décoratif mais bien « le type privilégié d'agression ou de protection auxquels les contes, comme les opéras, vont de plus en plus recourir. C'est dire que leur influence touche très profondément la structure narrative elle-même » ³³.

Les conteurs et librettistes reprendront fréquemment l'épisode de la séduction du héros par une magicienne aux chants xiv à xvi de la *Jérusalem* du Tasse. La mise en

scène spectaculaire de la fureur d'Armide conduisant à la destruction de son propre palais et à la ruine de tous ses enchantements constitue ainsi un véritable lieu commun que Choisy ne pouvait omettre. Choisy s'en inspire pour le personnage de Tigrine, mais développe l'intertextualité en renvoyant également à la fée Désirée des *Chevaliers errans* de M^{me} d'Auneuil ainsi que, par l'évocation maritime, à l'enlèvement de l'héroïne par Licomède dans *Alceste* :

Tigrine l'eut bientôt rencontrée [...] elles s'avancèrent de quelques pas et trouvèrent au tournant d'une allée un chariot attelé de deux dragons qui jetaient du feu en battant des ailes. La princesse fit un cri, mais la fée la prit entre ses bras et la porta dans le chariot qui, dans l'instant, perdit terre et s'éleva dans les airs. Le bon duc d'AIMOND, en voyant sa fille au milieu des feux et des monstres, s'évanouit ; le chariot et la princesse disparurent. [...] [Tigrine] avait quitté pour jamais la tour de Gournay et, de rage, en avait abattu une partie ³⁴.

La fée Désirée, au désespoir du bonheur du prince de Grenade, avoit détruit son palais enchanté, et s'était retirée dans un désert proche de Grenade ³⁵.

À ce prototype, on peut encore ajouter, à titre d'exemple, celui de la séquestration des héros, présente, entre autres, tant dans le texte de M^{me} d'Auneuil — dont Robert souligne l'inspiration directe à l'Arioste et au Tasse — que dans le *Persée* de Quinault et Lully. Tous ces traits transparaissent de manière récurrente chez Choisy :

Lohier [...] allait succomber à des efforts inutiles, lorsqu'un esprit aérien lui dit : « Tenez, prince, prenez cette épée que le magicien Maugis vous envoie [...] ». En effet, à peine eût-il fait briller aux yeux du lion l'épée flamboyante dont la lame était constellée et marquée des douze signes du zodiaque, le lion demeura immobile, les trois autres en furie s'avancèrent et eurent la même destinée. Un coup de tonnerre se fit entendre, marque ordinaire de la fin des enchantements, et toutes les portes de la tour s'ouvrirent d'elles-mêmes. [...] Il tira, en même temps, l'épée flamboyante et, à peine l'eût-il montrée, que son rival tomba par terre sans connaissance ³⁶.

Nous avons sous les yeux plus qu'un parallèle soulignant, s'il en était encore besoin, l'importance de ces sources aux XVII^e et XVIII^e siècles : au-delà de la magnificence du décorum, elles dénoncent au sein de la féerie « une conception de la vie comme spectacle », nouvelle incarnation de la formule du *theatrum mundi* « par laquelle le moyen âge avait prétendu dénoncer le jeu des apparences, des illusions et des vanités mondaines » ³⁷. Robert a souligné le retournement de cette formule et ses implications directes : « bien loin de concevoir le monde comme théâtre pour le déprécier, c'est dans le théâtre, dans les décors élargis aux dimensions de leur univers clos et privilégié, que le groupe des mondains prétendra désormais inscrire le monde tout entier » ³⁸.

Toutefois, l'arsenal de citations de Choisy ne s'arrête pas là. Si les références à Quinault et Lully portent le lecteur vers leurs propres sources, Le Tasse ou l'Arioste, elles remontent encore à Boiardo, à Pulci, et, par-delà, aux chroniques et cycles poétiques du moyen âge (*La chanson de Roland*, *Les chevaliers de la Table Ronde*,...) réimprimés dans la Bibliothèque bleue, eux-mêmes échos d'Ovide, de Virgile et enfin d'Homère. Ainsi, le lecteur glisse, par exemple, insidieusement de Tigrine à Armide, d'Armide à Alcine et d'Alcine à Circé et Calypso.

5. De l'art du pastiche

Il convient toutefois de décrypter ces citations *cum grano salis*, avec l'ironie d'un Perrault ou « le sourire d'une imagination qui acclimate l'in vraisemblance par la litote »³⁹. Ce trait, caractéristique chez Hamilton⁴⁰, n'est pas moins constant chez Choisy :

Et la princesse, se voyant délivrée, tremblante encore, se jeta entre les bras de Lohier qu'elle trouva plutôt que ceux de son frère ou ceux de son cousin⁴¹.

Il se remaria à la fille du Roi d'Angleterre, elle étoit bien jeune pour lui, je crois qu'elle n'avoit que quinze ou seize ans & il en avoit cinquante-quatre passés. Aussi ne dura-t'il pas longtemps, il mourut d'un devoyement [...]⁴².

C'étoit une grande riviere [le Styx] de ce pays-là, dont les eaux toujours puantes & bourbeuses, rendoient invulnérables, tous ceux qu'on y plongeoit, mais on n'y plongeoit pas souvent⁴³.

Par cette distance narquoise, c'est au pastiche littéraire que tend Choisy. Témoins ces extraits de l'*Histoire de la princesse Aimonette* et de *Cendrillon* :

Enfin, le jour marqué pour la fête étant arrivé, la princesse Aimonette, plus jeune que l'aurore et plus chargée de pierreries, s'y rendit de bonne heure⁴⁴.

Enfin, l'heureux jour arriva [...] en même temps ses habits furent changés en des habits de drap d'or et d'argent tout chamarrés de pierreries⁴⁵.

Les techniques narratives cultivent les stéréotypes et, ce faisant, renforcent également un sentiment d'auto-pastiche. Témoin cet extrait de l'*Histoire de la reine Marthésie, fondatrice de l'empire des Amazones* comparé à l'*Histoire de la princesse Aimonette*...

Ce fut dans les vastes campagnes de la Capadoce & sur les bords délicieux du Thermodoon, que la vaillante Marthésie fonda l'empire des Amazones.

C'était dans le château de Gournay sur les bords délicieux de la Marne que vivait, que régnait par sa beauté la princesse Aimonette⁴⁶.

C'est même à de véritables « auto-citations » que Choisy procède, comme dans ces extraits de *Dom Alvar del Sol*, de l'*Histoire de la princesse Adeline* et d'*Aimonette* :

Le viceroi avoit fait préparer vingt chaloupes fort dorées, dont les rameurs étoient habillés de taffetas bleu.

On vit, peu de jours après, [...] de grands bateaux dorés jusqu'à l'eau et conduits par des mariniers habillés d'un taffetas bleu à fleurs d'or avec une toque de même ; leurs rames étoient dorées.

Elle monta sur une berge dorée, que des rameurs habillés de satin bleu, faisoient voguer avec une vitesse surprenante⁴⁷.

Choisy, comme plus tard Fontenelle ou l'abbé Barthélemy, se sert du pastiche, sans jamais dénigrer la grandeur des écrivains ou penseurs mis en scène. Tout au contraire, ceux-ci sont « *presented as people totally devoid of pomposity in whom*

wisdom is dissociated from human weakness. [...] The use of a style that is impishly modern humanises the classical writers and philosophers, and makes their wisdom seem less remote [...] in what are essentially works with a serious educational and even philosophical intention »⁴⁸. Ainsi, le pervertissement parodique de Choisy s'étend au genre reconnu de l'histoire dans un but cependant constructif et sans cesse allié avec ce souci vulgarisateur qui anime la plupart de ses ouvrages d'érudition.

Toujours selon Brookes, « *the use of parody reflects the efforts of writers to forge a personal style through negation of aspects of style and content in existing valued works of prose fiction which no longer seemed to suit contemporary ideas and tastes* »⁴⁹. Ceci pourrait parfaitement convenir à Choisy dont le style fit souvent l'objet d'allusions plaintives, notamment dans les rapports de l'Académie du Luxembourg⁵⁰. Plus que jamais, l'usage du pastiche dénote l'adoption « par rapport à un fait littéraire, linguistique et culturel d'une attitude de curiosité tantôt déférente, tantôt ironique, qui suppose un sens aigu du relatif, de la diversité des registres, et même une part de sens historique. Exercice de dédoublement et de distanciation, le pastiche est peut-être la première forme de cette littérature au second degré qui caractérise les époques de haute saturation culturelle »⁵¹. Le pastiche oppose ainsi apparence et réalité, au niveau non plus seulement des contenus, mais bien des possibilités et fonctions du langage, en se présentant comme « analogie », « osmose », avec l'œuvre-modèle. Travesti en séduisante Circé, Timoléon semble lui aussi souligner « la fin d'un grand mouvement littéraire, d'une époque fortement marquée par le sentiment d'une perfection indépassable »⁵².

6. De l'histoire à l'autobiographie

Cette avalanche référentielle ne se limite pourtant pas au niveau littéraire mais se superpose encore à deux autres registres étroitement solidaires, tour à tour historique et autobiographique.

On connaît suffisamment la protection que la famille d'Este accorda tour à tour à Boiardo, à l'Arioste et au Tasse pour saisir, dans leurs poèmes épiques, le sens profond des déformations dynastiques et des généalogies merveilleuses. Ainsi lorsque le Tasse, copiant les modèles homériques de l'*Iliade* et l'*Odyssée*, se donnait pour projet la narration des expéditions de Godefroi de Bouillon et de Charlemagne, se réservait-il les stances nécessaires pour louer certaines familles d'Europe ou exposer l'origine des grandes cellules familiales de France, d'Allemagne ou d'Italie. Ce plan clairement arrêté par l'artiste italien fut aussi celui de Choisy.

Comme nous l'avons vu, Choisy usait du prétexte de la venue de la princesse Adelinde au royaume des Martane pour encenser sa dédicataire, Marie-Adélaïde de Savoie. Il en va de même dans l'*Histoire de la princesse Aimonette*, dont l'onomastique est tout aussi diaphane. Le nom d'Aimonette, directement dérivé d'Aymon, fait écho à la généalogie fabuleuse que Choisy accordait volontiers à la duchesse de Bourgogne dans ses *Histoires de piété et de morale*. Celle-ci y était en effet considérée comme une descendante d'Amé VI, « comte de Savoie » : né en 1334 d'un père prénommé Aimond, le « Comte verd » était un militaire impérieux, libérateur de l'empereur de Constantinople aux mains du roi bulgare, arbitre de Venise

et Gênes, protecteur du Saint-Siège ⁵³. Ceci permet d'affirmer avec certitude le lien entre le conte manuscrit et les *Histoires de piété et de morale*.

Les éléments autobiographiques qui investissent la plupart des récits de Choisy, se greffent ici au registre historique. Force est de constater que ce procédé — usité également par Hamilton dans *Le bélier* où il fait référence à l'installation de sa sœur dans sa nouvelle propriété ou encore aux coutelleries de Moulins — se retrouve dans le cadre spatio-temporel de l'*Histoire de la princesse Aimonette*,

C'était dans le château de Gournay sur les bords délicieux de la Marne que vivait, que régnait par sa beauté la princesse Aimonette dont les chroniques ont rapporté tant de merveilles. [...] la fête commença par une promenade sur l'eau, vis-à-vis du célèbre monastère de Chelles, où la reine Bathilde avait fait de saintes religieuses ⁵⁴.

Ce souci de précision est totalement en rupture avec le flou qui entoure, par exemple, l'*Histoire du grand Cyrus* :

Il y avoit autre fois, il y a si lontems, si lontems, il faut qu'il y ait plus de deux mille ans, un roi des Medes qui possedoit un beau royaume en Asie ⁵⁵.

Le refus de l'aspatialité, également en contraste flagrant avec l'atemporalité des *Histoires ou Contes du temps passé* de Perrault, sert à mettre en scène une réalité très proche de Choisy. Fondé par sainte Clotilde, le monastère de Chelles était une abbaye de bénédictines située à quelques kilomètres seulement de Gournay, sur les rives de la Marne. Or Choisy avait lui-même séjourné au prieuré de Gournay-sur-Marne en 1684. Il y avait passé l'été à se rétablir d'une maladie qui lui avait laissé entrevoir de bien funestes suites. Ce bénéfice appartenait alors à son ami, l'abbé de Dangeau qui, en lui apportant réconfort, se chargea de son âme pour la détourner des plaisirs et l'élever vers cette piété et cette religion sincère et dogmatique dont il devait être question au fil de leurs *Quatre dialogues*, écrits en collaboration. Quant à sainte Bathilde, restauratrice de la maison pieuse, elle fait l'objet de plusieurs passages de l'*Histoire de l'Église* commencée par Choisy sous l'égide de Bossuet ⁵⁶. Choisy avait conservé de ce monastère un souvenir nostalgique comme en témoigne cette allusion du *Journal du voyage de Siam*, en date du 15 mai 1686 :

Etes-vous assez innocent pour ne pas aller à Gournay par le beau temps qu'il fait ? qu'il fait beau présentement dans ce cabinet aérien qui domine la Marne et Madame de Chelles ! Je ne sais s'il y fait plus beau qu'ici [...] Je meurs d'envie de vous parler de Gournay. Vous pourriez bien être à l'heure qu'il est dans ce cabinet de verdure que nous fimes l'année passée ⁵⁷.

L'*Histoire de la princesse Aimonette*, à son tour, évoquera cette « fabrique » :

[Les saintes religieuses] qui leur avaient succédé prirent part au divertissement malgré leur solitude. Elles avaient élevé dans le parc une petite éminence qui dominait sur tous les environs. Elles voyaient tout ce qui se passait dans le pays et n'étaient point vues, leur modestie n'avait point à souffrir ⁵⁸.

Au moment du séjour de Choisy à Gournay, l'abbesse de Chelles était M^{me} de Scorailles de Roussille, sœur de la duchesse de Fontanges. La date de son décès en 1688 permettrait dès lors de situer la rédaction de l'*Histoire de la princesse Aimonette* entre 1685 et 1688. Si cette datation ne peut être exclue, il convient cependant de

supposer un remaniement postérieur à l'arrivée de Marie-Adélaïde de Savoie en 1696 et antérieur à son décès en 1712. Il est dès lors permis de se demander si l'allusion à Chelles s'explique moins par un souvenir personnel que par la volonté de rendre hommage à d'autres membres de la famille royale. En effet, l'on sait que les filles du duc d'Orléans furent placées dans ce monastère dès 1710. L'une d'elle, Louise-Adélaïde d'Orléans, filleule de la duchesse de Bourgogne, devait même en devenir abbesse en 1719. Le portrait amusé qu'en a tracé Saint-Simon, n'est pas sans rapport avec l'ironie de l'abbé de Choisy⁵⁹. Dès lors, la rédaction de l'*Histoire de la princesse Aimonette* peut être fixée avec vraisemblance entre 1710 et 1712. Cette hypothèse est confortée par les similitudes que nous avons soulignées entre ce conte et l'*Histoire de Dom Alvar del Sol* et des *Chevaliers errans* de M^{me} d'Auneuil, parus respectivement en 1710 et 1709.

Un même fourmillement d'allusions nettes à l'univers proche de Choisy se retrouve dans l'*Histoire de la marquise-marquis de Banneville* : la comtesse d'Alletef ou Alitref (M^{me} de La Fayette), Sionad (anagramme d'Adonis désignant Monsieur, frère du roi), *Le faux Alcibiade* (*Le feint Alcibiade*, tragi-comédie de Quinault mettant en scène un travestissement)... Une réédition de 1728 dévoilera la clef russe du *Prince Kouchimen*, en le titrant : *Histoire de l'origine du Prince Menzikow*⁶⁰. Quant aux *Histoires de piété et de morale*, elles offrent un nouveau trait de similitude avec l'allégorie jacobite de l'*Athalie* de Racine. Choisy y expose un vibrant plaidoyer ressassant les espoirs de restauration de Jacques II ou de son fils :

Ces trois Royaumes appartiennent au même Prince, il se nomme Jacques II de la maison des Stuard, mais le Prince d'Orange qui est son gendre, a trouvé le moyen de faire revolter ses peuples, de le chasser de son païs, & de se mettre à sa place. Ce pauvre prince s'est sauvé en France, où de tout tems les Rois malheureux ont été bien reçus, il a un fils qu'on nomme le Prince de Galles, qui a presentement huit ans, & quoi que le pere soit depouillé de ses États, le fils n'est pas un si mauvais parti que vous pourriés croire, & les Anglois pourroient bien un jour lui rendre justice, le frere aîné de son pere y est revenu d'aussi loin⁶¹.

Au-delà de l'auto-citation et de l'auto-pastiche, les thèmes les plus personnels de Choisy trouvent un écho dans ses *Histoires de piété et de morale*. Ainsi de l'androgynie⁶² et du travestissement qui apparaissent dans plusieurs volumes au point de constituer de véritables *progymnasta*. D'abord exposé avec une grâce légère dans ses *Mémoires*, Choisy fit du travestissement l'épine dorsale de la *Marquise*. Les *Histoires de piété et de morale* prolongent cette thématique avec l'*Histoire de Jules César* — qui se résout, dans l'épisode de Clodius, en fantasmagorie burlesque — et l'*Histoire d'Achille* qui développe, avec quelques anachronismes, l'épisode du refuge du héros grec chez Lycomède suivant le thème mis en scène par Ovide dans ses *Métamorphoses*⁶³. Ces récits consacrent inévitablement le glissement, vers un plan autobiographique, d'un premier niveau historique.

Le conte, genre ludique par excellence, révélerait donc ici l'étonnante sensibilité ou objectivation stylistique de Choisy qui, grâce aux allusions thématiques et caractérisations stylistiques, renforcerait le mimétisme entre ses propres ouvrages tout en tissant un lien référentiel fort avec des œuvres littéraires majeures, tous genres confondus. Outre son goût pour l'ancien français, qui rappelle l'anticomanie de La

Bruyère ⁶⁴, le style marotique de La Fontaine, ou celui de la langue populaire illustrée par le style « simple et naïf » de la nourrice, voire les expositions précieuses distinguant ses locuteurs, c'est véritablement à l'invention d'une lanterne magique grammaticale que recourt Choisy. Tous les supports deviennent adéquats pour le travestissement qui voit son « ossature » se modifier de « transvertébration » en « transvertébration » à travers d'« impalpables irisations », en renvoyant toujours à ce *moi*, qui dès la préface semble nous avertir du retour de « cette petite faiblesse qu' [il] avait de s'habiller en femme ».

*

* *

Outre la calligraphie des manuscrits qui laissait déjà soupçonner une relative circulation de l'*Histoire de la princesse Aimonette*, la parenté de ce récit avec d'autres volets de l'œuvre semble lui confirmer une certaine valeur littéraire ou, du moins, démentir le rôle accessoire qu'elle aurait revêtu aux yeux de Choisy. Étant donné l'impossibilité de dater l'œuvre avec précision, il est permis de se demander, comme nous y invite l'auteur lui-même, si les trois récits publiés par Mélia ne constituent pas les prémices d'une nouvelle suite aux *Histoires de piété et de morale* : « sa destinée est entre vos mains, & si vous faites connoître au Libraire, qu'il ne vous déplaît pas, il vous en donnera la suite » ⁶⁵. Prémices mystérieusement écartées du second volume ou présage d'un troisième recueil, nul ne peut l'affirmer.

De nombreux conteurs ne connurent pas l'époque de la Régence. Ce fut le sort de Perrault, de M^{mes} d'Aulnoy et d'Auneuil, Durand et Murat. Choisy surviva à Louis xiv et rédigea, après l'avènement de Louis xv et à l'instigation de la marquise de Lambert, ses *Mémoires*. Il verra enfin ses contes, plusieurs fois réédités, passer à la postérité. Il restait ainsi visiblement du goût du public alors que, de manière caricaturale, le conte s'enfermait dans les seuls ressorts des travestissements parodiques et burlesques inaugurés vers 1690 par Hamilton. Ce succès, il le doit sans aucun doute à son talent original qui lui permettait de franchir toutes les frontières, de défier tous les paradoxes. *Homo ludens* transitant de l'*alter* à l'*ego* avec un succès jamais démenti, il fut tour à tour érudit mais vulgarisateur, homme mais femme sous ses fontanges, prêtre mais travesti procréateur, confesseur mais acteur, proche de Bossuet et amant de sa belle-sœur, membre du Petit Concile et lié aux milieux mystiques. En se jouant des antagonismes, tout est devenu chez Choisy travestissement, jusqu'à son écriture. Fort de son charme, il pouvait s'exclamer avec Clarice ⁶⁶ :

Je ne rougirai point pour le récit d'un conte.

Notes

¹ CRÉBILLON fils, *Les égarements du cœur et de l'esprit*, éd. par Étienneble, Paris, Colin, 1961, pp. 3-4.

² J. MÉLIA, *Inédits et belles pages de l'abbé de Choisy*, Paris, Émile-Paul Frères, 1922, p. 97.

³ Manuscrits conservés à la Bibliothèque de l' Arsenal (Ms. 3186) : « non imprimée [*Histoire de la princesse Aimonette*], le fond est peu de chose, le stile charmant [...] elle [*Histoire turque*] est imprimée quelque part sous d' autres noms au reste c' est peu de chose et elle finit mal ». L' *Histoire de la princesse Aimonette* et l' *Histoire turque* se présentent sous une forme non autographe et sont l' œuvre d' un même copiste contrairement au récit de *L'abbé de Saze* qui est peut-être autographe.

⁴ Raymonde ROBERT, *Le conte de fées littéraire en France*, Nancy, Presses Universitaires, 1982, p. 298.

⁵ Abbé François-Timoléon DE CHOISY, *Pensées chrétiennes sur divers sujets de piété*, Paris, Barbin, 1688, pp. 84-86 et 197-227.

⁶ *Le prince Kouchimen*, suivi de l' *Histoire de Dom Alvar del Sol*, Paris, Estienne, 1710.

⁷ Voir à ce propos les commentaires critiques concernant les contes de M^{me} d' Aulnoy et de M^{le} de La Force ainsi que le commentaire de l' abbé de Dangeau cité par Yvan LOSKOUTOFF, *La sainte et la fée, dévotion à l' enfant Jésus et mode des contes merveilleux à la fin du règne de Louis xiv*, Genève, Droz, 1987, p. 177.

⁸ Gatién COURTLIZ DE SANDRAS, *Annales de la cour de Paris pour les années 1697 et 1698* cité par Dirk VAN DER CRUYSSSE, *L'abbé de Choisy, androgyne et mandarin*, Paris, Fayard, 1995, p. 358.

⁹ CHOISY, *Recueil d'histoires sacrées et prophanes, propres à former le cœur & l'esprit*, Paris, Simon, 1729, (avis au lecteur).

¹⁰ *Histoire de la princesse Adeline*, dans *Histoires de piété et de morale*, Paris, Coignard, 1718, t. II, p. 12.

¹¹ Choisy a puisé, pour l' essentiel, dans Samuel GUICHENON, *Histoire généalogique de la royale maison de Savoie*, Lyon, Barbier, 1660, 2 vol.

¹² *Histoires de piété et de morale, tirées de l'Écriture sainte, et des auteurs profanes*, Paris, Estienne, 1711, (avertissement).

¹³ VAN DER CRUYSSSE, *op. cit.*, p. 359.

¹⁴ *Histoires de piété et de morale* (1711), (avertissement).

¹⁵ FÉNELON, *De l'éducation des filles*, Œuvres, éd. par J. Le Brun, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), 1983, chap. VI, pp. 118-123.

¹⁶ *Histoires de piété et de morale* (1718), t. II, p. 177.

¹⁷ LOSKOUTOFF, *op. cit.*, p. 155.

¹⁸ François-Xavier CUCHE, « La Bruyère et le Petit Concile », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1992, n° 44, pp. 323-340.

¹⁹ *Histoires de piété et de morale* (1711), (avertissement).

²⁰ *Histoire de la princesse Aimonette*, pp. 109, 115 et 120. Contrairement à l' avis de Marie-Elizabeth STORER, c' est donc bien en France que Choisy a puisé son inspiration sur la corruption des fées : « Mais ce bon abbé est-il allé chercher au Siam l' idée que la méchante fée exhalait « un goust infernal », qu' elle avait contracté par son commerce avec les diables ? » (*Un épisode littéraire de la fin du xvif siècle : la mode des contes de fées (1685-1700)*), Paris, Champion, 1928, p. 251).

²¹ *Histoire de la princesse Adeline*, *loc. cit.*, pp. 215-219.

²² Notons que cette volonté apparaît également dans la préface de la nouvelle à clé du *Prince Kouchimen* : « Ce ne sont point ici des Contes de Fées, ni des aventures de Roman : on n' y verra ni Enchantemens, ni Machines, ni Enfers, ni Champs Élisées ; on y suivra les règles ordinaires de la Nature : le Soleil y demeurera à sa place dans le milieu de l' Univers ; la Terre, ainsi qu' une autre planète tournera autour du centre de la lumière ; bref on ne changera rien à l' ordre établi par le Souverain Maître. Les Histoires qu' on va rapporter sont très véritables, arrivées depuis quelques années ; les principaux Personnages en sont encore vivans. On a seulement changé leurs noms et leurs Païs [...] », *loc. cit.* (avertissement).

²³ Cité par VAN DER CRUYSSSE, *op. cit.*, pp. 359-360.

²⁴ Charles PERRAULT, *Contes*, éd. par M. Soriano, Paris, Garnier-Flammarion, 1991, p. 185 (préface aux *Contes en vers*).

²⁵ *Histoire d' Alexandre le Grand*, dans *Recueil d'histoires sacrées et prophanes* (1729), pp. 68-69.

²⁶ LOSKOUTOFF, *op. cit.*, p. 171.

²⁷ *Id.*, p. 194.

²⁸ *Id.*, p. 2.

²⁹ *Histoire de la princesse Adeline*, loc. cit., p. 14, 40-41, 90, 320 et 339-340. Au sujet du « style simple et naïf » de la nourrice et de son recours dans le conte, voir également p. 106, 128, 275 et 279. Notons ici, à la suite de nombreux critiques, l'association des enfants royaux à la vogue des contes ainsi que le vocable désignant la nourrice. Ce nom de « Téton » correspond en effet à celui donné par Fénelon dans son prosélytisme à M^{me} Guyon (voir LOSKOUTOFF, *op. cit.*, p. 118).

³⁰ LOSKOUTOFF, *op. cit.*, pp. 175-176.

³¹ *Histoire de la princesse Aimonette*, loc. cit., p. 110.

³² ROBERT, *op. cit.*, p. 327.

³³ *Id.*, pp. 373-374.

³⁴ *Histoire de la princesse Aimonette*, loc. cit., pp. 116 et 120.

³⁵ LOUISE DE BOSSIGNY, comtesse d'AUNEUIL, *Les chevaliers errans*, dans *Le cabinet des fées*, Genève, Barde-Manget, 1785-1789, t. vi, p. 393.

³⁶ *Histoire de la princesse Aimonette*, *op. cit.*, pp. 118-120 ; voir également M^{me} d'AUNEUIL, *Chevaliers errans*, loc. cit., p. 329, 369 et svtes. Ce ne sont point les seules similitudes entre les deux auteurs : le jeu sur les devises des chevaliers se retrouve tant chez M^{me} d'Auneuil que dans l'*Histoire de Dom Alvar del Sol*. Il en va de même du motif des « rameurs vêtus galamment » (*Chevaliers errans*, p. 334). D'autres traits apparentés à ceux-ci rejoignent encore les motifs communs à grand nombre de conteurs.

³⁷ ROBERT, *op. cit.*, pp. 377-379.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Henri COULET, « La fantaisie dans le conte français du XVIII^e siècle », dans I. LANDY-HOULLON et M. MÉNARD (éd.), *Burlesque et formes parodiques*, actes du colloque du Mans (4-7 déc. 1986), Paris-Seattle-Tübingen, *Papers on French Seventeenth Century* (Biblio 17, n° 33), 1987, pp. 503-504.

⁴⁰ Voir HAMILTON, *Histoire de Fleur d'Épine*, dans PERRAULT, M^{me} d'AULNOY, HAMILTON et LEPRINCE DE BEAUMONT, *Contes de fées*, Paris, Garnier, [s.d.], p. 484 : « Fleur d'Épine ne sachant que répondre à tant de choses qu'on lui disait à la fois, se pencha doucement contre lui comme pour se reposer ; il aimait bien cette manière de répondre, et sans en attendre d'autre, il continua de cette manière ».

⁴¹ *Histoire de la princesse Aimonette*, loc. cit., p. 111.

⁴² *Histoire de Louis XII, roi de France*, dans *Histoires de piété et de morale* (1718), t. II, pp. 316-317.

⁴³ *Histoire d'Achille*, dans *id.*, p. 322.

⁴⁴ *Histoire de la princesse Aimonette*, loc. cit., p. 111.

⁴⁵ PERRAULT, *op. cit.*, pp. 279-280.

⁴⁶ *Histoire de la reine Marthésie, fondatrice de l'empire des Amazones*, dans *Histoires de piété et de morale* (1718), t. II, p. 129 et *Histoire de la princesse Aimonette*, loc. cit., p. 110.

⁴⁷ *Histoire de l'origine du prince Menzikow et de Dom Alvar del Sol*, loc. cit., p. 54 ; *Histoire de la princesse Aimonette*, loc. cit., p. 110 et *Histoire de la princesse Adeline*, dans *Histoires de piété et de morale* (1718), t. II, pp. 12-13. Voir également *Dom Alvar del Sol* (p. 57) et *Histoire de la princesse Aimonette* (p. 111).

⁴⁸ Bill BROOKES, « The uses of parody in French eighteenth-century prose fiction », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 1994, n° 323, pp. 13-15.

⁴⁹ *Id.*, p. 117

⁵⁰ Manuscrits d'Argenson, loc. cit., p. 178 (13 janv. 1692) : « M. l'Abbé de Choisy a commencé par lire le Journal, qu'il a fait de la dernière séance, il a été critiqué sur de mauvaises façons de parler et néanmoins à cause de sa bonne volonté, on l'a établi Secrétaire perpétuel de la Compagnie ».

⁵¹ Roland MORTIER, « Pour une histoire du pastiche littéraire au XVIII^e siècle », *Beiträge zur Französischen Aufklärung und zur Spanischen Literatur*, Berlin, 1971, p. 217.

⁵² *Id.*, pp. 204-205.

⁵³ *Histoire d'Amé VI, comte de Savoie, dit le Comte verd*, dans *Histoires de piété et de morale* (1718), t. II, pp. 42-90.

⁵⁴ *Histoire de la princesse Aimonette*, loc. cit., pp. 106 et 111.

⁵⁵ *Histoire du grand Cyrus*, dans *Histoires de piété et de morale* (1718), t. II, p. 91.

⁵⁶ CHOISY, *Histoire de l'Église*, Paris, Valleyr, 1740, t. IV, chap. I, p. 127 et 129.

⁵⁷ *Id.*, *Journal du voyage de Siam*, éd. par D. Van der Cruyse, Paris, Fayard, 1995, p. 359 et note 6.

⁵⁸ *Histoire de la princesse Aimonette*, loc. cit., p. 109.

⁵⁹ SAINT-SIMON, *Mémoires*, éd. par Y. Coirault, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), 1983-1988, t. VII, pp. 425-426.

⁶⁰ *Histoire de l'origine du Prince Menzikow et de Dom Alvar del Sol*, Amsterdam, Le Cene, 1728.

⁶¹ *Histoires de piété et de morale* (1718), t. II, p. 37.

⁶² Voir notamment *Histoire de l'origine du prince Menzikow et de Dom Alvar del Sol*, *loc. cit.*, (avertissement) ; et *Histoire de la marquise-marquis de Banneville*, dans *Mémoires de l'abbé de Choisy habillé en femme suivi de l'Histoire de la marquise-marquis de Banneville*, Toulouse, Ombres, 1995, p. 141.

⁶³ Notons encore que le thème du travestissement trouve une illustration plus sérieuse dans *La vie de Salomon*, Paris, Barbin, 1687.

⁶⁴ *Histoire d'Amé vi*, *loc. cit.*, p. 61 : « Bieau, tres-doux, chier & tres-amé frere, je envoie devers vous pour le plus grand desir, que j'ai de savoir votre état, car par ma foi, nulle plus grande joie ne me peut venir, que de en oir, come le desire de tres-bon cuer [...] » ; texte emprunté à la lettre de Charles, dauphin de Viennois, régent de France, au Comte verd, reproduite dans GUICHENON, *op. cit.*, v^e livre, t. II, p. 202.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ PIERRE CORNEILLE, *Le menteur*, II, 3.

Écriture et lecture sous la Régence, d'après *Le spectateur français* de Marivaux

Ling-Ling SHEU

Si la génération des écrivains « classiques » rêve d'une œuvre structurée où tout se tient dans l'harmonie et l'universel, où tous les détails respectent les « règles » qui se sont peu à peu imposées, la génération de la Régence cherche, au contraire, le naturel, la singularité et la diversité. L'arrivée au pouvoir du duc d'Orléans met fin à un long règne autoritaire, assombri par l'austérité, et apporte aux Français un nouveau mode de vie caractérisé par le foisonnement, la verve, la joie et le goût de la liberté et des plaisirs. À cette époque, le mot « plaisir » signifie plutôt l'agrément, la réjouissance liés aux divertissements et aux distractions.

Ce goût moderne opposé à celui du siècle précédent est partout présent dans les œuvres littéraires. Il l'est aussi dans les journaux de l'époque. La prolifération et la diversité des feuilles volantes au début du XVIII^e siècle est un signe révélateur ¹.

Parmi les nombreux périodiques du temps, *Le spectateur français* de Marivaux, publié entre 1721 et 1724 ², retient particulièrement l'attention, pour trois raisons. Tout d'abord, la parution du *Spectateur français* coïncide avec la régence du duc d'Orléans. C'est ensuite le premier journal que Marivaux ait fondé ³. Auparavant, il est surtout connu comme homme de théâtre, grâce au succès d'*Arlequin poli par l'amour* (1720) ⁴. Enfin, parmi les épigones du *Spectator* — célèbre journal quotidien anglais, publié par Addison et Steele (1711-1712) ⁵ —, que le collectif de Grenoble appelle le « phénomène des spectateurs » ⁶, le journal de Marivaux est la première imitation lancée et parue en France, le début de la vogue du *Spectator* coïncidant avec l'arrivée au pouvoir du Régent ⁷.

Le spectateur français de Marivaux, par son genre, sa forme et son contenu, offre un mode d'expression particulier. Dans quelle mesure ce périodique est-il un lieu de plaisir pour le journaliste et pour les lecteurs ?

1. Le plaisir du journaliste

En publiant *Les lettres sur les habitants de Paris* dans *Le Mercure de France*, Marivaux s'est vu donner le nom de « Théophraste moderne ». Bien qu'il ait aussitôt rejeté cette appellation ⁸, cette qualification annonçait déjà son originalité : Marivaux, journaliste, est un moraliste. Il ne s'attardera pas en informations sur les événements

importants de l'époque, mais à la peinture des portraits, des vices et des travers de ses contemporains.

Qui sont les hommes que Marivaux observe, peint et à qui il prête sa voix ? Un coup d'œil un peu attentif suffit pour saisir l'ampleur de sa sélection. Ce sont des gens dont le caractère, l'âge, le sexe et le milieu social diffèrent : grands seigneurs puissants et orgueilleux, courtisans disgraciés, petits-maîtres vaniteux, bourgeois riches, aisés ou avarés, commerçants intéressés, artisans travailleurs, novellistes et amateurs de belles-lettres prétentieux, prédicateurs, domestiques insolites, parents dévots, sévères, vieillards infirmes abandonnés par leurs enfants, jeunes filles, jeunes femmes, femmes âgées, et bien d'autres catégories encore ⁹.

Pour donner une image fidèle et authentique de ces individus, Marivaux se plaît à définir leur état social, leur caractère et leur personnalité, et ensuite il rend compte de leurs préoccupations, de leurs soucis, de leurs arrière-pensées. Il va même jusqu'à noter leurs expressions verbales selon la situation dans laquelle ils se trouvent. Quel défi pour un écrivain qui venait seulement de passer la trentaine ! Marivaux réussit une telle entreprise, car l'observateur attentif est un excellent psychologue. Il choisit les matières qui frappent l'attention et piquent la curiosité. Il pèse chaque mot et chaque expression, afin de transmettre fidèlement au lecteur tout ce qu'il voit, ressent et éprouve : un plaisir d'écriture qu'il veut faire partager.

Devant un soupirant, une jeune fille, innocente et ignorante, ne parle ni ne se comporte de la même manière qu'une femme mariée et expérimentée. Comme Marivaux le fait relater par une jeune fille qui se rappelle ses premières rencontres amoureuses avec un jeune homme qui la délaissa par la suite pour une autre :

Les regards de ce jeune homme que je me ressouvenais d'avoir souvent surpris sur moi ; ceux que j'avais à mon tour jetés sur lui ; les motifs que je donnais aux siens : la confusion où j'étais de ce qu'il avait pu lire dans les miens ; de simples paroles, des actions que je ne pouvais m'empêcher d'interpréter de sa part, que j'avais crues innocentes de la mienne, et qui ne me le paraissaient plus ; je voyais dans tout cela des présages qui menaçaient mon cœur d'un accident qui m'attachait, et que je ne pouvais m'expliquer ; j'y voyais une fatalité, ou plutôt je voulais l'y voir ; je m'égarais dans un chaos de mouvements où je m'abandonnais avec douceur, et pourtant avec peine. [...] Je rencontrai tout à coup [...] ce jeune homme dont j'étais si occupée. Je demeurai presque immobile à sa vue, je le sentis aimable, je rougis en le sentant ; et cependant, mon amour alors me parut moins naître que continuer ¹⁰.

et comme en témoigne une femme de soixante-quatorze ans, évoquant ses amants passés :

Lorsque je me sentais dans un jour de beauté, que j'étais avantageusement parée, j'étais bien aise que l'amant dont je parle me vît alors, je l'en rebutais de meilleur courage, parce que je savais bien qu'il n'y avait point de danger à le faire ; je l'aurais défié de me quitter, j'étais trop belle pour lors : ainsi je laissais ma sagesse se donner carrière, j'affligeais hardiment mon homme, quand mes agréments pouvaient soutenir tout ce fracas-là, mais j'allais plus doucement quand je me sentais moins forte ¹¹.

Les réactions et les états d'âme des femmes, concernant leur « beauté » physique vue dans un miroir, diffèrent suivant l'époque de la vie à laquelle elles se réfèrent. La

femme de soixante-quatorze ans que fait parler Marivaux, évoque ainsi le temps où ses attraits n'étaient plus ceux de sa jeunesse :

Mes années commençaient à m'inquiéter ; leur course me semblait plus rapide qu'à l'ordinaire. J'étais jeune encore, mais je ne me voyais pas loin de ce terme où la jeunesse d'une femme devient équivoque [...] et je croyais qu'avec une figure galante, j'en paraîtrais plus longtemps jeune. Mais que de fatigues pour l'avoir, cette figure galante, aussi bien que pour la varier ! Comment se coiffera-t-on ? quel habit mettra-t-on ? quels rubans ? de quelle couleur seront-ils ? celle-ci est plus douce, celle-là plus vive. Comment se déterminer ? un air de douceur est bien touchant, un air de vivacité bien frappant. Où prendre du conseil pour un choix qui va décider pour nous de la gloire de toute une journée ? Choisir l'air doux, c'est peut-être manquer son coup ; prendre l'air vif, c'est peut-être se rendre les yeux trop rudes. Il s'agit de consulter son miroir ¹².

De même, un grand seigneur riche, puissant et sans pitié, n'a pas la même allure qu'un solliciteur honnête, simple et intimidé ou un jeune de province, issu d'un milieu modeste. Un père autoritaire ou une mère dévote n'éduquent pas leurs enfants de la même façon que les parents qui préfèrent la sagesse et la tendresse.

D'une manière générale, les tableaux, les analyses que Marivaux a croqués et donnés sont présentés par le biais de témoignages supposés authentiques. Et Marivaux, qui se veut témoin fidèle, revendique inlassablement l'authenticité des faits rapportés.

J'ai une preuve toute récente de ce que je dis. Je suis à la campagne, et hier je rendis visite à une dame assez jolie et d'un assez bon air. Je ne la connaissais pas encore, et des amis communs m'avaient mené chez elle ¹³.

Pour moi, sur ce portrait-là, je m'attendis à voir une femme charmante [...]. De sorte qu' impatient de vérifier là-dessus mes conjectures, je courus le lendemain chez cette femme [...]. Je ne m'étais pas trompé, je la trouvai telle que je l'avais comprise ¹⁴.

Mêmes précautions pour l'interprétation des faits :

Je les interprétais [...]. Ce petit discours que je fais tenir à nos jeunes gens, on le regardera comme une plaisanterie de ma part. Je ne dis pas qu'ils pensent très distinctement ce que je leur fais penser; mais tout cela est dans leur tête, et je ne fais que débrouiller le chaos de leurs idées : j'expose en détail ce qu'ils sentent en gros ; et voilà, pour ainsi dire, la monnaie de la pièce ¹⁵.

Il y joint une note gaie ; il « s'amuse » à observer :

Je viens de voir un homme qui attendait un grand seigneur dans sa salle [...]. C'était donc dans de pareilles pensées que je m'amusais avec moi-même, quand le grand seigneur vint dans la salle [...]. Je voyais mon homme essoufflé tâcher de convaincre ¹⁶.

Et encore ces confidences :

[I]l faut que je m'amuse ; je n'écris que pour cela, et non pas précisément pour faire un livre ¹⁷.

Je reviens à la critique ; lors donc qu'elle n'est pas bonne, et que je me suis reproché de m'en être intérieurement moqué, je m'y prends d'une autre façon pour m'en divertir loyalement. Je l'écoute en spectateur, et de cette manière j'ai mes coudées

franches, j'en ris de tout mon cœur et sans scrupule, parce que ce n'est plus directement de celui qui critique que je ris alors ; c'est de notre esprit, de nos fantaisies, de nos extravagances, de nos délicatesses puérides [...] ; enfin c'est des hommes en général que je ris, c'est de moi-même que je vois dans les autres ¹⁸.

Ce qui ne l'empêche pas dans l'avant-dernière feuille du *Spectateur*, d'avoir quelques propos désabusés :

Pourquoi [...] est-ce que je reprends le *Spectateur* ? Par une raison fort simple : c'est qu'il y a mille moments dans la journée où je m'ennuie de ne rien faire [...].

Je l'ai déjà dit ailleurs, ces aventures pourraient être utiles aux lecteurs et les instruire ; je n'en attends pourtant pas un si grand bien, car je sais que presque tous les hommes ne lisent que pour s'amuser, et moi le plaisir de les amuser ne me tente plus. Ainsi j'en reviens toujours à dire que je ne cherche ici qu'à m'occuper moi-même ¹⁹.

Rien de surprenant dès lors que, sur les vingt-cinq feuilles du *Spectateur français*, vingt-quatre soient écrites à la première personne. S'agit-il d'une sorte de truchement, car dans la première feuille il se dit — à tort — d'« une paresse insurmontable » et d'un « âge avancé » ²⁰ ? Pourtant, souvent, Marivaux se dévoile. Ainsi lorsqu'il raconte sa première déception sentimentale :

À l'âge de dix-sept ans, je m'attachai à une jeune demoiselle, à qui je dois le genre de vie que j'em brassai. Je n'étais pas mal fait alors, j'avais l'humeur douce et les manières tendres [...]. C'est de cette aventure que naquit en moi cette misanthropie qui ne m'a point quitté, et qui m'a fait passer ma vie à examiner les hommes, et à m'amuser de mes réflexions ²¹.

Certes, il faut juger avec prudence, faute d'indications sûres et fiables fournies par l'auteur. Mais dans l'aventure qu'il situe chez un libraire, aucun doute ne subsiste. Il reconnaît en effet qu'il est l'auteur du *Spectateur* :

Je m'amusais l'autre jour dans la boutique d'un libraire, à regarder des livres. Il y vint un homme âgé, qui, à la mine, me parut homme d'esprit grave ; il demanda au libraire, mais d'un air de bon connaisseur, s'il n'avait rien de nouveau. J'ai le *Spectateur*, lui répondit le libraire. Là-dessus, mon homme mit la main sur un gros livre, dont la reliure était neuve, et lui dit : Est-ce cela ? Non, monsieur, reprit le libraire, le *Spectateur* ne paraît que par feuille ²².

Il parle de sa vocation d'écrivain :

Pardon, mon cher, de toutes mes réflexions ; j'avais un père qui m'apprit à réfléchir, et qui ne prévoyait pas que je dusse un jour faire un journal et le gâter par là ²³.

Il proteste contre la contrefaçon du *Spectateur français* :

J'apprends qu'il a paru dans le public une feuille intitulée *Un Spectateur français*, où l'on fait une critique d'*Inès*, tragédie de M. de la Motte ; quelques personnes trompées par le titre auront pu me l'attribuer, et je crois devoir avertir qu'elle n'est point de moi, que je ne sais d'où elle part, et même que je ne l'ai point lue ²⁴.

Il s'introduit directement dans l'anecdote au café, lorsqu'il assiste à une discussion entre des hommes de lettres, qui tourne en dispute :

J'entrai l'autre jour dans un de ces endroits où s'assemblent de fort honnêtes gens, la plupart amateurs de belles lettres, ou savants ; je les connais presque tous ; ils

sont dans le particulier de la plus aimable société du monde, raisonnables autant que spirituels ; se trouvent-ils ensemble, vous ne les reconnaissez plus; ils sont à l'instant saisis de la fureur d'avoir plus d'esprit les uns que les autres. [...] Voilà l'histoire de ce que je vis dans l'endroit où j'étais entré ²⁵.

Ce « je » est encore présent en maints endroits :

J'examinais donc tous ces porteurs de visages, hommes et femmes. Je tâchais de démêler ce que chacun pensait de son lot, comment il s'en trouvait ²⁶.

Abrégeons, car ce « je » — et « mon », « mes » — est répétitif. Mais dans certains passages, ce « je » n'appartient qu'à celui dont Marivaux rapporte les paroles, et il est, pour le lecteur, difficile de savoir exactement qui parle. Mais qui serait dupe ?

Marivaux se dédouble pour varier, en tant que journaliste, les formes dans lesquelles il fait part à ses lecteurs de ses observations. Mais qui ne voit que c'est un clin d'œil qu'il adresse aux lecteurs, pour s'amuser et les amuser ? Il se donne le plaisir d'une écriture complexe. Rendant compte de choses sérieuses, il veut pour ses observations, à la différence des « traités » de La Rochefoucauld et de La Bruyère, une allure insouciant, dont témoigne son principe d'écriture par feuilles volantes ²⁷.

2. Le plaisir du lecteur

Il nous est difficile de nous mettre à la place des lecteurs qui ont lu entre 1721 et 1724 les feuilles volantes du *Spectateur français*. La subjectivité des critiques d'aujourd'hui peut cependant laisser place à une objectivité vraisemblable.

Ainsi, comment les lecteurs n'auraient-ils pas pris plaisir à retrouver dans le tableau des mœurs de ce temps — parisiennes surtout — une version plaisante et réfléchie de la vie de l'époque ? Contrairement au moraliste grec Théophraste, Marivaux ne vise pas à l'universalité des « caractères » : il est témoin de son temps.

Chacun retrouve là ce qu'il voit ou a vu, mais qu'il n'a peut-être pas pu ou su discerner avec l'œil d'un psychologue : mœurs libertines des nobles et des bourgeois nantis, outrecuidance des riches, même après l'échec du système de Law (1720) et la banqueroute qui s'ensuivit, vie d'un petit peuple laborieux mais fruste, des nobles oisifs, des petits-maîtres prétentieux, des femmes coquettes qui profitent de la liberté des mœurs, des amateurs de belles-lettres, et tant d'autres encore !

Le plaisir des lecteurs vient aussi des formes variées du témoignage de Marivaux. Tantôt, ce sont des souvenirs lointains de l'écrivain, comme ceux de sa première aventure amoureuse avec une jeune coquette (fin de la 1^{re} feuille), des rencontres récentes ou des scènes qu'il a saisies au vol, comme l'anecdote du café rapportée ci-dessus ou le récit de l'entrée de l'Infante à Paris : « Je viens de voir l'entrée de l'Infante. J'ai voulu parcourir les rues pleines de monde, c'est une fête délicieuse » ²⁸. Tantôt ce sont des expériences, des aventures vécues par d'autres. Dans ces derniers témoignages, la relation est présentée sous forme de « lettres », « mémoires », « journal » intime et « rêve ». Pour les lettres, on en compte dix sur les vingt-cinq feuilles : onze de celles-ci ont été écrites par les amis du journaliste, par une amie de son ami (femme anachorète), par des lecteurs (mari d'une femme avare, vieillard infirme, l'inconnu), par des lectrices (femme de soixante-quatorze ans, jeune fille

ayant une mère dévote) ²⁹. Retenons le subterfuge de Marivaux pour présenter une de ces lettres :

Mon confrère, *le Spectateur anglais*, avait établi des bureaux d'adresse où différents particuliers lui envoyaient des lettres, qu'à leur prière il insérait dans ses discours ; or, mon confrère vaut mieux que moi, puisqu'il pense mieux et qu'il est venu le premier. Ainsi, je ne puis m'égarer en suivant son exemple, et je vais mettre encore ici deux lettres qui me sont arrivées, je ne sais comment.

Monsieur le Spectateur,

Peut-être êtes-vous quelquefois embarrassé de trouver le sujet de vos feuilles, et ma situation vous en fournit un que vous pouvez rendre utile et agréable. Je suis un homme sans ambition, d'une humeur douce [...] ³⁰.

Les mémoires sont, quant à eux, le deuxième moyen d'exposition favorable. Ils occupent presque six feuilles entières. Pour exemple, prenons la xx^e feuille. Marivaux y transcrit les aventures d'un inconnu :

J'ai lu d'un bout à l'autre ses aventures, et je les ai trouvées si instructives, et en même temps si intéressantes que j'ai résolu de les donner, quelque longues qu'elles soient ; elles emploieront bien dix-huit à vingt de mes feuilles, et je les regarde comme des leçons de morale d'autant plus insinuant qu'elles auront l'air moins dogmatique, et qu'elles glisseront le précepte à la faveur du plaisir qu'on aura, je crois, à les lire ³¹.

Vient ensuite le journal intime, qui remplit intégralement deux feuilles (xv^e et xv^e feuilles). Voici comment Marivaux prédispose ses lecteurs à lire ce journal au début de la xv^e feuille :

Il y a quelque temps que j'achetai dans un inventaire une assez grande quantité de livres ; ils avaient appartenu à un étranger qui était mort à Paris. En les plaçant dans ma bibliothèque, il tomba d'un gros volume un petit cahier de papier. Je le ramassai, curieux de savoir ce qu'il contenait ; je vis qu'il était en langue espagnole, et qu'il avait pour titre : *Continuation de mon Journal*. Je le lus aussitôt, il me fit assez de plaisir. Je l'ai traduit en français, et c'est aujourd'hui cette traduction que je donne.

Du lundi, septième février, à Paris : troisième jour de mon arrivée [...] ³².

Le rêve est aussi un procédé banal de transcription d'une observation ou de réflexions. Marivaux y recourt par le truchement d'un Espagnol :

Rien, écrit-il, ne m'empêchera de donner la traduction du *Rêve* que j'ai promis, tout frivole qu'en paraîtra le sujet aux personnes qui lui ressemblent. C'est de l'*Amour* dont il s'agit. Eh bien, de l'amour ! le croyez-vous une bagatelle, messieurs ? Je ne suis pas de votre avis. [...] C'est un Espagnol qui parle.

Je m'endormis donc du sommeil le plus profond, et je rêvai que je me trouvais au milieu d'une vaste campagne, partagée en deux terres de différente nature [...] ³³.

Ces formes d'écriture, bien que conventionnelles, donnent quelques touches variées aux sujets rapportés, et nul ne doute que le lecteur n'ait été amusé par leur aspect souvent inattendu. Pour renforcer celui-ci, Marivaux recourt à un certain exotisme, cher à ses contemporains — comme dans les histoires qui se déroulent en

Pologne et en Grèce (x^re et xiii^e feuilles) — et use même du décor féerique avec le dieu de l'Amour et le personnage allégorique de l'Estime (v^re feuille).

La monotonie n'est pas son fait, et on s'en rend compte à lire la liste chronologique de ses œuvres. Dès qu'il pourrait se lasser d'une forme d'expression et par là même risquer de lasser ses lecteurs, il passe à une autre : poème et roman burlesque (*L'Iliade travestie*, *Télémaque travesti*), romans, théâtre, journaux, tout se mêle dans la production de Marivaux, et sans ordre. Peu importe comment, mais il éprouve un besoin incessant de communiquer.

Dans *Le spectateur français*, ce besoin est évident. Marivaux interroge ses lecteurs et les incite à prendre parti :

Croyez-vous en vérité que [...]. Allez l'interroger, demandez-lui ³⁴.

Quelle croyez-vous que fut mon idée, en l'entendant parler sur ce ton-là ³⁵ ?

Il interpelle les puissants sur un ton pressant et engagé :

Grands de ce monde ! si les portraits qu'on a faits de vous dans tant de livres étaient aussi parlants que l'est le tableau sous lequel il vous envisage, vous frémiriez des injures dont votre orgueil contristé, étouffe et désespère la généreuse fierté de l'honnête homme qui a besoin de vous ³⁶.

Homme riche ! vous qui voulez triompher de sa vertu par sa misère, de grâce ! prêtez-moi votre attention. Ce n'est point une exhortation pieuse ; ce ne sont point des sentiments dévots que vous allez entendre ; non, je vais seulement tâcher de vous tenir les discours d'un galant homme [...]. Quoi qu'il en soit, écoutez-moi si vous le pouvez. [...] Tyran que vous êtes ! qu'avez-vous dit à cette fille, dont vous avez vu la jeunesse en proie à la fureur des derniers besoins ? [...] Est-ce là ce que vous avez dit à cette fille ? Si ce ne sont pas là vos paroles, du moins ce sont vos pensées. Vos pensées ! non, je ne le puis croire : elles ont peut-être menacé de se montrer, mais vous en avez craint la laideur trop affreuse, et vous vous y êtes refusé ³⁷.

Rois, princes de la terre ! ce n'est ni la garde qui vous environne, ni cette foule d'hommes soumis qui composent votre cour, ni vos richesses, ni votre vaste puissance, qui feraient mon envie. Ceux qui, parmi vous, ne sont sensibles qu'à ces avantages, sont simplement des hommes riches, redoutables, puissants, et ne sont pas rois. [...] Rois ! qu'est-ce donc que votre condition a de flatteur ? Quel est celui qui règne ? Quel est le prince qui jouit des vrais biens attachés au trône ? C'est celui qui sait faire un généreux usage de la crainte et du respect que la majesté de son rang inspirent [...]. Oui ! soyez doux, affables, généreux, compatissants, caressants dans vos discours ³⁸.

Il invite ses lecteurs à raisonner avec lui, interprétant d'une manière caricaturale le discours intérieur des petits-maîtres vaniteux :

Quand on est fait comme je suis [...], on laisse agir à l'aise le sentiment qu'on a de ses avantages, en marchant superbement : Moi, je vais mon pas ; ma figure est un fardeau de grâces nobles, importantes, et qui demande tout le recueillement de celui qui la porte. Qu'en dites-vous, hommes étonnés ? Qui de vous songe à faire quelque chicane à ce maintien ? Qui de vous n'avouera pas qu'il me sied bien de me rendre justice ? N'est-il pas vrai que je vous surprends, et que la critique est muette à mon aspect ? Gare ! Reculez-vous ! Vous empêchez le jeu de mes mouvements ; vous ne

voyez mon geste qu'à demi. Place au phénomène de la nature ! Humiliez-vous, figures médiocres ou belles ; car c'est tout un, et vous êtes toutes au même rang auprès de la mienne ³⁹.

Quand il aborde un sujet moins grave, comme la coquetterie du sexe faible ou la frivolité des femmes du monde, il adopte un ton ingénu :

Comment ! trop folle ? dis-je alors, un homme ne peut-il lui paraître aimable ? n'a-t-elle pas des yeux et des oreilles ? [...] Pourquoi cela ? répondis-je, assez surpris de son discours. [...] Cependant, repris-je encore, ces femmes-là veulent vous plaire. [...] Vous me surprenez, comment l'entendez-vous donc ? lui dis-je. Vous voulez qu'on ait tort d'être jaloux d'une femme coquette et dissipée, et vous approuvez presque que l'on le soit d'une femme sage et vertueuse ⁴⁰.

Mon hôtesse est entrée un moment après, et je n'ai pu m'empêcher de lui demander pourquoi ceux que je venais de voir avaient tant souffert. C'est, m'a-t-elle répondu, que ces messieurs sont galants : qu'ils voient des femmes, et qu'un homme dépoutré n'a plus bonne mine. Comment, ai-je dit, ces messieurs ne plairont d'aujourd'hui, d'aujourd'hui ils ne seront aimables, ils ne diront rien de joli ? [...] Mais [...] de quoi se sont avisées les dames [...] de régler leur bienveillance sur le plus ou le moins de poudre qu'un honnête homme peut sauver de la fureur du vent ? Que diantre, sur ce pied-là, que n'a-t-on imaginé des machines où l'on puisse enfermer son chef ⁴¹ ?

Il s'excuse d'avoir caricaturé les défauts des gens :

Qu'on me passe ce terme qui me paraît bien expliquer ce que je veux dire ; car on a mis aujourd'hui les lecteurs sur un ton si plaisant, qu'il faut toujours s'excuser auprès d'eux d'oser exprimer vivement ce que l'on pense ⁴².

Il les prend à témoin de sa sensibilité au malheur des opprimés :

Qu'il est triste de voir souffrir quelqu'un, quand on n'est point en état de le secourir, et qu'on a reçu de la nature une âme sensible qui pénètre toute l'affliction des malheureux, qu'il l'approfondit involontairement, pour qui c'est comme une nécessité de la comprendre, et de ne rien perdre de la douleur qui peut en rejaillir sur elle-même ⁴³ !

Bref, par la vivacité de son discours, il tient constamment son lecteur en haleine. Et en empruntant à la conversation familière ses préambules, ses avertissements, ses parenthèses, ses digressions, il renverse les barrières qui l'en sépare et s'en rend complice :

Voici la suite des aventures de l'inconnu, et dorénavant je les continuerai sans préambule ⁴⁴.

Il m'a paru que l'histoire de la dame en question n'avait pas déplu, et quoiqu'elle ait déjà fait le sujet de deux feuilles, je crois qu'il ne serait pas à propos de la laisser imparfaite, puisqu'on m'en a fourni la suite qui finit à cette troisième feuille ⁴⁵.

J'espère que l'histoire de la dame âgée, dont j'ai parlé dans ma dernière feuille, n'aura pas déplu, et je me persuade qu'on ne sera pas fâché d'en voir la suite ⁴⁶.

J'ai promis un *Rêve* ; je m'en ressouviens ; mais c'est un rêve qui ne roule que sur l'amour. Ami lecteur, en vérité, cela peut se différer. Je me sens aujourd'hui dans un libertinage d'idées qui ne peut s'accommoder d'un sujet fixe ⁴⁷.

Rien de guindé ici. Marivaux en arrive à changer de sujet avec quelque désinvolture :

J'interromps ici la suite de cette histoire, dont le reste ne peut se partager. Je viens de recevoir un billet d'un de mes amis, par qui je vais finir ma feuille. C'est une gaieté dont j'espère que tous mes lecteurs voudront bien rire ⁴⁸.

Le journal de mon Espagnol n'est pas encore fini, mais j'en remets la suite, et je la donnerai une autre fois : j'aime à varier les sujets, et je crois que mes lecteurs approuveront mon goût. Comme j'ai pris l'habitude de changer de matière presque à chaque feuille, quelque jour je pourrai bien demeurer longtemps sur le même sujet, par raison de variété encore, car l'uniformité est chose neuve pour ceux qui n'y sont pas accoutumés ⁴⁹.

Il lui arrive même de prier ses lecteurs de l'excuser :

Je crois que mes lecteurs voudront bien me passer mes gaietés sur ce chapitre-là. Je me joue des hommes en général, et je n'attaque personne ⁵⁰.

Qu'on me passe ce terme qui me paraît bien expliquer ce que je veux dire; car on a mis aujourd'hui les lecteurs sur un ton si plaisant, qu'il faut toujours s'excuser auprès d'eux d'oser exprimer vivement ce que l'on pense; mais il me semble qu'il y a longtemps que j'écris; et si je ne finissais, la matière me mènerait trop loin ⁵¹.

Autrement dit, Marivaux ne quitte jamais des yeux son futur lecteur : son plaisir doit être le sien et il n'a pas cessé de le faire partager. Et là se révèle tout l'art de Marivaux journaliste.

En tant qu'observateur d'un fait objectif, il veut piquer l'intérêt du lecteur et maintenir sa curiosité en haleine et le faire réellement participer au déroulement de ses récits à épisodes. Pour les feuilles de ses *Journaux*, parues de façon irrégulière, sur des thèmes divers et non suivis, Marivaux veut que les lecteurs d'une feuille, retenus par sa façon d'observer et de dire les choses, attendent la feuille suivante. C'est dire que l'écrivain est aussi important que l'observateur. Comment procède-t-il ?

Retenons quelques exemples, en signalant que si Marivaux privilégie les milieux mondains, les nobles, les femmes et les beaux esprits, il n'exclut aucun ordre social. Scène d'antichambre chez un grand seigneur :

L'homme, pour qui je m'intéressais [...] s'avança, mais le grand seigneur sortait déjà de la salle quand il l'aborda. Il le suivit donc du mieux qu'il put, car l'autre marchait à grands pas ; je voyais mon homme essoufflé tâcher de vaincre, à force de poitrine, la difficulté de s'exprimer en marchant trop vite ; mais il avait beau faire, il articulait fort mal. [...] Le grand seigneur lui [répondit], mais sans le regarder, et prêt de monter en carrosse ; la moitié de sa réponse se perdit dans le mouvement qu'il fit pour y monter. Un laquais de six pieds vint fermer la portière ; et le carrosse avait déjà fait plus de vingt pas, que mon homme avait encore le col tendu pour entendre ce que le seigneur lui avait dit ⁵².

ou scène d'auberge :

Toute l'auberge se mit en mouvement à son arrivée : hôtesse, servantes, valets d'écurie, tout alla rendre hommage au train profane et environner la chaise comme pour remercier le maître de son nombreux équipage et des apprêts qu'exigeait sa friandise. Pour lui, il descendit de sa chaise d'un air sûr, en homme qui ne tromperait

pas les gens dans leur calcul, et qui satisferait aux respects intéressés qu'on lui rendait ⁵³.

De nombreuses réflexions morales, comme on les prisait tant à l'époque, sont également un moyen de s'attirer la complicité du lecteur :

L'honnête homme est presque toujours triste, presque toujours sans biens, presque toujours humilié ; il n'a point d'amis, parce que son amitié n'est bonne à rien ; on dit de lui : C'est un honnête homme, mais ceux qui le disent, le fuient, le dédaignent, le méprisent, rougissent même de se trouver avec lui ; et pourquoi ? C'est qu'il n'est qu'estimable ⁵⁴.

Volontiers louons-nous les gens qui ne nous valent pas ; rarement ne censurons-nous pas ceux qui valent mieux que nous. Ainsi, nous ne louons le mérite d'autrui presque que pour sous-entendre la supériorité du nôtre ; et quand nous le blâmons, c'est la douleur de le sentir supérieur au nôtre qui nous échappe ⁵⁵.

Et ces réflexions d'ordre général, parfois si lapidaires qu'elles en deviennent en quelque sorte des maximes, englobent écrivain et lecteur dans un même art de vivre :

Les hommes en général ne méritent pas qu'on les oblige ; mais ce serait être aussi méchant qu'eux que de les traiter comme ils le méritent ⁵⁶.

L'amour-propre, quand il a son compte, est si tendre, si reconnaissant, si modeste ! il rend tout ce qu'on lui donne ⁵⁷.

On fait de l'homme tout ce qu'on veut par le moyen de son orgueil ; il n'y a que manière de s'en servir ⁵⁸.

Les hommes [...] prodiguent tout à celui qui a beaucoup, négligent celui qui a peu, et refusent tout à qui n'a rien ⁵⁹.

L'homme est né pour le travail, il voulait être un fainéant ⁶⁰.

Afin de créer une complicité entre le moraliste et ses lecteurs, Marivaux, par son art de piquer l'attention, coordonne dans *Le spectateur français* deux lieux de « plaisir » : d'une part, celui qui lui permet de s'extérioriser en s'amusant de ses observations et en les rapportant — même si elles n'engendrent pas l'optimisme — et, d'autre part, celui des lecteurs, heureux de se retrouver ou de retrouver leurs contemporains dans la peinture des mœurs du temps, ou de s'illusionner par le dépaysement littéraire. Il paraît difficile de séparer les deux aspects, tant ils sont intimement liés. Sur un sujet sérieux — les observations et les réflexions d'un moraliste sur la vie libertine de la Régence —, Marivaux a gardé ses distances avec tout pessimisme moral : il s'est pris au jeu de l'écriture et a voulu distraire ses contemporains, tout en attirant leur attention sur une vie quotidienne peu enthousiasmante. Nul doute qu'il n'y soit parvenu.

Notes

¹ Voir l'inventaire dressé dans Jean SGARD (dir.), *Dictionnaire des journaux de l'Ancien Régime*, Paris, Universitas, 1991.

² Ce journal comprend vingt-cinq feuilles (je me référerai à ces feuilles par un chiffre romain, de i à xxv). Leur parution a connu un rythme beaucoup plus irrégulier que prévu. Sur ce sujet, voir Michel GILOT, *Les journaux de Marivaux. Itinéraire moral et accomplissement esthétique*, Université de Lille III, 1974, pp. 239-267.

³ Ses deux autres journaux, *L'indigent philosophe* et *Le cabinet du philosophe* ont paru en 1727 et 1734.

⁴ À noter que Marivaux a débuté dans la carrière de journaliste en 1717, en publiant dans *Le Mercure galant* les « *Lettres sur les habitants de Paris* » (dans MARIVAUX, *Journaux et Œuvres diverses*, éd. F. Deloffre et M. Gilot, Paris, Bordas-Classiques Garnier, 1988, pp. 5-39).

⁵ En 1711, Van Effen, journaliste hollandais, a déjà publié *Le misanthrope* ; puis a paru, toujours aux Pays-Bas, le *Spectateur* ou *Le Socrate moderne*, traduction française du *Spectator* (*Journaux et Œuvres diverses*, pp. 107-108).

⁶ M. GILOT et J. SGARD, « Le journaliste masqué. Personnages et formes personnelles », dans Pierre RÉTAT, *Le journalisme d'Ancien Régime. Questions et propositions*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1982, pp. 285-313.

⁷ Le nombre de rééditions du *Spectateur* ou *Le Socrate moderne* est une preuve incontestable du succès du *Spectator* (voir M. GILOT, *Les Journaux de Marivaux*, pp. 884-890).

⁸ *Journaux et Œuvres diverses*, p. 22.

⁹ Les références sont si nombreuses qu'il faut se contenter de quelques renvois suivant l'ordre énuméré ci-dessus : i, pp. 115-116 et xv, pp. 198-199 ; xxii, pp. 240-244 et xxiv, pp. 253-254 ; xv, pp. 193-194 ; xii, pp. 173-176 et xiv, p. 192 ; xxiii, pp. 250-251 ; v, p. 133 ; v, pp. 136-137 ; vi, p. 138, vii et xxiii, pp. 246-248 ; xv, p. 195 ; xviii, pp. 217-218 ; xii, pp. 177-179 ; xii, pp. 177-179, xvi, p. 204, xiv, pp. 186-191 ; i, p. 118, iv, pp. 128-129, ix, pp. 156-159, xxiv, pp. 258-259, xxv, p. 261 ; ii, iii, pp. 124-125, viii, pp. 151-153, x, pp. 160-162, xi, pp. 167-171 ; xvi, pp. 199-200 et 203 ; xvii-xix.

¹⁰ ix, pp. 158-159.

¹¹ xvii, p. 209.

¹² xviii, p. 214.

¹³ viii, p. 151.

¹⁴ *Id.*, p. 152.

¹⁵ iii, pp. 125-126.

¹⁶ i, p. 115.

¹⁷ xxiii, p. 245.

¹⁸ *Id.*, pp. 245-246.

¹⁹ xxiv, p. 253.

²⁰ P. 117.

²¹ i, pp. 117-118.

²² vi, pp. 137-138.

²³ xvi, p. 205.

²⁴ xx, p. 224.

²⁵ xxiii, pp. 246-247.

²⁶ iii, p. 124.

²⁷ Voir v^{re} feuille, p. 138.

²⁸ v, p. 132.

²⁹ Quelquefois, ces lettres prennent la forme de billets insérés dans les mémoires : billet du veuf et d'un jeune cavalier, amis de la dame de soixante-quatorze ans (xviii, p. 216 et xix, p. 221).

³⁰ xii, pp. 172-173.

³¹ xxi, p. 236.

³² xv, p. 193.

³³ vi, p. 139.

³⁴ i, p. 116.

- ³⁵ viii, p. 153.
³⁶ i, p. 116.
³⁷ iv, pp. 129-131.
³⁸ v, pp. 135-136.
³⁹ iii, pp. 125-126.
⁴⁰ x, pp. 160-161.
⁴¹ xv, p. 194.
⁴² vii, pp. 148-149.
⁴³ iv, p. 129.
⁴⁴ xxii, p. 238.
⁴⁵ xix, 218.
⁴⁶ xviii, p. 212.
⁴⁷ v, p. 132.
⁴⁸ ix, p. 159.
⁴⁹ xvii, p. 206.
⁵⁰ vii, p. 147.
⁵¹ *Id.*, pp. 148-149.
⁵² i, pp. 115-116.
⁵³ xxv, p. 264.
⁵⁴ i, p. 115.
⁵⁵ viii, p. 153.
⁵⁶ xiii, p. 179.
⁵⁷ xvii, p. 210.
⁵⁸ xxiii, p. 252.
⁵⁹ xxv, p. 264.
⁶⁰ *Id.*, p. 264.

De la conversation classique au badinage chez Montesquieu et Marivaux

Christoph STROSETZKI

Personne n'ignore qu'au xvii^e siècle la conversation est, à la cour, la composante essentielle de l'étiquette puisqu'elle permet à la hiérarchie de se maintenir. En effet le registre de la parole est différent selon que l'on s'adresse à une personne qui est votre égale, qui vous est supérieure ou bien subalterne. Or, pendant la Régence, le cérémonial en vigueur à la cour tend à perdre de sa rigidité, les mœurs se relâchent et l'on en fait la critique, voire la satire ¹. Cela vaut également pour la conversation courtoise que l'on perçoit désormais dans l'optique du voyageur, c'est-à-dire avec cette distance qui permettra de faire des expériences nouvelles.

Selon les *Lettres persanes* de Montesquieu, parues en 1721, la conversation telle qu'on l'aimait à Paris n'est plus une chose qui va de soi. Dans la correspondance de deux Persans relatant l'expérience de leur voyage à travers la France, elle apparaît à Rica et à Usbek comme quelque chose d'étrange. Ils se réfèrent aux formes traditionnelles de la conversation lorsqu'ils condamnent dans la *Lettre LI* le comportement de ces vaniteuses qui, pour leur âge, ont des manières ridicules et songent surtout à la flatterie ou encore lorsqu'ils réprouent, dans la *Lettre L*, la suffisance de celui qui parle uniquement pour se faire valoir :

Je vois de tous côtés des gens qui parlent sans cesse d'eux-mêmes : leurs conversations sont un miroir qui présente toujours leur impertinente figure. [...] ils ont tout fait, tout dit, tout pensé ; ils sont un modèle universel, un sujet de comparaison inépuisable, une source d'exemples qui ne tarit jamais ².

Il est courant aussi dès le xvii^e siècle de comparer l'art de vivre en société qui ressemble fort à la comédie à ce qui se passe sur la scène d'un théâtre (voir *Lettre xxviii*).

Il existe une variante de la conversation également au service du divertissement et qui se pratique surtout dans les cafés : la querelle. Or, les jugements critiques sur la querelle mettent en évidence un nouveau point : le fait qu'elle ne soit pas toujours de nécessité première. En effet pourquoi, par exemple, se quereller sur l'importance et la notoriété de quelque poète de l'Antiquité grecque : « Mais ce qui me choque de ces beaux esprits, c'est qu'ils ne se rendent pas utiles à leur patrie, et qu'ils amusent leurs talents à des choses puérides » ³. C'est donc le contenu de l'entretien qui décide de

son utilité. Dans la *Lettre LXXXII*, Rica qualifie de « gens taciturnes » non seulement les moines voués au silence, mais aussi ces beaux parleurs susceptibles de distraire toute une compagnie par de longs discours qui ne veulent rien dire. Ce qui leur vaut néanmoins un beau succès auprès des femmes :

Ce sont ceux qui savent parler sans rien dire, et qui amusent une conversation, pendant deux heures de temps, sans qu'il soit possible de les déceler, d'être leur plagiaire, ni de retenir un mot de ce qu'ils ont dit. [...] Mais ils sont au comble de l'esprit lorsqu'ils savent entendre finesse à tout et trouver mille petits traits ingénieux dans les choses les plus communes ⁴.

L'esprit serait-il donc susceptible de remplacer l'absence de contenu ? Serait-il donc si important ? Eh bien oui si l'on en croit l'histoire de deux personnages qui nous est rapportée dans la *Lettre LV*. En effet, voulant briller dans une conversation au cours de laquelle ils aimeraient être particulièrement spirituels, ils se mettent au préalable d'accord sur les bons mots dont ils vont user. Le fait que cette anecdote soit prétexte à une sévère critique souligne l'importance accordée à une repartie spirituelle surtout lorsque l'enjeu de la conversation est de plaire à un public féminin. Le talent requis alors « consiste dans une espèce de badinage dans l'esprit qui les amuse en ce qu'il semble leur promettre à chaque instant ce qu'on ne peut tenir que dans de trop longs intervalles » ⁵. Ce phénomène ne se restreint pas à la fréquentation des femmes mais gagne de l'importance et s'élargit à toute la société :

Ce badinage, naturellement fait pour les toilettes, semble être parvenu à former le caractère de la Nation : on badine au Conseil ; on badine à la tête d'une armée ; on badine avec un ambassadeur. Les professions ne paraissent ridicules qu'à proportion du sérieux qu'on y met : un médecin ne le serait plus si ses habits étaient moins lugubres, et s'il tuait ses malades en badinant ⁶.

Le badinage ne dépendrait donc ni du contenu de la conversation, ni de la situation, ni de l'interlocuteur. Ce serait plutôt cet entretien où l'on ne prendrait rien au sérieux, où tout ferait l'objet de remarques satiriques et qui, en ce sens, correspondrait à tout point de vue à l'esprit de la Régence. À l'opposé de la conversation, le badinage est incompatible avec la tristesse ou la gravité. Il se situe du côté de l'amusement et des promesses faciles. Il se libère du fardeau des obligations de la cour qui au xvii^e siècle font de la conversation le métier du courtisan. Et il se libère de cette hypocrisie contraignante qui fait en Perse le malheur du pays. C'est bien dans ce sens qu'il faut lire dans la *Lettre LXIII* le jugement de Rica :

La dissimulation, cet art parmi nous si pratiqué et si nécessaire, est ici inconnue : tout parle, tout se voit, tout s'entend ; le cœur se montre comme le visage ; dans les mœurs, dans la vertu, dans le vice même, on aperçoit toujours quelque chose de naïf ⁷.

Le naturel et l'ingénuité que l'on rencontre en France s'opposent à l'obligation, à la servitude, à l'uniformité, au sentiment de crainte qui règnent dans la société persane strictement réglementée. Le parallèle est évident. Il en est de même de la société rigide de la cour de Louis XIV qui s'oppose, à son détriment, à une société plus libre, celle de la Régence. La conception du badinage chez Montesquieu libère donc la conversation,

telle qu'elle était conçue dans les traités de savoir-vivre au xvii^e siècle, de ses contraintes et tend à la remplacer.

Dans son œuvre, Marivaux fait une tentative similaire en ce sens qu'il désorganise de manière expérimentale le concept de la conversation courtoise. Prenons à titre d'exemples d'abord trois pièces de théâtre dans lesquelles Arlequin joue un rôle primordial. Arlequin est ce personnage issu du valet au caractère malicieux de la commedia dell'arte et du fou du roi qui, traditionnellement, a le pouvoir de critiquer la société et les grands de la cour. Dans *Arlequin poli par l'amour*⁸ — créé en 1720 et maintes fois repris à l'Hôtel de Bourgogne —, Arlequin se montre tout d'abord sous les traits d'un personnage grossier, dénué de tout esprit et d'une grande naïveté. Il ressemble à un habitant de la campagne qui n'aurait vu la cour que de fort loin. Marivaux insiste sur le contraste qui existe entre la société courtoise ou la civilisation d'une part et ce que l'on prenait d'autre part pour de la « barbarie » c'est-à-dire ce qui était en dehors de la cour, en doutant comme Rousseau de la civilisation et du progrès qu'elle est susceptible d'engendrer.

L'intrigue peut se résumer de la façon suivante : à quelques jours seulement de son mariage avec l'enchanteur Merlin, la fée, tombée amoureuse d'Arlequin, enlève ce dernier qui dort au pied d'un arbre. Sa déception est grande de découvrir, au réveil d'Arlequin, que celui-ci est naïf, peu courtois et sans esprit. Sa sottise cependant ne la rebute pas. Elle souhaite même l'épouser à condition qu'il se décide à l'aimer. Luttant en vain contre l'inclination d'Arlequin à la paresse et à la nonchalance, la fée est bien vite à court d'idées. Elle ne sait plus que faire pour l'amuser et le divertir. Entre-temps, Silvia, la bergère, refuse les avances galantes du berger qui lui fait la cour. Cas fortuit, elle fait la connaissance d'Arlequin. Tous deux se lient très vite d'amitié et se promettent de n'aimer personne d'autre. Le fait qu'Arlequin ait gagné en esprit au contact d'une simple bergère contrarie beaucoup la fée. En badinant avec elle, Arlequin parvient à lui dérober sa baguette magique. La pièce se termine alors sur la revanche de l'esprit.

Arlequin apparaît d'abord comme un personnage mal dégrossi. À son réveil, il s'adresse à la fée avec une impolitesse et un manque de courtoisie flagrants. C'est un rustre qui, faute de galanterie, fait montre d'une grande indifférence envers la fée. Le valet Trivelin nous le fait remarquer :

Il s'éveille, et vous salue du regard le plus imbécile que jamais nigaud ait porté.

Vous vous approchez ; il bâille deux ou trois fois de toutes ses forces, s'allonge, se retourne et se rendort. [...] Vous sortez en soupirant de dépit, et peut-être chassée par un ronflement de basse-taille, aussi nourri qu'il soit. [...] Que voulez-vous, beau jeune homme ? lui dites-vous. Je veux goûter, moi, répondit-il. Mais n'êtes-vous pas surpris de me voir ? ajoutez-vous. Eh ! mais oui, repart-il. Depuis quinze jours qu'il est ici, sa conversation a toujours été de même force⁹.

La fée voit bien que la beauté physique d'Arlequin ne suffit guère et que si elle veut l'épouser elle devra d'abord faire son éducation. Dans l'état où il est maintenant, ce n'est pas un adulte : c'est un « aimable enfant », c'est « mon cher enfant »¹⁰. Tout comme monsieur Jourdain chez Molière, il est initié aux arts de la civilisation courtoise. On lui apprend la danse et on lui enseigne le baisemain. Mais c'est un

apprentissage qui s'avère difficile et le style du dialogue fait ressortir l'écart entre le maniérisme de la fée et le naturel candide d'Arlequin ¹¹.

La bergère Silvia qui doit elle aussi apprendre les règles du comportement courtois est bien incapable, quand elle parle à son amant, d'user de l'hypocrisie galante conseillée par sa cousine :

Toutes les fois que vous me demanderez si j'ai beaucoup d'amitié pour vous, je vous répondrai que je n'en ai guère, et cela ne sera pourtant pas vrai ; et quand vous voudrez me baiser la main, je ne le voudrai pas, et pourtant j'en aurai envie ¹².

Toutefois Silvia et Arlequin, au contact l'un de l'autre, adoptent eux aussi par la suite cette attitude galante qui est le propre du badinage et fait de tout propos un divertissement :

ARLEQUIN ici badine et l'interroge pour rire

M'aimez-vous beaucoup ?

SILVIA

Pas beaucoup.

ARLEQUIN sérieusement

Ce n'est pas pour rire au moins : autrement...

SILVIA riant

Eh ! sans doute.

ARLEQUIN poursuivant toujours la badinerie, et riant

Ah ! ah ! ah ! (*Et puis pour badiner encore*) Donnez-moi votre main, ma mignonne.

SILVIA

Je ne veux pas ¹³.

Le badinage n'est pas seulement un bon prétexte pour rire, il sert aussi d'antidote. C'est en badinant qu'Arlequin s'empare de la baguette magique. Et celui que Trivelin nommait « notre bel imbécile » ¹⁴ prend à la fin de la pièce sa revanche sur la fée. Il est spirituel, il plaisante : « Oh ! oh ! vous me grondiez tantôt parce que je n'avais pas d'esprit ; j'en ai pourtant plus que vous » ¹⁵.

Donc, si l'esprit est bien le propre de la conversation et du badinage, Marivaux démontre à travers le personnage d'Arlequin ce que devient la conversation sans l'esprit. Cette tentative aboutit à un double résultat. Nous avons, d'une part, la démarche de la fée qui manque de naturel et tombe dans le grotesque car le type de conversation qu'elle préconise est superficiel et, d'autre part, cet esprit de badinage qui évolue de lui-même, sans apprentissage venu de l'extérieur, tout simplement au contact de la personne aimée. Le badinage se distingue donc de la conversation par l'absence de contraintes, tant dans la pratique que dans l'apprentissage.

La surprise de l'Amour, pièce en trois actes créée en 1722, offre au spectateur une tout autre expérience. Partant de l'affirmation que la conversation et le badinage sont intimement liés à une présence féminine, l'auteur démontre au public ce qu'il advient quand les femmes sont absentes. On se rend compte alors que la conversation manque de cet esprit qui est la caractéristique par excellence de la stéréotypie féminine. C'est

ce qu'affirme Arlequin lorsqu'il s'exclame : « Il n'y a [...] pas de livre qui ait tant d'esprit qu'une femme, quand elle est en corset et en petites pantoufles ». Ce à quoi Léo rétorque : « Quel aimable désordre d'idées dans la tête ! que de vivacité ! quelles expressions ! que de naïveté ! L'homme a le bon sens en partage ; mais, ma foi, l'esprit n'appartient qu'à la femme »¹⁶.

L'intrigue est en résumé la suivante : Léo, noble parisien vivant en ermite loin de la ville, et Arlequin, son valet, font vœu d'abstinence et de réserve vis-à-vis des femmes. Jacqueline, la servante de Léo, et Pierre, le jardinier de la comtesse, souhaitent se marier. La comtesse se rend avec sa suivante Colombine chez son voisin, Léo, qu'elle ne connaît pas encore, pour parler en faveur de Pierre. En chemin, on apprend qu'elle a envers les hommes la même aversion que Léo pour les femmes. Voyant arriver la comtesse, Léo s'enfuit. La comtesse insiste et le fait revenir ; leur première rencontre a lieu. Alors qu'ils se trouvent tous deux suffisamment antipathiques, leurs domestiques sont déjà sur le point de contredire les propos radicaux de leur maître. Colombine remet à Léo le premier billet de la comtesse, dans lequel elle prend congé de son voisin en lui reprochant sa conversation qui est fatigante et manque d'agrément. Blessé dans son amour-propre, Léo s'offusque du mépris que lui montre sa voisine. Croyant ensuite deviner un début d'amour derrière l'indifférence qu'arbore la comtesse, il décide de partir pour Paris et de couper court au voisinage. La comtesse, offusquée à son tour d'éveiller chez Léo si peu d'intérêt, se rend chez lui et feint d'être affectée pour avoir été soupçonnée d'entretenir un penchant pour lui. Léo se sent à nouveau humilié, se voyant refuser l'idée de pouvoir être aimé. Ses projets de départ avortent cependant. La dialectique de la ruse amoureuse se révèle dans les dialogues entre maîtres et domestiques, dans l'habileté des valets qui, à eux seuls, parviennent à tisser des liens d'amitié entre la comtesse et Léo, et dans la tactique de persuasion dont use Colombine pour dissuader Arlequin de s'obstiner à rejeter toutes les femmes. À la suite d'intrigues nombreuses sur un ton de badinage, le troisième acte s'achève par l'annonce du mariage de Léo avec la comtesse, d'Arlequin avec Colombine et de Pierre avec Jacqueline. L'expérience a donc été un échec. Du refus de la conversation naît un inéluctable badinage. Notons que refuser la conversation provoque aussi une réaction, tant au niveau de la parole qu'au niveau du silence. Badiner a donc entraîné la réhabilitation du monde féminin, ce qui prouve bien le lien étroit existant entre la femme et le badinage.

Dans *La double inconstance*, créée en 1723, la conversation courtoise est vue de l'extérieur. Les deux protagonistes Arlequin et Silvia jouent le rôle des Persans chez Montesquieu. Tous deux éperdument amoureux, ont été injustement séparés. Le prince Léo qui est amoureux de Silvia l'enlève et la retient auprès de lui dans l'espoir de gagner son amour. Face au désespoir de Silvia et pour la consoler, Léo accepte de faire venir Arlequin à la cour. Flaminia, confidente et dame de cour de Léo, tente de séparer les amoureux en provoquant l'infidélité d'Arlequin. La pièce se termine, à l'issue de multiples confusions, sur deux mariages aussi heureux qu'inattendus : le prince épouse Silvia et Flaminia Arlequin.

Silvia considère la vie de cour du point de vue de l'étrangère et critique cet égoïsme qui engendre, dans la conversation, hypocrisie et mensonge. Parlant de la cour, elle affirme :

C'est quelque chose d'épouvantable que ce pays-ci ! Je n'ai jamais vu de femmes si civiles, d'hommes si honnêtes. Ce sont des manières si douces, tant de révérences, tant de compliments, tant de signes d'amitié ! Vous diriez que ce sont les meilleures gens du monde, qu'ils sont pleins de cœur et de conscience. Point du tout ! De tous ces gens-là, il n'y en a pas un qui vienne me dire d'un air prudent : « Mademoiselle, croyez-moi, je vous conseille d'abandonner Arlequin et d'épouser le prince » ; mais ils me conseillent cela tout naturellement, sans avoir honte, non plus que s'ils exhortaient à quelque bonne action. « Mais, leur dis-je, j'ai promis à Arlequin ; où est la fidélité, la probité, la bonne foi ? » Ils ne m'entendent pas ; ils ne savent ce que c'est que cela ; c'est tout comme si je leur parlais grec. Ils me rient au nez, me disent que je fais l'enfant, qu'une grande fille doit avoir de la raison ; eh ! cela n'est-il pas joli ? Ne valoir rien, tromper son prochain, lui manquer de parole, être fourbe et mensonger ; voilà le devoir des grandes personnes de ce maudit endroit-ci ¹⁷.

De toute évidence, les conseils donnés à la cour incitent à suivre son égoïsme personnel. Celui qui emploie le mot de vertu semble parler une langue étrangère. On ne le comprend pas. On le considère comme un enfant qui n'aurait encore rien appris de la vie à la cour.

Arlequin est un personnage qui possède ces vertus. Lélios, se faisant passer pour un seigneur à qui le prince s'est confié, rapporte à Arlequin, sous cette fausse identité, les propos du prince en sa faveur et s'exprime en ces termes :

Arlequin, m'a-t-il répondu, est un garçon d'honneur. Je veux qu'on l'honore, puisque je l'estime ; la franchise et la simplicité de son caractère sont des qualités que je voudrais que vous eussiez tous ¹⁸.

Dans un autre passage, Arlequin s'adressant au prince lui fait remarquer le manque de franchise de ses favoris et ridiculise la coutume de la flatterie courtisane :

C'est qu'on m'a dit que vous aviez coutume d'être flatté ; moi, j'ai coutume de dire vrai, et une bonne coutume comme celle-là ne s'accorde pas avec une mauvaise ; jamais votre amitié ne sera assez forte pour endurer la mienne ¹⁹.

C'est donc une critique traditionnelle qui touche ici la cour et sa conversation. Ce qui caractérise la cour, tout comme la conversation, c'est le manque de loyauté, de probité, de bonne foi, de franchise et de simplicité. À la cour dominant au contraire la mauvaise foi, le goût de la flatterie, de la duperie, du mensonge et l'égoïsme.

L'antithèse avec la province se retrouve encore dix ans plus tard, donc après la Régence, dans la pièce qui a pour titre *Le petit-maître corrigé* — écrite vers 1732-1733, mais représentée seulement en 1734 — où Rosimond, marquis parisien, est sur le point de se marier avec Hortense, une jeune fille honnête et futée arrivant de province. La pièce entière est consacrée à l'éducation de Rosimond. L'auteur ne déplore pas tellement le manque de vertu dans la capitale, mais passe plutôt en revue les différentes formes que peut prendre la vertu et la préfère telle qu'elle se manifeste à Paris où elle va de pair avec une certaine élégance. À propos de la fidélité des cœurs à Paris comme en province, écoutons Frontin qui affirme :

À Paris c'est de même, mais la fidélité de Paris n'est point sauvage, c'est une fidélité galante, badine, qui entend raillerie, et qui se permet toutes les petites commodités du savoir-vivre ; [...] Je trouve sur mon chemin une personne aimable ; je suis poli, elle me goûte ; je lui dis des douceurs, elle m'en rend ; je folâtre, elle le veut bien ; pratique de politesse, commodité de savoir-vivre, pure amourette que tout cela dans le mari ; la fidélité conjugale n'y est point offensée. Celle de province n'est pas de même : elle est sottise, revêche, et tout d'une pièce, n'est-il pas vrai ²⁰ ?

Certes, en province, on ne rencontre pas cette « fidélité galante, badine, qui entend raillerie, et qui se permet toutes les commodités du savoir-vivre ». Toutefois le badinage existe aussi à la campagne mais sous une autre forme. Et c'est ce qu'a très bien compris Rosimond qui affirme :

Voilà qui va fort bien ; mais vous ressouvenez-vous que vous êtes en province, où il y a des règles, des maximes de décence qu'il ne faut point choquer ²¹ ?

Pourtant c'est bien d'une servante de province dont il parle quand il déclare à son propos : « Elle a de la gaieté, du badinage dans l'esprit » ²². Et même Frontin, le serviteur de Rosimond, reconnaît enfin, semble-t-il, le ridicule de la façon de s'exprimer à la cour et préfère le langage simple et pur de la campagne quand il dit à son maître :

Voyez comme je parle naturellement à cette heure, en comparaison d'autrefois que je prenais des tons si sots : « Bonjour, la belle enfant ; qu'est-ce ? Eh ! comment vous portez-vous ? » Voilà comme vous m'aviez appris à faire, et cela me fatiguait ; au lieu qu'à présent je suis si à mon aise : « Bonjour, Marton ; comment te portes-tu ? » Cela coule de source, et on est gracieux avec toute la commodité possible ²³.

Par conséquent chez Marivaux, la cour cesse en matière de conversation d'être le modèle unique. La conversation courtoise fait désormais l'objet de critiques, non seulement à cause de son manque de vertu, mais aussi à cause de son manque de simplicité et de naturel. Mais cela ne veut pas dire que la simplicité, le naturel rustique ou le manque d'éducation feraient figure de modèles dans les rapports sociaux. On préfère maintenant un badinage que l'on peut rencontrer tant à la ville qu'à la campagne. Tout comme pour Montesquieu, le badinage est devenu pour Marivaux la caractéristique moderne de la culture parlée. Certes, l'idée de badinage ne coupe pas court à la tradition de la conversation courtoise. Toutefois ce concept est comme l'ébauche d'un mode de communication différent dans la mesure où il est accessible à toutes les couches de la société et où il inclut des rapports avec les hommes et avec les choses, rapports faits de ce mélange de distance critique et de gaieté moqueuse propre à la Régence.

Notes

¹ André CASTELOT et Alain DECAUX, *Histoire de la France et des Français au jour le jour*, t. v, 1643-1764, *De l'âge classique au siècle des Lumières*, Paris, Lescaret, 1976, p. 448.

² MONTESQUIEU, *Lettres persanes*, éd. par P. Vernière, Paris, Garnier, 1960, p. 106.

³ *Id.*, p. 78.

⁴ *Id.*, p. 173.

⁵ *Id.*, p. 131.

⁶ *Id.*, pp. 131-132.

⁷ *Id.*, p. 131.

⁸ MARIVAUX, *Arlequin poli par l'Amour, Théâtre complet*, préf. de J. Schérer, prés. et notes de B. Dort, Paris, Seuil, 1964.

⁹ *Id.*, sc. 1, p. 58.

¹⁰ *Id.*, sc. 2, p. 58 et sc. 7, p. 61.

¹¹ « LA FÉE : [...] vous me paraissez triste ; y a-t-il quelque chose ici qui vous déplaît ? ARLEQUIN : Moi, je n'en sais rien. (*Trivelin rit*) LA FÉE : [...] Voulez-vous bien prendre votre leçon [de danse] mon cher enfant ? ARLEQUIN *comme n'ayant pas entendu* : Hein ? LA FÉE : Voulez-vous bien prendre votre leçon, pour l'amour de moi ? ARLEQUIN : Non. [...] (*Alors Arlequin [...] va lui prendre la main, regarde la bague, et lève la tête en se mettant à rire naïvement*). LA FÉE : Voulez-vous que je vous la donne ? ARLEQUIN : Oui-da ([...] *Il la prend grossièrement*) » (*Id.*, sc. 2, p. 58).

¹² *Id.*, sc. 11, p. 62.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Id.*, sc. 11, p. 58.

¹⁵ *Id.*, sc. 21, p. 65.

¹⁶ MARIVAUX, *La surprise de l'Amour, loc. cit.*, acte I, sc. 2, p. 87.

¹⁷ MARIVAUX, *La double inconstance, loc. cit.*, acte II, sc. 1, p. 115.

¹⁸ *Id.*, acte II, sc. 7, p. 119.

¹⁹ *Id.*, acte III, sc. 5, p. 127.

Pour une esthétique de l'improvisation collective Le cas de *haikai*, pratique poétique de Bashô

Yoichi SUMI

Le plus souvent, le désir d'improviser naît au moment où, sans répression, sans lois, l'homme pratique de lui-même la liberté et la morale ¹. Tel est le cas, me semble-t-il, de l'art du XVIII^e siècle, libéré des contraintes formelles et conceptuelles du siècle de Louis XIV. Au cours de cette période, un mouvement de réaction se dessine dans tous les domaines contre l'autorité d'un canon ou d'une idéologie. C'est ainsi qu'en musique, on commence à préconiser la fugue et la fantaisie libre. On n'oubliera pas non plus l'importance accordée en littérature, notamment chez Diderot, au décousu, à l'inachevé, voire même au délire... ².

En même temps, ce qui caractérise l'acte d'improvisation, c'est la présence — parfois implicite — d'un modèle préétabli à partir duquel s'exercent les conduites improvisées. Tout en affichant le désordre et l'anarchie, l'improvisateur, poète, locuteur ou musicien, se retrouve pris dans les sillons de la règle, du déjà-vu ou du déjà-entendu. La culture littéraire, musicale, voire même gestuelle, qu'on emmagasine et qui nourrit parfois sans qu'on s'en aperçoive ou malgré soi, vous suggère des idées, des images, des mélodies, ou des mouvements de corps.

L'opposition entre l'exigence d'un ordre et le goût de l'indépendance donne à n'importe quel acte d'improvisation sa couleur propre. Le cas des musiques de tradition orale est tout à fait révélateur. Selon Monique Brandily, dans la poésie chantée des Teda (Tchad), « le poète-chanteur qui propose un vers ou un distique comportant plusieurs sens possibles se donne une liberté de choix quant à la suite à y apporter. Il en résulte forcément une part d'imprévu, une attente de l'inattendu chez l'auditeur qui sollicite l'improvisation de la part du poète-chanteur » ³.

Pour ce qui est de la littérature occidentale, tous les actes d'improvisation s'inscrivent dans un vaste mouvement de prestations langagières allant des troubadours à l'écriture automatique des surréalistes, en passant par l'art oratoire pratiqué notamment à l'âge classique et pendant la Révolution ⁴. Il arrive même que l'on tente de transplanter en Occident une forme orientale de création poétique comme un antidote efficace contre certaines notions essentielles de l'Occident, celles de créateur ou de propriété individuelle. C'est ainsi que les quatre poètes occidentaux, Octavio Paz, Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti et Charles Tomlinson, se réunirent

à Paris en 1971 pour improviser ensemble un *renga*, une chaîne de poèmes à la manière de la poésie classique japonaise, entièrement basée sur le travail collectif ⁵.

La lecture de leurs préfaces nous permet de comprendre que leur engouement pour la création collective explique pour une large part la remise en cause, maintes fois requise dans l'art et la littérature de notre siècle, de la conception de l'œuvre comme unicité absolue. La pratique d'une improvisation collective met en doute l'idée de la « version définitive », fruit d'un long travail de révision et de refonte assumé seulement par un auteur unique et irremplaçable. Pourtant, l'œuvre, à peine née, se voit vite doublée de son envers, de son « bâtard », jamais légitimé, secrètement liquidé et inhumé dans la pénombre de la « genèse », tout au mieux dans les notes marginales comme des « variantes ». Ce malheureux « préoriginal » se moque de sa part des prétentions communément admises à vouloir consacrer un mythe de l'aboutissement et de la perfection, mythe certes devenu de nos jours quelque peu banal et désuet.

Bien plus largement encore, les facteurs humains semblent agir directement sur le refus de l'achevé et du normatif. L'homme tente d'échapper toujours à sa condition, à son habitude devenue trop sédentaire, en direction d'une terre qui n'est pas encore atteinte, vers un pays entrevu au-delà de l'horizon. Très souvent, ce rêve ne se réalise qu'au prix d'une perte momentanée, parfois pénible, de son identité en tant qu'être individuel et solitaire. Je pense ici à la vertu, pour ainsi dire curative, attribuée à l'improvisation collective en musicothérapie. Quelques minutes d'écoute réciproque et de dialogue musical spontané permettent aux patients de passer de l'anonymat de l'individu au cercle de l'échange et de l'acceptation, et c'est cette expérience de groupe qui leur apporte du bien en leur faisant vivre une commune réalité objective et partageable. En ce qui regarde le livre des quatre poètes évoqué plus haut, l'aspect collectif, convivial en quelque sorte, du *renga* joue un rôle analogue à celui de la pratique communautaire d'une improvisation musicale en psychothérapie.

Le présent article se donne pour objet de présenter aux lecteurs occidentaux le *haikai*, une forme poétique collective élaborée par le poète Bashô (1644-1694) et tombée en désuétude au cours de la modernisation du pays réalisée en faveur des principes individualistes, et qui, par conséquent, restant *terra incognita* aux yeux même des lettrés japonais d'aujourd'hui, nous intéresse moins par ce qu'elle a réalisé — la chose faite — que par le processus qu'elle nous fait revivre, par la chose en-train-de-se-faire.

1. La tradition japonaise du *renga* et du *haikai*

Le *haikai* de Bashô est issu d'un genre médiéval appelé *renga*. Né au XII^e siècle comme un exercice collectif de poèmes alternés destiné à la noblesse de cour, le *renga* jouit d'une grande faveur au cours du siècle suivant sous une forme poétique de cent chaînons. On commence à publier d'innombrables ouvrages théoriques et manuels pratiques du *renga*, et les poètes, tous improvisateurs, sont soumis à des règles d'une très grande complexité. C'est au XV^e siècle que l'on s'exerce surtout à l'art d'« enchaînements » (*tsuke-ai*), technique de liaison qui permet à un poète de prendre le relais de son voisin. Vers la fin du siècle, le *renga* connaît son apothéose et l'on voit même apparaître des « maîtres de *renga* » (*renga-shi*), poètes de métier, spécialisés

dans la pratique du genre, vivant de leurs leçons dans quelques grandes villes comme Kyoto ou Osaka.

De ce *renga*, jeu poétique né de loisirs de poètes lettrés, limité dans ses desseins et dans ses procédés, il faut distinguer le *haïkai* — à l'origine *bouffonnerie comique* —, ou le *renku* — *poèmes liés, chaînes de poèmes* —, ou le *haïkai-renku*. Le *haïkai* est un genre poétique moderne qui n'est plus un simple délassement, mais un véritable exercice de création collective, et dont je me propose ici d'expliquer quelques aspects. Ce nouveau genre, dérivé de son modèle *renga* vers 1630, atteint à sa perfection dans les années 1680 avec l'école de Bashô. Sa prospérité en tant que genre littéraire est corrélative de celle de la bourgeoisie, une classe sociale qui contient en elle-même une pluralité de possibles susceptibles de se réaliser sans aucun recours à l'autorité royale ou religieuse. Le bourgeois, affermi dans sa prééminence économique, va pouvoir gouverner aussi en « maître de goût », et il est tout à fait naturel de trouver parmi d'éminents disciples de Bashô des poètes issus de la classe « *chônin* », la bourgeoisie marchande qui émerge alors dans les « trois métropoles » — Kyoto, Osaka et Edo — ou dans la ville de Nagoya.

2. Explication des règles du genre *haïkai*

1. Poètes

Il y a trois catégories de poètes dans une séance de *renga* ou de *haïkai-renku* : le maître (*sôshô*), d'abord, qui préside la séance, donne le ton, révisé chaque verset proposé ; ensuite le scribe (*shuhitsu*) qui, confiné dans un rôle modeste de copiste, n'hésite pas à intervenir pour signaler une entorse au règlement ou rappeler le respect de telle étiquette et qui, au besoin, participe lui-même à la création collective ; enfin un petit groupe de poètes (*renjû*) composé pour une large part de bourgeois de la ville.

Tous ces poètes, en général au nombre de trois à cinq, demeurent soumis aux protocoles de l'art, d'une extrême et complexe rigueur. Les règles de base du *renga* ou du *haïkai* sont très simples : une longue strophe de trois vers (5-7-5 mesures), à savoir un verset long, est suivie immédiatement d'une brève strophe de deux vers (7-7 mesures), à savoir un verset court, qui sera accompagnée à son tour d'un troisième verset de trois vers, et ainsi de suite alternativement jusqu'à la centième (c'est le cas du *renga*) ou à la trente-sixième (c'est le cas du *haïkai-renku*). C'est le *haïkai*, ou le *renku*, séquence de trente-six versets, qui aura la préférence de l'école de Bashô.

Ce qui est essentiel, c'est que, du premier verset au trente-sixième, l'ensemble du poème se lit comme une suite apparemment homogène, mais que dans la réalité, deux versets qui se suivent doivent présenter chaque fois un paysage ou un tableau complet. On aura ainsi, de séquence en séquence, une unité de sens ou de sentiment (A+B → B+C → C+D...), qui continuera de changer selon un système subtil de permutations et de prescriptions formelles.

2. Le verset initial

Dans la pratique du *haïkai*, la législation des bienséances est d'une importance capitale. Le premier verset (*hokku*) d'une chaîne poétique doit toujours être attribué à l'hôte d'honneur, ou à une personne d'âge et d'expérience. Le *hokku* a son autonomie

propre, car il forme un univers indépendant avant même que le deuxième poète ne lui propose une suite. Ce verset initial, donc, est le seul élément qu'on puisse détacher du reste de la chaîne. C'est la raison, d'ailleurs, pour laquelle la postérité prendra le *hokku* comme un bref poème achevé (en dix-sept syllabes disposées 5-7-5) en l'appelant *haïku*. Pour la majorité des Japonais d'aujourd'hui, Bashô est avant tout un grand virtuose du *haïku*, bien que le maître lui-même ait donné la priorité au *haïkai-renku*, poème né d'une collaboration collective, sur le *haïku*, œuvre purement individuelle. Bashô était tout particulièrement fier de son art du *haïkai-renku* : « Parmi mes disciples, disait-il, il y en a qui excellent à pratiquer le *hokku*, mais le vieux poète [Bashô] s'attribue le monopole du *renku* ».

3. La composition tripartite

Citons quelques-unes des autres contraintes formelles auxquelles doivent se plier les poètes. La composition d'ensemble d'une chaîne poétique, dans sa forme d'une succession linéaire, obéit plus ou moins à un plan déterminé et, curieusement, ce plan est à son tour calqué sur la disposition des papiers sur lesquels le scribe copie au net chaque verset. Pour un *renku* de trente-six versets, on utilise deux feuilles de papier pliées chacune en deux et placées sur le pupitre de manière à ce que le pli se trouve en bas. On obtient ainsi quatre pages : le recto et le verso du premier feuillet et le recto et le verso du second feuillet.

La règle du *haïkai* exige pour la première page — c'est-à-dire sur le recto du premier feuillet — six versets qui, tous, doivent garder une atmosphère légèrement solennelle. Les deuxième et troisième pages — à savoir le verso du premier feuillet et le recto du second —, composées chacune de douze versets, constituent le noyau thématique du poème entier, évoquant divers aspects de la vie humaine et de la nature, produisant ainsi une succession de changements et de ruptures, s'écartant parfois des canons du bon sens requis par la poésie classique. Bashô demande surtout à ses disciples de jeter à l'occasion un regard particulièrement aigu sur les choses et les gens, pour dessiner dans cette partie médiane du poème, d'un crayon bien précis, attitudes et traits de mœurs. La dernière page, verso du second feuillet, comporte six chaînons et défile à un rythme rapide vers la conclusion, vers le verset final.

Trois parties de taille inégale, donc, dont l'ensemble reflète l'idée de « *jo-ha-kyû* », la conception tripartite de la théorie dramatique et musicale connue en Asie, surtout dans la musique impériale de l'époque médiévale au Japon : la première partie « *jo* » (prélude) qui comporte six versets, ensuite une très longue séquence de vingt-quatre versets appelée « *ha* » (variations, ruptures, développements), et enfin la conclusion « *kyû* » (accélération, chute) de six versets.

4. Saisons, fleurs et lune

Tout ce que les saisons inspirent de naturel ou de sentimental trouve dans le *haïkai* son expression la plus nette, souvent émue ou conventionnelle pour les Japonais. La moitié de chacun des versets qui composent un poème entier doit contenir un « mot de saison » (*kigo*), un terme exclusivement réservé à une seule saison : ainsi l'alouette renvoie au printemps, l'étang aux lotus à l'été, la lune à l'automne et la neige à l'hiver. Le verset initial est une politesse de la part de l'invité

d'honneur, et doit à ce titre tenir compte des circonstances, de l'environnement immédiat, y compris de la saison. En général, le printemps et l'automne, une fois évoqués dans un chaînon, doivent se maintenir durant trois ou quatre versets successifs ; tandis que l'on enchaîne seulement sur un ou deux versets pour l'été et l'hiver.

Au cours de ce cheminement sinueux où le pur jeu du hasard n'est point écarté puisqu'il s'agit d'une improvisation, on doit respecter quelques places prévues pour deux thèmes privilégiés : les fleurs et la lune. Un *haikai* doit comporter en général deux versets qui chantent les fleurs (au onzième du verso du premier feuillet et à l'avant-dernier verset de la chaîne d'ensemble) et trois versets qui chantent la lune (au cinquième du recto du premier feuillet, au huitième du verso du premier feuillet et au onzième du recto du second feuillet). Les fleurs (*hana*), dans le *haikai*, signifient exclusivement les fleurs de cerisier et évoquent irrésistiblement le printemps ; alors que le simple terme de lune (*tsuki*) désigne l'automne, on admet qu'il y ait aussi « lune du printemps », « lune de l'été » ou « lune de l'hiver ».

5. Versets d'amour

Dans le *haikai*, la moindre allusion à la femme produit d'emblée un verset d'amour. Très souvent, un poète, flairant une invite érotique subtilement dérobée dans le verset proposé par son complice prédécesseur, achève un poème d'amour en ajoutant dans son chaînon à lui un ou deux éléments qui servent à rendre manifeste ce qui restait caché dans le verset précédent :

1. De sa vie la joie suprême
l'on annonce le Recueil
2. De toutes sortes
et diverses les amours
qu'il a pu connaître ⁶

Le verset 1 évoque le poète médiéval Saigyô (1118-1190), idole de l'école de Bashô. Le « Recueil » est une anthologie poétique compilée par ordre impérial, et le fait d'y être élu et cité apporte une très grande joie, même à un Saigyô, moine vagabond ayant rompu avec la vie mondaine. Les recueils impériaux contiennent d'habitude beaucoup de poèmes d'amour et c'est par ce biais que le poète du verset 2 fait un poème de nostalgie galante en rappelant la jeunesse insouciante du vieux poète. Le grand poète national du verset 1 songe mélancoliquement à ses premières amours dans le verset suivant. Le nombre des êtres, des choses et des notions à nommer dans le *haikai* est infini ; mais Bashô donne tout particulièrement à l'amour une extension nouvelle en le présentant d'une manière originale : « Que dans une séquence, disait-il, le thème de l'amour occupe une place de choix, remonte au précédent de la naissance du Japon par la rencontre des deux dieux. Si l'amour n'y figure, une séquence ne vaut rien. Que l'on y prenne bien garde » ⁷.

6. Art d'enchaînement

Une dernière remarque sur les règles du *haikai*. Bashô fixe à sa manière la formule de l'« enchaînement » (*tsuke*), élément combinatoire qui gouverne le *haikai*.

Soumis au déroulement propre du poème, chacun doit lier son apport à celui de son voisin qui lui a passé la parole. Cet art de la liaison exige un immense effort d'intuition et d'imagination. Chaque participant, lecteur et poète à la fois, « traduit » à sa manière le verset précédent à partir d'un rien pour créer un univers tout autre que celui de son prédécesseur. Le *haikai* est un exercice de mutation perpétuelle et Bashô interdit surtout à ses disciples de rester longtemps au même endroit : « Un *Kasen* [=haikai], dit-il, se fait en quelque sorte en trente-six pas. Il ne saurait être question de rebrousser chemin, fût-ce d'un seul pas. Au fur et à mesure que l'on va, ce dessein s'affirme, car il s'agit d'aller toujours plus avant »⁸. Dans une même séquence, l'on réproouve les versets qui se ressemblent. Personnage, atmosphère, sentiment, toile de fond, tout doit changer d'un chaînon à l'autre. Ce précepte, à l'antipode d'un rêve baudelairien — tout n'est qu'ordre et beauté... —, n'est rien d'autre que l'expression concrète par Bashô, poète d'éternelle errance, d'une véritable philosophie de la vie. La prohibition de Bashô frappe surtout ce qu'on appelle le retour cyclique, à savoir la réapparition d'un même élément dans un troisième verset, ce qui risquerait de forcer le poème à revenir sur ses pas, infraction flagrante à l'ordre du maître.

Soulignons tout de suite que toutes les recettes indiquées ci-dessus n'empêchent point que l'intrusion du hasard soit une condition *sine qua non* du jeu. À chaque instant, les poètes se trouvent dans la position d'être projetés dans un lieu inconnu. Et c'est finalement ce sentiment de l'unité changeante qui leur donne une vraie joie de la création collective.

3. Brève note sur la vie et l'œuvre de Bashô

C'est en 1680 que Bashô s'installa à Fukagawa, village situé à l'est d'Edo. Il avait trente-sept ans. À partir de cette période, il ne fait plus de la poésie son gagne-pain, mais s'affirme en vrai poète pour conserver une large indépendance — en vérité, il était entouré de nombreux disciples bourgeois, dévoués et clairvoyants, qui s'empressaient à qui mieux mieux à lui assurer une aisance matérielle —, en posant les principes d'une esthétique nouvelle et amorçant ainsi une réforme totale de la poésie. De 1684 à sa mort, survenue en 1694, il mena une vie d'ermite ponctuée pourtant de plusieurs voyages qu'il effectua à travers le pays comme un maître incontesté du *haikai*. Ses itinéraires marqués par des séances de *renku* présidées par lui jusque dans les campagnes lointaines du nord ont donné naissance à un certain nombre de « recueils », compilés le plus souvent par ses disciples, et qui contiennent toujours, à côté d'une abondante collection de *haiku*, quelques poèmes de *haikai* : *Fuyu no hi*, « Jours d'hiver » (1684), *Hisago*, « Laalebasse » (1690), *Sarumino*, « Le manteau de pluie du singe » (1691), *Sumi-dawara*, « Le sac de charbon de bois » (1694), *Zoku Sarumino*, « Suite au manteau de pluie du singe » (1698).

Nous pouvons lire aujourd'hui, de Bashô, 1 000 *haiku* et 160 poèmes de *renku*. Les recueils cités ci-dessus, avec *Oku no hosomichi*, « La sente étroite du bout-du-monde » (1702), ouvrage personnel rédigé après de nombreuses pérégrinations dans les provinces du Nord, témoignent tous d'autant d'étapes d'une longue évolution qu'effectuait Bashô pour atteindre au naturel dans sa poésie au prix des plus rigoureuses contraintes.

La période de *Fuyu no hi*, « Jours d'hiver » (1684), est caractérisée par le recours assez fréquent à des allusions parfois obscures aux poètes et aux philosophes chinois, mais, au fur et à mesure, ce genre de pédantisme fait place à la recherche d'une simplicité naturelle avec une référence de plus en plus grande à des faits japonais connus de tous. « Après avoir atteint, disait-il, un haut degré de connaissance en esprit, il faut revenir à la banalité quotidienne »⁹. Autrement dit, « tout en recherchant sans cesse la connaissance de la vérité de l'art, il convient de ramener ses actes présents au *haikai* »¹⁰. Le *haikai*, pour Bashô, est avant tout cette découverte de la banalité de tous les jours. C'est pourquoi d'ailleurs, dans les recueils de l'école de Bashô, les hommes sont peints directement, dans la variété de leurs caractères et de leurs conduites.

Pourtant, la postérité fut ingrate. La plupart de ceux qui se réclamèrent de Bashô pour établir une école poétique ne reprirent pas l'ensemble de son œuvre, laissant généralement de côté tout ce qui relevait du *haikai*, car celui-ci, de nature collective et non individualiste, allait à l'encontre du modernisme littéraire introduit directement d'Occident dès la fin du XIX^e siècle.

4. Extrait d'un ouvrage collectif de l'école de Bashô : essai d'explication de texte

Les quelques versets que je tenterai d'expliquer ici sont tirés du *Sarumino*, « Le manteau de pluie du singe », recueil conçu par Bashô pendant son séjour à Kyoto et dans ses environs de 1690 à 1691, et compilé par ses deux disciples, Kyorai et Bonchô. Le livre comprend six tomes, dont le cinquième, consacré au genre de *haikai*, contient quatre poèmes collectifs de *renku*. Les trois premiers — sans doute les meilleurs de toute la production collective de l'école de Bashô¹¹ — ont pour particularité que le grand maître, chargé chaque fois d'un deuxième verset, se donne une humble place de maître de maison et concède l'honneur du verset initial à ses deux disciples, deux fois à l'aîné Kyorai et une fois au jeune Bonchô. Le renversement inattendu du rôle s'explique par le désir ardent qu'avait le grand poète venu d'Edo, métropole de l'est, de consacrer son art à Kyoto, grande ville de l'ouest, par les soins des deux disciples de la région en qui il avait une entière confiance, et qui devaient s'occuper de la publication du recueil. Les trois *haikai* ont encore ceci de commun qu'ils contiennent chacun une séquence faisant allusion à un épisode tiré du *Dit du Genji* (début du XI^e siècle), ouvrage de première référence qui incarne le mieux la culture littéraire de l'ancienne ville de Kyoto. Tout se déduit donc d'une situation fondamentale, celle qui met Bashô à Kyoto avec toutes ses ambitions et ses volontés.

De ces trois *haikai-renku*, j'ai choisi le premier, appelé le volume de la « Première averse » car son verset initial, de la plume de Kyorai, chante la pluie hivernale :

1. Même du milan
elle a lissé le plumage
première averse¹².

C'est un *renku* à quatre poètes : Bashô, Kyorai (grand lettré de Kyoto, issu d'une famille de samourai), Bonchô (jeune médecin de Kyoto) et Fumikuni (médecin de

Kyoto, ami des disciples de Bashô). Lisons d'abord les neuf versets choisis dans la seconde partie du poème, du vingt-deuxième au vingt-neuvième.

Huit versets tirés d'un poème de <i>hai'kai</i>	Nom d'auteur Saison et thème entre crochets
22. Les coucous tous tant qu'ils sont désormais ne chantent plus	Bashô [été]
23. Il est décharné et n'a point la force encore de se relever	Fumikuni [sans saison]
24. Empruntant la cour voisine l'on y a traîné le char	Bonchô [sans saison]
25. Mon amant volage je lui ferai traverser la haie épineuse	Bashô [sans saison verset d'amour]
26. À l'heure de son départ elle lui a donné sa dague	Kyoraï [sans saison verset d'amour]
27. L'air exaspéré dans ses cheveux elle passe le peigne au hasard	Bonchô [sans saison verset d'amour]
28. Voyez la résolution de qui est prêt à mourir	Fumikuni [sans saison]
29. Dans un ciel d'azur croissant de lune attardé aux lueurs de l'aube	Kyoraï [automne]
30. Les eaux du lac à l'automne premier givre au Mont Hira	Bashô [automne] ¹³

Les quelques traits que je vais dégager ici de ces versets tentent de prouver la valeur exemplaire de l'œuvre collective de l'école de Bashô. Ils résument à peu près tous les points importants de poétique et de style chers au poète. Chaque participant est obligé de les considérer sous un angle particulier dans son effort pour effacer son individualité en vue d'un but littéraire qu'il partage avec les autres. Cette attitude permettra, on l'espère, de jeter un pont entre le domaine abstrait de la théorie et le domaine plus vivant de l'utilisation des règles et des procédés. J'adopterai donc un style inhabituel d'explication de texte en respectant le procédé de la création collective, celui des poèmes alternés. Ainsi le verset 22 ne sera-t-il jamais lu en soi, mais comme faisant corps avec le verset suivant. Celui-ci, à son tour, détaché du champ sémantique qu'il constituait avec le chaînon 22, sera interprété à partir d'un nouveau tableau qui ne s'achève qu'avec la lecture du verset 24, et ainsi de suite.

22. Les coucous tous tant qu'ils sont
désormais ne chantent plus

23. Il est décharné
et n'a point la force encore
de se relever

Les coucous connotent l'été, car l'espèce d'oiseau typique du Japon, vivant dans la montagne, chante aux premiers jours d'été. Ici, les coucous ne chantent plus, l'automne n'est pas loin. Le malade exténué du verset 23 correspond à l'image populaire du coucou qui, dit-on, crache du sang à force de chanter.

23. Elle est décharnée
et n'a point la force encore
de se relever

24. Empruntant la cour voisine
l'on y a traîné le char

Avant de lire ces deux chaînes, il convient de rappeler que le poète du verset 24, Bonchô, le plus jeune des quatre, attendait un moment décisif, celui de saluer son maître avec un verset qui lui servirait d'amorce à une séquence consacrée à l'amour. Dans les vingt-deux versets précédents, il n'est point encore question de femme ni d'amour. Or, la règle des bienséances veut que la distribution des versets longs et des versets courts soit faite avec égalité, ce qui exige quelques changements d'ordre des poètes au cours de la séance quand il s'agit d'un poème à quatre comme celui-ci. Jusqu'ici, Bonchô n'a eu qu'une seule occasion de passer la main à son maître : c'était le seizième verset. Mais à ce moment-là, le malheur a voulu que Bonchô eût une double obligation difficile, celle de chanter la lune — normalement, la lune renvoie à l'automne — tout en gardant la saison de printemps — car le verset précédent avait déjà fait allusion au printemps — et, en même temps, celle de préparer quelque chose pour amorcer les fleurs prévues au verset suivant, celui de son maître. Tout concourait donc à faire éviter la moindre allusion à la féminité, car la séquence consacrée à l'amour est composée en général de versets démunis de mot de saison. Voici la solution de Bonchô suivie d'un verset de son maître :

16. Boutures ont pris racine
lune voilée par la brume

Bonchô

17. De mousses couvert
sous les fleurs sont alignés
lave-mains de pierre

Bashô ¹⁴

Il n'y a pas un parfum d'amour dans cette évocation d'un beau paysage printanier (la *lune voilée* renvoie au printemps). Or, après avoir fait encore deux tours de l'assistance, l'on attend maintenant le moment opportun de parler d'amour. Voici le jeune Bonchô, le mieux placé pour faire plaisir à son maître, virtuose des versets d'amour. Fumikuni, auteur du verset 23, avait déjà fait disparaître la saison d'été :

23. Il est décharné
et n'a point la force encore
de se relever.

Exalté, Bonchô se souvient de sa culture classique et fleurit d'une image galante le simple récit d'un vieillard souffrant en le « féminisant ». Il s'agit maintenant d'une malade — la langue japonaise ne connaît pas le genre, c'est la raison pour laquelle se produit, du verset 23 au verset 24, un transfert de sexe — dont la convalescence se traîne. Évidemment, le jeune poète fait allusion au livre iv, *Yûgao*, « La dame aux fleurs de gourde », du fameux *Dit du Genji*. Le jeune prince Hikaru Genji, âgé alors de dix-sept ans, sort incognito du palais impérial pour aller voir au quartier de Roku-jô une des ses maîtresses Miyasu-dokoro. Il s'arrête en chemin au quartier de Go-jô et visite la maison de sa nourrice malade. On trouve la porte fermée. Pendant que le fils de la nourrice cherche la clef, le prince libertin aperçoit une jeune beauté habitant dans une maison voisine au jardin orné de fleurs blanches. Ces fleurs, appelées *Yugao* (belles du soir), sont célèbres au Japon pour leur vie éphémère : elles s'ouvrent le soir pour se faner vite à l'aube. La dame inconnue, caprice ou coquetterie, envoie à Hikaru Genji un poème accompagné d'une branche en fleurs qu'il admire. Après plusieurs artifices de séduction dont il connaît à fond le secret, le prince réussit à la conquérir et s'éprend d'elle aussitôt. Mais leur liaison ne dure pas longtemps : victime d'un maléfice, la femme expire au lit, à l'âge de dix-neuf ans, comme une fleur de *Yugao*.

Comment Bonchô a-t-il lu cet épisode pour proposer à l'assistance ce verset court ?

24. Empruntant la cour voisine
l'on y a traîné le char.

Diverses sont les opinions concernant ce verset. La traduction de René Siffert apporte déjà un élément de réponse. S'agissant d'un quartier populaire, la rue est étroite, et même si la porte s'ouvre vite, le gigantesque char à bœufs de Hikaru Genji y passera difficilement. Beau prétexte pour « emprunter la cour voisine » ornée de fleurs blanches de *Yugao*... La plupart des commentateurs japonais partagent aussi cette interprétation. Mais je voudrais choisir une autre possibilité de lecture. Signalons d'abord que le verset de Bonchô, en nous amenant au dehors, à une rue passante, affecte un plaisant détachement à l'égard de l'air fermé et tragique qui émane du verset précédent. À l'épuisement d'une malade incapable de se relever répond l'idée d'une aide bénévole. De ce point de vue, il faudra lire le premier vers de sept mesures (*To-na-ri-wo-ka-ri-te*) non pas comme « empruntant la cour voisine », mais comme « demandant des bras voisins » ou comme « se faisant aider par son voisin ». Or, l'homme ne semble pas être ici chez sa nourrice, comme l'on a tendance à le croire. En pensée comme dans la réalité, il est déjà chez l'objet de sa nouvelle passion. « Son voisin », ce serait donc quelqu'un au service de la femme malade dans la maison d'à côté ¹⁵. Le vrai comique des vers de Bonchô consiste à mettre en scène un jeune débauché en visite chez sa nourrice souffrante, mais songeant déjà à une nouvelle conquête. Il conviendrait donc de rectifier la traduction comme suit :

23. Elle est décharnée
et n'a point la force encore
de se relever

24. Demandant des bras voisins
l'on a traîné le char dedans

Si l'on regarde de près l'influence des circonstances qui ont donné à ce verset sa forme, un certain vœu pourra se lire en filigrane, vœu pour ainsi dire existentiel, un commun dénominateur de tous les poètes de l'école de Bashô, à savoir « *Ren-jû-shin* » (solidarité des poètes). La pluralité de systèmes en mouvement qui caractérise la pratique du *haikai* ne sera pas possible sans cette volonté de rejoindre les autres, volonté qui se reflète même dans l'idée d'assistance contenue dans le vers de Bonchô.

24. Demandant des bras voisins
l'on a trainé le char dedans

25. Mon amant volage
je lui ferai traverser
la haie épineuse

Objectivement parlant, toutefois, les vers de Bonchô ne constituent point un verset sur le thème de l'amour. Pour ceux qui ignorent leur arrière-plan littéraire, ils chanteraient sèchement un jeune homme de qualité faisant visite à un malade (et non pas à *une* malade) affaibli. Selon Bashô, « quand on a affaire à une proposition dont on ne peut décider si elle se réfère ou non à l'amour, il faut absolument enchaîner sur un verset d'amour conçu de telle façon que la proposition elle aussi prenne le sens d'un verset d'amour »¹⁶. Et c'est précisément à cet effet ambigu que vise Bonchô pour saluer son maître. Celui-ci, bien entendu, tranche sans plus hésiter. Manifestement pénétré de l'esprit courtois du *Dit du Genji*, Bashô met en scène une jalouse par un art d'enchaînement appelé « enchaînement par contraste ». Ainsi le verset 25 oppose-t-il à la silhouette d'une dame aux belles du soir évoquée dans les vers de Bonchô la brutale émotion de sa rivale (Miyasu-dokoro du quartier de Roku-jô, probablement), délaissée par son « amant volage » entièrement absorbé dans sa nouvelle aventure. Bashô évoque par les sons mêmes (*U-ki-hi-to-wo / Ki-ko-ku-ga-ki-yo-ri / Ku-gu-ra-sen*) la rancune accumulée dans le cœur d'une femme mûre (Miyasu-dokoro est âgée de vingt-cinq ans). Beau vers qui incarne presque seul le versant érotique de notre chaîne poétique, exprimant bien l'ambivalence d'un sentiment féminin pris dans le dilemme du refus ou de l'acceptation. Dans le roman du *Dit du Genji*, en effet, Miyasu-dokoro souffre d'une vive jalousie à l'égard de Yûgao, femme plus jeune, certes, mais d'une couche sociale au-dessous d'elle. La jalouse apparaît en fantôme au chevet du jeune couple pour hanter l'esprit du prince et abrégé les jours de sa rivale.

25. Mon amant volage
je lui ferai traverser
la haie épineuse

26. À l'heure de son départ
elle lui a donné sa dague

Le thème de l'amour continue. L'heure de la séparation arrive déjà. Après une nuit passée avec son « amant volage », la femme l'amène non pas à la porte, mais dans le jardin, à la « haie épineuse », car il s'agit d'un rendez-vous clandestin. À l'enchaînement par contraste grâce auquel Bashô a réussi un vrai tour de force poétique, succède modestement un enchaînement par addition dont la fonction

essentielle est de perpétuer le thème du verset précédent. Il ne faudra pas oublier non plus l'arrière-pensée de Kyoraï, auteur du verset 26 : le mot de départ est un geste de rappel destiné à ses confrères pour annoncer la fin proche de la troisième page.

26. À l'heure de son départ
elle lui a donné sa dague

27. L'air exaspéré
dans ses cheveux elle passe
le peigne au hasard

Encore un verset d'amour, mais l'héroïne change de condition. Elle n'est plus une dame distinguée saisie au moment des adieux matinaux — c'est un des lieux communs de la littérature courtoise du Japon —, mais une prostituée ou une servante d'auberge qui se trahit dans sa qualité subalterne par ses gestes emphatiques et mal contenus. C'est en soulignant ainsi la vénalité de la femme et en disant adieu à la galanterie à la manière de Hikaru Genji que Bonchô, poète chargé du verset 27, répond au rappel lancé par son aîné Kyoraï.

27. L'air exaspéré
dans ses cheveux il passe
le peigne au hasard

28. Voyez la résolution
de qui est prêt à mourir

C'est au tour de Fumikuni d'achever la vulgarisation de la séquence en procédant cette fois-ci au transfert de sexe du personnage principal. La femme s'efface complètement de la scène pour faire place à l'évocation, d'un goût volontairement vulgaire, d'un garçon en proie à une crise de délire mortel. Contrairement à ce qui se dit de ce passage au Japon, on n'y trouve aucun indice identifiant cet homme à un jeune samouraï prêt à partir pour un combat décisif. Une telle opinion, née sans aucun doute d'une lecture anticipée de la séquence suivante (28+29) induirait au « retour cyclique », l'idée de combat étant en parfaite harmonie avec le mot « dague » figurant au verset 26.

28. Voyez la résolution
de qui est prêt à mourir

29. Dans un ciel d'azur
croissant de lune attardé
aux lueurs de l'aube

Petit chef-d'œuvre de Kyoraï, qui interprète les vers 28 comme la manifestation d'une vertu guerrière en présentant un jeune chevalier frémissant d'impatience à l'approche du combat. Après six versets successifs qui ne contiennent pas l'indication de saison — inutile d'ajouter que l'absence des mots de saison permet aux poètes de chanter l'amour tout à leur aise —, voici un « croissant de lune » qui orne un ciel d'automne dégagé au point du jour. À la pureté d'une âme martiale correspond l'évocation d'un ciel matinal dessiné en traits d'une inaltérable fraîcheur qui achève le travail d'épuration poursuivi depuis peu par le groupe des participants.

29. Dans un ciel d'azur
croissant de lune attardé
aux lueurs de l'aube

30. Les eaux du lac à l'automne
premier givre au mont Hira

Le verset de Bashō fait encore allusion à l'automne avec le mot « premier givre ». Au lieu de l'image sanglante d'une bataille militaire, se présente à nos yeux la vue splendide du lac de Biwa que domine le mont Hira. Bashō aimait ce lac, le plus grand du Japon, situé dans la province d'Oumi, au nord de Kyoto. Écoutons ici Hattori Tohō (1657-1730), l'ami de jeunesse de Bashō, parler de ces deux versets dans *Trois livres*, un traité de *haikai* : « La résonance dure du premier vers de la proposition, dans un ciel d'azur, donne le ton, le lac à l'automne, premier givre au mont Hira trace un paysage grandiose, pur et froid »¹⁷. On pourra signaler aussi un superbe contraste du ciel (verset 29) et de la terre (verset 30) et un dialogue subtil échangé entre le disciple et le maître sur le plan des signifiants : « *Sei-ten-ni / A-ri-a-ke-zu-ki-no / A-sa-bo-ra-ke* » (A-A-A) / « *Ko-su-i-no-a-ki-no / Hi-ra-no-ha-tsu-shi-mo* (no-no-no).

5. Conclusion

De tout ce qui précède découle immédiatement une conception de l'écriture comme combinatoire et action collective, une atténuation de la frontière entre texte et lecture. Les poètes se plaisent à se jouer en respectant la minutie des règles ; et l'on ne saurait énumérer toutes les formes d'esprit qu'on découvre en lisant leur *haikai*. L'examen attentif de ce poème à quatre mains dont j'ai analysé quelques extraits, nous permet d'entrevoir de mieux en mieux l'arrière-plan d'un travail collectif fondé sur les principes de continuité et de rupture. Participer à la rédaction commune du *haikai-renku*, c'est un temps abolir l'altérité fondamentale qui commande notre institution littéraire afin d'ouvrir un espace libre pour que l'individualité de chacun puisse se manifester sans porter atteinte aux autres ni à soi-même.

Une dernière remarque sur l'état du texte de *renku*. Personne n'ignore le soin minutieux que mettait Bashō à retoucher sans cesse les versets de ses disciples. Dès qu'il s'agit de compiler un recueil, il revoit, corrige, émonde, si bien que finalement, le texte de *haikai-renku* ne garde plus les traces d'un état primitif, fruit des caprices d'une composition improvisée. Ce que nous lisons aujourd'hui comme la poésie collective de l'école de Bashō n'est rien d'autre que le résultat de nombreuses mises au point et corrections effectuées par le maître avant que le texte ne soit livré à la postérité. Seulement, les retouches que fait le maître n'aboutissent jamais à une perfection personnelle, mais plutôt au respect mutuel des différences individuelles, signe par excellence de « *Ren-jū-shin* » (solidarité des poètes), devise morale de son école. On pourra se demander à ce propos s'il serait possible de rendre compte d'un tel paradoxe dans un article qui ne soit ni un traité, ni une méthode, ni un livre de recettes. Plus grave encore, ne serait-il pas quelque peu ambitieux de privilégier l'écrit pour transmettre les subtilités d'une pratique qui devrait être prise essentiellement sur le vif ? À ces questions certes épineuses, je ne peux répondre que d'une manière évasive : l'on n'acquiert les notions théoriques qu'au fur et à mesure des besoins

rendus nécessaires par la pratique. Bashô lui-même tranche sans merci : « En matière de *haikai*, il est des choses qui ne se peuvent enseigner. Il faut les pénétrer par soi-même. Certains sont absolument imperméables au *haikai*. Ils ne font apparemment qu'emmagasiner les choses une à une, sans jamais les pénétrer »¹⁸.

Notes

¹ Cet article, malgré son allure personnelle, est le fruit d'un travail collectif. Il doit son existence au Séminaire de recherches interdisciplinaires sur les problèmes d'improvisation que mon jeune collègue Hiromoto Makabe et moi-même prenons l'initiative de créer en novembre 1998 à l'Université Keio de Tokyo. Ce séminaire réunit onze chercheurs et créateurs : un poète, un pianiste, un compositeur, deux musicologues (un historien de la musique occidentale et un spécialiste des musiques de tradition orale), une critique de théâtre, un historien des beaux-arts, une spécialiste de la musicothérapie, un psychiatre, un pédagogue et un historien de la littérature française.

² Je pense tout particulièrement à la trilogie du *Rêve*.

³ Bernard LORTAT-JACOB (éd.), *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris, Sela, 1987, p. 74.

⁴ Une des meilleures études sur les problèmes de la « parole » est incontestablement le livre d'Erving GOFFMAN, *Façons de parler*, trad. de l'anglais par A. Kihm, Paris, Éditions de Minuit, 1987.

⁵ Octavio PAZ, Jacques ROUBAUD, Edoardo SANGUINETI et Charles TOMLINSON, *Renga, poème*, présenté par C. Roy, Paris, Gallimard, 1971. Dans ce livre dédié à André Breton, les quatre poètes choisirent la forme du sonnet pour réaliser l'« occidentalisation » de la poésie japonaise. Leur poème se présente donc comme une longue chaîne de quatrains et de tercets alternés.

⁶ *Le haikai selon Bashô, propos recueillis par ses disciples*, textes présentés et traduits par R. Siffert, Paris, Publications orientalistes de France, 1989, p. 195. Ce livre — auquel je dois beaucoup pour la rédaction de cet article — marque une date majeure. Il révèle d'un coup tout le profit qu'une pratique poétique d'aujourd'hui, renouvelée dans son esprit et ses méthodes, pourra tirer du *haikai-renku* de Bashô.

⁷ *Id.*, p. 111.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Id.*, p. 120.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ En général on laisse de côté le quatrième *renku*, poème à seize poètes (!), dans lequel Bashô n'intervient que trois fois, pour les premier, sixième et neuvième versets.

¹² SIFFERT, *op. cit.*, p. 199.

¹³ *Id.*, pp. 203-205.

¹⁴ *Id.*, p. 203.

¹⁵ Je renvoie à ce sujet au merveilleux livre, en japonais, de Tsuguo ANDÔ, *Les études des sept recueils de Bashô*, Shôei-sha, 1973, pp. 371-376.

¹⁶ SIFFERT, *op. cit.*, p. 104.

¹⁷ *Id.*, p. 151.

¹⁸ *Id.*, p. 164.

Les airs contrastés : un procédé d'écriture dans le premier Livre de cantates de Jean-Baptiste Stuck, musicien du duc d'Orléans

Bertrand POROT

Le genre de la cantate française connaît un regain de faveur parmi les musiciens et les amateurs de musique baroque. S'il commence à être bien étudié par les musicologues, certains compositeurs — ainsi que leur contribution à l'esthétique du genre — méritent cependant d'être mis en valeur : c'est le cas de Jean-Baptiste Stuck, dit Batistin ¹. Rendons d'ailleurs hommage au musicologue Maurice Barthélemy, un des premiers chercheurs à avoir mis en avant l'intérêt et la qualité de l'œuvre de ce musicien ².

L'apparition de la cantate française, au début du xviii^e siècle, est sans doute significative de l'évolution en matière de goût à cette époque. Elle témoigne en effet de l'attrait plus prononcé pour des formes et des procédés musicaux venus d'outre-monts. Ce nouveau genre français est soutenu par un des foyers musicaux les plus importants, au début du xviii^e siècle, celui du duc d'Orléans, futur Régent ³. Résidant volontiers dans sa demeure parisienne du Palais-Royal, il en fait un centre musical capable de concurrencer Versailles, non seulement par ses fêtes ou ses bals, mais également par ses manifestations artistiques. Esprit éclairé et curieux, ce prince est amateur de musique italienne et de ses nouveaux procédés d'écriture. Il est donc tout naturel que ce grand personnage, versé dans l'art musical, se soit montré soucieux d'avoir une maison musicale de qualité et ait étendu sa protection à nombre de musiciens. Il réserve bon accueil à des artistes venant d'Italie et n'hésite pas non plus à les prendre à son service, tel Jean-Baptiste Stuck, violoncelliste et compositeur.

Le premier Livre de cantates de Stuck s'impose avec ceux de Jean-Baptiste Morin et de Nicolas Bernier comme un témoignage du goût pour ce nouveau genre adopté par la France au début du xviii^e siècle. Batistin, comme ses contemporains, exploite dans la cantate des techniques d'écriture largement redevables à celles de son pays natal. D'autre part, attaché au duc d'Orléans, il met en œuvre une nouvelle conception défendue par son royal protecteur, l'union stylistique entre la France et l'Italie. Ainsi l'écriture d'airs contrastés, un des procédés employés par le compositeur dans son premier Livre de cantates, constitue un exemple caractéristique de cette démarche.

En introduction à cette étude, quelques éléments biographiques permettront de présenter la carrière et l'entourage de ce musicien ⁴. Jean-Baptiste Stuck est né à

Livourne le 6 mai 1680, de parents d'origine allemande ⁵. Son père, Giovanni Giacomo Stuck, exerce dans cette ville le métier de « marchand négociant » ⁶. Arrivé à Paris, sans doute vers 1703, le jeune musicien, surnommé en France « Batistin », entre quelques années plus tard au service du duc d'Orléans : c'est à ce prince qu'il dédie son premier Livre de cantates publié en 1706 ⁷. Dans le deuxième Livre de cantates, paru en 1708 et toujours dédié au duc d'Orléans, le compositeur indique plus précisément son emploi au Palais-Royal : il y est « Ordinaire de la musique de Son Altesse Royale Monseigneur le duc d'Orléans » ⁸. Le troisième recueil est publié en 1711 et le quatrième en 1714, tous deux, cette fois, sans dédicaces. À cette époque, selon Michel Corette, Stuck se fait connaître à Paris comme violoncelliste virtuose et est l'un des premiers à faire découvrir cet instrument ⁹. Ses cantates, de leur côté, sont rapidement appréciées du public : leurs nombreuses rééditions — particulièrement celles du premier livre —, en témoignent. Entre 1727 et 1731, elles sont volontiers interprétées au Concert Français du Concert Spirituel. Enfin les témoignages de l'époque relèvent leur qualité et leur richesse ; Bachelier, dans son *Recueil de cantates*, note à propos de Batistin, que « les cantates qu'il a mises au jour, lui font un honneur infini : celles de son premier livre, quoique le récitatif n'en soit pas tout à fait françois, ont été goûtée[s] par les connoisseurs » ¹⁰.

Parallèlement au succès des cantates, la carrière de Stuck se déroule également à l'Académie royale de Musique : après avoir collaboré avec Campra pour la reprise de *Thétis et Pelée* de Pascal Colasse en 1708 — il donne un air italien ajouté —, le compositeur présente ensuite une tragédie en musique, *Méléagre*, le 24 mai 1709 ¹¹. Empreinte d'éléments italianisants, cette œuvre débute par un prologue particulier, bien représentatif des options esthétiques défendues par le futur Régent et ses musiciens au Palais-Royal : la réconciliation de la Musique italienne et de la Musique française. Ce prologue connaît un certain succès, aussi bien au Concert Français que sur la scène de l'Académie royale de Musique, sous la forme d'un divertissement autonome, nommé parfois — et à juste titre — *L'union de la Musique italienne et française*. Succédant à *Méléagre*, *Manto la fée* est créée en janvier 1711 ¹². Enfin, la tragédie en musique *Polidore* est représentée en février 1720 ¹³. Cette dernière composition jouit d'une certaine estime au XVIII^e siècle et sera reprise avec succès en 1739.

Au titre de musicien de la maison d'Orléans, qu'il garde après la mort du Régent, Batistin peut bientôt ajouter, sans doute entre 1720 et 1727, celui, fort envié à l'époque, d'« ordinaire de la musique du roi » pour la Chapelle. À l'apogée de sa carrière et âgé de quarante-sept ans, Stuck se marie avec Bonne-Françoise Bérain, le 17 novembre 1727 ¹⁴. Parmi les témoins, tous des amis ou des relations proches, on relève la signature du musicien Michel Mascitti, compatriote et ami du marié. Ce violoniste et compositeur était protégé par le duc d'Orléans, qui l'appréciait. C'est sans doute au sein de la maison de ce prince que les deux musiciens se sont rencontrés et ont noué une relation durable.

Batistin épouse, en la personne de Bonne-Françoise, une des filles d'un illustre artiste du règne de Louis XIV, Jean Bérain dit « le Vieux ». Celui-ci est en effet dessinateur de la Chambre et du Cabinet du roi, ainsi que de l'Académie royale de Musique, pour laquelle il réalise de nombreux dessins de décors et de costumes ¹⁵.

Le couple mène une vie aisée, comme en témoigne leur intérieur, rue du Grenier Saint-Lazare en 1741 ¹⁶. Enfin, souhaitant s'installer définitivement dans le pays qui l'a accueilli et où il a rencontré une certaine réussite, Batistin obtient ses lettres de naturalisation en juin 1733 ¹⁷.

Après la reprise de *Polidore* en 1739, Stuck paraît en retrait de la vie musicale parisienne. Deux ans plus tard, le 11 novembre ¹⁸, sa femme meurt en le laissant sans enfant. Pendant près de dix ans, le silence semble entourer le compositeur. En 1752, se préparant à la mort, il règle ses dernières affaires et rédige pieusement son testament ¹⁹. Il institue comme légataires sa nièce Marie-Madeleine Bérain, à laquelle il s'était attaché, et son ami le compositeur Alexandre Villeneuve. À ce dernier, il lègue son meilleur violon et son meilleur violoncelle, ainsi que des partitions de Corelli et de son ami Michel Mascitti. Jean-Baptiste Stuck meurt le 8 décembre 1755. Son enterrement a lieu à Saint-Eustache, église de sa paroisse.

La carrière de Stuck se déroule ainsi pour une bonne partie sous la protection d'un mécène éclairé en matière musicale : le duc d'Orléans. C'est d'ailleurs autour de ce prince qu'apparaît le genre de la cantate française, grâce à des personnalités comme Jean-Baptiste Morin — maître de musique de sa fille, Louise-Adélaïde d'Orléans, abbesse de Chelles —, Nicolas Bernier ou encore Jean-Baptiste Stuck. Ce dernier évoque, dans la dédicace de son premier livre, le rôle d'incitant joué par son protecteur dans l'élaboration du genre :

Si la protection de Vostre Altesse Royale honore les beaux Arts, excite dans le cœur de ceux qui veulent s'y distinguer une louable émulation, l'étendue prodigieuse de vos lumières que vous daignez répandre avec tant de bonté, ne contribue pas moins à échauffer leur génie, et à rectifier leurs idées ²⁰.

Le goût de Philippe d'Orléans pour la fusion des styles est également partagé par certains musiciens proches du Palais-Royal. Préfaces ou dédicaces servent à définir leur position. C'est le cas de Morin en 1706 et de Campra en 1708 : tous deux désirent mettre en valeur les qualités respectives de chaque expression musicale sans que l'une puisse nuire à l'autre. Ils tentent ainsi de respecter la « délicatesse » de la musique française tout en l'alliant à la « vivacité » ²¹ de la musique italienne.

L'attitude paraît plus radicale chez Batistin qui a, en effet, l'intention de « joindre le goût de la musique italienne avec des paroles françaises » ²². Il s'agit donc pour lui, dans le cadre de la cantate, d'imposer le style italien sur un texte français. La fusion risque là un certain déséquilibre, l'écriture d'outre-monts l'emportant sur la « douceur » française. Cependant il tempère son projet en admettant qu'on doit avoir « égard au génie particulier de chaque langue, et qu'on ne s'écarte jamais du raisonnable et du vray » ²³. Ainsi Batistin semble vouloir importer des procédés d'écriture italiens sans adopter ceux de la France. Il est cependant possible de montrer, à travers l'étude de ses airs contrastés, qu'il ne reste pas insensible au style de son pays d'adoption.

1. Formes des airs contrastés

Avec la cantate, les musiciens français mettent en valeur une forme déjà prise en Italie depuis la fin du xvii^e siècle : l'aria *da capo*. Celle-ci est construite en trois volets, la dernière partie étant la réexposition de la première, suivant généralement le schéma

ABA. Un signe ou un terme (*da capo*) indique l'endroit où l'on doit reprendre la section initiale, le *da capo* n'étant généralement pas réécrit. Chez certains compositeurs français, la technique d'écriture diverge quelque peu : dans les premiers livres de Morin et de Stuck, tous les *da capo* sont réécrits et ne comportent donc pas de signe de reprise. Ce procédé implique parfois un changement du matériau musical. En effet, à la différence de leurs confrères italiens, ils suppriment certains éléments internes du volet A, ce qui donne un *da capo* écourté avec une forme de type ABA'. Cette démarche n'est pas systématique : Bernier, dans son premier livre, adopte, à une exception près, la solution italienne du retour intégral de la partie A avec une indication de reprise (« comme cy dessus » pour le retour à A et « fin » pour la conclusion de l'air) ²⁴.

Pendant si l'aria *da capo* constitue la forme majoritaire et emblématique du genre italianisant de la cantate française, ce n'est pas la seule employée par les compositeurs. La forme binaire que Stuck apprécie dans son premier livre, est également présente. Chez lui, elle comporte deux volets AB, en général d'importance égale et sans reprises. Cette structure n'est pas sans rappeler celle de l'air sérieux français. Ainsi, dès ses premières tentatives, Stuck se plie à une certaine conception française dans l'emploi des procédés formels qu'il assigne à ses airs, en suivant notamment l'exemple de Morin et de ses airs avec *da capo* réécrit. D'ailleurs les cantates de Morin — aux dires de cet auteur et des témoignages de l'époque — circulaient avant leur parution en 1706 ²⁵.

Avec l'établissement de l'aria *da capo*, les compositeurs italiens mettent à profit les ressources de la tonalité : deux grandes zones structurent les parties A et B grâce à un changement de climat tonal (tons voisins employés en B). Ce n'est que plus tard, vers les années 1720, qu'ils instaurent une opposition plus forte entre ces deux sections, par l'emploi de procédés diversifiés : retrait de l'instrumentation, écriture plus libre et plus proche du récitatif (le plus souvent dans la partie B), contraste de métrique ou de vitesse ²⁶. Cependant cette démarche n'est pas inconnue au tournant du siècle, chez des compositeurs comme Alessandro Scarlatti ou Giovanni Bononcini, bien qu'elle ne se présente pas encore comme une « manière » caractéristique.

On peut trouver quelques exemples de ce type d'airs contrastés, dans un recueil manuscrit de compositions italiennes compilé en 1705 par Philidor l'aîné ²⁷. Dans une cantate attribuée à Giovanni Bononcini (« Ch'io ti manchi di fede »), celui-ci propose une aria *da capo* « Se mai tento col solo pensiero » ²⁸, qui joue sur des contrastes affirmés : tonalités (mi bémol majeur et ut mineur), métrique (passant d'une mesure à C à une mesure à 3/4) et vitesse (*adagio* puis *presto assai*). Les procédés d'écriture s'opposent également : la basse continue présente un dessin rythmique quasi ostinato pour la section A, alors que la partie B voit se développer une certaine virtuosité avec des batteries caractéristiques de l'écriture du violoncelle. La partie vocale, quant à elle, est également différenciée : des imitations avec le continuo pour la première section et un déploiement de vocalises pour la seconde.

Stuck, à son tour, s'inspire de ce procédé d'écriture. Pour un compositeur né en Italie et sûrement en contact avec des réalisations d'Alessandro Scarlatti ou de Giovanni Bononcini, cette démarche n'est pas étonnante. En revanche, elle est originale dans le contexte français et reste une rareté, sinon une singularité dans les

premières publications de cantates. Ainsi le nombre d'airs contrastés dans le premier livre de Stuck est révélateur : 7 sur un total de 19 ²⁹. Ils empruntent pour la plupart la forme avec *da capo* réécrit et constituent à eux seuls, près de la moitié des airs avec *da capo* (5 sur un total de 11). La structure binaire est moins employée : on n'en trouve que deux exemples. La comparaison avec d'autres compositeurs qui pratiquent également ce type de forme autour des années 1710 est éloquente. C'est le cas de Nicolas Clérambault : dans son premier livre édité en 1710, 2 airs, sur 20 au total, relèvent de ce procédé.

Dans certains airs italiens — dont celui de Bononcini cité plus haut —, les éléments d'opposition entre sections A et B forment autant de paramètres d'une écriture contrastée. En référence à ces modèles, Stuck les reprend avec des combinaisons variées. Le compositeur, dans son premier livre, joue sur quatre types d'oppositions : la métrique (les changements de mesure), la vitesse, l'instrumentation, et enfin le style ou l'écriture. Si Stuck procède à cette démarche dans l'air avec *da capo* réécrit, s'inspirant du modèle de ses compatriotes italiens, il ne néglige pas pour autant les airs binaires sans reprises. Il enrichit cette dernière forme d'éléments italianisants comme les devises ou l'écriture concertante et donne une importance égale à ses deux volets (« Pour vous l'amante de Céphale », cantate 1). Dans ce premier livre, l'esprit de l'air contrasté se répand ainsi dans deux types de structures musicales, l'une d'influence italienne, l'autre plus redevable à une tradition française.

2. Le texte littéraire

La forme poétique des airs contrastés est fondée sur un ou deux quatrains, structure la plus courante pour les airs de la cantate française. Selon Jean-Baptiste Rousseau, ceux-ci doivent former l'« âme ou l'application » du poème ³⁰. À l'intérieur de ce cadre, le librettiste s'efforce alors de présenter deux idées différentes mais complémentaires, afin de respecter une certaine unité d'expression ou d'affect. Cette démarche d'ailleurs n'est pas particulière à la France et se retrouve également en Italie. C'est le cas de la « morale » de la sixième cantate du premier livre de Stuck, à propos de l'amour, sur un texte de Jean-Baptiste Rousseau :

N'attendons jamais le jour ;
 Veillons quand l'Aurore veille :
 Le moment où l'on sommeille
 N'est pas celui de l'Amour.

Comme un Zéphyr qui s'envole,
 L'heure de Vénus s'enfuit,
 Et ne laisse pour tout fruit
 Qu'un regret triste et frivole ³¹.

Les oppositions musicales mises en jeu par Stuck viennent donc accentuer la complémentarité offerte par le texte, en lui donnant plus de poids et plus de force. Le compositeur s'inspire en fait de la démarche poétique afin d'affirmer son goût pour la diversité ou, suivant son terme, pour la « variété » des formules musicales.

Cependant l'expression musicale du texte semble bien être un souci de la part du musicien, sans doute averti de l'importance qu'il prend pour le public français. C'est pourquoi Stuck s'empare de l'idée ou de l'image principale de chaque section du poème afin de l'exprimer grâce à une rhétorique musicale appropriée. Il est vrai que ce travail est facilité par le contenu littéraire de la majorité des airs contrastés, qui est particulièrement évocateur : les éléments de la nature (oiseaux, ruisseaux, vents, etc.) y tiennent une grande place et sont souvent traités de manière métaphorique, tel l'amour fugace comparé au zéphyr. Ces *topoi* sont d'ailleurs redevables autant à l'inspiration des musiciens qu'à celle des poètes, certains airs appelant une mise en musique descriptive appréciée à l'époque, et que Batistin utilise volontiers.

3. Les éléments contrastants

Ce penchant pour la diversité, déjà relevé plus haut, se retrouve dans la combinaison des différents paramètres (instrumentation, vitesse, métrique et écriture) qui définissent l'air contrasté. En effet Batistin dose ses effets et propose plusieurs possibilités de contraste. Ainsi il est possible de regrouper les airs suivant deux catégories principales :

- I. **Première catégorie** (deux paramètres contrastants) : métrique/écriture (2 airs)
instrumentation/écriture (1 air)
- II. **Deuxième catégorie** (trois paramètres contrastants) :
vitesse/métrique/écriture (2 airs)
instrumentation/métrique/écriture (2 airs)

Pour assurer de véritables oppositions Stuck utilise au minimum deux paramètres (première catégorie), trois paramètres donnant naissance à des sections encore plus différenciées (deuxième catégorie). On ne tient pas compte ici des changements de tons, même s'ils jouent leur rôle dans les effets contrastants, car ils sont inhérents à la forme *da capo* et même à la forme binaire. Leur emploi ne relève pas d'une caractéristique de l'écriture des airs contrastés en général, ni de celle de Stuck en particulier. Chez ce dernier d'ailleurs le jeu des tonalités rejoint les usages les plus courants au sein de l'aria *da capo* (tons de la dominante ou du relatif pour la section B). Un seul air de forme AB utilise un ton unique, ré majeur (« Les claires eaux de ces ruisseaux », cantate IV).

Le terme d'« écriture » demande quelques éclaircissements : il désigne bien sûr les procédés (instrumentaux, vocaux, rythmiques, mélodiques, etc.) mais également le « style » qui relève d'une conception esthétique, comme l'opposition d'une écriture française à une écriture italienne. Cette démarche, une des plus originales du compositeur, sera examinée plus loin.

Les changements de métrique sont de loin les plus employés (4 sur les 7 airs) ; Stuck oppose volontiers une mesure binaire (C ou C barré) à une mesure ternaire (3/4) ou encore composée (12/8). Ces deux derniers chiffres de mesure sont d'origine italienne et depuis la fin du XVII^e siècle, commencent à se répandre dans la musique française. À l'époque du premier livre de Stuck, ils constituent encore un trait italianisant.

Les changements de vitesse sont également prisés (4 sur 7 airs), avec une opposition entre le vif et le lent (« guay » et « lentement » dans « Pour vous l'amour de Céphale », cantate i). Dans l'air « Les claires eaux de ces ruisseaux » (cantate iv), le terme de vitesse implique également une notion contrastante d'expression et de caractère (« gratuitement » suivi de « guay »). Cependant, à l'instar des habitudes italiennes, Stuck est moins précis dans ses indications agogiques que certains de ses confrères, tels Campra ou Clérambault.

4. L'instrumentation

Si l'instrumentation ne constitue pas le paramètre le plus employé par Stuck, son originalité mérite néanmoins d'être relevée. Dans son premier livre, le compositeur fait appel à un effectif riche et varié, démarche encore assez rare dans les débuts de la cantate. Des indications précises témoignent de son souci des timbres (comme dans la cantate v « avec deux violons, une flûte et un haubois »). Elles dépassent sûrement les pratiques alors en usage, les compositeurs laissant un certain choix dans l'instrumentation (flûte ou violon par exemple). Les formations demandées sont nettement italiennes : la formation en trio (deux violons et basse continue) est souvent requise ; mais Batistin n'hésite pas non plus à introduire pour les cantates iv et vi, une partie de haute-contre de violon, remplaçant l'alto. En l'alliant avec deux parties de violons et la basse continue, le compositeur constitue ainsi une formation en quatuor, exceptionnelle dans le répertoire de la cantate française antérieure à la période classique. Si l'origine et sans doute la formation italiennes de Batistin se montrent ici à l'évidence, on peut également supposer que celui-ci destinait ses premières cantates à un public connaisseur, celui du Palais-Royal, ainsi qu'à son protecteur le futur Régent, amateur de nouveautés ultramontaines. Voici d'ailleurs ce que rapporte Michel Corette à propos des sonates opus v de Corelli :

feu Monsieur le duc d'Orléans depuis Régent du royaume étant extrêmement curieux de musique voulut entendre ces sonates, mais ne pouvant trouver alors aucun violon dans Paris capable de jouer par accords, il fut obligé de les faire chanter par trois voix ³².

Les « symphonies » proposées par Batistin ne devaient donc sans doute pas trop effaroucher les oreilles du prince. Elles devaient également jouir d'une bonne interprétation grâce aux talents d'interprètes italiens que le duc entretenait ou protégeait, tel le violoniste Michele Mascitti, proche, nous l'avons vu, du compositeur.

Dans les airs contrastés, Stuck met en valeur l'instrumentation de deux manières : soit par le changement des combinaisons sonores, soit par une modification des textures instrumentales. Le premier aspect, sans doute le plus spectaculaire, met en jeu une alternance des timbres. Ainsi dans l'air « N'attendez jamais le jour » (cantate vi, pp. 93-98), Batistin ajoute une nouvelle couleur, celle de la flûte dans la partie B, et divise la partie de violons :

A	B
violons à l'unisson	flûte
	violon I
haute contre	violon II
basse continue	basse continue

Stuck associe ici alternance de timbre et changement d'effectif instrumental. Dans cet air, les deux parties contrastent également par l'usage qu'il fait de ces différentes formations : dans la section B, la flûte et les deux parties de violons sans basse répondent à la voix dans un dialogue descriptif visant à évoquer l'envol du zéphyr.

Le deuxième type d'écriture, les changements de texture, offre de multiples aspects : allègement ou renforcement du nombre des parties, mise en valeur d'un instrument. Le retrait instrumental dans la deuxième section de l'air « Chantons les doux transports de l'amour » (cantate III, pp. 43-44), évoque le modèle italien. Dans d'autres airs, ces changements de texture correspondent à un souci de diversité et de variété, faisant alterner l'écriture à deux, trois ou quatre parties. La division des violons est également un procédé qui a la faveur du compositeur. Ainsi, dans l'exemple de l'air « N'attendez jamais le jour », décrit ci-dessus, les modifications apportées à l'effectif instrumental visent à donner une texture plus aiguë et plus claire grâce à la suppression de la haute-contre et à la division des violons. L'utilisation même de la basse continue participe de cette démarche ; elle disparaît parfois pour laisser le discours aux instruments de dessus (« Chantons les doux transports de l'amour », cantate III, partie B, pp. 43-44).

Un exemple caractéristique de l'écriture de Stuck peut se trouver dans l'air « Quand l'amour s'enflamme » (cantate V). Pour la première section, le compositeur utilise les violons à l'unisson avec la basse continue dans un riche style concertant et dans la tradition de l'air à devises italien. La partie B, en revanche, conçue pour deux parties de violons et basse continue, use plus volontiers d'une écriture verticale, rendue plus dense par le changement d'effectif instrumental. Le compositeur met ainsi en valeur les deux idées contenues dans le texte : la première évoque le pouvoir de l'amour, la seconde les charmes qu'il offre.

5. Les textures sans basse

Ces textures concernent les passages ou les sections écrits sans aucun soutien de la basse continue (basse d'archet, clavecin). Jean-Baptiste Stuck est un des premiers compositeurs à les employer dans le répertoire de la cantate française. Son souci du timbre est sans doute à l'origine de cette utilisation des instruments. Dans son premier livre, cette écriture est spécifique aux airs contrastés. Comme nous l'avons souligné, Batistin aime alléger l'effectif instrumental par le retrait de la basse continue. Dans la cantate IV (« Les claires eaux de ces ruisseaux ») la voix est ainsi entourée d'un accompagnement aérien de deux violons sans basse qui évoque les ruisseaux et le bruissement de la brise.

Cependant l'effet est plus prononcé lorsqu'une section entière se voit attribuer ce type d'instrumentation, comme dans l'air « Vous qui parcourez cette plaine » (cantate VI) :

Exemple 1 : Air « Vous qui parcourez cette plaine », cantate vi, p. 82.

Trois instruments (flûte, violons I et II) sans basse sont requis pour cette première section. Cette texture légère enveloppe la voix d'un halo sonore particulièrement gracieux, et s'oppose à la partie B où l'entrée de la basse continue et le changement d'instrumentation assurent un contraste efficace. Il est à noter ici l'emploi du violon comme « basse » et l'absence de chiffrage sous cette partie. Comme Batistin se montre précis dans son choix de timbres, il est manifeste que le clavecin n'intervient pas dans le discours et cède la place aux trois dessus instrumentaux.

Ce type d'instrumentation légère, pour originale qu'elle soit dans les premiers livres de cantates, doit cependant être rapprochée de procédés similaires employés sur la scène de l'Académie royale de Musique. En effet les successeurs de Lully, comme Marin Marais ou Pascal Colasse, y recourent volontiers afin d'évoquer des apparitions de divinités — l'Amour ou Vénus par exemple — ou encore pour mettre en valeur des pages traitant de sentiments amoureux³³. Le climat de scène galante dans cet air de Stuck est d'ailleurs évident et justifie bien l'instrumentation choisie : Aurore, amoureuse de Céphale, contemple le jeune chasseur endormi et demande à la nature de respecter son repos.

Chez les compositeurs d'opéra, le dispositif instrumental le plus courant comporte des parties de dessus (flûtes et violons par exemple) et une basse continue écrite dans un registre aigu, comme pour l'apparition de l'Amour dans l'acte II d'*Alcide* (1693) de Marin Marais et Louis Lully³⁴. Dans l'air de Stuck, il est cependant possible de noter une orchestration plus légère puisque la basse continue est absente et qu'une formation à trois dessus y est privilégiée. Ce procédé est goûté du compositeur et se retrouve dans ses opéras, notamment dans le prologue de *Méléagre* (1709) : Apollon

y est accompagné de deux parties de flûtes allemandes sans aucun autre soutien (air « Signalez en ce jour » ³⁵).

La deuxième section de l'air dans l'exemple 1 évoque, au sein d'un cadre pastoral, le repos de Céphale ; Batistin s'inspire sûrement du sommeil d'*Armide* de Lully et du fameux monologue de Renaud « Plus j'observe ces lieux » ³⁶. Il reprend en effet la métrique ternaire et le flux régulier de croches de son illustre prédécesseur, en l'agrémentant d'une orchestration délicate : une flûte concertante soutenue par la basse continue double la partie de violon.

On a souvent évoqué le modèle italien pour l'élaboration de la cantate française. Mais il est également nécessaire de souligner les dettes de ce genre envers l'opéra français qui constitue une de ses sources d'inspiration, non seulement à travers les scènes types comme les sommeils et les orages, mais aussi à travers ses procédés d'écriture et d'instrumentation les plus spécifiques. Batistin nous en offre ici un exemple particulièrement réussi. Pour ce compositeur d'origine italienne, la cantate constitue en fait un terrain d'exploration où, parallèlement à des pièces de style italien — qui lui est sans doute plus familier —, il peut s'essayer aux techniques d'écriture mises en place dans la tragédie en musique française, genre qu'il abordera d'ailleurs avec *Méléagre* en 1709 et *Manto la fée* en 1711.

À la suite de Stuck, certains auteurs de cantates intègrent dans leurs œuvres ces instrumentations aériennes si caractéristiques du monde de l'opéra. Ainsi de Nicolas Clérambault qui, dans son premier livre publié en 1710, manifeste un goût du timbre proche des préoccupations de Batistin. Pour l'air « Monarque redouté » de sa cantate *Orphée* ³⁷, ce compositeur écrit une partie de flûte allemande accompagnée du violon et du clavecin. À la différence de son prédécesseur, l'emploi de cet instrument est indiqué par la présence de chiffrages et la mention « violon et clavecin ».

6. La réunion des styles dans les airs contrastés

La position du duc d'Orléans, favorable à une fusion des styles italien et français, ne pouvait qu'inciter Stuck à œuvrer dans ce sens. Les airs contrastés en offrent des exemples pertinents, Stuck s'essayant dans ce cadre à une réunion des goûts avant l'heure. Batistin, au sein de cette forme particulière, assemble deux types d'écriture ou plutôt de style d'écriture : l'un relevant de l'Italie, l'autre de la France ³⁸. À une moindre échelle, il préfigure ainsi le débat mis en scène dans le prologue de *Méléagre* : la dispute suivie de la réconciliation de la Musique italienne et de la Musique française. Chacune de ces allégories, en défendant les options esthétiques de leur pays, proposent sur la scène de l'Académie royale de Musique leurs réalisations musicales les plus séduisantes et les plus convaincantes.

L'air « N'attendez jamais le jour » (cantate vi) offre un bon exemple de cette union des styles. La section A comporte des traits éminemment italiens, venus en droite ligne d'un Alessandro Scarlatti, avec sa mesure composée (12/8), son écriture idiomatique des cordes et ses harmonies de sixte napolitaine (exemple 2).

Exemple 2 : Air « N'attendez jamais le jour », cantate vi, section A, p. 93.

Exemple 3 : Air « N'attendez jamais le jour », cantate vi, section B, p. 95.

L'écriture concertante est élaborée : les motifs directeurs, disposés en séquence, sont d'abord exposés par les violons à l'unisson, puis repris par la voix dont le traitement est très instrumental.

En revanche la section B propose des procédés radicalement différents : un trio aérien sans basse, constitué de deux violons et une flûte, dialogue avec la voix dans un commentaire sonore descriptif où domine l'écriture en tierces parallèles. Les vocalises de cette deuxième partie relèvent de la tradition déjà bien établie en France à l'opéra : des traits mettent en valeur des mots clés du texte, comme ici le verbe « s'envole ». L'harmonie moins recherchée et plus « naturelle » complète enfin cette évocation suggestive, caractéristique de la manière de ce pays (exemple 3).

Un *da capo* réécrit et écourté termine cet air qui fait coexister styles italien et français. Mais cette opposition n'est pas une simple juxtaposition de moyens musicaux relevant de deux esthétiques inconciliables, elle est également pensée comme une fusion stylistique. Certains éléments répartis dans les deux sections — absence de virtuosité vocale dans la partie A, ou marches d'harmonie pour la partie B, par exemple —, sont là pour le démontrer.

7. Une constante de l'écriture

Dans les livres suivants, Stuck ne renonce pas à l'écriture des airs contrastés. Cependant ceux-ci sont moins nombreux : 2 pour les deuxième et troisième livres et 3 pour le quatrième. Le compositeur, dans tous ces airs, joue plus volontiers sur les oppositions de vitesse, en les indiquant précisément par des termes appropriés tels que « gracieusement » et « vivement » (*La naissance d'Achille*, I^{er} livre, air : « Amants si jamais quelque belle », pp. 28-30).

L'aspect le plus frappant est le retrait de l'instrumentation dès le deuxième livre, retrait plus conforme aux usages en cours. Ainsi les alternances de timbres et de textures sont-elles moins favorisées. Signalons cependant l'air « Volez charmants amours » (*Les festes bolonnoises*, livre IV, pp. 48-51) qui retrouve l'éclat de l'instrumentation de certains airs du premier livre : la formation colorée (violons, trompette ou hautbois et basse continue) et le tempo « gay » s'opposent au « tendrement » de la partie B où la voix est accompagnée par une texture aérienne, une flûte et un violon sans basse continue.

De même Batistin continue à exploiter dans les deux volets de certains airs *da capo*, la fusion entre France et Italie. L'air cité (« Volez charmants amours », livre IV) présente dans la section A un riche langage concertant, des vocalises imitant le style de la trompette et des marches de septièmes qui contrastent avec l'écriture française délicatement ornée de la deuxième partie, écrite dans le mode mineur homonyme.

En conclusion, il est possible d'affirmer que les airs contrastés, même s'ils sont moins nombreux, restent présents dans les compositions postérieures au premier livre et constituent donc une constante du compositeur dans le domaine de la cantate. Ainsi il semble bien que Jean-Baptiste Stuck, dans son premier livre de cantates, importe un procédé italien : l'écriture d'airs contrastés. Il se fonde sûrement sur le modèle d'outre-monts, comme celui de Giovanni Bononcini. Pour Batistin, comme pour ses contemporains les plus modernistes, la cantate est en effet un genre italianisant porteur d'un renouveau esthétique. On peut d'autre part noter dans ce type d'air

pratiqué par le compositeur une influence française significative. Il a pu être inspiré par les principes d'alternance de timbre et de textures pratiqués dans l'opéra français. En fait, pour Stuck, compositeur ultramontain, la cantate constitue un terrain d'essai qui lui permet d'explorer des procédés non italiens, susceptibles d'être repris dans ses tragédies en musique. Les textures sans basse en sont les exemples les plus convaincants.

Par l'intérêt qu'il accorde à une fusion des styles italiens et français, pensés encore comme inconciliables ou rivaux au début du XVIII^e siècle, Batistin témoigne également de sa position novatrice dans le monde musical français à la fin du règne de Louis XIV. Il participe donc, par ses choix, au mouvement qui prône un certain renouvellement esthétique et annonce les tendances de l'époque suivante : celle de la Régence.

Notes

¹ L'écriture de ce surnom étant fluctuante au XVIII^e siècle, nous avons adopté celle que le compositeur utilise pour sa signature.

² Maurice BARTHÉLEMY, « Les cantates de Jean-Baptiste Stuck », *Recherches sur la musique française classique*, II, 1961-1962, pp. 125-137.

³ Sur ce prince et le foyer du Palais-Royal, voir Jean-Paul MONTAGNIER, *Un mécène musicien : Philippe d'Orléans, Régent (1674-1723)*, Paris, Zurluh (coll. « Le temps musical »), 1996.

⁴ Les documents présentés ici font l'objet d'une étude plus approfondie dans le cadre d'une thèse en cours à l'Université de Paris-Sorbonne. Ils sont en partie inédits. Citons également un article de Sylvette

MILLIOT (« Jean-Baptiste Stuck », *Recherches sur la musique française classique*, t. IX, 1969, pp. 91-98) qui présente certains documents d'archives à propos du compositeur.

⁵ Acte de baptême de Giovanni Battista Stuch (Livourne, Archives diocésaines, Baptêmes, reg. 12, p. 343 ; document inédit).

⁶ Acte de mariage de Jean-Baptiste Stuck et Bonne-Françoise Bérain, 17 nov. 1727 (Saint-Maurice, Archives communales, Registre paroissial, 1725-1736, fol. 31, acte 55 ; document inédit).

⁷ La dédicace du 1^{er} Livre (Paris, Christophe Ballard, 1706) témoigne déjà de la présence du compositeur dans l'entourage du Régent, sans donner de précisions sur son emploi exact.

⁸ Jean-Baptiste STUCK, *Cantates françaises*, Paris, Christophe Ballard, 1708, page de titre. Les quatre livres sont édités à Paris chez Christophe Ballard.

⁹ Michel CORETTE, « Préface », *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de temps le violoncelle*, Paris, Auteur, 1741, n.p.

¹⁰ J. BACHELIER, « Préface de l'éditeur », *Recueil de cantates contenant toutes celles qui se chantent dans les concerts*, La Haye, Alberts et Vander Kloot, 1728 ; rééd. en fac-similé, Genève, Minkoff, 1992, n.p. Notons que Bachelier indique plusieurs textes dus au Régent (p. 269, 284 et 299) et peut-être une musique écrite pour la cantate *La rose* (p. 225). Une des cantates attribuées à ce prince porte un titre éloquent pour un gouvernant : *Le dégoût des grandeurs*. Le Régent évoque en fait le bonheur d'aimer comme supérieur aux vanités de ce monde.

¹¹ *Méléagre, tragédie mise en musique par J.-B. Stuck*, Paris, Christophe Ballard, 1709.

¹² *Manto la fée, opéra mis en musique par J.-B. Stuck*, Paris, Christophe Ballard, 1710.

¹³ *Polidore, tragédie mise en musique p. J.-B. Stuck*, ms. in-folio, titre imprimé par Jean-Baptiste-Christophe Ballard, Paris, 1720 (Paris, Bibliothèque nationale de France, musique, Vm2 272).

¹⁴ Acte de mariage de Jean-Baptiste Stuck et Bonne-Françoise Bérain, *loc. cit.*

¹⁵ Une sœur de Bonne-Françoise, Blaisine, était veuve du musicien Pascal Colasse qu'elle avait épousé en 1689 (voir Jérôme DE LA GORCE, *Bérain, dessinateur du Roi Soleil*, Paris, Herscher, 1986, p. 22).

¹⁶ Inventaire après décès de dame Stuck (Paris, Archives nationales de France, MC, ET/LXII/384).

¹⁷ Lettre de naturalisation pour Jean-Baptiste Stuck (Paris, Archives nationales de France, O1* 225, fol. 141).

¹⁸ Transaction entre monsieur Batistin et les héritiers de son épouse, 7 avr. 1742 (Paris, Archives nationales de France, MC, ET/LXII/386).

¹⁹ Codicille et testament olographe, 12 sept. 1754 (Paris, Archives nationales de France, MC, ET/LII/342).

²⁰ Jean-Baptiste STUCK, « Dédicace », *Cantates françaises*, Livre premier, *op. cit.*

²¹ André CAMPRA, « Avertissement », *Cantates françaises*, Livre premier, Paris, Christophe Ballard, 1708.

²² Jean-Baptiste STUCK, « Dédicace », *Cantates françaises*, Livre premier, *op. cit.*

²³ *Ibid.*

²⁴ Nicolas BERNIER, *Cantates françaises*, Premier livre, Paris, Foucault, s.d.

²⁵ Jean-Baptiste MORIN, « Avis », *Cantates françaises*, Livre premier, Paris, Christophe Ballard, 1706.

²⁶ Voir Jack WESTRUP et Marita P. MAC CLYMONDS, « Aria », dans Stanley SADIE (dir.), *The new Grove dictionary of Opera*, Londres, Macmillan, rééd. 1994, vol. 1, pp. 169-171.

²⁷ *Cantate da molti Illustrissimi Maestri Italiani raccolto per Philidor il Maggiore ordinario della Musica del Ré Guardia della sua Biblioteca della Musica 1705*, 2 vol., ms. italien du début du XVIII^e siècle (Paris, Bibliothèque nationale de France, musique, x118 A.B). D'après Catherine MASSIP (« La collection musicale Toulouse-Philidor », *Fontes*, n° 4, 1983, p. 189), il s'agit d'un manuscrit recueilli par Philidor pour la bibliothèque du roi. Philidor à ce propos italianise son nom.

²⁸ *Id.*, vol. 2, pp. 132-135.

²⁹ Les airs étudiés sont les suivants : « L'amour de Céphale », cantate I, pp. 5-9 ; « Pourquoi tardez-vous tant », cantate II, pp. 20-26 ; « Chantons les doux transports de l'Amour », cantate III, pp. 40-41 ; « Les claires eaux », cantate IV, pp. 54-57 ; « Quand l'Amour s'enflamme », cantate V, pp. 75-79 ; « Vous qui parcourrez cette plaine » et « N'attendez jamais le jour », cantate VI, pp. 82-88 et 93-98.

³⁰ Jean-Baptiste ROUSSEAU, « Préface », *Œuvres diverses*, Soleure, U. Heuberger, 1712, pp. xxiii-xxv.

³¹ Id., *Céphale, Cantates*, éd. par T. Di Scanno, Fasano di Puglia-Paris, Schena-Nizet (coll. « Testi stranieri »), 1984, p. 113. Là où Rousseau utilise la première personne du pluriel, le texte mis en musique par Stuck utilise la seconde (« N'attendez jamais le jour »).

³² Michel CORETIE, « Préface », *Le maître de clavecin*, Paris, Auteur, 1753, p. 8.

³³ Voir Sylvette MILLIOT et Jérôme de LA GORCE, *Marin Marais*, Paris, Fayard, 1991, pp. 172-173.

³⁴ LOUIS DE LULLY et Marin MARAIS, *Alcide tragédie mise en musique*, partition générale, ms., titre imprimé par Ballard en 1693 (Paris, Bibliothèque nationale de France, musique, Vm2 118, II, 5, pp. 119-120).

³⁵ Jean-Baptiste STUCK, *Méléagre*, *op. cit.*, Prologue, 2, pp. 29-33.

³⁶ Jean-Baptiste LULLY, *Armide tragédie mise en musique*, Paris, Christophe Ballard, 1686, II, 3, pp. 80-87.

³⁷ Nicolas CLÉRAMBAULT, *Cantates françaises*, Paris, Auteur, 1710, pp. 36-38. Il s'agit également d'un air contrasté.

³⁸ Un seul air contrasté est régi par une écriture à dominante française (« Vous qui parcourrez cette plaine ■ de la cantate vi).

De Raoux à Couperin

Le dialogue des vestales et des pèlerines

Manuel COUVREUR

C'est l'amour qui l'a mise en campagne : les filles sont des vaisseaux, qui ne vont d'ordinaire que de ce vent-là.

REGNARD, *Les filles errantes*

Qu'Antoine Watteau ait été fasciné par le monde des théâtres est une évidence, soulignée déjà par ses premiers biographes ¹. Notre but ne sera pas de revenir, une fois encore, sur le thème du pèlerinage à Cythère : François Moureau, en démontrant l'influence décisive des comédiens forains, ne laisse plus grand chose à dire ². En revanche, il ne semble pas qu'ait été mise en évidence la connexité que le thème de la pèlerine amoureuse entretient, dans l'ensemble du paysage artistique de l'époque, avec un autre sujet célèbre, celui des vestales. Apparue dès la fin du xvii^e siècle, cette nébuleuse thématique complexe s'épanouit avec la Régence et s'éteint après l'« élévation » de madame de Pompadour en 1745 : peut-être permettra-t-elle de cerner ce qui fit la spécificité de ces brèves années durant lesquelles Philippe d'Orléans présida aux destinées de la France.

Sous Louis xiv, le pèlerinage fait partie de la vie quotidienne. Il est, parmi d'autres actes de foi, l'un des plus révévés. Dès avant la fin du siècle pourtant, le thème du pèlerinage fait l'objet d'un retournement subversif qui trouve sa source dans la réalité. En 1671 déjà, Louis xiv s'était efforcé de réformer les pèlerinages. L'édit promulgué à cet effet permet de mesurer l'état de dégradation dans lequel était tombée cette institution :

Sous un prétexte spécieux de dévotion et de pèlerinage [...], plusieurs soi-disant pèlerins quittent leurs parents et leurs familles contre leur gré, laissent leurs femmes et leurs enfants sans aucun secours, volent leurs maîtres, abandonnent leur apprentissage, et suivent l'esprit du libertinage qui les a inspirés, passent le cours de leur pèlerinage en une débauche continuelle [...]; d'autres encore plus punissables, s'établissent dans des pays étrangers, où ils trompent des femmes, qu'ils épousent au préjudice des femmes qu'ils ont laissées en France ³.

Devenus dévots d'un culte profane, les pèlerins embarquent pour l'île de Vénus et lui rendent hommage dans son temple à Cythère. Pèlerins et pèlerines nourrissent la veine du portrait en travesti dont Jean-Baptiste Santerre (1658-1717) et, plus encore, Alexis Grimou (1678-*ca* 1733) nous ont laissé d'éloquents exemples ⁴. Tous deux

investissent d'une signification nouvelle les éléments traditionnels du costume des pèlerins de Saint-Jacques. Peints par Grimou en 1724, et aujourd'hui conservés au Musée des Offices à Florence, *La jeune pèlerine* et son pendant *Le jeune pèlerin* témoignent d'un traitement, pour le moins érotisé, du thème. Vue de face, la pèlerine tient un bourdon de la main droite et, de l'autre, présente, comme le ferait une mendicante, une coquille Saint-Jacques, véritable centre lumineux placé à l'avant-plan, à la hauteur exacte du pubis. Quant au pèlerin, de dos et tournant la tête de trois-quarts vers le spectateur, il tient lui aussi un bourdon et porte, ostensiblement attachée à la ceinture, une calebasse aux formes presque obscènes ⁵. Ainsi donc, et malgré toute l'ambiguïté de ce travestissement, certains peintres n'hésitaient pas à habiller en pèlerins leurs riches commanditaires : les nombreuses copies que Grimou réalisa de ces modèles témoignent de leur succès.

Le retournement subversif du thème du pèlerinage s'inscrit dans *La crise de la conscience européenne* si magistralement étudiée par Paul Hazard. Pascal, après bien d'autres, avait vitupéré la « bougeotte » de ses contemporains. À la fin du siècle, le développement de la littérature de voyage conféra ses lettres de noblesse à l'esprit de curiosité : l'âme en mal de Dieu prit peu à peu des couleurs plus favorables, celles de l'explorateur et du savant. Le thème des pèlerins, quant à lui, poursuivit la tradition des moralistes classiques qui critiquaient de manière, tantôt acerbe, tantôt attendrie, l'instabilité de l'être humain. Renouant, par-delà Erasme et Rabelais, avec la misogynie des fabliaux, ce courant réactionnaire s'attaqua plus particulièrement à la femme. De là, le thème des *Femmes errantes* ⁶ qui, désertant couvent ou foyer conjugal — seuls ports assurés —, cherchent, dans le mouvement, un bonheur qui leur échappe : toujours insatisfaites, elles passent d'amant en amant.

Mélancolique, amusé ou caustique, le regard porté sur ces femmes errantes est toujours critique. Chez François Couperin, gageons que les pèlerines embarquent sur *Les gondoles de Délos* ⁷. Mais le « badinage-tendre », non dénué d'ironie, peut devenir caustique dans *Les pèlerines*. Publiée sous forme instrumentale en 1713, cette série de trois pièces enchaînées avait paru, deux ans auparavant, sous une forme vocale qui en livre le sens. « Gaiement », les pèlerines s'avancent, sur un rythme de marche qui évoque l'univers pseudo-militaire des Calotins :

Au temple de l'Amour,
Pèlerines de Cythère,
Nous allons d'un cœur sincère
Nous offrir à notre tour.
Les ris, les jeux, les amours
Sont du voyage.
Les doux soupirs,
Les tendres désirs
Sont le but de ce pèlerinage,
Le prix en est les plaisirs.

Une expression comme « nous offrir » ne laisse guère de poésie à ces quémandeuses. Grand jeu, « tendrement » et en do mineur, elles demandent la charité, *La caristade*, mot qui, selon le *Dictionnaire de Trévoux*, « ne se dit qu'en riant » :

Soyez touchés de nos langueurs.

On lit dans nos yeux le besoin de nos cœurs.

Retour en do majeur, pour *Le remerciement* :

Vos tendres soins, vos dons secourables,

Nous soulagent dans ce jour.

Ce mélange indécis de poésie galante, de termes pieux et d'expressions triviales pourrait bien être la recette d'un art qui retourne les thèmes, sans vraiment les retourner ⁸.

Par opposition à ces filles perdues, comme en pendant, se dessine un autre thème, celui des vestales ⁹. Dès la Renaissance, ces figures emblématiques de la chasteté avaient été utilisées pour évoquer les religieuses, comme en témoignent les fresques peintes par le Corrège à Parme : la décoration entièrement mythologique conçue pour l'abbesse Gioanna da Piacenza inclut bien entendu la figure de Vesta ¹⁰. Au xvii^e siècle, les désordres de la vie monastique furent, comme ceux des pèlerinages, vitupérés par Louis xiv ¹¹. Le thème, au départ strictement positif, devint lui aussi équivoque. Écrite sans doute vers 1669, la *Promenade de Saint-Cloud* de Gabriel Guéret évoque un ouvrage inédit dû à un certain « M.L.M. » et intitulé *La galanterie des vestales* ¹². En 1688, Jean de Dieu dit Saint-Jean (? -1694) confia à un graveur resté anonyme — vraisemblablement Nicolas Bonnart — le dessin d'une *Femme de qualité en déshabillé de vestale* : armée d'un éventail et fort « mouchée », la surjupe nouée et la coiffe garnie de fontanges, cette vestale n'en est sûrement pas une ¹³. En 1700, le thème inspira un roman galant au chevalier Louis de Mailly (? -1724) : son *Anecdote ou Histoire des vestales* narre, sur le mode tragique, les tourments amoureux de ces chastes prêtresses.

Afin de consacrer cette exploitation galante, l'abbé Augustin Nadal (1658-1740) entreprit de consacrer aux vestales une savante dissertation lue devant l'Académie royale des Inscriptions. Dans l'épître dédicatoire de son traité, Nadal précise que son « intention était dans le temps de le dédier à feu madame la duchesse d'Aumont la douairière ». Ce faisant, Nadal souligne la parenté du thème de la vestale avec celui de la veuve : morte le 5 avril 1711 à l'âge de 61 ans, la dédicataire, Françoise-Angélique de La Mothe-Houdancourt, était veuve depuis 1704 de Louis-Marie-Victor, duc d'Aumont. La dissertation, pour savante qu'elle soit, laissait, elle aussi, la porte ouverte à une lecture galante :

Leur habillement n'avait rien de triste, ni qui pût étouffer ce qu'elles avaient de beauté [...]. Elles portaient une coiffe ou espèce de turban, qui ne descendait pas plus bas que l'oreille, & leur découvrait tout le visage ; elles y attachaient des rubans, que quelques-unes nouaient par-dessous la gorge [...]. Elles avaient sur leur habit un rochet d'une toile fine, d'une extrême blancheur, & par-dessus une mante de pourpre ¹⁴.

Le caractère mondain du traité était encore renforcé par le fait que Nadal l'avait accompagné d'une seconde dissertation consacrée à la *Toilette des dames romaines* : l'abbé Guyot-Desfontaines, son ennemi, ne manqua pas de stigmatiser le ridicule de cet enchaînement destiné, comme l'auteur le reconnaissait d'ailleurs lui-même, à intéresser le public féminin :

Si l'écrivain [Nadal] avait vécu dans le siècle dont il parle, il eût été sûrement chargé du choix des vestales. Ses expressions font assez voir qu'il aurait toujours réussi ¹⁵.

Ce thème noble, fréquemment utilisé pour évoquer la chasteté des religieuses et des veuves, fut à son tour victime d'un renversement subversif. La Fontaine, renouant avec l'ancienne gauloiserie, avait déjà dit tout ce qu'il pensait de la chasteté des unes comme des autres. Le mot même de *vestale* fut utilisé par antiphrase et Furetière confirme que ce sens péjoratif était largement répandu :

On dit maintenant, quand on veut adoucir le nom d'une femme qui se divertit publiquement, qu'elle ne se pique pas d'être *vestale*, que c'est une *vestale* du Marais.

Il en va de même du mot *sœur* : « on dit proverbialement & ironiquement, Voilà de nos *sœurs*, pour dire, des coureuses, des filles débauchées ». Sans doute convient-il de s'en souvenir lorsque Couperin nous peint *Les nonnettes* ou bien encore sa délicieuse *Sœur Monique*. En 1718, dans *Le monde renversé*, Alain-René Lesage (1668-1747) joue avec ces glissements de sens :

ARLEQUIN (*Je ne suis né ni roi, ni prince*)

Et les seigneurs dans les coulisses
Vont-ils marchander les actrices ?
Savent-ils attaquer un cœur
Par des fleurettes libérales ?

LE PHILOSOPHE

Non. Ils ont tous de la pudeur ?
Les actrices sont des vestales.

ARLEQUIN

Des vestales ! oh, ma foi, il n'y a plus rien à demander après cela ¹⁶.

Nos vestales se voient même convoquées dans un ouvrage anonyme d'une rare violence. Parues en 1734, *Les princesses malabares* sont une allégorie acerbe visant à la fois les diverses religions — évoquées par anagrammes —, et la dépravation des mœurs du temps. L'auteur débâture d'abord contre les religieuses, « première espèce des filles de Cheretine [Chrétienne] » :

Elles ont l'extérieur le plus composé & le plus prude. À leur air pindarique, on les croirait des vestales, & peut-être qu'au fond de l'âme, elles valent moins que mes sultanes le moins réglées. Les unes aiment la netteté à l'excès ; elles cultivent une sorte d'ajustement recherché, qui approche de la coquetterie. D'autres affectent une malpropreté affreuse.

L'auteur s'en prend ensuite à toutes les femmes qui n'ont pas renoncé au monde :

Cette seconde classe des filles de *Cheretine* est une troupe de femmes *errantes* [...]. Elles n'arbovent point le pavillon des vestales, & se masquent encore moins [...]. Leur nombre est infini, comme celui des *Fous* : chaque pèlerin de la terre aura bientôt la sienne ¹⁷.

Dans un double trio vocal, Couperin a mis en scène *Trois vestales champêtres et trois polissons*. Faisant feu de toute la rhétorique du tragique lullyste, nos vestales s'insurgent contre la violence qui leur est faite :

Quel bruit soudain vient troubler nos retraites ?
 Que cherchez-vous ? Fuyez, téméraires mortels.
 Pour d'autres que pour nous, elles ne sont pas faites ;
 Profanes, respectez nos dieux et nos autels.

La réponse leste des trois polissons nous laisse à penser que ces hauts cris n'étaient dus qu'à la crainte du qu'en-dira-t-on :

Louison, Suzon, Thérèse,
 Dans un fiacre à notre aise,
 Nous venons pour vous voir.
 Tel est notre devoir.
 Faites donc bien les choses.
 Nous aurons bouches closes.
 Et pour payer vos frais
 Voici trois bilboquets :
 Ils sont droits et bien faits.

Même bigarrure que dans *Les pèlerines*.

S'il ne semble pas que Watteau se soit illustré dans cette veine, Jean Raoux (1677-1734) s'en fit une spécialité ¹⁸. Deux toiles, aujourd'hui conservées au musée de Lille, témoignent, de manière exemplaire, du soin qu'a eu l'artiste de laisser à cette thématique toute son ambiguïté. La première représente cinq vestales occupées du seul culte de Vesta : les unes nourrissent le feu sacré, pendant que d'autres préparent les libations. L'architecture circulaire du temple, les vêtements drapés à l'antique, le voile couvrant les cheveux des prêtresses, l'autel lui-même ainsi que la patère, tout démontre une volonté de reconstitution fidèle puisée aux meilleures sources ¹⁹. En revanche, dans la toile qui lui sert de pendant, plus rien n'évoque le sacré. La déesse et son temple ont fait place à un salon : orné de colonnes de marbre vert avec chapiteaux dorés, il donne sur une galerie aux arcades ouvertes vers le jardin. La peinture de la voûte représente Apollon jouant de la lyre, entouré des muses. Le mobilier est du meilleur style Régence. Quant aux vestales, elles sont tout occupées des soins domestiques. La plupart ont renoncé au voile pour nous montrer leurs cheveux entrelacés de fleurs et de perles. L'une lit, l'autre apporte de la nourriture : plus coquette encore, cette vestale qui, tout en adressant au spectateur un regard complice, tend la main pour saisir une pomme. Tout évoque ce que l'on appelait — par antiphrase, bien entendu — les « plaisirs innocents ». Mille petits détails offrent

l'image d'une vie peuplée de petits gestes inutiles. *Le petit rien*, *Les brimborions*, comme dirait Couperin, sont les stigmates d'une galanterie inévitable. Le musicien, jouant toujours sur l'ambiguïté de titres soigneusement choisis, saura lui aussi révéler le sens profond de ces petits colifichets et des petits gestes de la vie quotidienne²⁰. Comme la coquille de saint Jacques était devenue celle de Vénus, les « emblèmes » de Vesta virent de sens : son feu est celui des ardeurs amoureuses et son flambeau n'est plus que celui d'Éros. La manière dont Jean-Féry Rebel (1666-1747) évoque les vestales dans l'entrée *Le feu* de son ballet *Les éléments* dansé en 1721 ne laisse guère de doute à ce sujet²¹. Le seizième ordre des *Pièces de clavecin* de Couperin voit se succéder deux pièces que leur structure nettement bipartite rendent sœurs. Dans la première, reprenant un lieu commun, Couperin oppose *L'hymen*, « majestueusement », et *l'amour*, « galamment ». Le « tendrement » n'est réservé qu'à la pièce qui suit : *Les vestales*, après des détours parfois étranges et douloureux, retrouvent leur doux balancement initial. Le couvent serait-il la seule voie de salut ?

La mise en évidence de l'usage antiphlastique de la pèlerine et de la vestale ne rend que très partiellement compte de la richesse sémantique que les artistes ont su tirer de ces thèmes. Raoux et son célèbre portrait de *M^{me} Boucher d'Orsay en vestale* nous serviront à nouveau d'exemple²². C'est en effet sous ce costume que le peintre a peint en 1733 Marie-Françoise Perdrigeon, épouse du secrétaire du roi Boucher d'Orsay, qui venait alors de mourir, âgée de dix-sept ans à peine. C'est ici la personne décédée qui est revêtue du costume réservé aux veuves : il ne s'agit pas d'un habit à l'antique, mais bien — comme dans la seconde toile du musée de Lille — d'un habit du XVIII^e siècle à la vestale. Rien ici ne rappelle le drapé romain : tout au contraire, Raoux, avec méticulosité, nous fait voir les coutures entre les divers lés de la jupe. À l'inverse de cet effort du peintre pour souligner qu'il peint, non une vestale, mais bien madame Boucher, Raoux multiplie les signes qui inscrivent son modèle dans l'atemporalité, et, partant, dans l'éternité. Le visage de la jeune-femme est tourné vers le spectateur, mais celui-ci ne peut saisir un regard qui, pudiquement, lui échappe. De la main droite, elle tient le voile blanc qui lui couvre la tête, geste que l'on retrouve sur de nombreuses stèles funéraires antiques. Ce geste, ainsi que la plupart des éléments du décor, Raoux en avait trouvé la source chez Montfaucon. Celui-ci étudie en détail le tombeau d'un affranchi des vestales : sur l'un des côtés était représentée la veuve, avec « un voile qui lui couvre la tête », la « tête sur la main droite, & tenant de la gauche une aiguière, ou plutôt de ces vases qu'on appelait préféricules, avec lequel on versait dans la patère pour faire des libations »²³. L'autel cylindrique, l'architecture du temple « rond, avec plus ou moins de colonnes » donnant sur « une cour [...] & un bois qui était proche de la fontaine de Juturne », tous ces éléments soigneusement décrits par Montfaucon se retrouvent chez Raoux. L'artiste opère cependant deux ajouts. Une guirlande de fleurs, peinte dans la plus pure tradition flamande, est attachée à l'aiguière. D'autres fleurs, semées au pied de l'autel, rappellent que la mort a succédé, sans délai, au mariage. Ce *memento mori* se retrouve encore dans la figure d'un putto. Celui-ci regarde le spectateur qu'il invite, de son index pointé, à la méditation. Dans la main droite, il tient un flambeau qu'il s'apprête à allumer au feu, épuré de toute contingence humaine, de Vesta. L'artiste réalise ainsi un subtil syncrétisme entre les représentations traditionnelles d'Hyménée et du

« génie qui éteint son flambeau, symbole ordinaire des tombeaux »²⁴. Par-delà la mort, la vestale est, ici, le symbole d'un bonheur trouvé dans le mariage et son feu est celui du foyer conjugal. Ainsi donc, chez un même peintre, un même mode de travestissement peut aboutir à des significations symboliques résolument opposées. François Moureau suggère que, chez Watteau, « ce qui nous paraît *construction* aujourd'hui, *sujets à clé*, avait la même lisibilité pour les gens « à la mode » du temps que la « Fable » pour un peintre d'histoire ou un ancien élève des jésuites »²⁵. L'exemple de Raoux montre plutôt l'émergence d'un nouveau discours allégorique qui, après une époque où il s'était voulu strictement univoque, se libérerait jusqu'à assumer la contradiction des sens, non plus dans un but hermétique, mais plutôt avec une volonté ludique et morale.

Il arrive que les thèmes de la vestale et du pèlerin se combinent : c'est alors Pénélope, symbole de fidélité conjugale, attendant Ulysse, image même du voyageur. Lesage, Fuzelier (1672-1752) et d'Orneval (? -1766) ont usé de ce mélange dans *La Pénélope moderne*, représentée en 1728 à la Foire Saint-Laurent²⁶. Comme l'on s'en doute, le comte de Longbois — que son patronyme apparente à la famille des *Coucous bénévoles* — est parti en pèlerinage. Capturé par les barbaresques, il n'a pu donner signe de vie à son épouse qui, au bout de dix ans de continence, envisage de se remarier. Pour la décider, le baron de La Gélinotière, manchot et bossu, ainsi que le marquis de La Poulardière qui a une jambe de bois, rivalisent à qui lui donnera les plus belles « Fêtes galantes » :

LA COMTESSE, (*branle de Metz*)

Au tumulte du ménage,
Ah ! que n'ai-je préféré
Cet asile révééré,
Que cherche une fille sage !
Le couvent, rien n'est si doux,
C'est un port loin du naufrage ;
Le couvent, rien n'est si doux²⁷ !

Mais notre Pénélope qui, bien entendu, n'en est pas une, n'a d'yeux que pour le jeune Dorante, amant de sa fille. Heureusement, le comte arrive à point nommé, chantant sur l'air des *Pèlerins de Saint-Jacques* et celui de *Maalebasse est ma compagne*²⁸. Tout s'achève, comme il se doit, par un vaudeville qui confirme la contamination des thèmes :

Qu'il est doux d'aimer, & de plaire !
Qu'il est doux d'aller à Cythère !
Mon tendre cœur ne veut savoir que ce chemin :
Amour, je suis ton Pèlerin²⁹.

Peut-être est-ce un écho de ce thème « mêlé » qu'il convient d'entendre chez Couperin qui, au douzième ordre des *Pièces de clavecin*, oppose la régularité de *La fileuse* à la vivacité de *La galante*, de *La corybante* ou de *L'Atalante*. Au vingt-troisième

ordre, *L'audacieuse* est suivie des *Tricoteuses* : celles-ci jacassent et Couperin ne manque pas de signaler en marge « les mailles lâchées ».

Il arrive aussi que les pèlerines et les vestales dialoguent. Situés dans un x^e siècle de fantaisie, *Les pèlerins* de Marie-Angélique de Gomez (1684-1770) sont ceux que condamnaient Louis XIV :

Il n'est rien de plus blâmable, & de plus dangereux que de faire servir à ses passions des usages, qui ne sont permis que pour mieux faire éclater la piété ; & c'est avec raison qu'on a retranché ceux de ces pèlerinages de long cours, dans lesquels les princes, les grands de leurs cours, & les femmes mêmes s'engageaient autrefois, quelques-uns par une sincère dévotion ; mais le plus grand nombre pour des intérêts bien différents que ceux de leur salut. L'habit des pèlerins étant un déguisement favorable pour cacher sa naissance & ses desseins, la politique, & l'amour en étaient les principaux motifs ; les princes s'en servaient pour s'observer les uns & les autres, pour connaître leurs caractères, leurs vues & leurs intrigues ; & les amants pour tromper la vigilance des époux, & des mères, ou pour traverser leurs rivaux ³⁰.

Malgré cet exorde moral, le conte qui suit est tout romanesque et entièrement dévolu aux amours du comte de Foix. Dans *La vestale*, l'héroïne sert Irminsul, dieu de Witikind, ennemi de Charlemagne :

L'étonnement de la vestale ne fut pas moins grand en voyant un jeune homme si près d'elle ; mais plus surprise encore des charmes qui brillaient dans toute sa personne.

« Une tendre compassion » s'empare alors de son âme. Nous devinons déjà qu'elle ne pourra en « vaincre les mouvements » ³¹.

D'autre part, le thème des vestales s'inscrit dans une autre nébuleuse thématique complexe, celle des Calotins. Fondé en 1702 par Étienne-Isidore-Théophile Aimon (1658-1731), porte-manteau du roi, cet ordre burlesque fit l'objet d'une pièce en un acte de Lesage, créée à la Foire Saint-Laurent le 1^{er} septembre 1721 et donné, le 2 octobre suivant, devant Madame, au Palais-Royal. *L'Avertissement* précédant l'édition est sans doute le texte qui éclaire le mieux l'esprit qui régnait dans ce cénacle :

Pour mettre au fait du régiment de la Calotte ceux qui n'y sont pas, ils sauront que c'est un régiment métaphysique, inventé par quelques esprits badins, qui s'en sont faits eux-mêmes les principaux officiers. Ils y enrôlent tous les particuliers, nobles & roturiers, qui se distinguent par quelque folie marquée, ou quelque trait de ridicule. Cet enrôlement se fait par des brevets en prose ou en vers qu'on a soin de distribuer dans le monde. Mais la plupart de ces brevets sont l'ouvrage de poètes téméraires, qui de leur propre autorité font des levées de gens qui déshonoreront le corps par leur mérite & par leur sagesse, si le commissaire ne les cassait point aux revues ³¹.

En 1731, Amédée-Paul-Achille de Saint-Martin devint général de la Calotte, à la demande de Louis Sanguin, comte de Livry, protecteur de Jean-Philippe Rameau et d'Alexis Piron, par ailleurs « orateur » de la compagnie ³³. La Calotte ne reculait pas devant l'attaque *ad hominem*. Selon certains, « secrètement soutenue par Louis XIV », cette société aurait eu « pour but de corriger les mœurs, de réformer le style à la mode, en le tournant en ridicule, et d'ériger un tribunal opposé à celui de l'Académie française » ³⁴. Sous ses apparences de haute fantaisie, la calotte est d'essence

réactionnaire. Très rapidement cependant, l'arroseur fut arrosé : les victimes répliquèrent à leur tour à coups de brevets. Il en partit de tous côtés.

La devise du régiment de la Calotte était *Luna influit, favet Momus*, alliant à l'inconstance de la première, la raillerie du second ³⁵. L'idée d'inconstance se retrouvait encore sur l'écusson « semé de papillons » soutenu par « deux cornes d'abondance d'où sortent des vents et de la fumée » ³⁶. Cette inconstance est avant tout celle des femmes. Toutes cèdent bien entendu à l'amour : celles qui le font avec discrétion sont enrôlées au titre de vestale, celles qui le font avec éclat le sont en tant que vivandière. Tel est le sort de la Morin, « fameuse abbesse » ³⁷, qui reçut le *Brevet de vivandière* suivant :

Laquelle a prouvé par serment,
Qu'elle aurait eu pour son amant
Un duc & pair, qui par la force,
Aurait donné quelque détorce,
À son honneur qu'elle a toujours,
Dans son cœur & dans ses discours.

Or comme le moindre scandale
Exclut du haut rang de vestale ;
La recevons en qualité
De blanchisseuse ou vivandière.

Est-ce la fille du compositeur Jean-Baptiste Morin, ou plutôt cette vivandière qui a inspiré à Couperin *La Morinete* ? Un *Brevet de chef de bataillon des vestales & vivandière* est accordé à la présidente Fillon, en raison « du noble carillon » qu'elle « fait chaque jour dans notre ville » ³⁸. Malgré son titre si poétique, *Le carillon de Cythère* de Couperin pourrait être aussi celui que les maquerelles font résonner aux oreilles des cocus de Paris.

Plusieurs pièces de Couperin laissent à penser que le musicien a côtoyé la Calotte. Marche burlesque, en ré avec sonneries de trompettes, *Les Calotins et Les Calotines ou La pièces à tretous* appartient bien à cet univers pseudo-militaire. La pièce eut assez de succès pour attirer la verve poétique des Calotins, grands amateurs de parodies ³⁹. *Les vestales et Les papillons* entrent sans doute également pour partie dans cette mouvance satirique. Le compositeur attiré de la Calotte était Antoine Dornel (ca 1685-1775), maître de musique de l'Académie française et organiste à Sainte-Geneviève-du-Mont : il connaissait bien Couperin auquel il dédia la première de ses *Sonates à violon seul* parues en 1711. Dans ses *Pièces de clavecin*, publiées en 1731, Dornel a rassemblé sous le titre *Le concert calotin*, plusieurs pièces écrites à l'intention de la compagnie. En contraste avec l'ouverture, écrite dans la meilleure tradition lullyste, Dornel fait s'avancer, sur un rythme de marche, *Les épicuriens* ⁴⁰, *Les vestales*, *Les évaporés* et *Les turlupins*. En juillet 1731, le *Mercure de France* donna comme supplément musical la *Marche des vestales d.R.d.L.C.* Les paroles confirment bien que nous sommes dans le monde de la satire :

Pour garder le feu de Vesta,
 Crédules Romaines,
 Ah ! que de peines,
 Que de gênes,
 Il vous en coûta !
 Nourrir le feu d'un tendre amour,
 Est un emploi bien plus facile,
 Et plus utile :
 Son ardeur brille,
 Et sans aucun soin s'accroît de jour en jour ⁴¹.

Après une sarabande pour *Les songes creux* et une loure pour *Les importants*, Dornel conclut sur une vaste chaconne : cette nouvelle référence à la tragédie en musique inscrit à la fois nos Calotins dans un contexte noble et, par ricochet, donne un coup de patte à un genre lyrique dont la grandiloquence commençait de lasser.

Claude Gillot (1673-1722) avait dessiné une *Marche des calotins* qui ne nous est plus connue aujourd'hui que par la gravure qu'en a tirée le comte de Caylus : la Folie, nue comme la vérité, avec des oreilles d'âne et des grelots aux pieds, est soutenue par une jeune fille et une *Trésorière surannée* ⁴². La Calotte renouait en effet avec le thème de la Folie dirigeant le grand théâtre du monde. Amoureux et amoureuses y paraissent à leur tour, vêtus, comme au carnaval, de costumes hétéroclites et bariolés. Dans son opéra-ballet *Les amours déguisés*, mis en musique par Thomas-Louis Bourgeois (1676-1750) et créé le 22 août 1713 à l'Académie royale de Musique, Fuzelier, après un prologue qui est un véritable *Embarquement pour Cythère*, montre les divers masques que peut emprunter l'amour, tels *La haine*, *L'amitié* et *L'estime* ⁴³. Quant à Couperin, c'est à un bal costumé qu'il convoque la troupe des amoureux. Le treizième ordre des *Pièces de clavecin*, est à sa manière, une version rocaille de *La vie et l'amour d'une femme*. Tout commence par *L'engageante* : « aimable et quelque peu coquette, elle a assez de confiance dans ses appâts » ⁴². La débutante paraît ensuite sur le grand théâtre du monde où règnent *Les folies françaises*, vaste pièce dont chacune des variations est sous-titrée par Couperin. Notre héroïne est *La virginité sous le domino couleur d'invisible*. Cette blancheur se diffracte ensuite, comme un arc-en-ciel, sous l'effet du prisme amoureux : *La pudeur sous le domino couleur de rose* cède le pas à *L'ardeur sous le domino rouge*. Sans doute notre amoureuse attend-elle avec impatience un mariage qu'elle croit devoir finir ses tourments : ce sont *L'espérance*, comme il se doit, *sous le domino vert* et *La fidélité sous le domino bleu*. Mais le mariage ennuie bien vite et le rouge-amour répareît aussitôt : *La persévérance sous le domino gris de lin*, puis *La langueur sous le domino violet* conduisent immanquablement à *La coquetterie sous différents dominos* qui sont ceux de nos « amours déguisés ». L'âge venant, c'est alors le temps pour *Les vieux galants et les trésorières surannées sous les dominos pourpres et feuilles mortes* qui laissent poindre déjà la couleur fatidique : celle des *Coucous bénévoles sous les dominos jaunes*. Couperin termine son évocation à la manière noire : *La jalousie taciturne sous le domino gris de Maure* conduit à *La frénésie ou Le désespoir sous le*

domino noir. Mélancolique, Couperin, comme un moraliste chrétien, fait encore succéder *L'âme-en-peine*, dernier avatar d'une femme errante, jusqu'au sein des enfers. Pourtant Couperin garde cette distance amusée qui transforme sa critique en une parodie d'expérience de newtonianisme à l'usage des dames. Masques et déguisements pourraient laisser à penser qu'après une vague de classicisme, le baroque serait en quelque sorte réapparu. Il ne s'agit que d'un rapprochement superficiel. L'esthétique de Couperin ou de Raoux est sans rapport avec celle du théâtre baroque : là, tout était illusion, les personnages s'avançaient masqués, et lorsqu'on croyait les avoir démasqués, un autre masque et non le visage apparaissait. Le réel était impossible à appréhender. Cette dimension tragique est ici absente. Sous la Régence, le masque et le costume, ce sont l'homme lui-même, parfaitement saisissable, classifiable même.

Si ambiguïté il y a, elle réside moins dans l'objet, que dans l'âme du sujet, créateur ou spectateur. D'où l'émergence d'un thème, tout pétri lui aussi de contradiction, celui d'Héraclite et de Démocrite. S'il est entendu que l'homme est sans grandeur et que le règne de la folie est universel, il reste à l'homme sans illusions, le choix d'en rire ou d'en pleurer. Dans ses *Sonates à violon seul* parues en 1711, Dornel a intitulé l'une des pièces *L'Héraclite*. Le plus souvent, sous la Régence, c'est cependant Démocrite qui s'impose. En 1700, Jean-François Regnard (1655-1709) fit représenter avec un certain succès à la Comédie-Française une comédie en cinq actes et en vers intitulée *Démocrite* :

Il [l'homme] est à tout moment
 La dupe de lui-même, & de son changement.
 Il aime, il hait, il craint, il espère, il projette
 Il condamne, il approuve, il rit, il s'inquiète,
 Il se fâche, il se repent, il élève, il détruit ;
 Plus léger que le vent, plus inconstant que l'onde,
 Il se croit en effet le plus sage du monde :
 Il est sot, orgueilleux, ignorant, inégal,
 Je puis rire, je crois, d'un pareil animal ⁴⁵.

Mais cette vigueur ne fait que présager le thème usé jusqu'à la corde — celui du *Lai d'Aristote* — du philosophe perdant la raison face à l'amour. Trente ans plus tard, Jacques Autreau (1656-1745) confia au Théâtre-Italien son *Démocrite prétendu fou*, comédie en trois actes et en vers libres. De manière beaucoup plus originale, Autreau nous montre le philosophe amoureux d'une jeune fille, mais cette fois, sa Sophie a toutes les qualités et l'aime en retour. « Démocrite en un mot est ici le *prétendu fou* ; les *véritables* seraient ceux qui ne le goûteraient pas » :

Quand je suis seul je ne ris que de moi,
 Contempler ma folie est alors mon emploi ;
 De tous les animaux, l'homme est le plus risible.
 Il a lui seul aussi, je croi,
 La faculté de rire & d'un autre & de soi ⁴⁶.

Dès 1692, Antoine Coypel (1661-1722) s'était représenté sous les traits du philosophe d'Abdère : se tournant de trois-quarts vers le spectateur qu'il désigne du doigt, il éclate de rire ⁴⁷.

Pour achever de brouiller les cartes, les artistes se plaisent à changer de point de vue. La Bruyère avait compris tout l'effet qu'il pouvait tirer de cette variété, en jouant tantôt à Héraclite, tantôt à Démocrite ⁴⁸. François Duval (ca 1672-1728) intitule l'une de ses sonates *Héraclite et Démocrite*. La meilleure illustration de ce double regard nous est fournie par la magnifique cantate de Batistin (1680-1755), *Héraclite et Démocrite* parue en 1711. À l'inverse des cantates traditionnelles dont les conflits se résolvent toujours sur un accord des divers protagonistes, la cantate de Stuck s'achève par un duo où se superposent les deux visions de l'amour ⁴⁹.

L'homme d'aujourd'hui — comme sans doute celui d'hier — se sent comme perdu face à ces œuvres musicales, littéraires ou picturales, qui semblent dire toutes la même chose et pourtant se contrarier sans cesse. La réversibilité du regard que l'artiste pose sur un objet pouvant signifier tout et son contraire achève de plonger le spectateur ou l'auditeur dans un monde non pas indéchiffrable, mais inconstant. De là sans doute le sentiment de légèreté impondérable et volatile qui se dégage de la plupart des productions artistiques de cette époque. Certes, la Régence ne peut réclamer en propre ces principes esthétiques qui naissent dès 1690 et qui perdurent jusque dans les années 1740. À travers les thèmes du pèlerin ou de la vestale, le Grand Siècle semble survivre, mais sa grandeur est sapée par l'émergence d'un second discours fonctionnant par antiphrase et par un regard dont la mélancolie ne vient ni des angoisses pascaliennes, ni des certitudes classiques. Chacun sait qu'il n'est pas de bonheur possible, mais on fait « comme si ». C'est ce qu'avait si bien vu — et si joliment dit —, Maurice Barthélemy à propos de son cher Campra :

Ces personnages qui s'embarquent pour Cythère (Watteau peindra son célèbre tableau dans sept ans) attendent le bonheur d'une quête amoureuse. On voit, dans *Les fêtes vénitiennes*, ces couples se former ou s'éloigner avant de disparaître dans la brume dorée d'un lointain qui est peut-être l'image passagère sinon réelle du bonheur ⁵⁰.

Illustrations 1 et 2 : *Les chansons des pèlerins de S. Jacques, Saint-Jacques de Compostelle* [Troyes], s.d. [1718] (Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Réserve précieuse, III 62978 A LP).

Notes

¹ Voir, notamment, Yvonne BOERLIN-BRODBECK, *Antoine Watteau und das Theater*, Bâle, Heiber-Universität de Bâle, 1973 ; et Robert TOMLINSON, *La fête galante : Watteau et Marivaux*, Genève-Paris, Droz, 1981.

² François MOUREAU, *De Gherardi à Watteau. Présence d'Arlequin sous Louis XIV*, Paris, Klincksieck, 1992.

³ *Édit pour la répression des abus qui se commettent dans les pèlerinages*, Fontainebleau, août 1671, dans *Recueil général des anciennes lois françaises, depuis l'an 420, jusqu'à la révolution de 1789*, éd. par Isambert, Decrusy et Taillandier, Paris, Belin-Lempereur, 1829, t. XVIII, pp. 836-838.

⁴ Longtemps négligé par les historiens d'art du Grand Siècle, le portrait fait actuellement l'objet d'une réhabilitation méritée (voir *L'art du portrait sous Louis XIV, Dossiers de l'art*, n° 37, avril 1997).

⁵ Voir C. GABILLON, « Alexis Grimou, peintre français (1678-1733) », *Gazette des Beaux-Arts*, 1911, pp. 157-172, 309-323 et 412-426.

⁶ Nous avons emprunté cette dénomination, ainsi que notre exergue, à la comédie de Jean-François REGNARD, *Les filles errantes*, dans *Comédies du théâtre italien*, éd. par A. Calame, Genève, Droz, 1981, p. 287. Créée le 24 août 1690, elle fut reprise le 14 septembre 1719, après le retour des Comédiens-Italiens, en guise de prologue au *Triomphe d'Arlequin ou Le pèlerinage de la Foire* de Domenico Biancolelli.

⁷ Ce titre a étonné tous les critiques : y a-t-il jamais eu gondoles à Délos ? (Shlomo HOFMAN, *L'œuvre de clavecin de François Couperin le Grand. Étude stylistique*, Paris, Picard, 1961, pp. 27-28 ; Philippe BEAUSSANT, *François Couperin*, Paris, Fayard, 1980, p. 478). Comme dans *Les fêtes vénitennes* d'Antoine Danchet et André Campra, pourrait-il être pourtant plus joli bateau pour se rendre à Cythère ? En outre, les musicologues feignent d'ignorer que Couperin ne choisit ses titres que pour la richesse et la variété de leurs significations. Selon Furetière, en effet, une *gondole* « est aussi un petit vaisseau à boire, long & étroit, & sans pieds ni anses ; ainsi nommé à cause de la ressemblance qu'il a avec les *gondoles* de Venise ». Cet art du titre — qui n'est pas sans rapport avec celui d'un Magritte, autre magicien — fait de Couperin le seul poète — au sens que nous donnons aujourd'hui à ce mot — du XVIII^e siècle français.

⁸ Notons que les thèmes des pèlerines et des vestales sont liés à celui des amazones, femmes errantes qui, en théorie du moins, refusent toute vie amoureuse. Couperin a illustré ce thème dans *L'amazone* et dans *L'Atalante*. Louis Fuzelier et Marc-Antoine Le Grand en firent le sujet de leur comédie *Les amazones modernes ou Le triomphe des dames*, créée à la Comédie-Française en 1727.

⁹ Ce sujet a été abordé, essentiellement pour la seconde moitié du XVIII^e siècle, par Michel DELON, « Mythologie de la vestale », *Dix-huitième siècle*, n° 27, 1995, pp. 159-170.

¹⁰ Symbolisant la chasteté de la commanditaire, la déesse, ou l'une de ses prêtresses, est représentée conformément à la tradition iconographique antique : tenant un « bourdon », elle fait une libation sur un autel enflammé. Une certaine ambiguïté est cependant déjà présente puisque dans l'*ovato* qui surmonte la lunette, le Corrège a peint un putto tirant une flèche de son carquois (voir Jean SEZNEC, *La survivance des dieux antiques ; essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Londres, Wartburg Institute, 1940, pp. 104-105 ; et Erwin PANOFSKY, *The iconography of Correggio's camera à San Paolo*, Londres, Wartburg Institute, 1961, pp. 89-90 et pl. 66).

¹¹ Voir le *Recueil général des anciennes lois françaises*, *op. cit.*, pp. 94-99.

¹² Dans François BRUYS, *Mémoires historiques, critiques et littéraires*, Paris, J. Hérisant, 1751, t. II, pp. 198-199.

¹³ Voir Raymond GAUDRIault, *Répertoire de la gravure de mode française des origines à 1815*, Paris, Promodis, 1988, p. 64, n° 50. Toujours légèrement caustique, Henri Bonnart a représenté *Le feu*, non sous la figure d'une vestale, mais plutôt d'une belle Parisienne qui, sur un trépied à l'antique, prépare diverses poudres de beauté et filtres magiques pour enchaîner ses amants (Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des estampes, S II 32405 4°).

¹⁴ *L'Histoire des vestales* et *Du luxe des dames romaines* parurent dans l'*Histoire de l'Académie des Inscriptions*, IV (1711-1717), pp. 161-226 et 227-263. Elles firent l'objet de deux rééditions : abbé Augustin NADAL, *Histoire des vestales*, Paris, Veuve P. Ribou, 1725 ; *Œuvres mêlées*, Paris, Briasson, 1738, t. I, préf. n.p. et pp. 14-15. Cette étude servira encore de base aux articles de Jaucourt pour l'*Encyclopédie*.

¹⁵ Abbé Pierre-François GUYOT-DESFONTAINES, *Dictionnaire néologique à l'usage des beaux esprits du siècle*, Amsterdam, Le Cène, 1728, p. 179.

¹⁶ Alain-René LESAGE et D'ORNEVAL, *Le théâtre de la Foire, ou Opéra-comique, contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux Foires de S. Germain & de S. Laurent*, Amsterdam, L'Honoré et Chatelain, 1722-1737, t. III, pp. 229-230.

¹⁷ *Les princesses malabares, ou Le célibat philosophique. Ouvrage intéressant & curieux avec des notes historiques et critiques*, Amsterdam, Aux dépens de la Compagnie, 1735, p. 113 et 118. Cet ouvrage a été attribué à l'abbé Nicolas Lenglet du Fresnoy, à Louis-Pierre de Longue, attaché à la maison de Conti, ainsi qu'à un certain P. Quesnel, mort à la Bastille (voir Gabriel PEIGNOT, *Dictionnaire critique, littéraire et bibliographique des principaux livres condamnés au feu, supprimés ou censurés*, Paris, Renouard, 1806, t. II, p. 53 ; Antoine-Alexandre BARBIER, *Dictionnaire des ouvrages anonymes*, Paris, Dafis, 1875, t. VI, p. 1026).

¹⁸ Voir Georges BATAILLE, « RAOUX (1677 à 1734) », dans Louis DIMIER (éd.), *Les peintres français du XVIII^e siècle. Histoire des vies et catalogue des œuvres*, Paris-Bruxelles, Van Oest, 1928-1930, t. II, 267-282.

¹⁹ La parution de *L'Antiquité expliquée* de dom Bernard de Montfaucon, annoncée par prospectus en 1716, ne s'acheva qu'en 1724 : cette entreprise, d'une envergure et d'une importance exceptionnelles, recouvre presque exactement la durée de la Régence.

²⁰ Sur ce point, voir l'excellente étude de Jane CLARKE, « Les folies françaises », *Early music*, avr. 1980, pp. 163-168.

²¹ Rebel, s'illustrant aussi dans la veine du pèlerinage amoureux, avait édité les airs à boire « Amis, cherchons un ermitage » et « J'allais en pèlerinage » (*Recueil d'airs sérieux et à boire de différents auteurs*, Paris, C. Ballard, 1695, p. 43 ; 1708, p. 200). Lors de la reprise de 1754, le rôle de la vestale fut tenu par la danseuse Marie-Jeanne Lemièrre, « grosse pour la seconde fois » (DIDEROT, *Le neveu de Rameau*, éd. par J. Fabre, Genève, Droz, 1950, p. 33 et pp. 166-167). Comme l'a bien montré Michel Delon, le néoclassicisme donna un regain de vigueur à ce thème. Ajoutons aux exemples donnés par cet auteur celui d'Antoine Vestier qui, en 1787, peindra *M^{lle} Saint-Val de la Comédie-Française en vestale* (Paris, Musée de la Comédie-Française, n° 1163). Spécialiste du portrait dans le « grand genre », Reynolds exposera en 1788 son admirable portrait de *Mrs Seaforth en vestale Tuccia* (Martin POSTLE, *Sir Joshua Reynolds. The subject pictures*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 235-238).

²² Aujourd'hui conservé au château de Versailles, ce tableau est reproduit par Albert CHATELET, *La peinture française (XVIII^e siècle)*, Genève, Skira, 1964-1992, p. 17.

²³ Dom Bernard DE MONTFAUCON, *Supplément au livre de L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, t. V, *Les funérailles*, Paris, Delaunies e.a., 1724, p. 48 et pl. 18.

²⁴ *Id.*, t. VI, p. 67. et pl. XXXVI ; t. II, pp. 71-72 et pl. 13, n° 3-8.

²⁵ F. MOUREAU, *op. cit.*, p. 111.

²⁶ LESAGE et D'ORNEVAL, *op. cit.*, t. VII, pp. 1-84. Dans son air sérieux *Les solitaires*, édité par Ballard dans le *Recueil d'airs sérieux & à boire* de 1711, Couperin mêle également les thèmes de l'érémisme et du pèlerinage à Cythère.

²⁷ *Id.*, p. 28.

²⁸ Ces deux airs figurent dans *Les chansons des pèlerins de S. Jacques*, Compostelle, s.d. [1718], pp. 1-2 et p. 30 (voir illustrations 1 et 2)

²⁹ *Id.*, p. 83.

³⁰ Madeleine-Angélique DE GOMEZ, *Seconde partie des Cents nouvelles nouvelles*, Paris, Maudouyt, 1739, t. XVIII, pp. 140-141.

³¹ *Id.*, t. XXXI, p. 19.

³² LESAGE, *Le régiment de la Calotte*, dans *Le théâtre de la Foire, op. cit.*, t. III, pp. 2-3. Voir également Léon HENNET, *Le régiment de la Calotte*, Paris, Librairie des bibliophiles-Jouart, 1886.

³³ Mathieu MARAIS, *Lettres à Bouhier*, Paris, 9 mai et 3 juin 1731 dans *Correspondance littéraire du président Bouhier*, éd. par H. Duranton, t. IX, *Lettres de Mathieu Marais*, n° 4, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1984, pp. 136-137 et 151-152.

³⁴ Jean-Frédéric PHÉLYPEAUX, comte DE MAUREPAS, *Mémoires*, éd. par Salé et Soulavie, Paris, Collection des mémoires relatifs à l'histoire du règne de Louis XV, n° 7, 1791, t. III, pp. 9-10.

³⁵ Voir l'étude exhaustive de Dominique QUÉRO, *Momus philosophe : recherches sur une figure littéraire du XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 1995.

³⁶ MAUREPAS, *op. cit.*, pp. 18-19.

³⁷ *Id.*, p. 22.

³⁸ [Guillaume PLANTAVIT DE LA PAUSE], *Mémoires pour servir à l'histoire de la Calotte*, nouv. éd. augm. d'une 3^e et 4^e parties, À Moropolis, Chez le libraire Momus, À l'enseigne du jésuite démasqué, 1735, pp. 60-61 et 62-64 ; voir également de semblables brevets dans [Léonor-Jean-Christine SOULAS D'ALLAINVAL], ****ana ou Bigarrures calotines*, Paris, de Heuqueville, 1730-1732, 4 volumes. Il existe également de très nombreux recueils manuscrits (outre les recueils Maurepas de la Bibliothèque nationale de France, voir Antoine-François DELANDINE, *Manuscrits de la bibliothèque de Lyon*, Paris-Lyon, Renouard-Bibliothèque publique, 1812, t. I, pp. 418-421).

³⁹ Voir André TESSIER, « Quelques parodies de Couperin » et « Encore quelques parodies de Couperin », *Revue de musicologie*, n° 29, fév. 1929, pp. 40-44 ; n° 34, mai 1930, pp. 114-118 ; et surtout Dorothy S. PACKER, « La Calotte » and the 18th-century French vaudeville », *Journal of the American Musicological Society*, 1970, xxiii/1, pp. 61-83.

⁴⁰ Une première version de la *Marche des épicuriens*, datée de février 1721, est reproduite par L. HENNET, *op. cit.*, pp. 235-237. Écrite en sol mineur, elle porte alors le titre de *Marche des étourdis*.

⁴¹ *Mercur de France*, juil. 1731, p. 1787 et supplément. La musique n'offre aucune variante par rapport à la version instrumentale.

⁴² Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des estampes, S II 15355 4°.

⁴³ Ce sont toujours les divers masques qu'emprunte l'amour que Fuzelier, avec la complicité de Lesage et d'Orneval, a remis en scène dans son auto-parodie *Les amours déguisés*, représentée à la Foire Saint-Laurent en 1726 (dans LESAGE et D'ORNEVAL, *op. cit.*, t. VI, p. 319 et suiv.). Maurice Barthélemy (« Aperçus et réflexions sur l'œuvre et la carrière de Thomas-Louis Bourgeois (1676-1750) », *Annales du congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, Liège, s.e., 1969, p. 35) rappelle que Lully et Benserade avaient déjà traité le même thème dans leur ballet *Les Amours déguisés*, dansé en 1664. Notons cependant que dans ce ballet, il s'agit d'une suite d'entrées montrant l'aide qu'apporte aux amants une troupe de putti costumés en forgerons, en rameurs, en jardiniers de Cérès, en démons, en bergers ou en nymphes de Flore (Isaac DE BENSERADE, *Ballets pour Louis XIV*, éd. par M.-C. Canova-Green, Toulouse, Société de littératures classiques, 1997, t. II, pp. 639-685).

⁴⁴ P. BEAUSSANT, *op. cit.*, p. 429.

⁴⁵ REGNARD, *Œuvres*, Bruxelles, T'Serstevens, 1710-1711, t. II, p. 10.

⁴⁶ Jacques AUTREAU, *Œuvres*, Paris, Briasson, 1749, t. I, pp. xvii-xviii ; t. II, p. 216.

⁴⁷ Cet autoportrait est reproduit dans Jean-Pierre CUZIN, *Le Louvre (La peinture française)*, Paris, Scala, 1982-1989, p. 57. La figure de Démocrite, apparentée à celle de Momus, rejoint encore celle des modèles anacréontiques. Dès le xvii^e siècle, l'opposition entre les peines de l'amour et la consolation qu'on trouve dans le vin était un topos des airs de cour. En 1705, Henri Millot représente l'un de ses commanditaires sous les traits de Bacchus. Peint vers 1715-1720, l'autoportrait d'Alexis Grimou nous montre l'artiste, riant et trinquant avec son spectateur. Pierre Goudreaux, en 1722, se représente tenant d'une main un verre de vin et, de l'autre lutinant une jeune fille (voir *L'art du portrait en France*, *op. cit.*, p. 43 et 51-52). Que l'on songe également aux nombreuses imitations d'Anacréon par Lagrange-Chancel mise en musique par Bourgeois (François-Joseph DE LAGRANGE-CHANCEL, *Œuvres*, nouv. éd. rev. et corr., Paris, Libraires associés, 1758, t. v).

⁴⁸ Jean DE LA BRUYÈRE, *Les caractères*, « Des jugements », n° 118-119.

⁴⁹ Voir David TUNLEY, *The eighteenth-century French cantata*, 2^e éd., Oxford, Clarendon Press, 1997, pp. 99-100.

⁵⁰ M. BARTHÉLEMY, *André Campra, 1660-1744. Étude biographique et musicologique*, Arles, Actes Sud, 1995, p. 211.

Signatures

Manuel COUVREUR est chercheur qualifié du Fonds national de la recherche scientifique (FNRS) et maître d'enseignement à l'Université libre de Bruxelles (ULB).

Thierry FAVIER est chargé de cours à l'Université de Dijon et à l'Université de Bordeaux.

Claude JAMAIN est maître de conférences à l'Université d'Angers.

Jérôme DE LA GORCE est directeur de recherche au Centre national de la recherche scientifique (CNRS).

Jean-Paul C. MONTAGNIER est maître de conférences à l'Université de Metz.

François MOUREAU est professeur à l'université de Paris-Sorbonne.

Bertrand POROT est chargé de cours à l'Université de Rennes II.

Fabrice PREYAT est aspirant au Fond national de la recherche scientifique (FNRS).

Ling-Ling SHEU est chargée de cours à la Tam-Kang University de Taipei (Taiwan).

Christoph STROSETZKI est professeur au Romanisches Seminar de la Westfälische Wilhelms-Universität de Munster.

Yoichi SUMI est professeur à la Faculté des Lettres de l'Université Kéio (Tokyo).

Valérie VAN CRUGTEN-ANDRÉ est chargée de recherches au Fonds national de la recherche scientifique FNRS.

Philippe VENDRIX est chargé de recherche au Centre national de la recherche scientifique (CESR, Tours)

Table des matières

Pour Maurice Barthélémy Manuel COUVREUR et Philippe VENDRIX	7
Bibliographie de Maurice Barthélemy Philippe VENDRIX	9
<i>Que la fête commence...</i> Valérie VAN CRUGTEN-ANDRÉ	13
Louis xv parisien : un aspect de la musique religieuse sous la Régence Thierry FAVIER	27
Réflexions sur une datation possible de la <i>Messe de Mort</i> d'André Campra Jean-Paul C. MONTAGNIER	51
Toussaint Bertin de Ladoué, musicien du Régent et compositeur des <i>Plaisirs de la campagne</i> Jérôme DE LA GORCE	67
Le concert extravagant. Une expérience de la modernité chez Bordelon et Moncrif Claude JAMAIN	77
Épigrammes inédites de Chaulieu contre des auteurs dramatiques et des poètes François MOUREAU	93
L'alter et l'ego ou « l'ironie frappée d'incertitude ». Critique et humour dans les contes de l'abbé de Choisy Fabrice PREYAT	99
Écriture et lecture sous la Régence, d'après <i>Le spectateur français</i> de Marivaux Ling-Ling SHEU	119
De la conversation classique au badinage chez Montesquieu et Marivaux Christoph STROSETZKI	131
Pour une esthétique de l'improvisation collective. Le cas de <i>haikai</i> , pratique poétique de Bashō Yoichi SUMI	139

**Les airs contrastés : un procédé d'écriture dans le premier Livre
de cantates de Jean-Baptiste Stuck, musicien du duc d'Orléans**

Bertrand POROT	153
De Raoux à Couperin. Le dialogue des vestales et des pèlerines	
Manuel COUVREUR	169
Signatures	185

Table des matières

Pour Maurice Barthélemy
par Manuel COUVREUR et Philippe VENDRIX

Bibliographie de Maurice Barthélemy
par Philippe VENDRIX

Que la fête commence...
par Valérie VAN CRUGTEN-ANDRÉ

Louis xv parisien : un aspect de la musique religieuse sous la Régence
par Thierry FAVIER

Réflexions sur une datation possible de la *Messe de Mort* d'André Campra
par Jean-Paul C. MONTAGNIER

Toussaint Bertin de Ladoué, musicien du Régent et compositeur des *Plaisirs de la campagne*
par Jérôme DE LA GORCE

Le concert extravagant. Une expérience de la modernité chez Bordelon et Moncrif
par Claude JAMAIN

Épigrammes inédites de Chaulieu contre des auteurs dramatiques et des poètes
par François MOUREAU

L'alter et l'ego ou «l'ironie frappée d'incertitude». Critique et humour dans les contes de l'abbé de Choisy
par Fabrice PREYAT

Écriture et lecture sous la Régence, d'après *Le spectateur français* de Marivaux
par Ling-Ling SHEU

De la conversation classique au badinage chez Montesquieu et Marivaux
par Christoph STROSETZKI

Pour une esthétique de l'improvisation collective. Le cas de *haikai*, pratique poétique de Bashô
par Yoichi SUMI

Les airs contrastés : un procédé d'écriture dans le premier Livre de cantates de Jean-Baptiste Stuck, musicien du duc d'Orléans
par Bertrand POROT

De Raoux à Couperin. Le dialogue des vestales et des pèlerines
par Manuel COUVREUR

ISBN 2-8004-1200-3



Règles d'utilisation de copies numériques d'œuvres littéraires publiées par les Editions de l'Université de Bruxelles et mises à disposition par les Bibliothèques de l'ULB

L'usage des copies numériques d'œuvres littéraires, ci-après dénommées « copies numériques », publiées par les Editions de l'Université de Bruxelles, ci-après dénommées EUB, et mises à disposition par les Bibliothèques de l'ULB, implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées ici. Celles-ci sont reproduites sur la dernière page de chaque copie numérique publiée par les EUB et mises en ligne par les Bibliothèques. Elles s'articulent selon les trois axes : protection, utilisation et reproduction.

Protection

1. Droits d'auteur

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire. La mise à disposition par les Bibliothèques de l'ULB de la copie numérique a fait l'objet d'un accord avec les EUB, notamment concernant les règles d'utilisation précisées ici. Pour les œuvres soumises à la législation belge en matière de droit d'auteur, les EUB auront pris le soin de conclure un accord avec leurs ayant droits afin de permettre la mise en ligne des copies numériques.

2. Responsabilité

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines déficiences peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -. Les EUB et les Bibliothèques de l'ULB déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, les EUB et les Bibliothèques de l'ULB ne pourront être mis en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination des EUB et des 'Bibliothèques de l'ULB', ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par eux.

3. Localisation

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme <http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom_du_fichier.pdf> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les bibliothèques de l'ULB encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

Utilisation

4. *Gratuité*

Les EUB et les Bibliothèques de l'ULB mettent gratuitement à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires sélectionnées par les EUB : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

5. *Buts poursuivis*

Les copies numériques peuvent être utilisés à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation aux EUB, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s). Demande à adresser aux Editions de l'Université de Bruxelles (editions@admin.ulb.ac.be).

6. *Citation*

Pour toutes les utilisations autorisées, l'utilisateur s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université libre de Bruxelles – Editions de l'Université de Bruxelles et Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, date et lieu d'édition).

7. *Liens profonds*

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :

- a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des bibliothèques de l'ULB ;
- b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des bibliothèques de l'ULB'.

Reproduction

8. *Sous format électronique*

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis ; à l'exception du dépôt dans une autre *base de données*, qui est interdit.

9. *Sur support papier*

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

10. *Références*

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références aux EUB et aux Bibliothèques de l'ULB dans les copies numériques est interdite.