

UNIVERSITE DE LA SORBONNE
PARIS IV
U.F.R. de Littérature française

Mémoire de Maîtrise de Lettres modernes
Sous la direction de M.François Moureau,
professeur à l'université de Paris IV

La présence de la littérature dans la Querelle des Bouffons

Soutenu par Gabrielle SAUVILLERS

La musique, “cet Art délicieux que les Sages de l’Antiquité regardoient comme le plus grand présent que les dieux eussent fait aux misérables humains, fut toujours la passion des belles ames, et en même-tems l’objet des méditations et des recherches des plus grands Philosophes. J’ose même avancer que de tous les sujets, c’est peut-être celui sur lequel on s’est le plus exercé.”

Abbé Arnaud, *Lettre sur la musique*, à
Monsieur le Comte de Caylus, 1754

“J’aime la Musique Italienne, mais je ne veux point
ressembler à ces amans passionnés qui adorent
jusqu’aux défauts de leurs maîtresses.”

Abbé Arnaud, *op.cit.*

Introduction

S'inscrivant dans la tradition littéraire du parallèle entre musique française et musique italienne, la Querelle des Bouffons fut déclenchée par l'arrivée à Paris de la troupe de Bambini, et par l'euphorie suscitée par la reprise de l'intermède *La Serva Padrona*, de J.B.Pergolèse, le 1er août 1752. Elle se caractérisa d'emblée par la quantité et l'extrême violence des écrits à travers lesquels la tragédie lyrique française et l'intermède italien furent radicalement opposés, donnant lieu à une véritable "guerre de brochures", qui scinda tout Paris en deux camps ennemis, jusqu'au départ des Bouffons, le 7 mars 1754.

Souvent négligée par les musicologues, parce qu'elle fut menée presque exclusivement par des gens de lettres considérés comme de simples amateurs, la Querelle des Bouffons est également fréquemment ignorée des littéraires, les manuels de littérature s'attardant rarement sur cet épisode de l'histoire de la musique. Cette querelle constitua cependant un phénomène littéraire sans précédent, dans lequel la littérature fut omniprésente. Il convient avant tout d'observer à ce propos que l'opéra, qui fut au départ le motif essentiel de la querelle, dans la mesure où il se définit comme un genre mixte, mêlant poésie, musique, danse et peinture, est un sujet particulièrement cher aux gens de lettres. Les rapports entretenus par les différents arts, en effet, suscitèrent de tous temps de grands débats.

Nous tenterons tout d'abord, à travers une évocation des différents écrits publiés au cours de la Querelle des Bouffons, de décrire la manière dont une

simple querelle sur l'opéra, se mua bientôt en ce que les contemporains qualifièrent eux-mêmes de "guerre de brochures". Après une analyse de l'abondance et de la variété des écrits qui s'auto-engendrèrent dans la querelle, une description des entremêlements des brochures nous permettra de retracer le déroulement de cette guerre pamphlétaire. Puis nous verrons en quoi la critique musicale constitua un nouveau genre littéraire, à travers une analyse de ses procédés, de la richesse stylistique et de l'exceptionnelle variété des tons employés dans les divers pamphlets. Nous soulignerons, enfin, le caractère radical du parallèle établi entre les deux genres d'opéra, ainsi que les débordements auxquels la subjectivité, poussée à l'extrême, et le manque d'attention donnèrent lieu.

Si la littérature constitua la matière de la "guerre de brochures", nous envisagerons dans un second temps la Querelle des Bouffons comme un événement méta-littéraire, dans la mesure où, en soulevant le problème de la mise en musique des langues, et en manifestant un réel souci de cohésion de la musique et du poème, mais aussi une aspiration à une évolution du sujet des livrets, les différents pamphlets ébauchèrent la définition d'une nouvelle esthétique littéraire.

Enfin, si la critique de l'opéra permit aux gens de lettres d'exprimer leur aspiration à une évolution de l'esthétique littéraire, les débordements passionnels des divers écrits dévoilèrent, de toute évidence, des préoccupations plus profondes, à la fois politiques et philosophiques. Peut-être nous sera-t-il alors permis d'envisager la Querelle des Bouffons comme un moment exceptionnel de l'histoire littéraire, qui, s'il s'apparentait à une "querelle" insensée, n'avait rien, au fond, d'une bouffonnerie.

Nota Bene: Les références sur lesquelles nous fondons nos propos sont, pour l'essentiel, les 66 pamphlets recueillis dans l'irremplaçable *Querelle des Bouffons*, publiée sous la direction de D.Launay aux éditions Minkoff en 1973, auxquels nous ajoutons 11 écrits, qui pourraient constituer un complément à cet ouvrage:

-Fréron: *Lettres sur quelques écrits de ce temps*, tome VIII, 1754: Lettre III du 25 janvier 1753 et Lettre XIII du 20 avril 1754.

-Raynal: *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, tome I, 1753-1754: Lettres du 1er juillet 1753, du 1er septembre 1753, du 15 décembre 1753, du 1er janvier 1754, du 15 janvier 1754, et du 1er février 1754.

-Abbé Arnaud: *Lettre sur la Musique, à Monsieur le Comte de Caylus*, Paris, 1754.

-*Lettre à Madame Favart*, anonyme, Cologne, ed.Marteau, 1753.

-Colin de Blamont: *Essai sur les goûts anciens et modernes, relativement aux paroles d'Opéra*, Paris, 1754

Afin de faciliter la lecture de cet ouvrage, nous avons choisi de moderniser, dans les citations, l'orthographe des textes des XVIIe et XVIIIe siècles. Par ailleurs, les textes originaux étant parfois difficiles à consulter, dans la mesure du possible, nous avons joint à la référence à ces textes la pagination d'éditions récentes.

1-La littérature de la Querelle sur l'opéra

A) La guerre de brochures

1°- Description de l'insolite "guerre", à travers les brochures

Lorsque l'on remplaça le Prologue d'*Acis* par l'intermède *La Serva padrona* de Pergolèse, le 1er août 1752, rien, d'après la relation du *Mercur de France* ne pouvait laisser entrevoir le tour qu'allaient prendre les événements. De cet intermède en deux actes, dont "le fond est très peu de chose", l'auteur du *Mercur* de septembre 1752 louait surtout "le mérite" de Pergolèse, dont la composition était selon lui remplie "de génie, d'esprit, d'expression et de variété".¹ La surprise suscitée par la nouveauté de ce genre de spectacle laissa toutefois le public parisien assez froid et, de même que l'oeuvre passa totalement inaperçue lors de sa première représentation en 1746, malgré l'interprétation remarquable de Pietro Manelli et d'Anna Tonelli, "Le premier jour, ils eurent peu de succès". Le second jour, après quelques modifications, "l'ouvrage réussit beaucoup mieux", et le lendemain, enfin, ils "furent très applaudis", et le succès semblait "augmenter de jour en jour".²

L'apparition de cette nouvelle musique, empreinte d'une grande vivacité, et dont le *Mercur*, vanta à plusieurs reprises le "naturel", s'apparenta à une révélation, face à un répertoire lyrique français peut-être un peu terni par l'habitude. Jean-Jacques Rousseau observait à ce propos dans ses *Confessions*: "La comparaison de ces deux musiques, entendues le même jour, sur le même théâtre, déboucha les oreilles françaises. Il n'y en eût point qui pût endurer la traînerie de leur musique, après l'accent vif et marqué de

¹*Mercur de France*, septembre 1752, p.166-170.

²*Ibid.*

l'italienne."³ L'enthousiasme suscité par les Bouffons entraîna alors une modification de la structure des spectacles: "Sitôt que les Bouffons avaient fini, tout s'en allait. On fut forcé de changer l'ordre, et de mettre les Bouffons à la fin."⁴ Dépassant toutes les attentes, l'enthousiasme ne tarda pas à se muer en une véritable guerre, et Rousseau résumait ainsi la situation: "Tout Paris se divisa en deux partis plus échauffés que s'il se fût agi d'une affaire d'Etat ou de religion."⁵ Développant la description de l'agitation dans laquelle Paris se trouva précipité, tous les témoins, qui furent à la fois auteurs et acteurs de cette querelle, s'accordèrent à la comparer à une "guerre de brochures". Ainsi Caux de Cappeval développait-il le champ sémantique de la guerre, dans son *Apologie du goût français*, en faisant de la *Lettre sur Omphale* de F.M.Grimm, rédigée peu avant l'arrivée des Bouffons à Paris⁶, une "déclaration" dans laquelle "on avait répandu les semences d'une guerre civile"⁷, et dans son Chant premier, il décrivait ainsi le commencement de la querelle:

"La guerre s'alluma: les rapides écrits,
Plaisants ou sérieux, inondèrent Paris;
Et la plume à la main combattant pour la gloire
L'un et l'autre Parti balança la victoire."⁸

Filant cette métaphore de la guerre, il fit même du "goût italien" un "Tyran du goût français" menaçant "d'en usurper la place"⁹. Cette métaphore guerrière, comme nous le verrons plus loin, dissimulait à peine des craintes politiques.

J.Cazotte constata également les débordements de la querelle mue, dès le mois de janvier 1753, en une "guerre des coins". Il écrivait ainsi au début de *la Guerre de l'Opéra*: "Le feu est dans tous les coins de l'Opéra. La musique italienne y est aux prises avec la musique française. Imaginez les désordres

³J.J.Rousseau, *Les Confessions*, livre VIII, ed.G.F., 1968, p.133.

⁴*Ibid.*, p.133.

⁵*Ibid.*, p.134.

⁶La *Lettre sur Omphale*, de F.M.Grimm fut publiée en février 1752.

⁷Caux de Cappeval, *Apologie du Goût français relativement à l'Opéra*, p.9, in *La Querelle des Bouffons*, Minkoff, Genève, 1973, p.1559.

⁸*Ibid.*, p.14, in Minkoff p.1574.

⁹*Ibid.*, p.31, in Minkoff p.1581.

d'une guerre en même temps étrangère et civile."¹⁰ D'un côté se réunissait le "coin de la reine", dont la meilleure définition est sans conteste celle de la *Correspondance littéraire* du 1er septembre 1753: "On a désigné sous ce nom une assemblée de gens de lettres, de beaux esprits et de plusieurs artistes, parmi lesquels se trouvent les hommes les plus célèbres de la nation, qui ont coutume depuis longtemps, de s'assembler à l'opéra sous la loge de la reine, et qui ont pris parti pour la musique italienne."¹¹ Le coin de la reine comptait parmi ses partisans les plus farouches des auteurs tels que l'Héritier, d'Holbach, Mme Foliot, mais aussi Grimm, Diderot, et le véhément Rousseau. De l'autre côté, le "coin du roi", réfugié sous la loge du roi, réunissait les défenseurs les plus fervents de la musique française du Grand Siècle, parmi lesquels s'illustrèrent Cazotte, Caux de Cappeval, Boissy, Pidansat de Mairobert et d'Alembert, pour n'en citer que quelques-uns, ainsi que le compositeur Rameau lui-même.

Selon Grimm, dans une lettre citée par L.Reichenburg, la "guerre des coins" était bien réelle, dans la mesure où la garde du roi dut intervenir afin de faire régner l'ordre dans le coin de la reine. Ces derniers furent notamment dispersés lors de la première représentation de *Titon et l'Aurore* de Mondonville, au cours de laquelle les farouches promoteurs des Bouffons, manifestant leur goût pour le travestissement, avaient projeté de se déguiser "en grands manteaux de deuil, en pleureuses, en cheveux épars, en chapeaux rabattus et garnis de longs crêpes (...)." ¹² Il s'agissait pour eux d'exprimer pacifiquement, et non sans humour, leur déception face à une première victoire de l'ennemi qui venait d'évincer provisoirement la troupe des Bouffons.

¹⁰ Cazotte, *La Guerre de l'Opéra. Lettre écrite à une Dame en Province...*, p.1, in Minkoff p.321.

¹¹ Raynal, *Correspondance littéraire, philosophique et critique...*, lettre du 1er septembre 1753, ed. de Paris, Longchamps, 1813, p.54.

¹² Lettre de Grimm, citée in L.Reichenburg, *Contribution à une étude de la Querelle des Bouffons*, University of Pennsylvania, 1937, p. 68-69.

Boissy décrivait également avec un humour savoureux, dans la *Frivolité*, le combat qui se livrait aux portes de l'Opéra:

“Au Café. C'est le champ de bataille,
Les deux partis, Madame, en sont venus aux mains.
D'abord on s'escarmouche, on raille.
Sur notre musico, tombent les traits mâlins.”¹³

Il convient de noter que dans ce passage, le terme “musico” renvoyant à un chanteur qui prenait la défense de Pergolèse, ainsi que le verbe “s'escarmouche”, dont les consonnances ne sont pas sans évoquer le nom d'un personnage de la Commedia dell'Arte, raillaient habilement les bouffons, permettant ainsi à l'auteur de métamorphoser la métaphore guerrière en une vaste et sanglante mascarade:

“De la Guerre, aussitôt le signal se déploie.
Le Café se divise; ils jurent, nous chantons,
Leur bataillon serré vient fondre sur nos troupes.
On voit bientôt voler les verres, les soucoupes,
Les carafes, les carafons,
Les biscuits et les macarons.
De toutes parts le sang coule et se mêle
Parmi les flots de thé, d'orgeat et de cannelle.”¹⁴

¹³Boissy, *La Frivolité*, scène VI, p.38, in Minkoff p.254.

¹⁴*Ibid.*, p. 39-40, in Minkoff p.255-256.

2°-Abondance et variété des brochures

L'auteur de l'introduction à la *Correspondance littéraire* de 1753 se plaignait de "ces brochures dont Paris [était] inondé tous les jours par les mauvais écrivains et par les petits beaux esprits"¹⁵ et, en janvier 1754, il évoquait les "légions de feuilles et de brochures"¹⁶ publiées contre J.J.Rousseau à la suite de la seconde édition de sa *Lettre sur la musique française*, soulignant son ahurissement face aux proportions qu'était en train de prendre une querelle dont l'objet n'était, initialement, que l'expression d'une préférence de goût pour l'intermède italien ou pour la tragédie lyrique et l'opéra-ballet français.

Toutefois, une autre lettre de la *Correspondance littéraire*¹⁷ décrivant la "foule des brochures" que suscita, la même année, l'exposition de tableau à l'Académie de peinture, nous permet de voir en ce type de déferlement d'écrits sur l'Art une sorte de phénomène de mode. Cependant, la concentration d'une multitude de brochures, dont plus de 70 nous sont aujourd'hui parvenues, et dont la rédaction s'échelonna sur deux années, entre février 1752, date de la publication de la *Lettre sur Omphale*, de Grimm, et février 1754, date à laquelle le *Retour du goût* de Chevrier couronna le départ des Bouffons, eût un caractère exceptionnel. Il convient avant tout de souligner la variété des types d'écrits publiés au cours de la querelle.

Les auteurs de la querelle s'exprimèrent de différentes manières, par lettres, dans des essais, des poèmes, des comédies accompagnées de partitions, mais également dans des contes. Quant à l'iconographie, elle fut, comme nous le verrons, très réduite.

¹⁵Raynal, *Correspondance littéraire...*, 1ère partie, Tome I, 1753, p.1.

¹⁶*Ibid.*, 1er janvier 1754, p.112.

¹⁷*Ibid.*, 15 décembre 1753, p.100.

Le genre de la lettre, tout d'abord, fut le mode d'expression privilégié de la "guerre de brochures": il regroupait 46 des 77 écrits recensés. Certaines visaient un ou plusieurs auteurs en particulier, réagissant contre un écrit qui venait de paraître, et reprenaient avec plus ou moins de précision les thèses développées, afin de les réfuter. C'est le cas notamment des nombreuses réponses à la *Lettre sur la musique française*, de Rousseau, telles que les *Lettres sur la musique française en réponse à celle de J.J.Rousseau* attribuée à Fréron (ou à Rousselet), la seconde *Lettre sur celle de J.J.Rousseau* d'Yzo, ou *L'Examen de la Lettre de M.Rousseau...* de Bâton le Jeune, pour n'en citer que quelques-unes. Si toutes les lettres étaient destinées à la publicité, dans la mesure où, bien que s'adressant parfois à un destinataire bien précis, toutes furent publiées, certaines, comme la *Lettre de M.M. du coin du roi...* des auteurs V.T.H.S.M. et l'anonyme *Déclaration du Public* comportaient une adresse collective et étaient destinées à l'ensemble du coin ennemi.

Les lettres étaient très inégales, tant par leur longueur, que par le soin apporté à leur rédaction. Les mieux construites, celles dont l'argumentation était nourrie d'exemples et d'analyses précises de la mise en musique de poèmes, ou encore de la musicalité des langues, furent celles qui suscitèrent le plus grand nombre de réactions. Ce fut le cas notamment de la *Lettre sur Omphale* de Grimm, et surtout de la *Lettre sur la musique française* de Rousseau, qui entraîna une trentaine de réponses,¹⁸ toutes plus passionnées les unes que les autres.

Le genre de l'essai fut essentiellement pratiqué par les auteurs du coin du roi, à l'exception d'un ouvrage du coin de la reine: *l'Examen de la Lettre de M.Rousseau* de Bâton, et de deux ouvrages impartiaux: la réédition de Ragenet dans *La Paix de l'Opéra* et *l'Histoire du théâtre*, de Durey de Noinville. Si certains essais, tels que les *Observations sur notre instinct...* de

¹⁸"Cinquante réponses" selon la *Correspondance littéraire*, lettre du 21 février 1754, p.121.

Rameau, ou les *Réflexions sur la musique* de D'Alembert, présentèrent une grande objectivité, en dévoilant leurs théories sur la musique d'une manière extrêmement raisonnée, d'autres, comme les *Observations sur la Lettre de J.J.Rousseau*, de Cazotte, s'enflammèrent et se firent haineux, au point d'en oublier l'argument de départ, qui consistait à réfuter les thèses développées par Rousseau.

A mille lieues de ces écrits passionnés, les contes furent sans doute les écrits les plus divertissants de la querelle, tant par l'humour que par la vivacité dont ils étaient empreints. Initialisée par Grimm, dès janvier 1753, avec son *Petit prophète de Boehmischbroda*, la technique du conte fut aussitôt reprise et parodiée par Pidansat de Mairobert, dans les *Prophéties du grand prophète Monet*, puis par Diderot qui imagina une suite au *Petit prophète* dans les *Trois chapitres*, en mai 1753. Le personnage central, ou "prophète", de chacun de ces contes, se caractérisait par une grande naïveté lui permettant de décrire avec humour les travers de la musique défendue par le coin adverse, à mesure qu'il les découvrait.

Les personnages mis en scène dans les comédies de Boissy, Patu et Portelance, et Chevrier¹⁹ furent également un moyen de railler, voire de ridiculiser les partisans ennemis. Plus élégantes que les contes, dans la mesure où elles étaient versifiées, ces pièces permettaient d'exprimer à travers des personnages antithétiques la critique de l'un ou l'autre opéra. Ainsi, dans la *Frivolité* de Boissy, Miss-Blar et M.Fauster défendaient-ils l'opéra français en ridiculisant la *Frivolité* et le Marquis.

Cette comédie, tout comme les deux autres, était suivie d'une partition. Celle-ci, dans l'air du "Piou-Piou" (voir p.14), par exemple, visait à parodier la musique italienne, à travers une petite composition aux intervalles extravagants, répétitive et sautillante (p.1 de la partition), avec des descentes

¹⁹La *Frivolité*, de Boissy, les *Adieux du goût*, de Patu et Portelance, et le *Retour du goût* de Chevrier.

1 LE PIOUS PIOUS.

C'umo l'au- zel près dins un niou,
 Mon cor cri- do que fa pié- tat,
 Mon cor cri- do que fa pié- tat,
 Mon cor crido que fa pié- tat, que fa pié-
 tat, Mon cor crido que fa pié- tat, que
 fa pié- tat: Au-zi que fa piou,
 piou, piou, piou, piou piou,

3 LE PIOUS PIOUS.

fel près dins un niou Mon cor cri-
 do que fa pié- tat, Mon cor cri- do que
 fa pié- tat, Mon cor cri- do que
 fa pié- tat, que fa pié- tat, Mon cor cri-
 do que fa pié- tat, que fa pié- tat, pié-
 tat pié- tat a- - -

LE PIOUS PIOUS. 2

Per a- ber la li- ber- tat a- -
 - Au-zi que fa piou, piou,
 piou, piou, piou, piou, Per a- ber la
 li- ber- tat - - Per a- ber la
 li- ber- tat Pera-ber la li- ber-
 tat - - - Per a-
 ber la li- ber- tat. Cou- mo l'au-

LE PIOUS PIOUS. 4

- - - que fa
 pié- tat.

DIVERTISSEMENT ALLEMAND.

Le Théâtre représente un jardin, une terrasse dans le fond, ornés de vases & de berceaux: des Allemands, & des Allemandes paroissent en différentes attitudes, les hommes tenant des pots de bière, & les femmes des Wüiderkome. * Deux des Allemands descendent la terrasse par des escaliers qui sont des deux côtés, & viennent chanter les Couplets suivants.

* Sorte de verre dans lequel les Allemands boivent.

Les Paroles suivantes sont de M. Favard.

Ah! que c'est un bief-feir té- le- flaple,
 Ah! qu'il est toux te pou- foir à table,

chromatiques (p.2 et 3) et une cadence finale aussi interminable que plate (p.3 et 4).

Le genre du poème, enfin, fut exclusivement pratiqué par les partisans du coin du roi, comme Dandré-Bardon dans *l'Impartialité de la musique*, et par Travenol, dans *l'Arrêt du conseil d'Etat*. Toutefois, l'auteur le plus admirable en ce genre fut sans conteste Caux de Cappeval qui, après quatre courts poèmes rédigés en février 1753²⁰, donna le jour à l'inimitable *Apologie du goût français*, en février 1754. Dans cette très longue oeuvre, constituée de cinq chants, il justifiait l'usage du vers comme un moyen de démontrer, tant par le fond que par la forme, la beauté et la musicalité de la langue française. Afin de répondre à des "attaques en prose", il s'armait de vers: "Je rentre dans le combat: ma cause est bonne, je défends la patrie et je me bats sur mon terrain."²¹ Il ajoutait: "l'indignation dicte des vers", une note donnant la version latine de cet adage: "Fecit indignatio versum..."²². Ce poème, nourri d'exemples précis et de démonstrations que l'auteur s'évertua à illustrer à travers sa prosodie, présentait en outre une structure remarquable, permettant de suivre aisément le raisonnement de l'auteur depuis l' "Epître dédicatoire à Madame***" jusqu'à l' "Adieu aux Bouffons" en passant par le "Discours apologétique", l' "Apologie du goût français" et l' "Envoi".

L'iconographie de la querelle, quant à elle, fut, à notre connaissance, extrêmement réduite. En effet, seuls deux dessins nous sont parvenus. Le premier, assez anodin, placé en tête du conte de Grimm, représentait le "petit prophète", vêtu misérablement, et comme surpris dans sa "chambre, qui n'[était] qu'un grenier"²³. Le second, plus intéressant, est la page de garde de

²⁰Caux de Cappeval: *Anti-scurra, ou préservatif contre les Bouffons italiens*, du 6 février 1753, la *Réforme de l'Opéra*, du 9 février 1753, l'*Epître aux Bouffonnistes* du 12 février 1753, et les *Réflexions lyriques* du 16 février 1753.

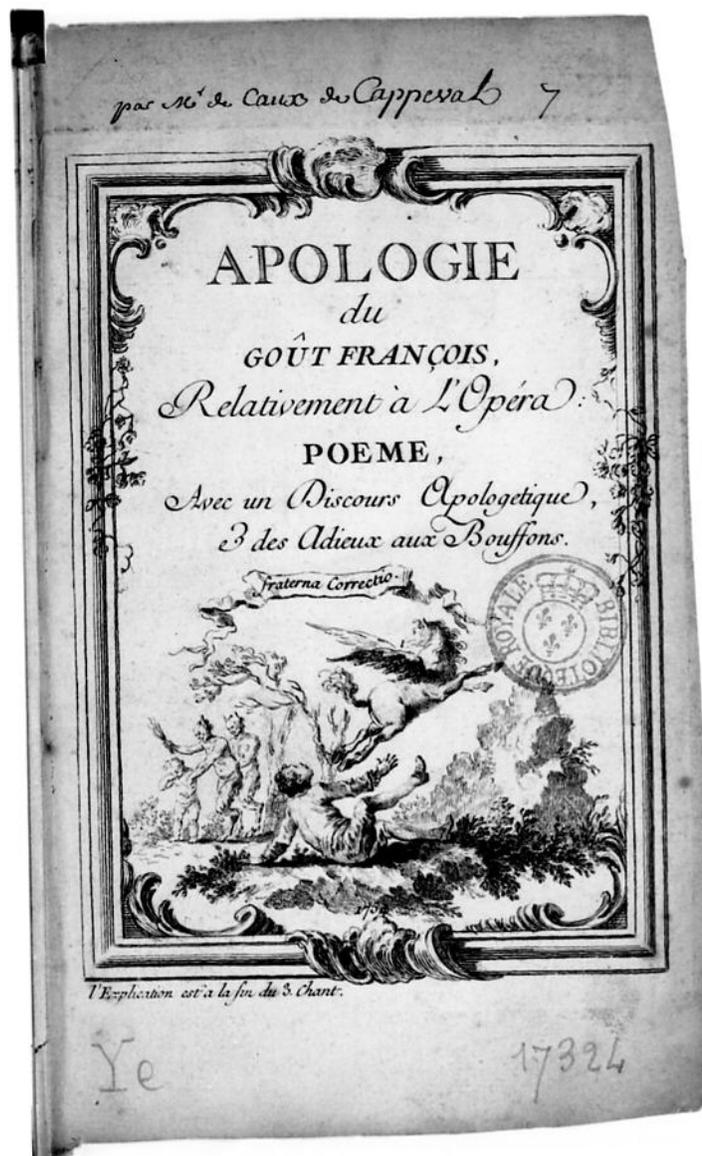
²¹Caux de Cappeval, *Apologie du goût français*, p.6, in Minkoff p.1556.

²²*Ibid.*, p.7, in Minkoff p.1557.

²³Grimm, *Petit prophète de Boehmischbroda*, chapitre premier.

l'Apologie du goût français de Caux de Cappeval. (Voir l'illustration). Elle représentait, dans un décor mythologique, d'après les derniers vers du "Chant troisième", Rousseau fustigé par "deux vigoureux Satyres".

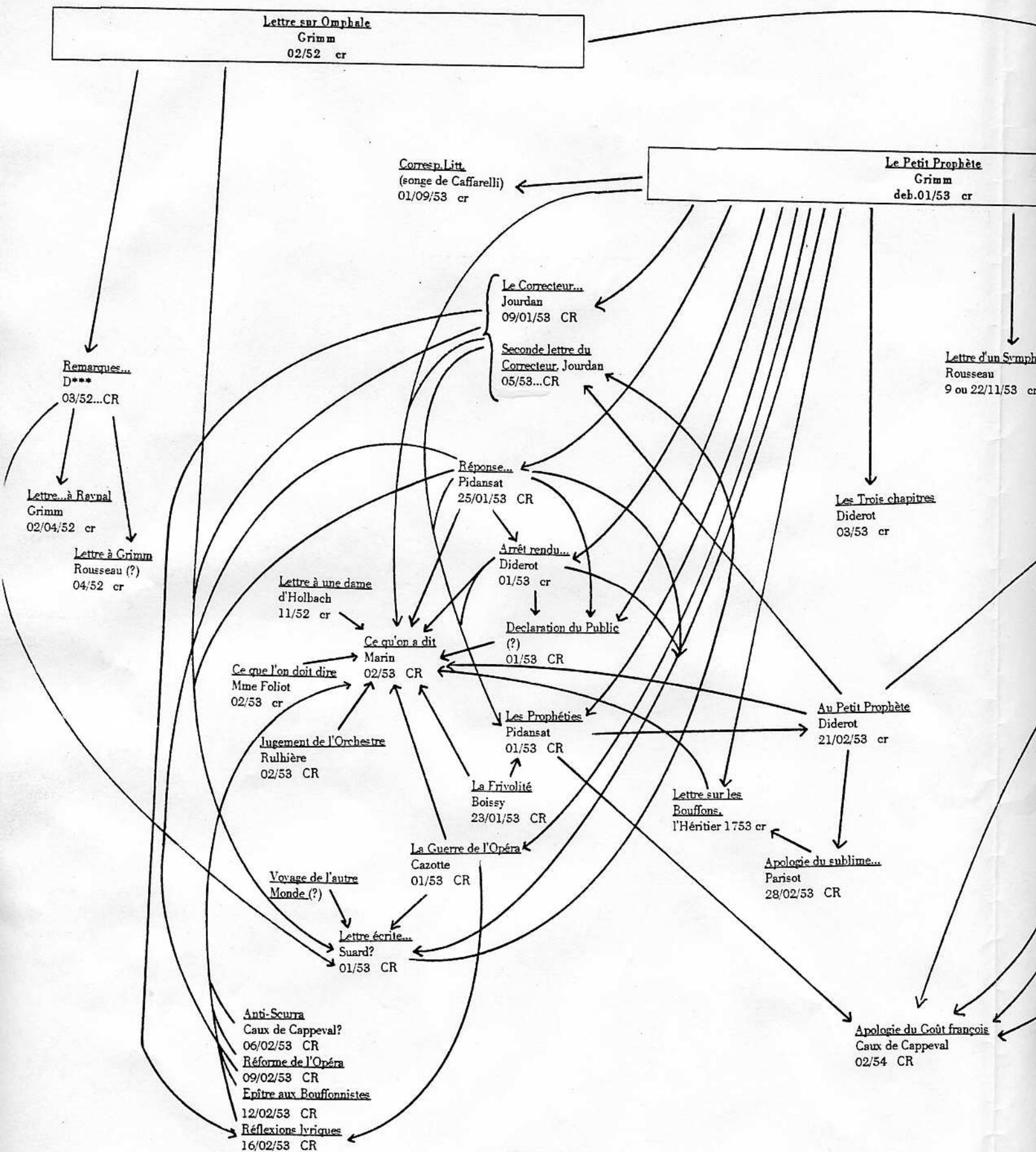
Les brochures parues au cours de la querelle présentèrent ainsi une grande variété de nature. Il convient à présent d'étudier la manière dont les différents écrits s'organisèrent entre eux.



3°-Historique de la guerre de brochures

Une lecture attentive des divers pamphlets publiés pendant la querelle et constituant, tant par leur ton belliqueux que par la manière dont ils envahirent Paris, une véritable “guerre de brochures”, permet de réaliser combien les liens tissés entre eux étaient étroits. Si chaque lettre, par son aspect incisif, provocateur et véhément, suscita un certain nombre de réponses, certaines, par la pluie de réponses qu’elles entraînèrent, furent d’une importance capitale dans l’organisation des écrits de la querelle. Trois pamphlets, en particulier, regroupèrent autour d’eux toute une série de réponses, sans pour autant exclure des relations d’un ensemble à l’autre. Ainsi, la réalisation d’un schéma, à partir des écrits engendrés par la *Lettre sur Omphale* de Grimm, le *Petit prophète* du même auteur, ainsi que par la *Lettre sur la musique française* de Rousseau, met en évidence les entremêlements des pamphlets de la querelle, et permet de mieux saisir, selon leur répartition dans l’un ou l’autre coin, les liens qu’ils entretenirent entre eux. Nous recommandons au lecteur, afin de lire plus aisément le présent chapitre, de se référer au Plan de la “guerre de brochures” (p18 de cet ouvrage), que nous avons réalisé avec le plus de précision possible.

Si la *Lettre sur Omphale* suscita des réactions parcimonieuses, le *Petit prophète* entraîna, le mois-même de sa publication, la rédaction de seize pamphlets, tous plus violents les uns que les autres, les auteurs se succédant s’étant tous, plus ou moins, nourris les uns des autres. Quant à l’organisation des écrits suscités par la *Lettre sur la musique française* de Rousseau, elle fut beaucoup plus simple, dans la mesure où les réponses à cet ouvrage d’une véhémence outrageante, presque toutes du coin du roi (à l’exception de celles de d’Alembert et de Bâton), s’adressèrent clairement à Rousseau et n’eurent



Légende:
 CR: Coin du Roi
 cr: Coin de la Reine

hète
 cr

Corresp.Litt.
 15/12/53 cr

Lettre sur la Musique Française
 Rousseau
 fin 11/53 cr

Lettre d'un Symphoniste
 Rousseau
 ou 22/11/53 cr

Lettres...
 Fréron
 30/11/53 et
 20/12/53 CR

Observations...
 Cazotte
 12/53 CR

Justification...
 Morand
 01/54 CR

Lettre VI
 Fréron
 25/02/54 CR

Lettre sur celle de J.R.
 Yzo
 12/53 CR

Doutes...
 Coste d'Arnobat
 12/53 CR

Arrêt du conseil d'Etat
 Travenol
 12/53 CR

Examen de la Lettre...
 Bâton
 12/53 cr

Corresp.Litt.
 01/02/54 cr

Apologie de la Musique
 Française, Laugier
 01/54 CR

Apologie de la Musique et
 des Musiciens, Bonneval
 01/54 CR

Adieux du goût
 Patu et P. CR
 25/02/54

Retour du goût CR
 Chevrier 25/02/54

Essai sur les goûts
 Colin de Blamont,
 1754 CR

Suite des lettres... + Lettre de L.L. Baudinet
 Fréron? Ozy?
 10/01/54 CR

Lettre d'un Visigoth
 Caveirac
 01/54 CR

Année littéraire
 Lettre V, 1754
 Fréron CR

Lettre... à Cay
 Arnaud, 175

De la Liberté
 d'Alembert
 ?/54 CR

Lettre d'un paris
 Robinot
 02/54 CR

Lettres...
 Réponses...
 P.Castel
 02/54 CR

Nouvelle lettre...
 Caveirac?
 02/54 CR

Réfutation...
 Aubert
 02/54 CR

L'Impartialité...
 Dandré-Bardon
 02/54 CR

Dissertation...
 abbé Pellegrin
 02/54 CR

Réflexions d'un
 patriote, Rochemont
 02/54 CR

La Galerie CR
 Travenol 02/54

Observations sur notre
 instinct, Rameau
 02/54 CR

Réflexions sur la musique
 d'Alembert
 02/54 CR

Esprit de l'Art Mus.
 Blainville, 1754

Revue des Théâtres
 Chevrier 22/12/53 CR
 (introuvable)

Lettre de M.M....
 02/54
 V.T.H.S.M. CR

GUERRE DE BROCHURES":
 lances des pamphlets

comme unique objet que de se révolter contre sa thèse déplorant l'inexistence, et même l'impossibilité de toute existence d'une musique française. La phrase finale de sa lettre marqua, en effet, le point culminant de la "guerre de brochures": "D'où je conclus que les Français n'ont point de Musique et qu'ils n'en peuvent avoir; ou que si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux."

A l'appui des écrits publiés au cours de la "guerre de brochures", peut-être pourrions-nous, à présent, tenter de retracer un bref historique de la Querelle des Bouffons.

Quelques jours après la reprise de l'*Omphale* de Destouche à l'Opéra, Grimm publia en février 1752 une lettre incendiaire qui, à travers une critique impitoyable de cette oeuvre, remettait en cause l'intégralité de la tragédie lyrique française. Le ton de cette lettre adressée à une dame était, au demeurant, fort courtois. Toutefois, dans le "Discours apologétique" de son *Apologie du goût français*, Caux de Cappeval soutenait que dans cette lettre, qu'il qualifiait de l'oxymore ironique "d'une germanique élégance", on "avait répandu les semences d'une guerre civile, dont la déclaration ne s'est faite dans les formes que par les prophéties du *Petit prophète*, qui servirent en même temps et de signal et de manifeste."²⁴ Entre temps, les Bouffons avaient fait à Paris leur entrée triomphale, le 1er août 1752. Après la *Serva padrona*, ils donnèrent *Il Giocatore*, puis *Il Maestro di musica*, qui furent parodiés dans le pasticcio le *Jaloux corrigé* de Blavet et Collet²⁵. Les tragédies lyriques françaises, de leur côté, dans un climat de critique permanent, furent à leur tour parodiées. Favart fit ainsi *Tircis et Doristée d'Acis et Galathée* de Lully, le 4 septembre 1752, et l'on railla les *Amours de Tempé* de Dauvergne dans les *Couronnes*, le 30 novembre. Deux mois plus tard, après la représentation, par les Bouffons, de la *Donna superba*, au début du mois de janvier 1753,

²⁴Caux de Cappeval, *Apologie du goût français*, p.11, in Minkoff p.1159.

²⁵Voir pour toutes les précisions historiques, Antoine Leiris, *Dictionnaire portatif des Théâtres de Paris*, 1754.

parut enfin le *Petit prophète* de Grimm, selon lequel, hors de la musique italienne, il n'y avait point de salut. Ce pamphlet, parce qu'il se prêtait à la satire, suscita, comme il est possible de le voir sur le Plan de la "guerre de brochures", un grand nombre de réponses, dont certaines, comme les *Prophéties du grand prophète Monet*, et surtout le *Correcteur des Bouffons* de Jourdan, parce-qu'elles excellèrent dans la parodie, furent assez savoureuses. Dans son *Apologie du goût français*, Caux de Cappeval décrivait ainsi la guerre de mots déclanchée par le *Petit prophète*: "Pour se battre, on quitta le ton germanique, et surtout la prolixité. La guerre prit le train de la chicane; on procéda comme au Palais, par des sentences, des répliques, des interventions; et cela n'était pas fort plaisant pour le Parti."²⁶

L'atmosphère passionnelle fut ravivée, le 9 janvier 1753, par la représentation de *Titon et l'Aurore* de Mondonville et Voisenon, sur une commande de Madame de Pompadour. Tout fut prévu pour que la pièce remportât un succès sans précédent: on s'était appliqué à choisir le décor, les chanteurs et danseurs les plus illustres, et l'on avait également réuni, à en croire une lettre de Grimm²⁷, la garde du roi, afin de neutraliser, en les dispersant dans l'Opéra, les farouches partisans du coin de la reine. "Notre défaite fut complète", affirmait-il, "on osa bientôt aller plus loin et congédier la troupe des Bouffons, source de tant de discorde (...)." Pidansat de Mairobert et Boissy chantèrent la victoire liée à cette représentation de *Titon et l'Aurore*. Ainsi M.Fauster s'exclama-t-il dans la *Frivolité*:

"Tout à coup il se lève une aurore si belle,
Qu'elle a rendu le jour à votre chant."²⁸

Pidansat de Mairobert, dans la *Réponse du coin du roi*, prétendait que les partisans du coin adverse "exerceraient encore leur despotisme si *Titon* ne les eût pas détrônés."²⁹

²⁶Caux de Cappeval, *Apologie du goût français*, p.11, in Minkoff p.1559.

²⁷Lettre citée dans L.Reichenburg, *Contribution à une histoire de la Querelle des Bouffons*, p. 68-69.

²⁸Boissy, *Frivolité*, scène IV, p.37, in Minkoff, p.253.

²⁹Pidansat de Mairobert, *Réponse du coin du roi...*, p.6, in Minkoff p274.

Les tensions semblaient alors apaisées, lorsqu'on donna, deux mois plus tard, le 1er mars 1753, le *Devin du village* de Rousseau, et l'on profita de cette accalmie pour rééditer le *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras* de F. Raguenet, dans la *Paix de l'Opéra*. Selon Caux de Cappeval, "Cet intermède français [le *Devin*] trouva grâce pour la musique devant les deux partis, par un certain mélange des deux goûts, mais assez équivoque, et plus que faible: voilà tout son mérite; car pour les beautés de poésie, on les cherche encore; et je crois qu'on les cherchera longtemps."³⁰ Parisot ne manqua d'ailleurs pas, dans sa *Relation véritable...*, à travers une écriture poissarde inspirée du style de Vadé, de railler le livret de Rousseau. L'un de ses personnages grivois, Philipotte, reprochait ainsi à sa "Commère" de préférer le *Devin* au *Maestro di musica*:

"Tu as bien peu de goût, car ça vaut mieux que ton petit Pissefroid, qui s'en vient nous dire que sa Colette n'est pas trompeuse: il nous la baille belle, celui-là, a-t' il un privilège, et sa Mijaurée qui me donne la colique: si, la mal-apprise, qui se vante que tous les Galans de la Ville voudront d'elle, al en a bien menti, et si j'étois garçon, je n'en serois ma fine pas tenté: parlez-moi de cette petite qui regarde amoureusement son Maître, en tournant les yeux, et qui lui fait les cornes en musique, c'est ça qu'est joli: et pis ste musique, par exemple, qui va tout en haut, et pis tout en bas (...)." ³¹

Si Rousseau prétendait dans ses *Confessions* que le *Devin* "acheva de [le] mettre à la mode"³² et que "Tous ceux qui l'entendirent en étaient enchantés (...)"³³, aussitôt après la parution de sa *Lettre sur la musique française*, à la fin du mois de novembre 1753, de nombreux auteurs firent une impitoyable critique de l'intermède et de la lettre du même auteur, qu'ils jugèrent incompatibles. Ils soulignèrent le paradoxe du philosophe qui, après avoir composé un intermède en langue française, dans un mélange des styles italien et français, prétendait cette langue inapte à être mise en musique. Si les écrits

³⁰Caux de Cappeval, *Apologie...*, p.10, in Minkoff p.1560.

³¹Parisot, *Relation véritable et intéressante du combat des fourches caudines*, p.11-12, in Minkoff p.643-644.

³²Rousseau, *Confessions*, livre VIII, G.F., p.118.

³³*Ibid.*, p.125.

s'étaient montrés acerbes à propos du *Devin*, Fréron en dénonçant les airs "pillés des Compositeurs Italiens"³⁴ et en critiquant les contresens, et Caveirac en faisant une satire, tout en prétendant ses vers "aussi rustiques que ses personnages"³⁵, ils furent aussi impitoyables qu'interminables à propos de la *Lettre sur la musique française*. Les missives, toutes plus agressives les unes que les autres, se mirent à déferler. Avec une hargne et un mépris sans précédent, Rousseau venait de bafouer, dans sa lettre, la musique française, ses compositeurs, ses interprètes, ainsi que le public. Au paroxysme de la querelle, les missives les plus acerbes se mirent à déferler contre Rousseau (cf. Plan de la "guerre de brochures"). Les auteurs, dans l'effervescence suscitée par cette lettre, oublièrent le véritable enjeu de la querelle, qui eût dû consister en une comparaison sage et raisonnée des deux genres d'opéras. Seul le départ des Bouffons, après la représentation des *Viaggiatori*, le 7 mars 1754, mit un terme à cette excessive "guerre de brochures".

³⁴Fréron (ou Rousselet), *Lettres sur la musique française, en réponse à celle de J.J.Rousseau*, p.21, in Minkoff p.783.

³⁵Caveirac, *Lettre d'un Visigoth*, p.10, in Minkoff p.1052.

B) La critique musicale dans la Querelle des Bouffons

1°-Apparition d'un genre littéraire particulier

Si la critique fut de tous temps une tradition dans l'histoire de la littérature - Platon et Aristote en faisaient déjà - elle revêtit, dans les pamphlets rédigés au cours de la querelle, un aspect particulier. Les critiques mises en abîme dans les diverses brochures présentèrent des éléments récurrents. Nous allons, pour mettre en évidence la particularité de ces ouvrages critiques, insister sur trois points à nos yeux essentiels: l'anonymat, la publicité des lettres, et la naissance d'un nouveau genre d'écriture, à travers la critique musicale.

L'anonymat, tout d'abord, frappant la quasi-totalité des pamphlets (parmi tous les écrits recensés, seuls 14 portent le nom de l'auteur)³⁶, était sans nul doute lié à la virulence des propos tenus. Dans la mesure où les partisans du coin de la reine portaient atteinte aux spectacles de Cour et, partant, au goût de S.M. le roi, il leur convenait de conserver l'anonymat, non seulement pour se protéger, mais également pour contourner la censure. Pour l'ensemble des ouvrages, un travail d'attribution admirable a été effectué par D.Launay, dans son recueil des pamphlets³⁷, d'après le *Dictionnaire des ouvrages anonymes* de Barbier, les *Supercheries littéraires* de Quérard, ainsi que la *Contribution à une histoire de la Querelle des Bouffons* de L.Reichenburg.

³⁶Les ouvrages signés sont: Arnaud, *Lettre sur la Musique, à Monsieur le Comte de Caylus*; d'Alembert, *De la liberté de la musique*; Bâton, *Examen de la Lettre de M.Rousseau*; Boissy, *La Frivolité*; Chevrier, *Le Retour du goût*; Dandré-Bardon, *L'impartialité*; Grimm, *Lettre sur Omphale* et *Lettre à Monsieur l'abbé Raynal*; Pellegrin, *Dissertation sur la musique*; Ragueneau, *La Paix de l'Opéra*; Rameau, *Observations sur notre instinct...*; Rousseau, *Lettre sur la Musique française*; V.T.H.S.M., *Lettre de M.M. du coin du roi...*; et Yzo, *Lettre sur celle de J.J.Rousseau*.

³⁷Voir D.Launay, *Querelle des Bouffons*, p. XXII-XXIV, une répartition des ouvrages selon trois catégories: ouvrages signés, ouvrages anonymes dont l'attribution n'est pas contestée, ouvrages anonymes dont l'attribution est contestable.

Les auteurs, sans pour autant signer leurs pamphlets, tentaient d'élucider l'anonymat des autres brochures. Ainsi Rousseau, dans la *Lettre à M. Grimm, au sujet des Remarques...*, qu'il n'avait pas signée, s'interrogeait sur l'identité de l'auteur des *Remarques*: "J'ignore parfaitement qui est le Commentateur, mais je ne le crois point mal avec vous: car, selon moi, ce n'est pas sans quelque finesse à sa manière qu'il affecte de relever tant de jolis endroits de votre lettre."³⁸ A travers une analyse critique des procédés mis en oeuvre par cet anonyme, Rousseau faisait preuve d'un souci ludique de le nommer, afin de rectifier ses propos, tout en luttant contre l'ennui: "Comme je pourrais bien, par contagion, m'appesantir un peu sur les remarques pour éviter du moins la monotonie; je donnerai différents noms à leur Auteur. Quand il prendra la peine d'expliquer au long pourquoi il nous fait l'honneur d'être de votre avis, je l'appellerai *le Commentateur*. Quand il fera semblant de vous réfuter, ce sera *le Compère*, et ce sera *le Critique* toutes les fois qu'il aura raison; mais je serai contraint d'être un peu sobre sur l'usage de ce dernier nom."³⁹

Certains auteurs, comme Diderot, dans *Au petit prophète...* jouaient sur l'anonymat afin de se dédouaner des critiques qu'ils portaient aux auteurs: "Au reste, Messieurs, vos Brochures étant toutes anonymes, j'ai parlé jusqu'à présent sans avoir personne en vue."⁴⁰ D'autres encore, comme Marin dans sa *Lettre à Madame Folio*, ironisaient sur cette nouvelle mode de l'anonymat: "Madame, car c'est à vous que je veux écrire en dépit de l'usage qui ne permet plus à nos Beaux Esprits d'adresser leurs lettres qu'à des Dames*** Etres imaginaires (...)."⁴¹

Si certains s'amusaient ainsi de l'anonymat, d'autres s'en indignaient, et encourageaient les différents auteurs à se dévoiler. Dans un Post Scriptum à

³⁸Rousseau, *Lettre à Grimm, au sujet des Remarques ajoutées à sa Lettre sur Omphale*, p.5, in Minkoff p.93.

³⁹*Ibid.*, p.5, in Minkoff p.94.

⁴⁰Diderot, *Au petit prophète...*, p.12, in Minkoff, p.426.

⁴¹Marin, *Lettre à Madame Folio*, p.3, in Minkoff, p.471.

l'*Apologie du sublime bon mot*, Parisot écrivait à ce propos: "*J'ai tant d'intérêt à bien connaître les hommes, et j'ai tant été trompé pour les avoir mal connus, que je les invite tous à se démasquer les uns les autres.*"⁴² L'auteur de cette phrase, lui-même anonyme, faisait ainsi preuve d'une ironie paradoxale, commune à presque tous les auteurs de la querelle.

La concentration d'écrits anonymes, au cours de cette "guerre de brochures", rendit la communication de moins en moins aisée, dans la mesure où un auteur visé dans une lettre non signée ne savait à qui adresser sa défense. Il en résulta la naissance d'un nouveau genre: celui de la lettre ouverte qui, tout en renforçant l'esprit de clan, était destinée à être publiée. Lorsque les lettres continuaient à être adressées, leur destinataire n'était sans doute plus qu'un prétexte, une manière de dynamiser l'écriture. Grimm commençait ainsi sa *Lettre... à Monsieur l'abbé de Raynal*: "Permettez, monsieur, que je m'adresse à vous pour faire mes remerciements à l'inconnu qui, par une suite de sa déférence pour vos conseils, a bien voulu enrichir ma *Lettre sur Omphale* de ses Remarques, et surtout au public, qui a daigné juger avec indulgence une brochure dans laquelle il n'a pu trouver d'autre mérite qu'un grand zèle pour la vérité et pour le bien de l'art."⁴³ L'abbé Raynal constituait, dans cette adresse, un prête-nom afin de répondre à l' "inconnu", tout en impliquant un "public" également constitué d'inconnus. Grimm aurait pu écrire une simple lettre ouverte, sans adresse, mais son style en eût sans doute souffert. Caux de Cappeval, dans son *Apologie du goût français* voyait également en ces lettres ouvertes une manière détournée de s'adresser à un plus large public: "Car aujourd'hui, sous le nom de Lettre à *Monsieur*, nos philosophes disent au public toutes les impertinences qui leur passent par la tête, comme si l'on devoit craindre de les lui adresser à lui-même dans le corps du *discours*, après qu'on a débuté par les lui dire dans l'*Avertissement*."⁴⁴ Nous

⁴²Parisot, *Apologie du sublime bon mot*, p.12, in Minkoff p.440.

⁴³Grimm, *Lettre de M.Grimm à l'abbé de Raynal*, p.1, in Minkoff p.83.

⁴⁴Caux de Cappeval, *Apologie du goût français*, Discours apologétique, p.11, in Minkoff, p.1561.

pourrions, afin d'illustrer cette idée, prendre l'exemple des *Lettres sur la musique française...* de Fréron (ou Rousselet), adressée à un "Monsieur", mais dont les élans interpellaient, de toute évidence, un public plus large. D'ailleurs, en reprenant mot par mot l'*Avertissement* de Rousseau, l'auteur en donnait une lecture qui semblait faite de vive voix, et à laquelle il apportait simultanément un commentaire. Sans doute pourrait-on voir là, en germe, un procédé que Diderot allait reprendre plus tard, en 1772, dans les personnages "A" et "B" de son *Supplément au voyage de Bougainville*. Ce type d'écriture simulante une analyse partagée avec le lecteur, et comme s'opérant au fil de l'écriture, à mesure que ce lecteur la découvrait, avait déjà été employée, d'une manière admirable, dans l'analyse du monologue d'Armide dans la *Lettre sur la musique française* où Rousseau parvint à mêler harmonieusement la musique à la prose. Cette critique musicale était remarquable en ce qu'elle permit à l'auteur, en entrecoupant les fragments du poème de Quinault de commentaires, de donner la description de leur mise en musique, tout en la critiquant, tant du point de vue harmonique que du point de vue de la logique littéraire. Il nous paraît indispensable de glisser ici un échantillon de ce nouveau genre d'écriture, auquel la passion conféra une étonnante vivacité:

"Enfin il est en ma puissance..."

Voilà un *trille* et, qui pis est, un repos absolu dès le premier vers, tandis que le sens n'est achevé qu'au second. J'avoue que le poète eût peut-être mieux fait d'omettre ce second vers, et de laisser aux spectateurs le plaisir d'en lire le sens dans l'âme de l'actrice, mais puisqu'il l'a employé, c'était au musicien de le rendre.

Ce fatal ennemi, ce superbe vainqueur!

Je pardonnerais peut-être au musicien d'avoir mis ce second vers dans un autre ton que le premier, s'il se permettait un peu plus d'en changer dans les occasions nécessaires.

Le charme du sommeil le livre à ma vengeance.

Les mots de *charme* et de *sommeil* ont été pour le musicien un piège inévitable; il a oublié la fureur d'Armide, pour faire ici un petit somme dont il se réveillera au mot *percer*. Si vous croyez que c'est par hasard qu'il a employé des sons doux sur le premier hémistiche, vous n'avez qu'à écouter la basse: Lully n'étoit pas homme à employer de ces dièses pour rien."⁴⁵

⁴⁵Rousseau, *Lettre sur la musique française*, p.81-83, GF p.179.

Les préoccupations exprimées par Rousseau dans cette critique de la mise en musique par Lully du livret d'*Armide* révélait ainsi la naissance d'une prose nouvelle, que nous pourrions qualifier de musicale.

2°- Analyse des procédés de la critique dans les pamphlets

Les critiques mises en abîme dans les brochures, à mesure que la querelle s'enflammait, se firent de moins en moins objectives, et oublièrent bientôt l'objet réel de la polémique. Si certaines, comme la *Réfutation* d'Aubert ou les *Lettres sur la musique française...* de Fréron, consistaient en une critique linéaire s'attachant à un pamphlet particulier, il leur arrivait toutefois de s'égarer et, en oubliant le fond des écrits, de s'en prendre au ton et au style des auteurs, ainsi qu'à leur personnalité. Une telle évolution, d'une critique du fond vers celle de la forme et de l'auteur lui-même, est particulièrement perceptible dans un jugement de la *Lettre sur la musique française*, de Fréron: "Qu'on lise l'ouvrage, l'on n'y trouve que des opinions extravagantes, des satires amères, des sophismes insoutenables, des personnalités offensantes, des inconséquences marquées, des contradictions palpables, des duretés, des invectives, des calomnies: tout cela exhalé avec ce dédain insultant, ces expressions orgueilleuses, cet air décisif, ce ton de maître, qui révolterait dans la bouche même d'un homme supérieur: c'est un furieux, un frénétique, un pédagogue bilieux, un *Dragon*; ou plutôt, c'est ce missionnaire Suisse qui voulait convertir son auditoire à coups de bâton."⁴⁶ L'évolution de la critique stylistique vers un conflit de personnalité, faisant du philosophe se livrant au lazzi des bastonnades un personnage digne de la *Commedia dell'Arte*, est repérable dans l'usage du déictique péjoratif et des énumérations. Il semble d'ailleurs que l'art de la critique pamphlétaire réside dans ce type d'énumérations dans lesquelles la richesse adjectivale se fait croissante, permettant de caractériser de plus en plus précisément un personnage, avec un détachement non dénué d'humour. Dans la deuxième des *Lettres sur la musique française...*, reprenant une phrase de Rousseau, Fréron

⁴⁶Fréron, *Lettres sur la musique française, en réponse à celle de J.J.Rousseau*, I, p.10, in Minkoff p.772.

en critiquait le style avec une ironie extrêmement pertinente: “*C’est par la raison QUE je viens d’exposer QUE QUOIQUE QUELQUES-uns. Un Ecrivain qui met ainsi de suite que, que, quoique, quelques, est très autorisé à trouver la langue française inaccessible aux grâces de la mélodie.*” Une telle critique portant sur le style de Rousseau permettait du même coup d’en réfuter l’argumentation. Si les différents auteurs, dans leurs pamphlets, s’accusaient d’ailleurs réciproquement de se contredire, Rousseau figurait au premier plan de ce type de reproche. Caux de Cappeval voyait ainsi en la *Lettre sur la musique française* un “tissu de contradictions”:

“Admirons en passant comme il se contredit!
Il fronde ici Quinault; plus loin il l’applaudit. (...)”⁴⁷

Selon de nombreux auteurs, ce type d’égarement résultait de l’ignorance des critiques en matière de musique. Boissy reprochait ainsi aux “prétendus amateurs”, au sens de personnes ayant le goût pour les Beaux-Arts, de s’exprimer “avec un ton de maître”.⁴⁸ J.Carlez observa plus tard que l’ignorance des philosophes en matière de musique était d’autant plus impardonnable lorsqu’il s’agissait d’un auteur connu, et non d’un homme quelconque: “(...) nul ne doit se mêler de raisonner sur les choses dont il n’a qu’une connaissance superficielle (...). De la part du premier venu, cela n’a que peu d’importance; la faute est plus grave lorsqu’elle provient d’un homme dont le nom commande l’attention, d’un écrivain justement réputé d’ailleurs (...).”⁴⁹ C’est sans nul doute pour cette raison que Rousseau fut si peu épargné par les critiques de la querelle.

L’ignorance des divers auteurs de pamphlets s’accompagnait de raisonnements absurdes, voire syllogistiques, comme cette réflexion de Fréron, au début de ses *Lettres sur la musique française...*, qui faisait des femmes les juges en matière de goût, et qui, dans la mesure où elles n’appréciaient pas la

⁴⁷Caux de Cappeval, *Apologie du Goût français*, p.65, p.1615 in Minkoff.

⁴⁸Boissy, *Frivolité*, p.31, in Minkoff p.247.

⁴⁹J.Carlez, *Grimm et la musique de son temps*, p.4-5.

musique des Bouffons, en déduisait que cette musique était mauvaise.⁵⁰ Des erreurs commises dans les références pouvaient également contribuer à discréditer les arguments développés dans les diverses brochures. Cependant beaucoup d'auteurs manifestaient un grand souci de précision, et leurs critiques, tout en ébranlant les thèses adverses, avaient une ambition plus didactique et invitaient à pratiquer une certaine méthode. En témoignent les titres-mêmes de brochures de Marin et de Madame Foliot: *Ce qu'on a dit*, et *Ce que l'on doit dire*. Une extrême précision des références et des citations était également remarquable, tant dans les *Lettres sur la musique française...* de Fréron que dans la *Réfutation* d'Aubert. Quant aux notes en bas de page, elles contribuaient, dans un certain nombre de pamphlets, à accréditer les propos critiques tenus par l'auteur. Dans l'*Apologie du goût français* de Caux de Cappeval, et dans la *Lettre à Madame Favart*, elles témoignaient d'une volonté de l'auteur de se faire entendre, d'explicitier les pointes sans pour autant alourdir son écriture. Les références à l'Antiquité et à la littérature d'une manière plus générale étaient fréquentes. Lorsqu'un auteur du coin du roi citait, comme Fréron⁵¹, des ouvrages italiens, faisant ainsi preuve de sa connaissance objective des littératures française et italienne, il conférait plus de poids à sa critique.

Afin d'appuyer leur argumentation, les auteurs avaient par ailleurs souvent recours à des digressions, comme celle du "bon Général", dans la *Lettre sur la musique française*, qui permit à Rousseau de porter sa critique bien au-delà du simple domaine musical. Il leur arrivait également d'illustrer leur discours au moyen d'anecdotes. Celle de l'Arménien à qui l'on fit écouter des compositions italienne et française et qui, sans préjugé, préféra, selon Rousseau, l'italienne, suscita de toute évidence le plus grand nombre de

⁵⁰Fréron, *Lettres sur la musique française...*, p.7-8, in Minkoff p.679-680.

⁵¹Citations d'œuvres de Gravina, de Muratori et de Riccoboni dans les *Lettres sur la musique française...*, de Fréron, p.53-54, in Minkoff p.815-816.

critiques, jusqu'à la fin du siècle même. Chabanon, dans sa sublime *Lettre... sur les propriétés musicales de la langue française*, ne manqua pas de l'y retourner contre son auteur.⁵²

Lorsque certains auteurs tentaient d'illustrer leurs propos d'exemples, ceux-ci demeuraient toutefois vagues et limités. G.Décote observe à propos de Cazotte qu' "il se contente d'affirmations, illustrées parfois par des références à tel ou tel passage, mais jamais appuyées sur des preuves."⁵³ Ce genre de remarque sur l'imprécision des démarches de cet auteur dans ses critiques pourrait s'étendre à l'ensemble des auteurs de la querelle.

⁵²Chabanon, op.cit., p.16.

⁵³Décote, *l'itinéraire de J.Cazotte*, p.75.

3°-La richesse stylistique des pamphlets

Se caractérisant avant tout par une écriture d'une vivacité et d'une virulence particulières, le pamphlet est par définition un écrit polémique ou satirique attaquant, en quelques pages, un auteur, une oeuvre, ou une opinion. Avant la diffusion des journaux, les pamphlets véhiculaient clandestinement des idées subversives à propos de religion ou de politique. S'inscrivant dans cette tradition, avec une verve étonnante, la foule des brochures publiées au cours de la Querelle des Bouffons s'en prit avec gravité à un sujet - l'expression d'une préférence de goût pour un certain genre d'opéra - qui eût néanmoins pu paraître anodin. Prenant un tour enflammé, les pamphlets belliqueux publiés entre 1752 et 1754 présentèrent un exceptionnel éventail de tons, dont l'évocation nous permettra de caractériser l'art pamphlétaire propre à la Querelle. Si certaines brochures se montrèrent ironiques ou cyniques, lorsqu'elles se faisaient méprisantes ou injurieuses, elles suscitaient des réponses de plus en plus furieuses, et leurs auteurs firent généralement l'objet d'impitoyables satires. D'autres, plutôt humoristiques, présentèrent une écriture d'une rare vivacité, jouant et rebondissant sur les mots, et furent souvent parodiées. Enfin, nous tenterons d'isoler, parmi ces pamphlets si divers, quelques pages d'un lyrisme étonnant, constituant de véritables chefs-d'oeuvre d'écriture.

L'ironie est sans doute, dans les divers pamphlets, la manière la plus répandue de mettre en évidence les contradictions des divers auteurs, de souligner l'absurdité et la fragilité des thèses adverses. Elle est omniprésente dans l'*Apologie du goût français* où elle permet à Caux de Cappeval de ridiculiser Rousseau, le "Grand Allobroge", et Grimm, le "petit Bohémien"⁵⁴,

⁵⁴Caux de Cappeval, op. cit. , p.4., in Minkoff p.1554.

à travers des commentaires de leurs propos cités en italique. Ainsi ironisait-il, par exemple, sur le reproche fait par Grimm aux Français “*d’ouvrir la bouche en chantant*”, à travers un jeu de mots lui permettant de laisser l’autre coin sans voix: “c’est un défaut essentiel, parce que les Italiens ne chantent pas la bouche ouverte: ils ne chantent que du nez et du gosier. Hé bien! nous fermerons la bouche en chantant; cela ne nous sera pas difficile: car nous l’avons petite en France; ce qui nous épargnera la peine de faire venir des bouches d’Italie, d’autant plus qu’elles sont fort grandes (...).”⁵⁵ Les écrits étaient, pour lui, par nature “extravagants” et “satiriques”⁵⁶. Ainsi commentait-il à travers un concetto ironique la *Justification de la musique française par elle-même* d’Estève et Morand: “Discours vigoureux qui (...) *emporte* la pièce: vous offrez partout des traits hardis, lumineux et même très philosophiques (autrefois on aurait dit satiriques).”⁵⁷ L’ironie conférait à certains adjectifs un aspect péjoratif, à travers la création d’oxymores tels que “la politesse philosophique”, ou la “germanique élégance”.

Dans les écrits du coin du roi, l’ironie n’excluait pas le respect des lecteurs. Au contraire même, et la traduction des citations latines témoignaient par exemple du souci de se faire entendre d’un large public. Fréron, en traduisant l’épithète de la *Lettre sur la musique française* livrée de manière abrupte par Rousseau à ses lecteurs, soulignait le ton méprisant des philosophes du coin adverse: “Les grands Philosophes ont toujours été persécutés de leur vivant; on a combattu leurs opinions; (...) ils gémissaient sur la nature humaine, sur les sots préjugés de la Multitude, qui ne mérite pas qu’on lui fasse connaître la vérité. Monsieur Rousseau est précisément dans le cas; (...).”⁵⁸ Ce mépris de Rousseau à l’égard de la multitude était, étrangement, très partagé des philosophes des Lumières du coin de la reine qui avaient l’intime conviction de constituer un

⁵⁵Ibid., p.12, in Minkoff, p.1562.

⁵⁶Ibid., p.2, in Minkoff p.1552.

⁵⁷Ibid., p.6, in Minkoff p.1556.

⁵⁸Fréron, *Lettres sur la musique française...*, p.34, in Minkoff p.796.

ensemble de “gens lumineux”, de “beaux esprits”, voire d’ “Elus de la nation” pour reprendre des propos de Grimm.⁵⁹ S’il arrivait que l’on passât outre ce ton hautain, élitiste, en revanche, lorsque les propos de certains auteurs se faisaient insultants, ils provoquaient des cascades de réponses, toutes plus agressives les unes que les autres. Après avoir outragé les compositeurs français, mais aussi les musiciens, la langue et le public français, Rousseau acheva sa *Lettre sur la musique française* sur un paragraphe des plus insultants, qui allait engager une lutte inextricable: “Je crois avoir fait voir qu’il n’y a ni mesure ni mélodie dans la musique française parce que la langue n’en est pas susceptible; que le chant français n’est qu’un aboiement continu, insupportable à toute oreille non prévenue; que l’harmonie en est brute, sans expression, et sentant uniquement son remplissage d’écolier; que les airs français ne sont point des airs; que le récitatif français n’est point du récitatif. D’où je conclus que les Français n’ont point de musique et n’en peuvent avoir, ou que si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux.”⁶⁰ Si les écrits, jusqu’à cette lettre, ne s’étaient pas ménagés, leurs insultes étaient écrites sur un mode querelleur. En revanche, Rousseau les inscrivait au terme d’un long raisonnement, et cela les rendit insupportables. Certains auteurs, tels que Parisot, à travers l’écriture poissarde de la *Relation véritable des fourches caudines*, répondirent aux insultes avec trivialité. D’autres, d’une manière plus subtile qui n’excluait pas un minimum de respect, justifèrent leur cruauté à l’égard de Rousseau. Fréron, notamment, achevait ses *Lettres sur la musique française...* sur ces mots: “Je viens de relire cette lettre, Monsieur, et je crains que vous ne soyez blessé de quelques expressions dures, que l’urbanité française aurait dû m’interdire. Mais j’ai pensé qu’il y avait de ces hommes singuliers qui demandaient qu’on leur parlât avec franchise, et même avec une noble rudesse.”⁶¹ Raynal, dans la *Correspondance littéraire*, s’il voyait en ce ton

⁵⁹Grimm, le *Petit prophète...*, ch.X, p.24, in Minkoff p.158.

⁶⁰Rousseau, op. cit., p.91-92, G.F. p.183-184.

⁶¹Fréron, op. cit., p.64, in Minkoff p.826.

insultant de Rousseau la cause du redoublement de la violence dans les écrits, n'approuvait pas plus la vulgarité des réponses que la *Lettre sur la musique française* suscita, "qui ne prouvent rien, mais qui sont remplies d'injures et de grossièretés."⁶² Il reprochait en particulier à Fréron de répondre à Rousseau avec agressivité: "A la tête de la troupe de polissons se trouve l'illustre M. Fréron dont les éloges sont plus redoutés des honnêtes gens que les injures qu'il ne cesse de vomir depuis quelque temps contre M. Rousseau."⁶³ Toutefois, Caux de Cappeval, dans son *Apologie* justifiait la violence avec laquelle les partisans du coin du roi se firent un devoir de répondre aux injures de Rousseau. Dans la mesure où celles-ci bafouaient, non un individu particulier, mais la culture française dans son ensemble, elles furent perçues comme des atteintes à la "société". Les injures, selon Caux de Cappeval, "sont toujours de trop contre des particuliers; contre une Nation entière, ce sont des attentats: un Philosophe n'en craint pas les conséquences; mais un Citoyen doit les craindre." Décote, dans une étude des *Observations sur la Lettre de J.J. Rousseau...* de Cazotte, note que cet auteur, comme beaucoup d'autres, blessé dans son orgueil national, répondit, non sur le fond de la *Lettre* de Rousseau, mais sur sa forme, portant plus loin encore ses injures. Il prend en exemple le problème de la langue française que Rousseau disait impropre à être mise en musique: "au lieu de discuter cet argument fondamental de son adversaire, Cazotte se contente pour toute réponse d'une question oratoire qui est une sorte de pirouette oratoire sans intérêt."⁶⁴ C'était, selon Décote, l'incapacité de Cazotte à affronter Rousseau sur de véritables notions musicales qui le poussait, comme la plupart des auteurs, à l'agresser personnellement: "ne pouvant réfuter le théoricien, il s'en prenait à l'homme."⁶⁵ Abandonnant d'ailleurs souvent les arguments sérieux permettant de défendre l'une ou

⁶²Raynal, *Correspondance littéraire*, Paris, 1er février 1754, p.121.

⁶³Ibid., 15 février 1754, p.128.

⁶⁴Décote, *Itinéraire de J.Cazotte*, p.75.

⁶⁵Ibid., p.77.

l'autre musique, la violence des différents auteurs en vint à muer la querelle de l'opéra en un impitoyable conflit de personnalités. Si Rousseau en fut la principale cible, tout en mettant en évidence les contradictions criantes de sa *Lettre sur la musique française* et du *Devin du village*, on l'érigea bientôt en muse du genre satirique. Il déchaîna alors l'imaginaire collectif, et fut désigné par une impressionnante quantité de surnoms ou de périphrases dénotant un certain humour de la part de ses détracteurs. Pour n'en citer que quelques-uns, Caux de Cappeval en fit "l'Oracle des Bouffonnistes", "le Philosophe par excellence, le Panégyriste de l'ignorance couronnée, le père putatif du *Devin du village*"⁶⁶, tandis que Fréron considérait la lettre de celui qu'il apostrophait par son prénom, ne masquant nullement son profond mépris, comme l' "insultant barbouillage d'un écrivain hétéroclite."⁶⁷ Quant à Travenol, il dédia sa *Galerie de l'Académie* à "JEAN JACQUES ROUSSEAU de Genève, copiste de musique, philosophe, orateur, grammairien, historien, théologien, mathématicien, peintre, poète, musicien, comédien, médecin, chirurgien, apothicaire, etc., etc."⁶⁸, soulignant, à travers cette énumération satirique de titres, la pédanterie et la superficialité d'un philosophe qui se pensait en mesure de s'exprimer sur tout. Le comparant enfin à David, "Ce petit géant", "mon Philistin", Caveirac, dans la *Lettre d'un Visigoth* fit la satire de cet homme qui s'était condamné à affronter seul, avec l'arme verbale, des légions entières de brochures.⁶⁹

Si beaucoup d'écrits se caractérisèrent par un ton hargneux ne pouvant générer que des suites d'injures, d'autres étaient empreints d'un humour assez savoureux. Certaines descriptions notamment, à travers lesquelles l'auteur feignait de porter un regard naïf sur le coin adverse, donnèrent lieu à des images amusantes, comme celle de l'abbé grivois à qui une sentinelle

⁶⁶Caux de Cappeval, *Apologie...*, p.12, in Minkoff p.1562

⁶⁷Fréron, *Lettres sur la musique française...*, p.35, in Minkoff p.797.

⁶⁸Travenol, *Galerie de l'Académie*, p.1, in Minkoff p.1487.

⁶⁹Caveirac, op.cit., p.6-7, in Minkoff, p.1048-1049.

demanda de se taire, à l'Opéra, dans la *Réponse du coin du roi...*: "Il dit inutilement: *Baissez la voix, M. l'Abbé, mais, M. l'Abbé, ne parlez donc pas tant, vous vous croyez dans une église.* M. l'Abbé parle toujours avec la même activité: je m'approchai pour écouter son instruction pastorale, je crus que ce Lévite portait des arrêts sur la musique ou sur le poème; je me trompai, il ne jugeait que des jambes des danseuses."⁷⁰ L'humour, généralement, inspirait des réponses écrites sur le même ton. Aussi le *Petit prophète de Boehmischbroda*, parce-qu'il s'en prenait à la musique française sur un ton assez sympathique, fut-il parodié avec humour, même si ces parodies tendaient à le ridiculiser. Raynal observait à ce propos dans la *Correspondance littéraire*: "le *Petit prophète* faisait rire, et les Français pardonnent tout en faveur de la plaisanterie."⁷¹ Consistant en une parodie du style biblique, le *Petit prophète* présentait une voix dictant à un humble violoniste la mission prophétique qu'il devait accomplir. A travers le vocabulaire mystique, les interjections et la polysyndète biblique, la prose de Grimm prenait véritablement l'aspect de versets. Le chapitre XI, par exemple, intitulé "Ici commence la Révélation", décrivant le peuple français comme un peuple "élu", présentait l'Académie de Musique comme une sorte de veau d'or, qu'il était sacrilège d'idolâtrer.

On parodia le *Petit prophète* sur sa forme, afin d'en ridiculiser, avec beaucoup d'humour, le contenu. Jourdan reprit ainsi sa feinte naïveté et ses leitmotive agaçants dans le *Correcteur des Bouffons*, et Pidansat de Mairobert en imita rigoureusement la structure en vingt et un chapitres écrits sur le mode prophétique, dans les *Prophéties du grand prophète Monet*. Lorsqu'il n'était pas entièrement parodié, le *Petit prophète* était néanmoins toujours commenté à travers le champ sémantique de la religion⁷². Ce genre de critique jouant sur les mots était caractéristique de la guerre de brochures, et

⁷⁰Pidansat de Mairobert, *Réponse du coin du roi au coin de la reine*, p.5, in Minkoff p.273.

⁷¹Raynal, *Correspondance littéraire...*, Paris, 15 décembre 1753, p.105.

⁷²Voir la *Lettre écrite de l'autre monde* de Suard, ou l'*Apologie* de Caux de Cappeval.

conférait une vivacité particulière aux écrits. Il arrivait que les auteurs créassent des néologismes afin de railler les Bouffons et leurs partisans: "Ah! Ah! bouffonnons, rions tous"⁷³, s'écriait le Marquis de la *Frivolité* de Boissy, et jouant sur des onomatopées, "zin, zin, zin", "Patapon, et trin, trin", les personnages de cette comédie parodiaient sans doute le duetto final de la *Serva Padrona* dans lequel Serpina et Uberto se faisaient réciproquement écouter les battements de leur coeur aimant: "tipiti" et "tapata". Boissy alla même plus loin dans ce pamphlet, et créa une langue bouffonne, à mi-chemin entre le provençal et l'italien:

"Coumo l'ausel près el niou,
Mon cor crido que fa pietat.
Anzi que fa, piou, piou,
Per aber la libertat."⁷⁴

Les jeux de mots, parfois, entraînaient des débordements graveleux, comme dans cette conversation relatée dans la *Lettre à Madame Favart*:

"Je vous avoue, Madame, que vous jouez dans ce moment le rôle d'une actrice, qui voudrait la supplanter.

Et vous Monsieur, qui êtes si éloquent pour la défendre, vous faites celui qui voudrait lui planter.... malgré toute son austère vertu."⁷⁵

Ce type d'échange rebondissant sur les mots faisait de la Querelle des Bouffons un véritable "combat de mots et de langues"⁷⁶, pour reprendre une expression du même auteur.

Enfin, dans cette guerre de brochures, lorsque les auteurs du coin du roi se donnaient pour mission de chanter les beautés de la langue française, leur écriture illustrait par son élégance-même leur préférence, et se faisait naturellement poétique. L'*Apologie* de Caux de Cappeval, dont la fonction était d'illustrer par sa forme-même la musicalité de la langue française, en alexandrins, offrait des rimes plates, généralement riches. L'usage fréquent du rythme binaire, propre à l'alexandrin, y était particulièrement propice à

⁷³Op. cit., p.25, in Minkoff p.241.

⁷⁴Ibid., p.42, in Minkoff p.258.

⁷⁵Op.cit., p.11-12.

⁷⁶Ibid., p.14.

décrire la division entre les deux coins et une opposition entre deux types d'opéras. Afin d'illustrer la sonorité et le caractère pétillant de la langue italienne, Caux de Cappeval jouait sur des allitérations en "i" et en "ille":

"Pourvu que dans sa courbe un feu hardi pétille
Que d'un chant bondissant le cliquetis sautille;"⁷⁷

Puis, plus loin, s'élevant contre la théorie sur les langues développée dans la *Lettre sur la musique française*, il emplît ses vers des syllabes nasales dont Rousseau prétendait qu'elles rendent la langue française impropre à être mise en musique:

"(...) La langue n'admet point les beautés musicales.
Tout ce bruit importun de syllabes nasales,
De tant de mots pesants le concours odieux
La rend inaccessible aux chants mélodieux."⁷⁸

Faisant, dans ses vers, alterner les syllabes nasales et les sons vocaliques les plus doux, il prouvait la souplesse et la richesse de la langue française. Le fait d'avoir uni à la rime: "musicales" et "nasales", était sans doute également un moyen de combattre la thèse de Rousseau selon laquelle ces deux termes étaient incompatibles.

Un peu plus loin encore, dans son *Apologie*, dans deux vers d'une habileté remarquable, il parvenait à mettre en parallèle les différentes possibilités offertes par la langue française:

"Tantôt fière trompette elle annonce la guerre:
Tantôt simple musette, elle calme la terre."⁷⁹

Dans ces vers, les consonnes sifflantes remplaçaient les "r" durs lorsqu'il s'agissait d'exprimer l'apaisement, la douceur. Le cadre de notre étude ne nous permet pas, hélas, de porter plus loin cette étude stylistique. Il convient toutefois d'observer que l'ensemble du poème de Caux de Cappeval, pour sa richesse, mériterait d'être scrupuleusement analysé. Cet auteur donne

⁷⁷Op.cit., p.37, in Minkoff p.1587.

⁷⁸Ibid., p.44, in Minkoff p.1594.

⁷⁹Ibid.

naissance à des vers parfois grandioses, comme ceux dans lesquels, à la fin du

“Chant cinquième”, il rendit hommage aux femmes:

“VOUS, sexe trop aimable, à qui dans sa bonté,
 Le ciel a départi la sensibilité;
 Vous ne la bornez pas cette délicatesse
 Aux simples agréments nés de la politesse:
 Vous l’étendez encore aux ouvrages de goût;
 A vous seul appartient le droit de régler tout.
 D’après le sentiment, le plaisir, la nature,
 En vous le goût décide; il est sans imposture:
 Il saisit dans les Arts leurs véritables traits.
 Moins sensibles que vous, nous sommes plus distraits:
 L’homme trop réfléchi délibère, examine;
 Il attend la raison; chez vous le goût domine;
 Et quand vous n’auriez pas l’éclat de la beauté,
 Il nous faudrait soumettre à votre autorité.”⁸⁰

Une telle élégance et une telle sagesse se dévoilèrent rarement dans les divers écrits. Quelques pages de ce genre, néanmoins s’offrirent aux lecteurs comme un hâvre de paix au coeur de cette guerre de brochures.

⁸⁰Op.cit., p.70, in Minkoff p.1620.

C) Un parallèle radical entre opéra italien et opéra français

1°-La Querelle des Bouffons, une étrange page de l'histoire du parallèle

Au moment où la Querelle des Bouffons remet violemment en cause la diffusion du répertoire musical italien à Paris, au milieu du XVIII^e siècle, en opposant la tragédie lyrique française à l'intermède italien, il convient d'observer que le genre littéraire du parallèle entre musique italienne et musique française était alors traditionnel. Lorsque Grimm, dans sa fameuse *Lettre sur Omphale*, en février 1752, prétendait refuser de "renouveler" des "parallèles usés"⁸¹, il faisait allusion aux premiers conflits entre musique italienne et musique française nés, dès le XVII^e siècle, de relations de voyages de Français ayant rapporté d'Italie une préférence manifeste pour la musique de ce pays. Si la première comparaison des deux styles apparut dans la lettre du 30 avril 1659 de l'abbé Perrin à l'archevêque de Turin, dès 1684, Saint-Evremond, dans son essai *Sur les opéras* définit parfaitement la critique réciproque des deux nations: "Je ne veux pas finir mon discours sans vous entretenir du peu d'estime qu'ont les Italiens pour nos opéras, et du grand dégoût que nous donnent ceux d'Italie."⁸² Les Italiens reprochaient aux opéras français de se présenter comme "un enchaînement de danses et de musique, qui n'ont pas un rapport bien juste et une liaison assez naturelle avec les sujets."⁸³ les Français, quant à eux, reprochaient à ces derniers de ne point soigner leurs ouvertures, et de souvent introduire "un long récitatif, qui devient ennuyeux par le peu de variété qui s'y rencontre."⁸⁴

⁸¹Grimm, op. cit., p.1.

⁸²Saint-Evremond, *Oeuvres meslées*, p.96.

⁸³Ibid., p.96-97.

⁸⁴Ibid., p.97.

Ce ne fut cependant qu'en 1702, que F.Raguenet donna lieu à la première réelle comparaison des deux styles de musique. Dans son *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras*, il soutint la supériorité de l'aptitude de la langue italienne sur la langue française à être mise en musique. Deux ans plus tard, Le Cerf de la Viéville prit la défense de la langue et de la musique française, dans sa *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, ouvrant ainsi une série de réponses de plus en plus vives entre les deux hommes de lettres, qui précisa le genre naissant de la critique musicale.

Les arguments développés dans les premiers parallèles ne subirent pas de grandes modifications jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, et la Querelle des Bouffons s'inscrivit naturellement dans le prolongement de celle de Raguenet et Le Cerf de la Viéville. Elle se distingua toutefois rapidement de l'ensemble des parallèles entre musique italienne et musique française, tant par la quantité et la rare violence des écrits qu'elle généra, se muant bientôt en "guerre de brochures", que par la confusion des arguments souvent absurdes, que les auteurs défendirent aveuglément.

Si l'on considère à présent le fond de la querelle, d'un point de vue strictement musical, le débat engagé était d'autant plus étrange qu'il se fondait sur la comparaison de deux genres d'opéras incomparables. En effet, à l'opéra seria français relevant du genre tragique, et dont les sujets mythologiques, faisant appel au merveilleux et au sublime, rappelaient la magnificence du Grand Siècle, on opposa systématiquement dans la querelle les intermèdes italiens, aux personnages souvent hérités de la populaire Commedia dell'Arte, et dont les intrigues, fort légères, n'étaient destinées, à l'origine, qu'à introduire des divertissements dans un opéra seria. La *Serva padrona* elle-même ne constituait au moment de sa composition, en 1733, qu'un intermède du vaste opéra seria *Il prigionero superbo*. Sans prendre en compte la différence de nature fondamentale entre ces deux types de

compositions, les auteurs des pamphlets les opposèrent ainsi tout au long de la querelle, d'une manière aussi absurde qu'arbitraire.

2°-Les inévitables débordements de la Querelle

Seuls quelques auteurs tentèrent de rétablir le débat sur une comparaison plus fondée. Caux de Cappeval proposa ainsi dans son *Apologie du goût français* de mettre en parallèle la scène "Vaste empire des mers" des *Indes galantes* de Rameau et Fuzelier, et l'ariette "Vo solcando un mar crudele" de l'*Arstaserse* de Hasse et Métastase.⁸⁵ Il donna lui-même une analyse de ces scènes identiques, présentées dans chacun des deux opéras. Selon lui, dans l'oeuvre italienne, l'accent était mis sur l'orage, au détriment des sentiments du héros qui se croyait perdu dans un naufrage:

"Par sa bouche les vents sifflent pour son malheur;
Tout est peint dans l'image, excepté sa douleur. (...)
Des roulements affreux vont lancer le tonnerre;"⁸⁶

cependant que dans l'oeuvre française, on eût annoncé l'orage par une symphonie,

"Et le triste Héros dans ces cruels moments
Pousserait des soupirs et non des roulements."

Le défaut de la musique était ainsi, selon Caux de Cappeval, de ne pas mettre l'essentiel en valeur.

D'autres auteurs se contentèrent de suggérer une manière de rétablir une juste comparaison. Ainsi Diderot tenta-t-il, dans *Au petit prophète...*, un an après le début des offensives écrites, de remettre les auteurs critiques dans le droit chemin: "Il s'agissait de savoir quelle est, des musiques italienne et française, celle qui l'emporte par la force de la vérité, la variété, les ressources, l'intelligence, etc. et depuis deux mois que vous picotez, de quoi s'agit-il encore?"⁸⁷ Il proposa alors aux querelleurs de comparer deux opera

⁸⁵Caux de Cappeval, op.cit., p.28-29, in Minkoff p.1578-1579.

⁸⁶Ibid., p.29, in Minkoff p.1579.

⁸⁷Diderot, *Au petit prophète de Boehmischbroda, au grand prophète Monet*, p.5, in Minkoff p.419.

seria, en établissant un parallèle entre l'*Armide* de Lully et Quinault, et "*Nitocris*" de Terradellas et Métastase. Cependant, Diderot, en donnant ce sage conseil, commit une grave erreur: il venait de trahir sa propre méconnaissance de l'oeuvre de Terradellas, "*Nitocris*" étant le nom de l'héroïne, et non celui de l'opéra, et son appel au bon sens ne fut nullement écouté.

Rousseau lui-même se déroba à cette proposition de comparaison, en ne donnant qu'une analyse unilatérale du monologue d'Armide dans la *Lettre sur la musique française*. En revanche, trois ans plus tôt, dans sa [*Lettre sur l'opéra italien et français*]⁸⁸, il avait comparé les opera seria des deux nations. Cette lettre, dans laquelle il exprimait sa préférence pour l'opéra français était, heureusement, ignorée des acteurs de la querelle, qui eussent aisément pu la retourner contre lui. Il y reprochait notamment à la musique italienne "la monotonie et les défauts de contraste"⁸⁹ qu'il allait prétendre, dans sa *Lettre sur la musique française*, caractéristiques de la musique française, dont la mélodie n'était selon lui "qu'une sorte de plain-chant modulé"⁹⁰. Et de la même manière, tandis qu'il érigeait la musique française en modèle d'expression des passions dans sa [*Lettre sur les opéras...*] comme en témoigne ce passage: "La musique italienne me plaît souverainement, mais elle ne me touche point, la française ne me plaît que parce-qu'elle me touche - les fredons, les passages, les traits, les roulements de la première, font briller l'organe et charment l'oreille mais les sons séduisants de la seconde vont droit au coeur."⁹¹, il soutenait tout à coup dans la *Lettre sur la musique française* que "la musique française ne sait ni peindre ni parler"⁹². Ainsi le même auteur, dans chacune de ces deux lettres écrites à quatre ans d'intervalle, avait-il l'audace d'employer des arguments identiques

⁸⁸Voir dans Rousseau, *Ecrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Pléiade, 1995, p.247 & sqq.

⁸⁹Rousseau, Op. cit., p.256.

⁹⁰Rousseau, *Lettre sur la musique française*, p.29, in Minkoff p.701.

⁹¹Rousseau, [*Lettre sur l'opéra italien et français*], Pléiade p.255.

⁹²Rousseau, *Lettre sur la musique française*, p.64, in Minkoff p.736.

afin de critiquer indifféremment l'une ou l'autre musique. Il convient de souligner qu'un tel paradoxe, s'il est exemplaire, ne fut pas un cas isolé, dans cette querelle où même les auteurs les plus sensés se laissèrent entraîner par une subjectivité extrême. La mise en opposition radicale des opéras italiens et français, parce qu'elle n'était pas fondée et parce qu'elle reposait sur des arguments fragiles, et exprimés avec passion, généra d'inévitables débordements, faisant bientôt d'une simple querelle une véritable guerre de brochures.

Certains auteurs, tandis que des luttes intestines se livraient par écrit, tentèrent de lancer des messages de sagesse, appelant les belligérants à la modération et à l'objectivité. Pidansat de Mairobert rappelait que "c'est une duperie que les goûts exclusifs"⁹³, tandis que Cazotte, dans ses *Observations sur la Lettre de J.J.Rousseau*, conseillait à Rousseau "de faire un usage plus réglé de l'esprit et des lumières dont il [était] doué, de respecter le Public à l'avenir, de ménager à un certain point, jusqu'aux erreurs de ses semblables, quand elles ne [pouvaient] nuire à la société; de s'abstenir des invectives; enfin de devenir humain avant de penser à être philosophe, la philosophie ne pouvant être que la perfection de l'humanité."⁹⁴ Quant à Caux de Cappeval, tout en jouant sur le champ sémantique de la "lumière" afin de railler les philosophes "des Lumières", à travers une leçon d'humanisme, il leur rappelait à la fin du "Chant deuxième" de l'*Apologie du goût français*, la nécessité de modérer l'expression de sa préférence de goût, et surtout de respecter celle d'autrui. Ainsi encourageait-il à suivre l'exemple de Quinault, qui symbolisait pour lui l'apogée du goût français:

"Marchons à la clarté qui part de ce grand homme,
Et ne regrettons point les feux follets de Rome.
Estimons notre goût, sans mépris pour le leur,
Non comme goût français, mais comme le meilleur.

⁹³Pidansat de Mairobert, *Réponse du coin du roi au coin de la reine*, p.3, in Minkoff p.271.

⁹⁴Cazotte, op. cit., p.19, in Minkoff p.859.

Point de goûts exclusifs au tribunal du Sage;
 Il aimait leur mérite, il marque leur usage,
 Et son discernement sans partialité
 Trouve encore à choisir aux traits de la beauté.”⁹⁵

Malgré ces invitations à la sagesse, le déchaînement des passions, dans les brochures belliqueuses, ne s’apaisa qu’avec le départ des Bouffons, après la représentation des *Viaggiatori*, le 7 mars 1754, deux ans après le commencement des hostilités. Diderot, lorsqu’il s’était écrié dans *Au petit prophète...*: “Continuez, Messieurs, sur ce ton pendant deux ans, pendant dix, les *Oisifs* auront beaucoup ri, vous vous en détesterez davantage, et la vérité n’aura pas avancé d’un pas”⁹⁶, avait, hélas, prononcé une véritable prophétie.

⁹⁵Caux de Cappeval, op. cit. p.40, in Minkoff p.1590.

⁹⁶Diderot, *Au petit prophète de Boehmischbroda, au grand prophète Monet*, p.5, in Minkoff p.419.

3°-La difficile réception des oeuvres, ou “l’art d’écouter”

Avant que d’envisager précisément la définition d’une nouvelle esthétique littéraire à travers les écrits sur la musique, il convient de nous attarder un temps sur les difficultés de la réception des oeuvres publiées, ainsi que des oeuvres représentées à l’Opéra au cours de la querelle. L’ignorance de ce que Grimm nommait “l’art d’écouter”⁹⁷ était aussi manifeste, dans les écrits, au sens figuré, d’où l’extrême confusion de la guerre de brochures; qu’à l’Opéra, au sens propre, où le manque d’attention des spectateurs rendait leur connaissance des oeuvres imparfaite, et partant, leurs critiques souvent infondées. Nous ne nous étendrons point ici sur le manque d’attention porté par les différents auteurs de la querelle sur les divers pamphlets, basant ainsi leurs réponses sur une mauvaise compréhension des critiques précédentes, générant par-là des suites de raisonnements absurdes, totalement dénués d’objectivité, ou même de simples répliques sur le mot.

En revanche, une évocation des conditions dans lesquelles les opéras étaient représentés nous paraît indispensable. La constitution-même des salles de spectacles, dans lesquelles on assistait aux représentations debout, au milieu d’un public aussi nombreux qu’agité, dans une atmosphère suffocante, n’incitait nullement à la concentration.

Si certains auteurs, comme Rochemont, voyaient en la salle d’opéra italienne une “salle d’assemblée et de conversation”⁹⁸, prétendant comme D*** qu’ “il n’y [avait] aucun spectacle en Europe où il [règnait] plus de décence qu’à l’Opéra, et point de nation plus attentive soit pour la musique ou

⁹⁷Grimm, *Lettre sur Omphale*, p.37, in Minkoff p.39.

⁹⁸Rochemont, *Réflexions d’un patriote sur l’opéra français, et sur l’opéra italien*, p.6, in Minkoff p.2042.

pour le poème que la nation française.”⁹⁹, et que “Ce grand *art d’écouter* [était] si fort négligé en Italie, que les gens de bon goût s’en [plaignaient] ouvertement”¹⁰⁰, l’ensemble des écrits de la querelle témoignaient du contraire. Beaucoup donnèrent lieu à d’amusantes descriptions du désordre régnant à l’Opéra lors des représentations. Grimm lui-même au chapitre X du *Petit prophète*, expliquait l’inattention du coin de la reine par la mauvaise qualité de l’interprétation:

“Messieurs, ayez la bonté de baisser la voix!

Et l’on n’y fait aucun compte de ce que dit la sentinelle, car on aime mieux converser que d’entendre ce qu’ils appellent chanter.”¹⁰¹

Jourdan s’indignait également du désordre causé par les Italiens dans leurs loges: “pendant qu’on chante, [ils] reprennent leurs jeux, suivent leur conversation, font l’amour, ou s’endorment.”¹⁰² Ces descriptions de l’inattention des partisans du coin de la reine, et du désordre qu’ils projetaient de causer, comme lors de la représentation de *Titon et l’Aurore* que nous avons évoquée plus haut, où la garde royale dut les disperser, étaient révélatrices d’une légèreté certaine. Elles n’étaient pas anodines dans une querelle où l’on critiqua souvent mal à propos les oeuvres présentées par le coin adverse.

Aucun écrit, cependant, ne témoignait de l’inattention des partisans du coin du roi. Ceux-ci soulignaient toutefois les difficultés de compréhension du public liées au fait que les pièces des Bouffons aient été données, au début, en italien. Certains, comme Pidansat de Mairobert, voyaient en ces représentations en langue italienne un avantage, dans la mesure où, n’étant point comprises du public, elles lui épargnaient au moins leur stupidité. Ainsi Pidansat décrivait-il Bibienna, dans les *Prophéties...*: “c’est un homme réprouvé

⁹⁹D***, *Remarques au sujet de la Lettre de M. Grimm sur Omphale*, p.22, in Minkoff p.74.

¹⁰⁰Ibid.

¹⁰¹Grimm, op. cit., p.24, in Minkoff p.158.

¹⁰²Jourdan, *le Correcteur des bouffons*, p.13, in Minkoff p.205.

dès cette vie, il est condamné à traduire en français toutes les pièces des Bouffons, afin que les spectateurs qui ne savent pas l'italien soient aussi à plaindre que ceux qui l'entendent."¹⁰³

G.Cucuel nota toutefois, d'après une étude des recettes faites par les Bouffons, le succès qu'obtinrent les traductions de leurs intermèdes. La *Serva padrona*, traduite et représentée le 14 août 1754 sous le titre de la *Servante maîtresse*, dépassa la recette moyenne. Cucuel observait que "plusieurs pièces de leur répertoire *parodiées* de l'italien, c'est à dire traduites ou adaptées en français, obtinrent chez les italiens le succès le plus complet."¹⁰⁴

L'importance du succès de la réception des opéras, lié très étroitement à la langue dans laquelle ils étaient représentés, nous amène ainsi à étudier le problème de la relation plus ou moins naturelle des langues et de la musique, qui fit l'objet de nombreux écrits tout au long de la querelle.

¹⁰³Pidansat de Mairobert, les *Prophéties du grand prophète Monet*, p.4, in Minkoff p.306.

¹⁰⁴G.Cucuel, "Notes sur la Comédie italienne de 1717 à 1719" in *Sammelbände der Internationalen musik-gesellschaft*, Leipzig, oct.-déc. 1913, p.160.

2-Définition d'une nouvelle esthétique littéraire à travers les écrits sur la musique

A) De l'union des langues et de la musique

1°) Des propriétés musicales des langues française et italienne, selon Rousseau

La comparaison des musiques française et italienne, dès les premiers parallèles du début du XVIIIe siècle, s'appuyaient essentiellement sur les compositions vocales et, partant, elles donnèrent lieu à une critique réciproque de la plus ou moins grande aptitude des langues à être mises en musique. Ce type de critique était particulièrement pertinent lorsqu'il s'agissait d'opposer les opéras des deux nations, dans la mesure où ce genre musical est essentiellement composé de récitatifs.

Raguenet soutenait ainsi en 1702: "la langue italienne a, pour ses voyelles, un grand avantage sur la langue française pour être chantée"¹⁰⁵, tandis "qu'on ne saurait guère faire de cadences ni de passages agréables sur les syllabes où se trouvent nos voyelles dont la moitié sont muettes". Le Cerf de la Viéville lui objecta alors la démonstration de l'infériorité de la langue italienne, dont les mots se terminant tous par les voyelles *a, e, i, o*, causent un manque de variété. Il montrait en revanche combien les trois prononciations différentes de la voyelle *e* constituaient la richesse de la langue française. Au moment de la Querelle des Bouffons, les arguments de ces deux auteurs furent repris, précisés, ou parfois même déformés, dans de nombreux écrits.

Rousseau fut le premier à évoquer réellement, dans sa *Lettre sur la musique française*, le problème des propriétés musicales des langues italienne

¹⁰⁵Citations du *Parallèle* de Raguenet, puis de la *Comparaison* de Le Cerf de la Viéville dans L.Reichenbourg, *Contribution à une histoire de la Querelle des Bouffons*, p.13.

et française. Il ouvrait ainsi le long discours dans lequel il allait faire l'éloge de la langue italienne, tout en bannissant la langue française selon lui impropre à être mise en musique: "On peut concevoir des langues plus ou moins propres à la musique les unes que les autres; on en peut concevoir qui ne le seraient point du tout."¹⁰⁶ Les théories sur les langues qu'il exposait ensuite, et qu'il allait préciser quelques années plus tard dans son *Essai sur l'origine des langues* (1756-1761), reposait pour l'essentiel sur trois points, dont les arguments furent réfutés dans les réponses à la *Lettre sur la musique française*, qui parvinrent, parfois avec habileté, à retourner contre Rousseau ses propres exemples. Avant que de démontrer ce qui faisait de la langue italienne la langue musicale par excellence, plus apte que toutes les autres langues européennes à être mise en musique, Rousseau donnait au début de sa *Lettre sur la musique française* les caractéristiques d'une langue anti-musicale étrangement ressemblante à la langue française. Dès l'introduction, il affirmait: "je crois notre langue peu propre à la poésie, et point du tout à la musique."¹⁰⁷ Dans le corps de la *Lettre*, il caractérisait avant tout cette langue anti-musicale par "le défaut d'éclat dans le son des voyelles" et "la dureté et la fréquence des consonnes" ne pouvant générer qu'une musique "insipide et monotone" et qui, parce-qu'elle serait "dénuée de toute mélodie agréable" se trouverait chargée d'ornements, "beautés factices et peu naturelles".¹⁰⁸ Il précisait dans l'introduction: "En revanche, la langue française me paraît celle des philosophes et des sages"¹⁰⁹, et allait développer cette distinction entre une langue consonantique, propre à exprimer des raisonnements, et une langue vocalique, naturellement musicale, dans son *Essai sur l'origine des langues*.

¹⁰⁶Rousseau, *Lettre sur la musique française*, p.4, G.F. p.143.

¹⁰⁷Ibid., Avertissement à la seconde édition de 1753, in Minkoff p.2323, G.F. p.138.

¹⁰⁸Ibid., p.5-6, G.F. p.144.

¹⁰⁹Ibid., Avertissement à la seconde édition de 1753, in Minkoff p.2323, G.F. p.144.

La vocalisation, pour Rousseau, était synonyme de mélodisation, et renvoyait à l'unité originaire entre parole et mélodie, tandis que l'articulation consonantique venait rompre la fluidité et la souplesse vocalique.¹¹⁰ Les langues évoluèrent de différentes manières selon qu'elles étaient destinées à exprimer les passions ou les besoins. Ainsi demeurèrent-elles respectivement vocaliques et mélodiques dans le Midi, et consonantiques et dures dans le Nord. L'articulation consonantique correspondait, selon Rousseau, à une intellectualisation des langues. C'est en ce sens qu'il affirmait, dans la *Lettre sur la musique française*, la langue française plus propre à la philosophie qu'à la musique.

Outre l'abondance des consonnes, Rousseau reprochait à cette langue anti-musicale de comporter des "e muets" produisant un effet désagréable. Voltaire, dès 1735, avait observé dans une lettre l'inconfort de ce "e muet": "Est-ce que vous n'êtes pas las de ce chant uniforme et de ces *eu* perpétuels qui terminent avec une monotonie d'antiphonaire nos syllabes féminines?"¹¹¹. Rousseau reprit dans sa *Lettre sur la musique française* cette comparaison de la mélodie française à un chant religieux austère, pour n'en faire "qu'une sorte de plain-chant modulé"¹¹². Cette critique semblait d'autant plus paradoxale que dans ses propres compositions, Rousseau ne masquait aucunement ce désagrément de la langue française. En témoigne cet extrait d'un Air de Colin, du *Devin du village*:



¹¹⁰Voir l'introduction de C.Kintzler à l'*Essai sur l'origine des langues*, G.F. p.30-33.

¹¹¹Voltaire, Lettre à Thieriot, 25 décembre 1735, *Correspondance*, Pléiade, tome I (1704-1738), p.684. .

¹¹²Rousseau, *Lettre sur la musique française*, p.29, G.F. p.155.

En revanche, la langue italienne était selon lui la langue musicale par excellence: “Elle est douce, parce que les articulations y sont peu composées, que la rencontre des consonnes y est rare et sans rudesse, et qu’un très grand nombre de syllabes n’y étant formé que de voyelles, les fréquentes élisions en rendent la prononciation plus coulante; elle est sonore, parce que la plupart des voyelles y sont éclatantes, qu’elle a peu ou point de voyelles nasales, et que les articulations rares et faciles distinguent mieux le son des syllabes, qui en devient plus net et plus plein.”¹¹³ Il illustre aussitôt cette description des qualités de la langue italienne par une citation du Tasse témoignant de la capacité de cette langue à se faire tour à tour “coulante” et “bien rauque et bien dure”.¹¹⁴

Le second point sur lequel Rousseau s’appuyait afin d’opposer la langue italienne à la langue française était celui de la mesure, qui “est à peu près à la mélodie ce que la syntaxe est au discours” dans la mesure où “c’est elle qui fait l’enchaînement des mots, qui distingue les phrases et qui donne un sens, une liaison au tout.”¹¹⁵ C’est essentiellement de la prosodie d’une langue que dérivent, selon Rousseau, la mélodie et le caractère national d’une musique. Il rappelait à ce propos que chez les Latins et les Grecs, musique et prosodie étaient intrinsèquement liées. Afin de démontrer combien la langue française était peu mélodieuse, il postulait l’inexistence, dans cette langue, de prosodie ou de scansion fixe. La langue la plus apte à être mise en musique était en revanche, selon lui, celle dont “la mesure de la prosodie, la mesure du vers et la mesure du chant”¹¹⁶ coïncidaient le plus parfaitement, tandis qu’une langue dénuée de prosodie impliquerait une mesure dont l’irrégularité et l’indétermination se ressentirait dans le récitatif. L’accentuation prosodique (phonique) de la langue italienne en faisait la langue la plus apte à être mise

¹¹³Rousseau, *Lettre sur la musique française*, p.17-18, G.F. p.149-150.

¹¹⁴Ibid., p.18-19, G.F. p.150-151.

¹¹⁵Ibid., p.8, G.F. p.145.

¹¹⁶Ibid., p.9-10, G.F. p.146.

en musique: "Or, s'il y a en Europe une langue propre à la musique, c'est certainement l'italienne; car cette langue est douce, sonore, harmonieuse et accentuée plus qu'aucune autre, et ces quatre qualités sont précisément les plus convenables au chant."¹¹⁷

Enfin, Rousseau faisait allusion aux inversions qui, parce qu'elles confèrent à la langue italienne une plus grande souplesse, la rendent plus naturellement mélodieuse. Il poursuivait: "je pourrais peut-être vous faire voir encore que les inversions de la langue italienne sont beaucoup plus favorables à la bonne mélodie que l'ordre didactique de la nôtre, et qu'une phrase musicale se développe d'une manière plus agréable et plus intéressante quand le sens du discours, longtemps suspendu, se résoud sur le verbe avec la cadence, que quand il se développe à mesure, et laisse affaiblir ou satisfaire ainsi par degrés le désir de l'esprit, tandis que celui de l'oreille augmente en raison contraire jusqu'à la fin de la phrase."¹¹⁸ Tout, enfin, dans la lettre de Rousseau, contribuait à faire de la langue italienne la langue musicale par excellence, et de la langue française une langue trop élaborée et trop structurée pour se prêter à une mise en musique.

¹¹⁷Ibid., p.17, G.F. p.149.

¹¹⁸Ibid., p.20, G.F. p.151.

2°-Réfutation de la thèse rousseauiste dans les pamphlets

Dans les diverses réponses à la *Lettre sur la musique française*, sans aucunement ménager Rousseau, les auteurs s'appliquèrent à démontrer les contradictions de ses arguments, afin de réfuter sa thèse sur les propriétés musicales des langues. Certains, pour cela, reprirent des exemples ou des anecdotes de la lettre et les retournèrent contre Rousseau en les parant d'une signification nouvelle. Ainsi l'expérience anecdotique dans laquelle Rousseau fit écouter à un Arménien, "homme d'esprit qui n'avait jamais entendu de musique"¹¹⁹, un air français chanté médiocrement, et un air italien mal chanté qui lui causa toutefois un "ravissement sensible"¹²⁰, permit à l'auteur de la *Lettre sur la musique française* d'en déduire la beauté intrinsèque de la musique italienne. En parodiant cette anecdote avec un protagoniste turc, Fréron, dans la première de ses *Lettres sur la musique française...* concluait inversement: "Je remarquai qu'à l'italienne, il avait un air étonné, et qu'à la française ses yeux plus tendres et plus passionnés annonçaient la satisfaction qu'il éprouvait; cependant je n'osais rien conclure en faveur de notre musique, parce qu'un Turc et un Arménien peuvent être polis, quoiqu'un *Jean-Jacques* ne le soit pas. Si j'allais demain en Angleterre ou en Italie, j'y trouverais tout admirable, même la musique italienne."¹²¹ Répondant à l'arrogance par l'arrogance, les différents auteurs, aveuglés par la subjectivité, tiraient souvent des conclusions erronées ou non fondées. En revanche, il arrivait que la théorie rousseauiste sur les propriétés musicales des langues fût réfutée avec une assez grande précision. Reprenant point par point les différents axes de réflexion développés par Rousseau, les auteurs des

¹¹⁹Ibid., p.28, G.F. p.154.

¹²⁰Ibid., p.29, G.F. p.155.

¹²¹Fréron, *Lettres sur la musique française...*, p.21, in Minkoff p.783.

diverses réponses à la *Lettre sur la musique française* lui opposèrent de nouvelles théories sur la musicalité des langues.

A l'idée selon laquelle une langue vocalique est naturellement mélodieuse, Fréron objecta celle selon laquelle, au contraire, les terminaisons systématiques des mots italiens sur des voyelles produisent un effet rébarbatif: "nos consonnes et nos E muets sont plus supportables que les A, I, O, U, qui terminent tous les mots italiens et qui rendent leur chant très monotone aux oreilles non prévenues."¹²² Et s'il accordait à Rousseau que ces *e* muets "produisent quelquefois un effet désagréable dans notre musique, de même que dans notre poésie", il soutenait cependant que "Nos plus médiocres musiciens surmontent aisément cet obstacle"¹²³. Dans une lettre plus tardive, Chabanon voyait dans les syllabes muettes de la langue française un agrément de la prononciation, naturellement agréable, tandis que les élisions de la langue italienne lui paraissaient forcées. Reprenant à Rousseau une citation du Tasse:

"Teneri sdegni, e placide e tranquille
Repulse, e cari vezzi, e liete paci,"¹²⁴

il démontrait que les élisions, en italien, produisent un effet moins naturel que les *e* muets ou les syllabes muettes en français: "Si vous prononcez toutes ces voyelles sans les élider, vous marchez d'hiatus en hiatus, et rendez la prononciation cahoteuse. Elidez-vous? vous tronquez, vous défigurez les mots en leur ôtant une des syllabes qui les composent; et d'ailleurs vous fatiguez l'oreille par le retour continuel des désinences en E."¹²⁵ Cette objection, très judicieuse, dénotait une excellente connaissance de la langue italienne. Chabanon, trente années après la

¹²²Ibid, p.30, in Minkoff p.792.

¹²³Ibid, p.16 et p.28, in Minkoff p.778 et p.790.

¹²⁴Extrait de la *Jérusalem délivrée*, chant XVI, §25, de Torquato Tasso:

"Tendres dépits, refus aimables et tranquilles,
Caresses savourées, paix conclues dans la joie,"

Traduction d'André Rochon, extraite de l'*Anthologie bilingue de la poésie italienne*, Pléiade, 1994.

¹²⁵Chabanon, *Lettre de Monsieur de Chabanon sur les propriétés musicales de la langue française*, 1785 selon E.Fubini, p.8.

Querelle, était le seul auteur à tenir compte des règles de lecture de la prosodie classique italienne qui obligerait à lire ainsi ces deux vers:

“Teneri sdegn’e placid’e tranquille
Repuls’e cari vezz’e liete paci.”

D’autres pamphlets, antérieurs à la lettre de Rousseau, raillaient l’abondance de consonnes dans la langue italienne, qui incitait les auteurs de livrets bouffons à jouer sur le syllabisme. Le célèbre “Tipiti, Tipiti, Tipiti...Tapata, Tapata, Tapata...” des battements de coeur d’Uberto et Serpina, repris par les pizzicati des violons dans le duetto final de la *Serva padrona* fut de cette manière parodié dans de nombreuses brochures, et notamment dans la *Lettre sur les Bouffons* où Jourdan (ou l’Héritier) s’amusait des onomatopées: “Ti, te, te; ti, ta, ta”. Dans la *Frivolité* de Boissy, le Marquis, “Parodiant l’air, vuo dirlo basso, basso du *Maître de musique*” jouait également sur les répétitions:

“Écoutez tout bas, tout bas,
Je suis fou de ses appas;
Et pour faire un grand fracas,
Nous irons tous à l’Opéra.
Ma main la cla, claquera.”¹²⁶

Dans son remarquable ouvrage sur les Bouffons, Lionel de la Laurencie observait que le syllabisme était pour eux un moyen de “peindre l’impertinence, la taquinerie, le flux intarissable des dénégations”, et il illustre cette idée d’un extrait du *Giocatore* où Bacocco promettait à sa femme Serpilla de ne plus jamais jouer: “Mai più no, non giocherò nò nò nò nò nò nò...nò nò nò.”¹²⁷

Rousseau reprochait par ailleurs à la langue française de ne point posséder de prosodie, et partant, de ne se prêter aucunement à être mise en musique. Cet argument, qui ne reposait que sur le postulat de l’inexistence

¹²⁶Boissy, *Frivolité*, p.25, in Minkoff p.241.

¹²⁷Extrait du *Giocatore*, intermède de Pergolèse et Auletta, composé en 1729 et repris en août 1752. Cité dans L. de la Laurencie, *Les Bouffons*, p.37.

d'une accentuation fixe dans la langue française fut très justement contesté. L'abbé d'Olivet, dès 1736, avait développé des théories sur l'accentuation dans son *Traité de la prosodie française*, et deux siècles plus tôt, en 1574, Jean-Antoine de Baïf, lorsqu'il avait fondé une académie de musique et de poésie, l'Académie du Palais, avait aspiré à un renouvellement de la rythmique traditionnelle en s'appuyant sur la métrique gréco-latine. Il avait, par là-même donné la preuve de l'existence d'une prosodie dans la langue française. Si Rousseau ignorait ou feignait d'ignorer ces textes, l'abbé Arnaud rappelait dans sa *Lettre sur la musique à M. le Comte de Caylus* qu'il existe dans notre langue deux sortes de prosodies: l'une d'accent, l'autre de quantité. Il montrait alors la souplesse des vers français qui peuvent être scandés de différentes manières:

“(…) ainsi, un musicien qui aura ces vers d'une même mesure à traiter,

Jé vēux brīsēr mēs fērs.

Jé vēux rōmprē mēs fērs.

donnera la valeur de trois iambes au premier vers tandis qu'il débutera par deux brèves dans le second pour appuyer la syllabe très longue de *rompre*. D'où l'on peut voir que notre prosodie, pour être moins arrêtée que celle des Grecs et des Latins, n'en existe pas moins; et que dans notre langue, comme je l'exposai plus au long, c'est toujours la syllabe la plus sonore qui varie les combinaisons du vers et qui en décide la cadence.”¹²⁸

Dans la mesure où la mélodie dérive de la quantité des syllabes, Caylus réfutait ainsi implicitement, à travers son raisonnement très fondé, la thèse de Rousseau selon laquelle la langue française ne pourrait générer qu'une mélodie “plate et sans aucun chant”¹²⁹.

Enfin, sans nous attarder sur l'argument faisant des inversions de la langue italienne une richesse, les partisans du coin du roi en firent un obstacle à la compréhension. De nombreux auteurs, toutefois, considéraient les deux langues incomparables: “chaque langue a ses inconvénients”¹³⁰, s'écriait Blainville, tandis que Fréron soulignait l'absurdité de cette querelle

¹²⁸Op. cit., p.11.

¹²⁹Rousseau, *Lettre sur la musique française*, p.21, G.F. p.151.

¹³⁰Cité dans B.Didier, *Musique des Lumières*, p.234.

sur les langues: “Il n’y a rien de plus frivole et de plus ridicule que cette dispute sur le mécanisme des langues”¹³¹, car toutes, selon lui se prêtent au chant.

¹³¹Fréron, *Lettres sur la musique française...*, p.51, in Minkoff p.813.

3°-La mise en musique des langues: de la déclamation au récitatif

Les théories sur les propriétés musicales des langues développées par les différents hommes de lettres, au cours de la querelle sur l'opéra, mirent en évidence l'étroitesse des liens existant entre la langue et le chant. Tout en qualifiant sa *Lettre sur la musique...* de "rhétorique de la musique"¹³², l'abbé Arnaud mettait en évidence l'impossibilité, pour les musiciens, de composer des chants sans "connaître le mécanisme de leur langue"¹³³. La mélodie vocale était d'ailleurs pour lui synonyme de "mélodie asservie"¹³⁴, dans la mesure où elle s'avérait intrinsèquement liée à la langue et aux sentiments que celle-ci s'employait à exprimer. Dans le genre de l'opéra, le récitatif, étroitement lié par sa définition-même à la déclamation, était le type de mélodie vocale dans lequel les liens entre le chant et la langue se dévoilaient avec le plus d'évidence. Rousseau, dans la définition qu'il en donnait dans son *Dictionnaire de musique*, montrait combien la nature du récitatif dépendait du caractère et de l'accentuation de la langue: "La perfection du *Récitatif* dépend beaucoup du caractère de la langue; plus la langue est accentuée et mélodieuse, plus le *Récitatif* est naturel, et approche du vrai discours: il n'est que l'accent noté dans une langue vraiment musicale; (...)." ¹³⁵ Il définissait toutefois le récitatif avant tout comme une mélodie vocale découlant naturellement de la déclamation: "C'est une manière de chant qui approche beaucoup de la parole, une déclamation en musique, dans

¹³²Op. cit., p.2.

¹³³Ibid, p.12.

¹³⁴Ibid, p.24.

¹³⁵Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Pléiade, p;1007.

laquelle le musicien doit imiter, autant qu'il est possible les inflexions de voix du Déclamateur."¹³⁶

Le plus bel exemple du travail de mise en musique des langues s'appuyant sur la déclamation est celui de la collaboration de Lully et de Quinault évoquée par C.Kintzler dans la *Poétique de l'opéra français*. Lully, afin de composer ses récitatifs en leur conférant avec le plus de précision possible le caractère de la langue française, faisait déclamer les vers de Quinault par des comédiens. Il notait alors, selon C.Kintzler, "les relations prosodiques apparaissant plus sensiblement dans l'exercice effectif de la parole."¹³⁷ Le récitatif représentait alors "un traitement musical (mélodique, rythmique, harmonique) asservi à certains systèmes linguistiques (prosodique, métrique, sémantique)." Selon le même auteur, la technique du canevas qu'employaient ces deux hommes était toujours liée au modèle linguistique.¹³⁸

L'attachement des écrivains du XVIIIe siècle à la déclamation était étonnant. Certains allèrent jusqu'à consacrer plusieurs lettres du *Mercur de France* à la manière dont il convenait de déclamer un seul et même vers¹³⁹. ils se montrèrent d'autant plus exigeants lorsqu'il s'agissait du récitatif, qu'ils qualifiaient de "déclamation notée", témoignant par-là du lien intrinsèque de la musique et de la langue.

Cette querelle sur l'opéra, lorsqu'elle s'attaqua peu à peu aux langues, parut absurde à certains auteurs, pour qui la musique et les langues étaient distinctes." Fréron s'indignait de cette confusion: "Sont-ce les mots et leurs lettres qui dirigent les cadences et les modulations? Un compositeur habile ne peut-il pas faire

¹³⁶Ibid., p.1007-1008.

¹³⁷Op. cit., p.392.

¹³⁸Ibid., p.362: "(...) lorsque le musicien compose un air, il envoie au poète un texte qui épouse les durées de la musique, texte sur lequel le poète écrit le texte définitif de l'air. Il est clair que le musicien se donne alors un modèle linguistique, "vide" certes, mais linguistique quand même en ce sens qu'il doit toujours respecter *a priori* les règles de la prosodie française."

¹³⁹Voir les lettres des 20 juillet, 23 juin et 8 août 1752 sur le vers:

"*Cinna, tu t'en souviens, et veux m'assassiner.*"

mille chants différents sur les mêmes paroles? (...) lorsque le Compositeur fait mal, c'est sa faute, et nullement celle de la Musique, ni de la Langue."¹⁴⁰

Pour certains, comme Caux de Cappeval, la musique devenait la langue propre au héros lyrique:

"Il doit chanter toujours: sa langue est la musique:
En un mot: sans le chant, plus de genre lyrique."¹⁴¹

Pour d'autres, la musique constituait véritablement une langue à part. Chabanon donnait, pour illustrer cette idée, l'exemple d'une pièce purement instrumentale, le début du *Stabat Mater* de Pergolèse, dont l'expressivité se passe de mots: "En est-on redevable aux accents de la langue? En est-il une dans le monde entier dont les inflexions se rapportent aux intonations du *Stabat* ?"¹⁴². Et de même que Rousseau avait fait de la musique, dans son *Essai sur l'origine des langues*, l'imitation d'une méta-langue originelle, il observait que, contrairement aux langues, les règles de la musique "ne naissent ni du hasard, ni de la convention; elles dérivent des lois de la nature, c'est-à-dire, de notre organisation; ce qui les rend nécessaires, invariables, universelles."¹⁴³ Et en tirant à son avantage l'anecdote de l'Arménien relatée par Rousseau dans la *Lettre sur la musique française*, il concluait: "La preuve que le chant ne tire pas son charme et sa puissance de son rapport avec la langue, c'est qu'on peut ignorer la langue d'un pays et en aimer la musique (...)."¹⁴⁴ Chabanon conservait toutefois beaucoup de recul par rapport à la Querelle, et tout en se gardant de soutenir aveuglément une position extrême, il notait simplement que la critique des langues était chez de nombreux auteurs une manière détournée de critiquer l'opéra défendu par le coin adverse, et l'on pourrait conclure, comme lui, que dans la Querelle, souvent "l'on s'en prend trop à la langue des défauts qu'on trouve à la musique."

¹⁴⁰Fréron, *Lettres sur la musique française...*, p.16, in Minkoff p.778.

¹⁴¹Caux de Cappeval, *Apologie du goût français*, p.55, in Minkoff p.1605.

¹⁴²Chabanon, *Lettre... sur les propriétés musicales de la langue française*, p.14.

¹⁴³Ibid., p.15.

¹⁴⁴Ibid., p.16.

B-Le souci de cohésion de la musique et du poème

1°-L'alliance fondamentale, mais déséquilibrée, de la musique et du poème

L'opéra, par sa définition-même, se présente comme un art total, unissant la poésie, la musique, la décoration, le chant et la danse. Selon Stefano Arteaga, les trois premiers de ces arts "sont si étroitement unis, que l'on ne peut considérer l'un sans considérer les autres, ni bien comprendre la nature du mélodrame sans l'union de tous."¹⁴⁵ Il laissait de côté la danse, qui ne constituait jamais que des intermèdes dans le genre de l'opéra, et faisait de l'union de la poésie et de la musique le fondement de l'opéra. Dès les origines de ce genre lyrique, les écrivains portèrent un intérêt à cette union. Saint-Evremond avait déjà souligné en 1684 l'étrangeté des rapports entretenus par ces deux arts: "Si vous voulez savoir ce que c'est qu'un Opéra, je vous dirai que c'est un travail bizarre de poésie, de musique, où le poète et le musicien également gênés l'un par l'autre, se donnent bien de la peine à faire un méchant ouvrage (...)."¹⁴⁶ Et il décrivait les contraintes obligeant chacun de ces deux artistes à se conformer aux exigences de l'autre.

Dans les différents pamphlets publiés au cours de la Querelle des Bouffons, les auteurs s'attachaient avant tout à démontrer, dans les oeuvres qu'il s'agissait, pour eux, de critiquer le désaccord criant entre le poème et la musique. En tant qu'hommes de lettres, leur interprétation des livrets les incitaient à exiger une parfaite cohésion du sens du texte et de sa transcription musicale. Dans la mesure où le livret préexistait à la mise en musique, le

¹⁴⁵S.Arteaga, *Rivoluzioni del teatro musicale italiano*, 1785, p.1-2: "[La poesia, la musica e la decorazione] sono fra loro così strettamente unite, che non può considerarsene le altre, nè comprendersi bene la natura del melodramma senza l'unione di tutte."

¹⁴⁶Saint-Evremond, *Sur les opéras*, in *Oeuvres mêlées*, 1684, p.90-91.

librettiste était généralement moins remis en cause que le compositeur qui, en cas de désaccord entre la musique et le poème, se voyait considéré comme l'unique responsable d'une mauvaise compréhension, ou d'une mauvaise interprétation du texte.

Dès la première offensive lancée contre la musique française, dans sa *Lettre sur Omphale*, Grimm opérait une distinction entre le "Créateur", ou librettiste: de la Motte, et l' "Auteur", ou compositeur: Destouches. S'il éprouvait du respect pour le premier, dont il choisissait de ne pas parler, en revanche il dénonçait la composition du second: "Selon moi ce chant est d'un bout à l'autre de mauvais goût, et rempli de contresens, triste, sans aucune expression, et toujours en-dessous de son sujet, ce qui est le pire de tous les vices (...)." ¹⁴⁷ Il arrivait, cependant, que les auteurs missent en évidence des oeuvres dans lesquelles la musique sauvait le poème. Ainsi Fréron rappelait-il, dans un historique de l'opéra: "L'abbé *Perrin* fut le premier qui hasarda des paroles françaises, à la vérité fort mauvaises, mais qui réussirent fort bien lorsqu'elles eurent été mises en musique par l'organiste *Cambert*." ¹⁴⁸

Les différents auteurs s'étant attachés à critiquer le genre de l'opéra, s'ils le considéraient tous comme l'union plus ou moins harmonieuse de la musique et du poème, n'accordaient pas à chacune de ces parties une égale valeur. Selon B. Didier, lorsque les écrivains s'élevaient contre les faiblesses des livrets, ils aspiraient à un équilibre entre le poème et la musique, et s'opposaient à la tradition italienne du "*prima la musica*". ¹⁴⁹

L'opéra, dans sa globalité, était condamné, selon E. Fubini, par les philosophes du XVII^e siècle tant en France qu'en Italie. Dans la mesure où la musique s'adressait aux sens et le poème à la raison, l'opéra les unissant "malgré eux", d'une manière absurde, donnait lieu à une "tragédie dégénérée

¹⁴⁷ Grimm, *Lettre sur Omphale*, p.8, in Minkoff p.10.

¹⁴⁸ Fréron, *Lettres sur quelques écrivains de ce temps*, Lettre III, 25 janvier 1753, p.47.

¹⁴⁹ B. Didier, *Musique des Lumières*, p.226-227.

ou corrompue” par la musique qui éloignait le spectateur “du plaisir authentique fondé sur le contenu intellectuel et moral du drame.”¹⁵⁰ Le poète, ou librettiste, était alors infiniment mieux considéré que le compositeur, et il lui revenait de choisir, lorsque son livret avait reçu l’approbation du roi, le musicien auquel confier ses vers. Ce ne fut qu’avec Rameau, qui choisissait ses librettistes, que les rôles s’inversèrent. La musique commença alors, au milieu du XVIIIe siècle, à reconquérir ses lettres de noblesse, et la Querelle des Bouffons sembla coïncider avec une inversion des rapports hiérarchiques établis entre le poème et la musique. Fréron, dans ses *Lettres sur la musique française...* constatait avec indignation que “notre musique gâte notre poésie”, et il jugeait la décadence de la poésie lyrique liée au fait qu’elle devait “s’oublier, en quelque sorte, elle-même, pour s’asservir aux lois suprêmes de la musique.”¹⁵¹ Son indulgence pour les librettistes, à commencer par Quinault, était d’autant plus grande qu’il en faisait les victimes d’une musique de plus en plus imposante, et par conséquent contraignante. Cependant, une observation de C. Kintzler sur la collaboration de Lully et de Quinault¹⁵² montre combien il était aisé de voir ces rapports de force inversés, selon que la création du poème était antérieure ou postérieure à celle de la musique. Dans le cas du récitatif, notamment, le poème était préexistant, et le compositeur devait se conformer aux exigences de la langue, tandis que pour les airs, Lully imposait à Quinault un schéma rythmique sur lequel ce dernier devait adapter son texte. L’alliance de la musique et du poème était ainsi fondamentale, dans la mesure où elle définissait le genre de l’opéra, mais elle était déséquilibrée, tant du point de vue de la place que l’on accordait à chacun des deux arts, que du point de vue des contraintes que ceux-ci s’imposaient réciproquement.

¹⁵⁰E.Fubini, *Philosophes et la musique*, p.83.

¹⁵¹Fréron, *Lettres sur la musique française...*, p.59-60, in Minkoff p.821-822.

¹⁵²C.Kintzler, *Poétique de l’opéra*, p.392.

2°-La difficile mise en musique des poèmes

La mise en musique des poèmes impliquait une étroite collaboration du librettiste et du compositeur. Elle imposait à chacun des deux artistes un certain nombre de contraintes, et réclamait la maîtrise, par le compositeur, des mécanismes de la langue du poème, et une parfaite compréhension du sens du texte, afin de réaliser la plus grande adéquation possible de la musique et du poème. Rousseau, à propos du Duo, assignait dans sa *Lettre sur la musique française* un rôle propre à chacun des deux artistes: le poète devait traiter le duo en dialogue, tandis que le musicien devait “trouver un chant convenable au sujet”¹⁵³, et faire du dialogue une mélodie uniforme permettant à chaque personnage de s’exprimer alternativement. Réalisant à la fois le poème et la musique du *Devin du village*, il illustre lui-même cette conception du duo. En faisant abstraction du récitatif secco dans lequel les personnages n’échangeaient que quelques mots, Rousseau réalisait effectivement le dialogue entre deux personnages sur une même courbe mélodique. Dans le duo final de Colin et Colette¹⁵⁴, chaque personnage reprenait la mélodie entonnée par l’autre dans un premier temps, puis ils chantaient à la tierce, illustrant ainsi l’harmonie retrouvée des amants qu’une erreur avait séparés. Dans cet intermède, Rousseau ne se contentait pas d’appliquer ses propres théories sur la composition. Dans la mesure où il était à la fois librettiste et compositeur, il s’agissait pour lui de montrer l’adéquation la plus parfaite du texte et de la musique. Des didascalies permettaient d’autre part de faciliter la compréhension de l’interprète, et évitaient toute confusion possible.

Les auteurs de la Querelle ne manquèrent toutefois pas de souligner les “contresens” parsemant l’intermède de Rousseau. Fréron, notamment, voyait

¹⁵³Op. cit. , p.48, in Minkoff p.720.

¹⁵⁴Rousseau, *Devin du village*, 1753, p.39-40: “Tant qu’à mon Colin j’ai su plaire...”

en presque tous ses airs des “contresens manifestes avec ses paroles.”¹⁵⁵ Il prenait, pour illustrer ces propos, l'exemple de l'air: “Quand on sait aimer et plaire,” de la scène V du *Devin du village*, et observait que “ses paroles sont toutes simples” et que, par conséquent, il fallait rendre “la naïveté de ces vers” par “un chant délicat, aisé, tel qu'il convient à des bergers.”¹⁵⁶ Et il expliquait ce désaccord du poème et de la musique par un mauvais usage du plagiat: “[Rousseau] a trouvé sous sa main un air italien, vif, gai, saillant, et l'a collé sur ses vers qui ne le sont pas.”¹⁵⁷ Caux de Cappeval, avec beaucoup d'humour, faisait à Rousseau les mêmes reproches en s'en prenant au même passage:

“Quand le tendre Colin vient d'une voix légère
 Nous dire en sautillant autour de sa bergère;
 Que l'art d'aimer et plaire est le souverain bien;
 Que quand on le possède on n'a besoin de rien;
 Par les *hoquets* fréquents qu'alors il lui fait faire
 Lui-même pense-t-il nous charmer et nous plaire?”¹⁵⁸

Dès sa *Lettre sur Omphale*, Grimm s'en prenait avec une virulence particulière aux “contresens” de l'opéra de Destouches. Il prenait l'exemple d'une question qu'Omphale posait à Iphis:

“Si vous aimiez, Iphis, changeriez-vous de même?”

finissant sur une cadence parfaite produisant l'effet d'une affirmation. une même critique du “contresens” de la composition, reposant sur une comparaison avec un mauvais usage de la ponctuation, présente dans la *Lettre à M. Grimm*, de Rousseau, témoignait de cette préoccupation pour l'intelligence des textes propre aux gens de lettres. Puis, sur plusieurs pages¹⁵⁹, Grimm relevait une à une toutes les inadéquations de la musique et du texte, tant du point de vue de la composition que du point de vue de

¹⁵⁵Fréron, *Lettres sur la musique française...*, p.23, in Minkoff p.785.

¹⁵⁶Ibid., p.24, in Minkoff p.786.

¹⁵⁷Ibid.

¹⁵⁸Caux de Cappeval, *Apologie du goût français*, p.50, in Minkoff p.1600.

¹⁵⁹Grimm, *Lettre sur Omphale*, p.15 à 19, in Minkoff p.17 à 21.

l'interprétation: "le contresens qui est un défaut d'intelligence dans l'acteur, est défaut de génie et de talent dans le musicien, surtout quand il est général et continu (...)."160 Il soulignait alors avec humour que si le chanteur était assez stupide pour observer fidèlement tous les contresens du musicien, il pourrait donner lieu à une véritable parodie. Pidansat de Mairobert se plaignait également du manque d'intelligence des interprètes dans les *Prophéties du grand prophète Monet*. Dans une description de la Tonelli qui, après s'être longuement tue, se remit à chanter, il observait: "Mais bientôt elle fit mal, car elle chanta, et en chantant elle tourna le dos à l'acteur à qui elle adressait la parole; parce que c'est une grâce du pays, et que cela marque une grande intelligence dans le jeu et dans le dialogue."161 Tout en parodiant le style du *Petit prophète*, le "parce que" introduisant une proposition de causalité absurde, illustre du même coup avec habileté le contresens qu'il s'agissait pour Pidansat de dénoncer.

Lorsque les hommes de lettres se montraient à ce point sensibles à ce genre d'erreur, et davantage du point de vue de la composition que de celui de l'interprétation, cela témoignait de leur aspiration à une parfaite harmonie de la mélodie et de l'écriture, laquelle réclamait une étroite collaboration du poète et du musicien.

¹⁶⁰Ibid., p.18, in Minkoff p.20.

¹⁶¹Op. cit., p.5, in Minkoff p.307.

3°-Une collaboration exemplaire du poète et du musicien: Quinault et Lully

Tandis que les divers pamphlets de la Querelle se plaisaient à souligner les désaccords fréquents du poème et de la musique, de nombreux auteurs, essentiellement du coin du roi, s'appliquaient à faire l'éloge des deux hommes qui surent, mieux que quiconque, unir ces deux arts. Quinault et Lully furent, en effet, érigés en maîtres incontestables, et même en fondateurs de la "grandeur" du théâtre lyrique français.¹⁶² Fréron, dans une des *Lettres sur quelques écrits de ce temps*¹⁶³, rappelait les conditions du rapprochement des deux hommes, à l'occasion de la fondation de l'Académie Royale de Musique, en 1672: "Lully ayant remarqué que Quinault avait une grande facilité pour la composition des vers lyriques, et voulant se l'attacher de manière à en pouvoir disposer, ils passèrent entre eux un écrit par lequel le poète s'engagea à fournir un opéra tous les ans au musicien¹⁶⁴, et le musicien à donner quatre mille francs au poète." Et il faisait de la destinée commune aux deux hommes un moment unique dans l'histoire de l'union de la musique et de la littérature: "Ces deux hommes célèbres étaient faits l'un pour l'autre, et jamais on ne vit un plus parfait accord entre la poésie et la musique." Quinault et Lully, éternellement unis par leur oeuvre, marquèrent l'histoire de l'opéra par la nouveauté qu'ils y introduisirent en fondant en 1673 le genre de la tragédie lyrique, avec *Cadmus et Hermione*. Dans la gloire, ils donnèrent à ce genre nouveau son nom et son éclat, en le portant à la perfection. La modernité de Quinault était selon C.Kintzler, liée au fait qu'il sut "réunir tragédie lyrique et tragédie dramatique en un même lieu de

¹⁶²Caux de Cappeval, *Apologie du goût français*, p.35, in Minkoff p.1585.

¹⁶³Fréron, *Lettre sur quelques écrits de ce temps*, III, 25 janvier 1753, p.50.

¹⁶⁴Opéras nés de la collaboration de Quinault et Lully: *Cadmus et hermione* (1673), *Alceste* (1674), *Thésée* (1675), *Atys* (1676), *Isis* (1677), *Proserpine* (1680), *Persée* (1682), *Phaéton* (1683), *Amadis* (1684), *Roland* (1685), *Armide* (1686).

l'espace poétique."¹⁶⁵ Quant à Lully, s'il fut à l'origine un compositeur italien, il assimila parfaitement l'art instrumental et vocal français, et conçut son propre style en mêlant les deux styles. Il fut également l'inventeur du récitatif français, étonnamment adapté à la déclamation oratoire et à la langue.

L'oeuvre des deux grands hommes devint l'emblème de la musique du Grand Siècle et demeurait, au moment de la Querelle, l'exemple de la grandeur dont la musique française était capable. Caux de Cappeval, dans son *Apologie du goût français*, se fit le chantre de la splendeur de leur oeuvre. Il loua tout d'abord en Quinault l'art de lier le "sublime" à l' "amusant":

"Il a su réunir et la force et les grâces;
Français, ne quittons point ses lumineuses traces.
L'opéra dans sa forme est sublime, amusant:
S'il n'est que tragédie, il deviendra pesant.
Sur le Théâtre enfin Quinault seul doit revivre;
Il offre un grand exemple à qui pourra le suivre."¹⁶⁶

Puis il vantait sa capacité à peindre les "coloris" des sentiments, et à exprimer les passions dans leur moindre nuance. Et enfin, il le plaça aux côtés de Lully, au sommet de l'art lyrique français:

"Lully l'associant à sa sublime ardeur
Du théâtre français vint fonder la grandeur.
Sur leurs travaux divins le souffle du génie
A partout répandu l'âme de l'harmonie,
Et s'unissant tous deux par de rares talents,
Rivaux de la nature, ils furent excellents."¹⁶⁷

Chabanon observait dans sa *Lettre... sur les propriétés musicales de la langue française*, que les deux hommes n'étaient jamais considérés l'un sans l'autre; mais il notait que la préférence alla tour à tour à chacun des deux auteurs: "Etrange alternative que la destinée de ces deux auteurs! Autrefois on supportait Quinault en faveur de son musicien, du moins on le croyait ainsi. Aujourd'hui,

¹⁶⁵C.Kintzler, *Poétique de l'opéra français*, p.252. Voir à propos de l'esthétique de Quinault pp.247 & sqq.

¹⁶⁶Op. cit.p.34-35, in Minkoff p.1584-1585.

¹⁶⁷Ibid.

ce sont les ouvrages de Quinault qui, s'échappant des ténèbres, emportent avec eux quelques fragments de l'ancienne musique, sans eux destinée à périr."¹⁶⁸

Certains écrivains de la Querelle mirent en avant l'un des auteurs au détriment de l'autre, et Quinault remportait généralement leurs faveurs, tandis qu'on reprochait à Lully son mauvais goût dans la mise en musique des vers. L'histoire des deux hommes étant associée à l'histoire de l'opéra français, la démonstration de l'inadéquation de leurs oeuvres était la manière la plus virulente de critiquer la tragédie lyrique française. L'analyse extrêmement précise que donna Rousseau du monologue d'Armide: "Enfin, il est en ma puissance..."¹⁶⁹ fut l'offensive la plus violente et la plus virulente portée contre l'opéra français. Prenant magistralement la défense de la tragédie lyrique française, Rameau donna une "contre-analyse"¹⁷⁰ de ce monologue dans ses *Observations sur notre instinct pour la musique*.¹⁷¹ Alliant la précision de l'analyse du texte à une parfaite connaissance des lois de l'écriture musicale, il reprenait mot à mot la critique de Rousseau, et mêlant des portées à sa contre-analyse, il démontrait scientifiquement les contradictions et les absurdités dont était empreinte la lettre de Rousseau. La pertinence conférait à ses propos une force inébranlable et lui permit, en démontrant la perfection avec laquelle Lully et Quinault unirent leurs arts, de réhabiliter la tragédie lyrique française au regard de la postérité.

¹⁶⁸Op. cit., p.5.

¹⁶⁹Voir Rousseau, *Lettre sur la musique française*, p.79-91, G.F. p.177-183.

¹⁷⁰C.Kintzler, *Poétique de l'opéra français*, p.402.

¹⁷¹Op. cit. , p.69-123, in Minkoff p.1817-1883.

C) Genre et sujet des livrets en évolution

1°-Opposition de genres incomparables: le tragique et le comique bouffon

Les auteurs qui prirent position pour la tragédie lyrique française ou pour l'intermède italien, au cours de la Querelle des Bouffons, étaient pour l'essentiel, comme nous l'avons vu, des hommes de lettres. Ils s'attachèrent, par conséquent, plus particulièrement à la matière littéraire-même des opéras: les livrets, afin d'en donner une critique. Avant que de mettre en évidence ce qui fit, dans chacun des spectacles, l'objet de vives critiques, nous tenterons, dans le présent chapitre, de caractériser les deux genres d'opéras qui, bien qu'incomparables dans leur essence, furent violemment opposés tout au long de la Querelle.

La tragédie lyrique française, défendue par les partisans du coin du roi, était un genre ancien, qui connut son apogée avec Lully et Quinault, sous le règne de Louis XIV. Il s'agissait alors pour eux, dans le cadre monarchique, d'exalter le faste et la grandeur du Roi Soleil. Unissant avec art les vers à la musique, ces deux hommes donnèrent le jour, avec l'appui de l'Académie Royale de Musique, à un genre de spectacle empreint de magnificence, employant une myriade de chanteurs, d'acteurs et de danseurs, et mêlant harmonieusement le ballet et les artifices au spectacle proprement musical. En nommant ce nouveau genre de spectacle "tragédie lyrique" plutôt que "tragédie en musique", ces deux hommes inscrivirent cette notion dans la poétique du théâtre. Au XVIIe siècle, la tragédie lyrique fut d'ailleurs constamment comparée à la tragédie, même si certains, tels que Boileau ou Bossuet, la considérèrent "comme une tragédie dégénérée ou corrompue",

selon E.Fubini.¹⁷² De même que la tragédie était un genre dominant dans le théâtre français, la tragédie lyrique fut, dès sa naissance, et encore au milieu du XVIIIe siècle, considérée comme un genre majeur.

L'argument déclamé par les personnages dans les récitatifs des tragédies lyriques, et repris par des chœurs hérités de la tragédie antique, relatait des sujets mythologiques, les dieux symbolisant, souvent de manière directe, la puissance du monarque. La machinerie conçue par Torelli conférait à l'argument mythologique un aspect merveilleux, en faisant descendre les dieux du ciel sur des chars. Ainsi, en 1753 encore, lors de sa création, *Titon et l'Aurore* de Mondonville présentait Jupiter surgissant des nuages dans un grondement de tonnerre¹⁷³. Les spectacles de Cour produisant ainsi un effet de merveilleux avaient, selon Fréron, pour ambition de créer un ravissement intellectuel: "Il n'est point de spectateur si peu sensible qui ne se laisse séduire par un enchantement magique; il croit se promener dans les jardins d'Auguste; ou plutôt il se regarde comme transporté dans un Palais de fées; il goûte la réalité des fictions des poètes et des romanciers."¹⁷⁴ Le réel, le vrai, pour lui comme pour les défenseurs de la musique française, résidait dans la fiction. C.Kintzler observe à ce propos que, pour les classiques, le vrai "est toujours le résultat laborieux de dispositifs de forçage."¹⁷⁵ Le merveilleux, fruit de la fantaisie du librettiste, était, selon l'abbé Batteux, ce qui distinguait la tragédie lyrique de la simple tragédie: "il peut y avoir aussi deux espèces de tragédies, l'une héroïque, qu'on appelle simplement tragédie, l'autre merveilleuse, qu'on a nommée spectacle lyrique ou opéra."¹⁷⁶

L'Italie produisait également un genre de tragédie lyrique, l'*opera seria*, au XVIIe siècle, dont les plus beaux livrets furent incontestablement ceux de

¹⁷²E.Fubini, *Philosophes et la musique*, p.83.

¹⁷³Mondonville, *Titon et l'Aurore*, 1753, Prologue, scène 3, p.9.

¹⁷⁴Fréron (ou Rousselet), *Lettres sur la musique française...*, p.49-50, in Minkoff p.811-812.

¹⁷⁵C.Kintzler, introduction à: Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, G.F., p.15.

¹⁷⁶Batteux, *Beaux-arts réduits à un même principe*, 1746, in B.Didier, *Musique des Lumières*, p.228.

Métastase. Parallèlement à ce genre grandiose, naquit un genre mineur, aux environs de 1710, à Naples: l'*opera buffa*, qui avait pour mission de divertir les spectateurs pendant les entractes des *opera seria*. Lorsque ces brefs intermèdes firent leur seconde apparition, en 1752, à Paris, on opposa leur fraîcheur et leur simplicité à la monotonie et au faste de la tragédie lyrique. Ne mettant le plus souvent en scène que deux ou trois personnages d'origine populaire ou bourgeoise et un muet, ces petites pièces décrivaient une intrigue fort simple, dans laquelle un stratagème permettait aux personnages de réaliser des unions heureuses.

Le goût du travestissement, manifeste dans une grande partie de ces oeuvres,¹⁷⁷ était l'un des héritages les plus visibles de la Commedia dell'Arte. A. Bottacin observe par ailleurs que les personnages des intermèdes étaient, comme ceux de la Commedia, dans des situations "caricaturales et satiriques de la vie quotidienne en nette antithèse avec les héros classiques du théâtre érudit; ils parlent une langue populaire caractérisée par des interventions dialectales et qui s'appuie volontiers sur l'action mimique, en créant des situations d'un grand comique."¹⁷⁸

Dans la version italienne, le livret de la *Serva padrona*, dans lequel Federico n'hésitait pas à jouer sur les sonorités de monosyllabes, était empreint d'une grande fraîcheur. La traduction française qu'en donna Baurans en 1756, ne parvint pas à rendre la légèreté de cette langue et, pour prendre un exemple, dans l'aria de Serpina du premier intermède, la répétition allègre du "Zit! Zit!", qu'un "Chut! Chut!" eût bien rendue, fut traduite par un pesant "Paix donc, paix donc." Par ailleurs, ce livret fut traduit en vers, respectant scrupuleusement les règles de la prosodie française, ce qui fit

¹⁷⁷Dans la *Serva padrona*, *Il Giocatore*, *la Finta cameriera*, *Livietta e Tracollo*, et *la Zingara*, l'un des personnages se travestit pour parvenir à ses fins.

¹⁷⁸A. Bottacin, *Jean Cazotte e la Querelle des Bouffons*, p.30: "(...) caricaturali e satiriche del vivere quotidiano in netta antitesi con gli eroi classici del teatro aulico; parlano una lingua popolare caratterizzata da interventi dialettali che si appoggia volentieri sull'azione mimica, creando situazioni di grande comicità."

perdre à l'oeuvre de sa spontanéité. La saveur des noms de personnages se perdit également dans la traduction, selon A.Bottacin: "L'étymologie de Serpina est *serpent*, Uberto est un nom fréquemment donné aux vieux, et Vespone, le serviteur muet, bourdonne comme une guêpe."¹⁷⁹

Le succès remporté par cette oeuvre qui déclencha la guerre de brochures est, par conséquent, à chercher ailleurs que dans la matière-même du texte. Sans doute est-ce plus le sujet des livrets bouffons qui remporta l'approbation des philosophes des Lumières et du large public populaire qui eut, pour la première fois, accès au théâtre, avec l'ouverture de salles payantes.¹⁸⁰ Toutes ces oeuvres bouffonnes présentaient des personnages de condition modeste, confrontés à des problèmes quotidiens dans lesquels le public pouvait se retrouver: scènes de ménage, mariages d'intérêt, forcés, railleries de personnages avarés ou libidineux... et tout cela était rendu avec un humour délicieux.

Les livrets bouffons n'avaient ainsi rien de commun avec les nobles tragédies lyriques, si ce n'est que les uns comme les autres, chacun à sa manière, narraient des intrigues amoureuses. Les Bouffons le firent avec humour, tandis que les librettistes français continuaient à le faire avec gravité. Certains auteurs, tels que Favart dans *Raton et Rosette*, parodie de *Titon et l'Aurore*, ne manquèrent pas de ridiculiser, voire de démystifier l'amour tel qu'il était représenté dans les grandes oeuvres. Ainsi, la scène dans laquelle Pales fait croire à Titon qu'Eole en aime un autre:

"L'Aurore vous trahit, et son volage coeur
Choisit Eole pour vainqueur,"¹⁸¹

¹⁷⁹A.Bottacin, *J.Cazotte e la Querelle des Bouffons*, p.33: "L'etimologia di Serpina è *serpe*, Uberto è nome frequentemente dato ai Vecchi e Vespone, il servo muto, ronza come una vespa."

¹⁸⁰Ibid., p.30.

¹⁸¹Mondonville, *Titon et l'Aurore*, 1753, acte II, scène 6, p.33.

devient-elle, dans la parodie de Favart:

“Rosette a fait un autre choix,
Et l’on te triche en tapinois.”¹⁸²

A mille lieues des sentiments nobles et chastes de *Titon et l’Aurore*, Raton, sur l’air “Votre coeur aimable Aurore”¹⁸³, n’exprimait plus qu’un désir charnel trivial:

“De la flamme la plus pure
Je n’atteste point les cieux;
Si ma bouche t’en assure
Mes regards l’expriment mieux.”¹⁸⁴

La décadence du registre de langue, dans cette oeuvre destinée à être jouée par des comédiens italiens, accompagnée d’un rabaissement constant des sentiments à un niveau humain, avait surtout pour dessein de divertir le public.

¹⁸²Favart, *Raton et Rosette, ou la Vengeance inutile*, 1753, scène 12, p.39.

¹⁸³Mondonville, *Titon et l’Aurore*, acte I, scène 3, p.17.

¹⁸⁴Favart, *Raton et Rosette*, scène 2, p.14.

2°-Critique des sujets italiens et français

Les sujets mythologiques français, parce qu'ils étaient considérés comme poussiéreux et fort éloignés de la réalité, et les sujets bouffons, parce qu'ils venaient bousculer les esprits, en présentant des sujets légers de la Commedia dell'Arte, inspirés des petits faits quotidiens, furent réciproquement critiqués. Nous allons à présent mettre en évidence, à l'appui des pamphlets publiés au cours de la Querelle des Bouffons, ce qui fit, dans chacun des deux cas, l'objet de virulentes contestations.

Les partisans du coin du roi reprochaient généralement aux livrets bouffons d'appauvrir la France, et ils assimilaient leur comique à la "décadence"¹⁸⁵ de la musique française dont Bollioud de Mermet perçut les premiers signes dès 1746.¹⁸⁶ Les critiques soulignaient alors la parenté entre les intermèdes italiens et la Commedia dell'Arte: Boissy faisait intervenir dans sa *Frivolité* un Arlequin parodique, qu'un lulliste rossait à la scène IV, rappelant ainsi le lazzi des bastonnades. Un autre personnage, deux scènes plus tôt, s'élevait contre les oeuvres bouffonnes:

"Tout paraît travesti, tout est lazzi, chansons,
Comme on outre le jeu, l'on charge la musique,
Et tout Paris n'est plus qu'un Opéra comique."

Un égal mépris pouvait se lire sous la plume de Caux de Cappeval qui ne voyait en ces intermèdes que "farce" ou "mascarade"¹⁸⁷. L'infidélité du public à l'égard de la musique française l'indignait: comment osait-on "se prostituer aux farces d'Italie"¹⁸⁸? Selon Pidansat de Mairobert, le comique italien était trop bas pour que le public pût en rire sans mauvaise foi: "et ils applaudiront aux éternuements d'un valet parce qu'ils s'imagineront qu'il

¹⁸⁵Caux de Cappeval, *Apologie du goût français*, p.77, in Minkoff p.1627.

¹⁸⁶Voir Bollioud de Mermet, *Corruption du goût dans la musique française*, Lyon, 1746.

¹⁸⁷Caux de Cappeval, *Apologie...*, p.77, in Minkoff p.1627.

¹⁸⁸Ibid, p.78, in Minkoff p.1628.

dans le *Devin du village*, feint d'en aimer un autre, afin de se faire aimer de son maître; quant à Betta, la femme de Bertoldo, dans *Bertoldo in Corte*, elle se laisse séduire par le prince Emilio. Beaucoup d'auteurs, comme Caux de Cappeval, s'élevaient contre le désordre des passions présentées dans les oeuvres bouffonnes: "les passions ne marchent pas en Italie: elles ne font que des bonds, des gambades, des cabrioles...", mais sans doute étaient-ils plus frappés encore par l'audace des intermèdes présentant des personnages qui, comme Serpina, offraient, pour reprendre une expression d'A.Bottacin: "un exemple d'émancipation sociale dans la détermination à s'élever de son état et à épouser son patron vieux et rusé."¹⁹³

Les livrets bouffons étaient donc rejetés, tant parce que leur parenté avec la Commedia dell'Arte les rendait légers et grotesques aux yeux des partisans de la musique française que parce que ces derniers les jugeaient dangereux, voire subversifs, dans la mesure où l'on estimait souvent leur sujet contraire à la morale. Quant aux partisans du coin de la reine, ils reprochèrent avant tout à la tragédie lyrique française de se fonder sur l'argument mythologique vieilli, et considéré comme trop éloigné de la réalité, beaucoup moins distrayant que les sujets bouffons. Grimm, dans le *Petit prophète de Boehmischbroda*, aspirait à une délivrance de ce "genre puéril" et annonçait ainsi la création d'un "opéra selon [son] coeur":

"Et je chasserai de ton Théâtre et les démons et les ombres et les fées et les génies et tous les monstres dont tes poètes l'ont infecté (...).

Et je consacrerai ton Opéra, comme celui des Italiens, aux tableaux et aux passions et à l'expression de tous les caractères, depuis le pathétique jusqu'au comique."¹⁹⁴

La critique de la mythologie s'annonçait comme un renoncement au merveilleux, indissociable de la tragédie lyrique française. Si les

¹⁹³A.Bottacin, *J.Cazotte e la Querelle des Bouffons*, p.30: "[Serpina] è esempio di emancipazione sociale nella determinazione di elevarsi dal suo stato e sposare il vecchio e astuto padrone."

¹⁹⁴Op.cit., p.46, in Minkoff p.180.

Encyclopédistes définissaient l'opéra comme "la représentation d'une action merveilleuse", ils n'hésitaient pas à condamner le merveilleux: "Quelque chose que l'on dise, le merveilleux n'est point fait pour nous."¹⁹⁵ Le récusant, selon B.Didier, "au nom de la raison et de la vérité"¹⁹⁶, ils lui préféraient la psychologie et l'expression des passions propres aux oeuvres bouffonnes. Par ailleurs, certains auteurs tels que Rousseau, estimaient le merveilleux destiné à être imaginé et non à être représenté sur scène:

"Il me reste à vous dire sur l'opéra français que le plus grand défaut que j'y crois remarquer est un faux goût de magnificence, par lequel on a voulu mettre en représentation le merveilleux qui, n'étant fait que pour être imaginé, est aussi bien placé dans un poème épique que ridiculement dans un théâtre."¹⁹⁷

La représentation du merveilleux était d'autant plus insoutenable, aux yeux des partisans des Bouffons, que les moyens mis en oeuvre pour la mise en scène s'avéraient imparfaits. Saint-Evremond et La Fontaine, dès le XVII^e siècle, soulignèrent avec un humour délicieux l'aspect ridicule des décors et des machineries qui, tout en trahissant par leur imperfection les secrets de la mise en scène, démystifiaient, en quelque sorte, les tragédies lyriques représentées:

"Quand j'entends le sifflet, je ne trouve jamais
Le changement si prompt que je me le promets;
Souvent au plus beau char le contre-poids résiste;
Un dieu pend à la corde et crie au machiniste;
Un reste de forêt demeure dans la mer,
Ou la moitié du ciel au milieu de l'enfer."¹⁹⁸

De la même manière, sur un ton faussement candide, le petit prophète de Grimm remarquait "des cordes dans le fond du théâtre", tandis que Rousseau prenait un malin plaisir à décrire l'envers du décor, avec une profusion de détails matériels dont le but n'était autre que de rabaisser les feintes divinités:

¹⁹⁵ *Encyclopédie*, articles "Opéra" et "Merveilleux" cités dans B.Didier, *Musique des Lumières*, p.255.

¹⁹⁶ *Op.cit.*, p.257.

¹⁹⁷ Rousseau, *Nouvelle Héloïse*, Folio, tome I, seconde partie, lettre XXIII de Saint-Preux à Mlle d'Orbe, p.351.

¹⁹⁸ La Fontaine, *Épître à M. de Nyert*, sur l'opéra. Voir aussi Saint-Evremond, *Sur les opéras*, p.110-115.

“Les chars des dieux et des déesses sont composés de quatre solives encadrées et suspendues à une grosse corde en forme d’escarpolette; entre ces solives est une planche en travers sur laquelle le dieu s’asseye, et sur le devant pend un morceau de grosse toile barbouillée, qui sert de nuage à ce magnifique char.”¹⁹⁹

Les partisans du coin de la reine s’élevaient d’autre part contre les ballets propres aux tragédies lyriques et qui, selon eux, y étaient insérés de la manière la plus absurde. Le petit prophète soulignait l’incongruité de cette multitude de danseurs et sauteuses qui venaient rompre le fil de l’action: “Et je jugeai que le poète devait être en colère contre ces sauteuses qui venaient interrompre la conversation de ces personnages sans dire pourquoi.”²⁰⁰

A l’article “Opéra” de son *Dictionnaire de musique*, Rousseau disait également le ballet “tout à fait déplacé dans le milieu d’une action tragique”, et dans la *Nouvelle Héloïse*, il précisait sa pensée. Le ballet, dans l’opéra, était condamnable dans la mesure où il était insignifiant, au sens où il n’était aucunement imitatif et n’exprimait rien: “car que font des menuets, des rigaudons, des chaconnes, dans une tragédie? Je dis plus, il n’y serait pas moins déplacé s’il imitait quelque chose, parce que de toutes les unités, il n’y en a point de plus indispensables que celle du langage.”²⁰¹ Dans la mesure où les danses, non plus que les moyens mis en oeuvre avec les machineries, ne parvenaient à créer l’illusion, le merveilleux, les partisans des Bouffons rejetèrent ce type de spectacle au nom de la rationalité, du réalisme ou, tout au moins, d’une plus grande vraisemblance.

¹⁹⁹Rousseau, *Nouvelle Héloïse*, Folio, tome I, seconde partie, lettre XXIII, p.345.

²⁰⁰Grimm, *Petit prophète*, p.19, in Minkoff p.153.

²⁰¹Rousseau, *Nouvelle Héloïse*, tome I, p.350.

3°-Nécessité d'une évolution du sujet et de la forme musicale de l'opéra par un savant mélange des styles italien et français

Au-delà des critiques passionnées et totalement dénuées d'objectivité de chacun des deux genres d'opéras, par les partisans farouches de l'un ou l'autre coin, certains écrits laissaient entrevoir la nécessité de faire évoluer l'opéra vers une forme comique, dont seuls les Italiens paraissaient détenir le secret au milieu du XVIII^e siècle. Si certains auteurs, comme Blainville²⁰² et Chastellux²⁰³, jugeaient absurde de mêler les deux styles, craignant de créer ainsi un "monstre" de mauvais goût, d'autres en revanche, sentaient la nécessité d'assouplir la forme de l'opéra. Caux de Cappeval, sans s'abaisser jusqu'à accepter le comique farcesque des Bouffons, sentait la nécessité de cette évolution de l'opéra français vers un comique qui ne devait toutefois pas impliquer une perte de dignité. Il observait d'ailleurs que des auteurs tels que Rameau dans l'air des grenouilles de *Platée*, avaient déjà fait preuve de leur capacité à composer dans ce genre:

"Le théâtre français, sans l'appui des Bouffons,
Est riche de lui-même et de son propre fonds.
Il ne tiendra qu'à nous sur la scène harmonique
Sans passer en rampant, de descendre au comique."²⁰⁴

B.Didier observe d'ailleurs que cette oeuvre dérangerait étrangement les partisans des deux coins, "puisque'elle est irrésistiblement drôle et émane d'un musicien dont on a décidé qu'il incarnait l'ennui de la musique française."²⁰⁵

Toutefois, Rousseau manifesta paradoxalement le premier, avant de rédiger sa furieuse *Lettre sur la musique française* dans laquelle il allait

²⁰²Blainville, *Esprit de l'art musical, ou réflexions sur la musique*, Genève, 1754, p.124, in Minkoff p.2332: "Voudrait-on que nous eussions une musique italienne sur des paroles françaises? C'est proposer une musique française sur des paroles italiennes: personne, je crois, n'imagine une pareille métamorphose. Il nous faut une musique naturelle, telle que notre langue et notre caractère nous le suggère."

²⁰³Chastellux, *Nouvelle lettre à M. Rousseau*, 1754, p.9, in Minkoff p.1485.

²⁰⁴Caux de Cappeval, *Apologie...*, p.78, in Minkoff p.1628.

²⁰⁵B.Didier, *Musique des Lumières*, p.177.

prétendre la langue française impropre à être mise en musique, la nécessité de mêler les styles français et italien pour créer un nouveau genre de comique. Fréron souligna d'ailleurs ironiquement le paradoxe de Rousseau: "Le Sieur Rousseau néanmoins a fait ce mariage mal assorti; il a mis de la musique italienne sur des paroles françaises."²⁰⁶ Il faisait alors allusion au *Devin du village*, intermède en langue française, mais dont les dialogues, au lieu d'être parlés comme dans les oeuvres lyriques françaises étaient chantés à la façon du récitatif italien. On lui reprocha d'ailleurs d'avoir plagié des airs italiens, afin de constituer une sorte de pasticcio bouffon. Caveirac, dans la *Lettre d'un Visigoth*, relevait ainsi l'imposture: "Il faut convenir qu'à force de copier les grands modèles, il s'est rendu un original sans copie. (...) Ce qu'il [le Dieu de l'harmonie] lui a inspiré de mieux à mon avis, c'est de piller les airs en quoi il l'a trouvé bien docile."²⁰⁷

Quant à Fréron, il précisait: "Deux ou trois airs de son *Devin du village* qui sont les plus jolis, sont pillés de compositeurs italiens; il n'a pas demeuré pour rien trois ans à Venise. (...) Aussi presque tous ses airs sont des contresens manifestes avec ses paroles."²⁰⁸ L'inadéquation des paroles avec la musique, due à un plagiat que Rousseau lui-même confessa presque, jointe à la contradiction de cet intermède avec la théorie sur l'absence de musicalité de la langue française qu'il allait développer dans sa fameuse *Lettre sur la musique française*, ne contribua pas plus à faire apprécier Rousseau que son oeuvre par les partisans du coin du roi. Il s'agissait pourtant du premier véritable opéra comique écrit en langue française. Le *Devin du village* remporta toutefois un assez grand succès pour que Dauvergne, à l'aide du librettiste Vadé eût l'idée de présenter à l'Opéra comique, en 1753, les *Troqueurs*, "opéra bouffon", qu'il fit passer pour la traduction d'un opera buffa italien. L'intrigue de cette oeuvre était fort simple: Lucas et Lubin, deux amis sur le point d'épouser respectivement

²⁰⁶Fréron, *Lettres sur la musique française...*, p.22, in Minkoff p.784.

²⁰⁷Op.cit., p.8, in Minkoff p.1050.

²⁰⁸Fréron, *Lettres sur la musique française*, p.22-23, in Minkoff p.784-785.

Fanchon et Margot, s'aperçoivent qu'ils préfèrent chacun la promesse de l'autre. Ils décident alors de "troquer" leurs épouses. Celles-ci s'y refusent, ce qui donne lieu à une scène désopilante dans laquelle, à travers une sorte de duo à quatre, à caractère très italien, les hommes d'un côté et les femmes de l'autre, se résistent:

"Lubin: C'est moi qui serai ton mari.
 Margot et Fanchon: Et non, c'est lui.
 Lubin et Lucas: Et non c'est moi."²⁰⁹

Le genre comique, grâce à l'habileté de Vadé, se faisait particulièrement sensible dans l'échange humoristique de Lubin et Margot à la scène 7:

"Lubin: Oh! dès ce soir tu porteras mon nom.
 Margot: Non.
 Lubin: Va, tu ne penses pas ainsi.
 Margot: Si.
 Lubin: Méprises-tu mon tendre effort?
 Margot: Fort.
 Lubin: Cesse d'être fière à ce point.
 Margot: Point.
 Lubin: Tu veux donc causer mon ennui?
 Margot: Oui.
 Lubin: Fais-moi plutôt un amoureux défi.
 Margot: Fi."

La composition de Dauvergne, très expressive, joignait à l'humour une grande subtilité et une vivacité dont on croyait alors les Bouffons seuls capables. L'oeuvre fut acclamée et la révélation de la supercherie amusa beaucoup. L'Opéra comique afficha alors une version française de la *Servante maîtresse* de Pergolèse, que Madame Favart chanta plus de cent fois en 1754. Quelques années plus tard, des compositeurs tels que Philidor ou Monsigny, allaient parfaire le genre de l'opéra comique né, malgré la Querelle, d'une harmonieuse union des styles italien et français.

²⁰⁹Dauvergne, *Troqueurs*, scène 3.

3-Dévoilement de préoccupations politiques et philosophiques à travers la critique de l'opéra

A) L'enjeu politique exprimé à travers l'opposition radicale des auteurs de la Querelle des Bouffons

1°-Aspect politique de la Querelle: d'une préférence de goût à une intolérance nationaliste

Certains auteurs du coin du roi, toutefois, se montrèrent farouchement hostiles au mélange des styles italien et français. L'expression de leur préférence pour la tragédie lyrique française se mua bientôt dans leurs écrits en des propos nationalistes, volontiers xénophobes, conférant à la querelle sur l'opéra une dimension politique.

L'introduction de la musique italienne à Paris, en 1752, fut d'emblée perçue par les partisans du coin du roi comme un phénomène de mode, un goût pour l'exotisme qu'ils jugèrent insupportable. Ils parlaient avec mépris de cette volonté de se "donner un vernis d'étranger"²¹⁰, percevaient le mélange des styles comme un odieux "croisement des races"²¹¹, et s'élevaient dans leurs écrits contre "la fureur de tout italianiser"²¹². Faisant de la poésie française "la plus belle poésie qui soit actuellement dans l'univers"²¹³, Fréron, comme beaucoup de partisans du coin du roi, était convaincu de l'hégémonie de la culture française: "Le siècle de Louis XIV mérita l'admiration de toute la terre par nos succès en tous genres. Les étrangers venaient et viennent encore à Paris prendre des leçons de politesse et de bon goût."²¹⁴ Cette remarque sur les

²¹⁰Pidansat de Mairobert, *Réponse du coin du roi*, p.3, in Minkoff p.271.

²¹¹Jourdan, *Correcteur des Bouffons*, p.8, in Minkoff p.200.

²¹²Parisot, *Apologie du sublime bon mot*, p.9, in Minkoff p.437.

²¹³Fréron, *Lettres sur la musique française...*, p.41, in Minkoff p.803.

²¹⁴*Ibid.*, p.51, in Minkoff p.813.

étrangers respectueux des manières et du goût français était une adresse à peine détournée aux deux plus farouches promoteurs de la musique italienne en France qui, comme par une ironie du sort, étaient l'un allemand, Grimm, et l'autre genevois, Rousseau. Les défenseurs de la musique française ne manquèrent d'ailleurs pas de saisir ce prétexte afin de railler "le grand Allobroge" et le "petit Bohémien" qui menaient à Paris ce qu'ils qualifièrent avec une ironie non dénuée d'humour de "querelle d'allemand"²¹⁵, au sens de querelle sans sujet. Méprisant le "goût de terroir"²¹⁶ de Rousseau, tous les auteurs ayant réagi contre ses écrits, lui reprochèrent l'emploi du pronom possessif, "*nous, notre langue, notre musique*"²¹⁷, et s'appliquèrent à lui rappeler que, dans la mesure où il était étranger, il n'avait pas son mot à dire dans la querelle. Les marques d'intolérance à l'égard des étrangers, très manifestes dans certains écrits, se faisaient parfois même odieuses. Certains auteurs toutefois se défendaient d'éprouver un quelconque mépris vis à vis des étrangers. Caux de Cappeval, notamment, demandait que l'on excusât les injures qui lui échappèrent: "Je me condamne ici moi-même si j'ai dit quelque chose de trop vif au sujet des Allobroges et même des Italiens, peuples respectables et que je respecte; mais par d'autres qualités plus solides que la musique et le goût."²¹⁸ Et il ajoutait, "J'ai ma Patrie à défendre, contre quiconque l'attaque"²¹⁹, justifiant par-là son agressivité comme une défense de l'honneur patriotique face à ce qu'il perçut comme une invasion de la musique étrangère. G.Décote perçoit de la même manière la prise de position nationaliste de Cazotte dans la *Guerre de l'Opéra*, et en fait "une sorte de manifeste de défense nationale de l'esprit français face à l'agression étrangère."²²⁰ Chez Cazotte, comme chez beaucoup de partisans de la musique française, le nationalisme allait de pair avec la

²¹⁵Caux de Cappeval, *Apologie du goût français*, p.4, in Minkoff p.1554. Voir aussi *Lettre à Mme Favart*, p.11.

²¹⁶Caveirac, *Lettre d'un Visigoth*, p.10, in Minkoff p.1052.

²¹⁷Fréron, *Lettres sur la musique française...*, p.31, in Minkoff p.793.

²¹⁸Caux de Cappeval, *Apologie du goût français*, p.21, in Minkoff p.1571.

²¹⁹Ibid.

²²⁰G.Décote, *Itinéraire de J.Cazotte*, p.69.

défense de la tradition et du goût classique. Il opposait selon Décote “la noblesse du style classique et de ses traditions à la trivialité des Bouffons italiens.”²²¹ La musique italienne, qualifiée de triviale, ou encore de “barbare”, était ainsi condamnée à un profond mépris. D’aucuns soulignèrent néanmoins la relativité des goûts et appelèrent les différents auteurs à plus de tolérance. Dandré-Bardon s’exclama ainsi avec une grande sagesse:

“L’objet qui me paraît excellent, noble, rare
Souvent à l’étranger paraît faux et barbare.
Des droits de son instinct chaque peuple est jaloux
Et le sage jamais ne disputa des goûts.”²²²

²²¹ *Ibid.*, p.68.

²²² Dandré-bardon, *Impartialité de la musique*, p.29, in Minkoff p.1915.

2°-L'affrontement idéologique des deux coins

Si les partisans du coin du roi se sentirent outragés, agressés par la critique de la tragédie lyrique française, ce fut parce qu'elle symbolisait pour eux la grandeur de la culture française. D'Alembert, au début de *De la liberté de la musique*, estimait que l'on devait montrer autant de respect pour la religion et le gouvernement que pour "la musique du pays".²²³ Il soulignait par là l'enjeu politique de la querelle sur l'opéra. Une étude de la composition de chacun des deux coins nous permettra à présent de mieux saisir la portée idéologique des propos tenus par les différents auteurs de la Querelle des Bouffons.

Le coin du roi, tout d'abord, voyait en l'art l'illustration de la puissance des rois et, presque tous ses partisans, à l'image de Caux de Cappeval, se firent les chantres du Grand Siècle:

"Siècle heureux de LOUIS, rappelle-nous ces chants
Brillants et naturels, sublimes et touchants:
Les arts portaient alors la plus auguste marque;
Tout prenait sa grandeur dans celle du Monarque."²²⁴

Leur nostalgie du siècle de Louis XIV, où les beaux-arts régnaient, s'accompagnait, dans leurs brochures, d'une critique du XVIIIe siècle "décadent".²²⁵ Selon J.Malignon, l'opéra français était, au milieu du XVIIIe siècle encore, avec Rameau, "l'expression glorieuse du spectacle-divertissement tel que le conçoit le régime aristocratique versaillais."²²⁶ Il était ainsi lié aux valeurs traditionnelles, et les partisans du coin du roi s'attachèrent à défendre la tragédie lyrique qui symbolisait pour eux la monarchie absolue du Grand Siècle.

²²³Op.cit., p.1, in Minkoff p.2203.

²²⁴Caux de Cappeval, *Apologie du goût français*, p.48, in Minkoff p.1598.

²²⁵Ibid., p.77, in Minkoff p.1627.

²²⁶J.Malignon, *Rameau*, p.99.

La *Lettre à Madame Favart* résumait ainsi la composition de ce coin traditionnaliste par la triade: “l’Eglise, le Guerrier, et le Barreau.”²²⁷ Ce coin comptait en effet de nombreux prêtres, tels que l’abbé Arnaud, les pères Laugier, Castel, Novi de Caveirac et Aubert, ainsi qu’un officier de police, Coste d’Arnobat, un commissaire de la marine, Cazotte, et un censeur royal, Pidansat de Mairobert. Aucun de nos auteurs, toutefois, n’appartenait au barreau. Les partisans de la musique française comptaient également parmi leurs rangs de nombreux littérateurs comme Fréron et Marin. Il convient par ailleurs de noter que seul le coin du roi connut parmi ses défenseurs des musiciens comme le violoncelliste Blainville, le vielliste Bâton le jeune, et surtout l’illustre Rameau. Les écrits de ces derniers hommes, fort engagés, eurent d’autant plus de poids que leur argumentation très bien construite s’accompagnait d’une grande précision technique.

En face de ces hommes occupant des fonctions traditionnelles, les partisans du coin de la reine, en promouvant la musique des Bouffons, faisaient preuve, sinon de modernisme, au moins de progressisme²²⁸, en aspirant à une évolution des valeurs instituées. Se qualifiant eux-mêmes de “gens lumineux”, les partisans les plus fervents de la musique italienne n’étaient autres que les philosophes les plus illustres du XVIIIe siècle, tels que Rousseau, Grimm, d’Holbach et Diderot. Le coin de la reine comptait également selon Pidansat de Mairobert, “ses savants, ses géomètres, ses docteurs, ses agrégés, ses poètes, ses magistrats, ses officiers, ses artistes et ses prêtres (...)”²²⁹ et ne différaient ainsi pas tout à fait du coin adverse. Il précisait cependant que ce camp faisait songer à une “République”, soulignant ainsi un renoncement manifeste de ces hommes à la monarchie.

²²⁷Op.cit., p.4.

²²⁸B.Didier, *Musique des Lumières*, p.196: “Ce n’est pas un hasard si les partisans des Bouffons ont pu devenir gluckistes. Dans les deux querelles ils apparaissent comme des progressistes qui s’opposent à l’académisme passéiste (...)”

²²⁹Pidansat de Mairobert, *Réponse du coin du roi...*, p.5, in Minkoff p.273.

3°-La guerre civile de l'Opéra

L'importance qu'attachaient les partisans de chacun des coins à l'appartenance sociale des partisans du coin ennemi ne pouvait naturellement que générer des propos idéologiques. Aussi la querelle sur l'opéra, laissant bientôt en marge l'argument de départ, et se trouvant entraînée par la passion de ses acteurs, prit-elle l'aspect d'une véritable guerre civile.

Raynal observa dans la *Correspondance littéraire* que les troubles causés par la querelle de l'Opéra occupèrent tant les esprits que de graves événements politiques passèrent inaperçus. Il faisait allusion aux "brouilleries du Parlement de Paris avec la Cour, son exil et la grande Chambre transférée à Pontoise", et s'indignait du fait que cet événement fût passé au second plan, derrière "la révolution arrivée à la musique", et il ajoutait: "Les acteurs italiens qui jouent depuis dix mois sur le théâtre de l'Opéra de Paris, et qu'on nomme ici Bouffons, ont tellement absorbé l'attention de Paris, que le Parlement, malgré toutes ses démarches et procédures qui devaient lui donner de la célébrité ne pouvait pas manquer de tomber dans un oubli entier."²³⁰ Le primat accordé aux spectacles par les esprits passionnés, au détriment de la politique, avait, selon Raynal, "évité une guerre civile."²³¹

Si l'on peut dire que la guerre civile de l'Opéra sembla en masquer une autre, bien réelle, il convient toutefois de noter que certains pamphlets, d'une manière détournée, développaient des idées politiques. Mêlant ainsi à des propos sur la musique une digression, Rousseau écrivait dans sa *Lettre à Grimm...*: "Le bon Général doit être robuste, courageux, prudent, ferme, éloquent, prévoyant et fertile en ressources. Enfin, toutes ces qualités, je dis toutes sans exception, et par-dessus toutes encore, une âme grande et sublime, maîtresse de ses passions, et une

²³⁰Op.cit., Paris, 1er juillet 1753, p.30.

²³¹Ibid.

inouïe excellence de vertu; voilà les talents que celui qui gouverne un Peuple est obligé d'avoir.”²³²

Cette digression remarquable entraîna Rousseau très loin dans une définition stoïcienne du chef d'Etat idéal, à mille lieues du sujet de sa lettre qui était sensée donner la critique d'une critique d'*Omphale*. La musique, dans cette lettre, semblait n'être qu'un prétexte et sans doute même une manière de masquer une critique du gouvernement de Louis XV. Rien, au demeurant, dans cette lettre anonyme, ne pouvait laisser présager de tels propos. Lorsque les philosophes n'exprimaient pas aussi clairement, dans les pamphlets, leur opinion politique, ils étaient toutefois certainement conscients des implications politiques et sociales dépassant leurs inclinations esthétiques. E.Fubini voit dans la Querelle des Bouffons “un aspect de la lutte contre l'Ancien Régime”,²³³ et si, avec deux siècles de recul, cette déduction semble aisée, une phrase prophétique glissée par Boissy dans la *Frivolité* paraissait la légitimer:

“La révolution n'est pas si loin qu'on pense.”²³⁴

²³²Op.cit., p.20, in Minkoff p.108.

²³³E.Fubini, *Philosophes et la musique*, p.109.

²³⁴Op.cit., scène 2, p.6, in Minkoff p.226.

B) L'enjeu philosophique des écrits de la Querelle: définition d'une nouvelle esthétique

1°-Une querelle d'écrivains sur le goût et la mode

La passion que générèrent les différents pamphlets amena ainsi peu à peu les philosophes, en répondant à une agressivité nourrie dans tous les coins de l'Opéra, à formuler plus ou moins clairement des idées politiques. Il n'en oublièrent toutefois pas toujours l'argument de départ qui était celui de la relativité du goût. Les philosophes se faisaient une très haute idée de leur capacité à éclairer le public, la nation-même, qui manquait, selon eux, de discernement en matière de goût. Grimm le premier, dans sa *Lettre sur Omphale*, donna lieu à un chef-d'oeuvre d'écriture pamphlétaire²³⁵ que nous regrettons de ne pouvoir insérer ici dans son intégralité, s'élevant contre une perte généralisée du jugement de goût, et faisant des philosophes les maîtres en matière de goût: "C'est aux philosophes et aux gens de lettres que la Nation doit, même sans s'en douter, son goût devenu depuis peu général pour la bonne musique, ainsi que pour tous les beaux-arts."²³⁶ Selon lui, la nation avait besoin d'être éduquée, éclairée par ses philosophes, tandis que le bon goût était naturel, inné en Italie: "Mais la nature et l'instinct font dans un seul jour, en Italie et ailleurs, plus de prosélytes au bon goût que les philosophes n'en font ici par leurs dissertations en plusieurs années."²³⁷ Les philosophes avaient, selon lui, besoin de temps en France, afin de braver d'anciens préjugés, et de parvenir à ouvrir les yeux du public sur le bon goût. D*** lui rétorqua dans ses *Remarques au sujet de la lettre... sur Omphale*: "Le goût est

²³⁵Op.cit., p.35-39, in Minkoff p.37-41.

²³⁶Ibid., p.35, in Minkoff p.37.

²³⁷Ibid.

dans le génie du musicien et tous les philosophes du monde ne lui feraient pas faire de bonne musique s'il n'a reçu un don particulier de la nature."²³⁸ Laissant de côté le public et son jugement des oeuvres, D*** situait ainsi le goût dans le génie du créateur. C'était, selon lui, un leurre que de penser pouvoir éduquer des qualités aussi innées que le goût et le génie. Il convient cependant d'accorder à Grimm que le talent des compositeurs, surtout lorsqu'il se caractérisait par ses nouveautés, nécessitait, afin d'être apprécié, d'être introduit et présenté avec sagesse et raison. Parce qu'il s'imposa avec une brutalité que les écrits des partisans du coin de la reine ne manquèrent pas d'accroître, le goût des Bouffons fut d'emblée rejeté par les défenseur de la tragédie lyrique française. On reprocha au petit prophète qui se piquait d'annoncer l'introduction d'un nouveau goût en France,²³⁹ d'en manquer sérieusement. Et tandis que Pidansat de Mairobert annonçait avec humour dans un *Avis au public*: "Je vous avertis que le goût a été perdu sur la place du Palais Royal, il a été trouvé par deux Allemands; ils sont priés de le rendre lorsqu'on leur aura demandé compte de ce qu'ils ont cru trouver,"²⁴⁰ Jourdan s'indignait en constatant à quel aveuglement et à quel "faux goût" le "fanatisme" de la Querelle avait condamné le public français. Si Quinault et Lully symbolisaient pour les partisans du coin du roi l'apogée du goût français, et si certains, comme Caux de Cappeval, n'hésitèrent pas à en faire "les dieux du goût"²⁴¹; tous estimaient le raffinement français bien supérieur à celui de toutes les nations. Voyant dans le goût italien décadent un véritable "tyran"²⁴² venu anéantir le goût français, les partisans du coin du roi se firent un devoir de répondre avec une hargne patriotique aux agressions bouffonnes. L'enjeu de la Querelle n'avait rien de superficiel dans

²³⁸Op.cit., p.20, in Minkoff p.72.

²³⁹Grimm, *Petit prophète de Boehmischbroda*, p.31-50, in Minkoff p.165-184.

²⁴⁰Pidansat de Mairobert, *Réponse du coin du roi*, p.8, in Minkoff p.276.

²⁴¹Caux de Cappeval, *Apologie du goût français*, p.42, in Minkoff p.1592.

²⁴²Ibid., p.31, in Minkoff p.1581.

la mesure où le goût était considéré comme le reflet de la société et des règnes en place.

L'introduction, acclamée par le peuple, de la musique bouffonne, était d'autant plus inacceptable que, traditionnellement, il revenait à la Cour de lancer les modes,²⁴³ tandis que les Bouffons s'étaient imposés d'eux-mêmes avec le soutien des philosophes et du peuple parisien. L'autonomie prise par le goût vis à vis de la Cour fut alors perçue par les traditionnalistes partisans du coin du roi comme une véritable révolution.

²⁴³Grimm écrivait lui-même dans sa *Lettre sur Omphale*, p.36, in Minkoff p.38: "En fait de goût, la Cour donne à la Nation des modes, et les philosophes des lois."

2° -De l'évolution du jugement esthétique

Au milieu de la confusion créée par les pamphlets de plus en plus passionnés, le débat engagé dans la querelle portait de moins en moins sur le goût lui-même, pour s'attacher à définir et à attribuer le jugement esthétique à une catégorie plus ou moins étendue d'individus.

De nombreux auteurs, s'inscrivant dans une tradition qui remontait à l'Antiquité, considéraient le Beau comme une propriété objective des choses, et partant, le jugement esthétique nécessitait selon eux des connaissances précises. Qu'ils appartenissent au coin de la reine, comme Rousseau²⁴⁴, qui réclamait, bonne foi, équité et connaissances pour juger, ou comme Grimm²⁴⁵ qui réservait aux seuls philosophes le droit de décider du goût pour la nation entière, ou qu'ils appartenissent au coin du roi, comme Caux de Cappeval²⁴⁶ et Fréron²⁴⁷, leur conception d'un Beau savant faisait de l'esthétique un domaine réservé à une élite.

Quelques écrits, toutefois, laissant entrevoir une nouvelle conception du Beau, annonçaient les théories esthétiques kantiennes qui allaient faire du jugement esthétique un jugement subjectif²⁴⁸, relatif à chaque individu quelles que fussent ses connaissances. Jourdan, dans le *Correcteur des Bouffons* estimait ainsi réellement Beau ce qui était susceptible d'émouvoir tous les hommes sans distinction: "Le vrai beau saisit d'abord, ravit, enchante, le roi comme le berger. Un artiste habile et intelligent travaille pour tout le monde; il trouve le moyen de satisfaire à la fois les oreilles savantes et les

²⁴⁴Rousseau, *Lettre sur la musique française*, p.24, G.F. p.153.

²⁴⁵Grimm, *Lettre sur Omphale*, p.35-39, in Minkoff p.37-41.

²⁴⁶Caux de Cappeval, *Apologie du goût français*, p.4, in Minkoff p.1554.

²⁴⁷Fréron, *Lettres sur la musique française...*, p.52, in Minkoff p.814: "Les beauté simples, délicates et sublimes demandent un discernement fin, un sentiment vif et éclairé (...)."

²⁴⁸Kant, *Critique de la faculté de juger*, première section, livre I, premier moment, §1: "Le jugement de goût n'est donc pas un jugement de connaissance, ce n'est donc pas un jugement logique, mais esthétique, c'est-à-dire un jugement dont le principe déterminant ne peut être rien autre que subjectif." (Folio Essais p.129-130.)

oreilles vulgaires.”²⁴⁹ Cette conception du Beau inné, à la portée de tout le monde, ouvrait la voie à la définition de Kant: “Est beau ce qui plaît universellement et sans concept.”²⁵⁰ Elle s’accompagnait, chez les auteurs du coin du roi, d’un profond respect pour le public, et parallèlement, d’une indignation face aux philosophes qui prétendaient être seuls à détenir les Lumières nécessaires afin d’émettre des jugements esthétiques. Certains de ces auteurs, même si cela pouvait paraître paradoxal, appelèrent les philosophes des Lumières à se montrer plus tolérants à l’égard du Public. Ainsi Cazotte, au tout début des *Observations sur la Lettre de J.J.Rousseau*, conseillait-il à ce dernier de respecter le public: “J.J.Rousseau, Citoyen de Genève, semble ne donner des écrits au public que pour lui faire des outrages,”²⁵¹ tandis que Madame Foliot répondait à Marin: “je ne mépriserais pas comme vous cet *imbécile* public (...).”²⁵²

Cette déférence, toutefois, pouvait être entendue comme l’une des clefs du code de courtoisie traditionnel, tandis que la nouvelle esthétique décidée par les philosophes des Lumières avait pour dessein de présenter au peuple des sujets bourgeois plus susceptibles de l’intéresser que les sujets mythologiques du Grand Siècle.

²⁴⁹Op.cit., p17, in Minkoff p.209.

²⁵⁰Kant, *Critique de la faculté de juger*, “Définition du Beau déduite du second moment”, Folio Essais, p.150.

²⁵¹Op.cit., p.1, in Minkoff p.841.

²⁵²Mme Foliot, *Ce que l’on doit dire*, p.2, in Minkoff p.484.

Conclusion

Si les divers pamphlets, rédigés sous le feu de la passion par des auteurs intransigeants, pouvaient sembler méprisables tant leurs propos, pris individuellement ou isolés du contexte, paraissaient confus, ils répondirent toutefois ensemble à des questions portant sur des thèmes aussi indissociables, au milieu du XVIII^e siècle, que la littérature, la musique, l'esthétique d'une manière plus générale, et la politique.

La Querelle des Bouffons donna naissance à un événement littéraire exceptionnel, dans lequel, à travers un ensemble de pamphlets étroitement liés les uns aux autres, la littérature s'interrogea sur sa forme-même et, tout en formulant les moindres préoccupations littéraires du moment, fit sentir la nécessité d'une évolution de ses sujets.

Du point de vue de la musique, en mêlant savamment les styles italien et français, et en s'attachant à des sujets de la vie quotidienne, après un renoncement aux sujets élevés de la tragédie lyrique française, la Querelle des Bouffons vit naître en son sein les premiers opéras comiques français.

Si elle permit également, sur le plan esthétique, de définir, d'une manière plus ou moins confuse, une nouvelle conception du Beau et du jugement esthétique annonçant la révolution kantienne, elle fut plus remarquable encore d'un point de vue politique. Dans la mesure où la critique de la tragédie lyrique du Grand Siècle fut d'emblée perçue comme une remise en cause de la magnificence de la monarchie versaillaise, les écrits se firent particulièrement virulents. Dès lors, le choix de défendre l'un ou l'autre opéra, même s'ils n'étaient pas comparables dans leur essence-même, fut assimilé à un choix politique: le traditionalisme, pour le coin du roi, le modernisme,

pour les partisans des Bouffons. Aucun écrit, dans cette perspective, ne pouvait demeurer impartial, et les ouvrages les plus récents-mêmes, publiés sur la Querelle des Bouffons, s'engagent avec une étonnante passion. Ainsi A. Bottacin donne-t-elle une lecture marxisante de la Querelle, tandis que des critiques français tels que Daval et Boyer, farouchement conservateurs, donnent lieu à des débordements anti-révolutionnaires.

Le ton hargneux des pamphlets sur l'opéra ne pouvant générer qu'une violence croissante dans les écrits, fut sans doute une manière de dissimuler des préoccupations plus profondes que celles d'un simple débat sur la musique. En même temps, faisant de cette "guerre de brochures" un phénomène littéraire remarquable, ce ton fut un moyen pour les philosophes, aujourd'hui encore, de faire parler d'eux.

Paris, 28 juin 1997.

Bibliographie

Sources:

- Algarotti, F.: *Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno, 1755.
- Arnaud, Abbé François: *Lettre sur la Musique, à Monsieur le Comte de Caylus*, Paris, 1754
Oeuvres complètes, Paris, 1808
- Artcaga, Stefano: *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, Venezia, 2ème édition, 1785
- Batteux, abbé Charles: *Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, 1746 (réédition: Paris, Aux amateurs de livres, 1989).
- Bollioud de Mermet, Louis: *De la corruption du goût dans la musique*, Lyon, 1746; Minkoff, reprint 1991.
- Chabanon, M.P.G.: *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec les langues, la poésie et le théâtre*, Paris, 1785.
Lettre de Monsieur de Chabanon sur les propriétés musicales de la langue française, s.l.n.d., [1785].
- Chastellux, François-Jean de: *Essay sur l'union de la poésie et de la musique*, Paris, 1765.
- D'Alembert, Jean le Rond: *Elements de musique théorique et pratique*, Paris, 1752.
Sur la liberté de la musique, Paris, 1759.
- Diderot, Denis: *Les Bijoux indiscrets*, Paris, 1748; in *Oeuvres*, tome II, Bouquins, R.Laffont, 1994.
Le Neveu de Rameau, Paris, 1761-1773; Gründ, 1961.
Oeuvres esthétiques, Paris, Garnier, 1988.
- Du Bos, Abbé Jean-Baptiste: *Réflexions critiques sur la poésie et la musique*, Paris, 1719; reprint Slatkine, Genève, 1967.
- Encyclopédie*, articles de Rousseau, de Cahusac, de Grimm et de Rousseau, sur la musique, 1751-1772.

- Estève, Pierre: *L'Esprit des Beaux-Arts*, Paris, 1753. Reprint Slatkine 1970.
- Fréron, Elie-Catherine: *L'Année littéraire*, Genève, Slatkine Reprints, 1966.
Lettres sur quelques écrits de ce temps, 1754, tome VIII.
- Irailh, Abbé Simon-Augustin: *Querelles littéraires*, "ou mémoires pour servir à l'histoire des révolutions de la république des lettres, depuis Homère jusqu'à nos jours", Paris, Durand, 1761, 4 vol (XVI).
- Kant, Emmanuel: *Critique de la faculté de juger*, 1790, Folio Essais, 1991.
- Lettre à Madame Favart*, Cologne, ed Pierre Marteau, 1753.
- Léris, Antoine de: *Dictionnaire portatif des Théâtres contenant l'origine des différents Théâtres de Paris*, Paris, 1754.
- Marmontel, Jean-François: *Essai sur les révolutions de la musique en France*, Paris, 1777.
- Mercur de France*, Paris, 1752, 1753, 1754.
- Metastasio, Pitro Trapassi, *pseud.*: *Opere drammatiche del Signore Abate Pietro Metastasio*, Venezia, 1733.
- Nouvelle Bigarure*, La Haye, P.Gosse Junior, 1753, 8 vol.
- Poulet-Malassis, *Querelle des Bouffons*, la Bibliothèque de Jean-Jacques Rousseau, Paris, J.Baur, 1876.
- Querelle des Bouffons* (recueil des pamphlets), par D.Launay, 3 tomes, Minkoff, Genève, 1973
- Raynal, abbé Guillaume-Thomas-François *Correspondance littéraire, philosophique et critique* (1753-1769), Paris, Longchamps, 1873.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Ecrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Pléiade, Paris, 1995.
Confessions, Paris, 1766-1770, G.F., Livre VIII, 2ème partie.
Essai sur l'origine des langues, 1760; Paris, G.F., 1993.
Dictionnaire de musique, in *Ecrits sur la musique...*, Paris, Pléiade, 1995.
Nouvelle Héloïse, Paris, Folio, lettre XXIII de St-Preux à Mlle d'Orbe, p.342-351.
- Saint-Evremond, Charles de Marguetel de Saint-Denis: *Oeuvres meslées*, Paris, Barbin, 1684.
- Voltaire, François-Marie Arouet, *pseud.*: *Correspondance*, tomes I, III et IV, Paris, Pléiade, 1975.

Pamphlets publiés au cours de la Querelle des Bouffons et contenus dans le recueil: la *Querelle des Bouffons*, Genève, Minkoff, 1973:

- Alembert, Jean le Rond d'.: *De la liberté de la musique*, s.l.n.d.
[ou Arnault, ou Rousse], *Réflexions sur la musique en général, et sur la musique en France en particulier*, s.l., 1754.
- Aubert, abbé Jean-Louis: *Réfutation suivie et détaillée des principes de M. Rousseau de Genève, touchant la musique française*, Paris, Chaubert et Hochereau, 1754.
- Bâton, Charles, dit "le Jeune": *Examen de la lettre de M. Rousseau, sur la musique française. Dans lequel on expose le plan d'une bonne musique propre à notre langue*, seconde édition augmentée, s.l., 1754.
- B.D.B.: *Épître aux Bouffons de la C.I.*, s.l.n.d.
- Blainville, Charles-Henri de: *Esprit de l'art musical, ou Réflexion sur la musique et ses différentes parties*, Genève, 1754.
- Boissy, Louis de: *Frivolité, comédie en un acte et en vers*, Paris, Duchesne, 1753.
- Bonneval, René de: *Apologie de la musique et des musiciens français, contre les assertions peu mélodieuses, peu mesurées et mal fondées du Sieur JEAN-JACQUES ROUSSEAU, ci-devant Citoyen de Genève*, s.l.n.d., [janvier 1754].
Lettre d'un Ermite à J.J.Rousseau, s.l., avril 1753.
- Castel, le P. Louis-Bertrand: *Lettre d'un académicien de Bordeaux sur le fonds de la musique, à l'occasion de la Lettre de M. R*** contre la musique française*, Londres, Claude Fosse, 1754.
Réponse critique d'un académicien de Rouen, à l'académicien de Bordeaux, sur le plus profond de la musique, s.l.n.d., [février 1754].
- Caux de Cappeval, N. de: *Apologie du goût français relativement à l'opéra. Poème, avec un Discours apologétique, et des Adieux aux Bouffons*, s.l.n.d., [février 1754].
Anti-scurra, ou préservatif contre les Bouffons italiens, s.l., 6 février 1753.
Réforme de l'Opéra, s.l., 9 février 1753.
Épître aux Bouffonnistes, s.l., 12 février 1753.
Réflexions lyriques, s.l., 16 février 1753.
- Caveirac, abbé Jean Novi de: *Lettre d'un Visigoth, à M. Fréron, sur sa dispute harmonique avec M. Rousseau*, A. Septimanispolis, 1754.
[ou de Chastellux], *Nouvelle lettre à M. Rousseau de Genève, sur celle qui parut de lui, il y a quelques mois, sur la musique française*, s.l., 1754.

-Cazotte, Jacques: *Guerre de l'Opéra. Lettre écrite à une dame en province, par quelqu'un qui n'est ni d'un coin, ni de l'autre*, 1754.

Observations sur la lettre de J.J.Rousseau au sujet de la musique française, 1753.

-Chevrier, François-Antoine: *Retour du goût, comédie en un acte, en vers libres, avec un Divertissement*, Paris, Duchesne, 1754.

Quart d'heure d'une jolie femme, ou les amusements de la toilette. Ouvrage presque moral; Dédié à Messieurs les habitants des coins du roi et de la reine, Genève, A.Philibert, 1753.

-Coste d'Arnobat, Charles-Pierre: *Doutes d'un pyrronien, proposés amicalement à J.J.Rousseau*, s.l., 1753.

-D****: *Remarques au sujet de la Lettre de M.Grimm sur Omphale*, Paris, 1752.

-Dandré-Bardon, Michel-François: *Impartialité de la musique. Epître à M. J.J. Rousseau, de Genève*, s.l., 1754.

-Anon.: *Déclaration du public au sujet des contestations qui se sont élevées sur la musique*, s.l.n.d., [janvier 1753].

-Diderot, Denis: *Arrêt rendu à l'amphithéâtre de l'Opéra, sur la plainte du milieu du parterre intervenant dans la querelle des deux coins*, s.l.n.d., [janvier 1753].

Au petit prophète de Boehmischbroda, au grand prophète Monet, etc., s.l., 22 février 1754.

Trois chapitres, ou la Vision de la nuit du mardi-gras au mercredi des cendres, s.l.n.d., [6 mars 1753].

-Durey de Noinville, Jacques: *Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique en France, depuis son établissement jusqu'à présent*, seconde édition, Paris, Duchesne, 1757.

-Estève, Pierre, et Morand, Pierre de: *Justification de la musique française. Contre la Querelle qui lui a été faite par un Allemand et un Allobroge*, la Haye, 1754.

-Foliot, Madame: *Ce que l'on doit dire*, s.l.n.d., [février 1753].

-Frédéric II, roi de Prusse: *Lettre au public par sa Magesté le roi de Prusse*, Berlin, Etienne de Bourdeaux, 1753.

Lettre seconde.

Troisième lettre.

-Fréron, Elie-Catherine: [ou Rousselet] *Lettres sur la musique française, en réponse à celle de J.J. Rousseau*, Genève, 1754.

[ou Ozy] *Suite des Lettres sur la musique française en réponse à celle de J.J. Rousseau*, Genève, 1754.

-Grimm, Frédéric-Melehior, baron: *Lettre de M. Grimm sur Omphale, tragédie lyrique, reprise par l'Académie royale de musique le 14 janvier 1752*, s.l., 1752.

Lettre de M. Grimm à M. l'abbé de Raynal, sur les Remarques au sujet de sa Lettre sur Omphale, Paris, 2 avril 1752.

Petit prophète de Boehmischbroda, s.l.n.d., [janvier 1754].

-Holbach, Paul-Henri-Dietrich, baron d': *Lettre à une dame d'un certain âge, sur l'état présent de l'Opéra*, En Arcadie, 1752.

-Jourdan, Jean-Baptiste: *Correcteur des Bouffons à l'écolier de Prague*, Paris, [9 janvier 1753].
Seconde lettre du Correcteur des Bouffons à l'écolier de Prague.

Contenant quelques observations sur l'opéra de Tiron, le Jaloux corrigé, et le Devin du village, s.l., [4 mai 1753].

[ou l'Héritier] *Lettre sur les Bouffons. Lettre critique et historique sur la musique française, la musique italienne, et sur les Bouffons*, s.l.n.d., [janvier 1753].

-La Morlière, chevalier Charles-Jacques-Louis-Auguste Rochette de: *Lettre d'un sage à un homme très respectable et dont il a besoin*, s.l.n.d., [décembre 1753].

-Laugier, abbé Marc-Antoine: *Apologie de la musique française, contre M. Rousseau*, s.l., 1754.

-Marin, François-Louis Marini, dit: *Ce qu'on a dit, ce qu'on a voulu dire. Lettre à Madame Folio*, s.l., 1752.

-Ozy (ou Yzo): *Lettre sur celle de M. J.J. Rousseau, sur la musique*, s.l., 1753.

-Parisot, A.: *Apologie du sublime bon mot, de l'épigramme, de l'ironie, de l'invective, des personnalités, et autres armes employées par les beaux esprits, les inspirés, les prétendus méchants, etc. dans la guerre qui s'est élevée à l'occasion des musiques italienne et française*, Paris, 28 février 1753.

Relation véritable et intéressante du combat des fourches caudines, livré à la place Maubert, au sujet des Bouffons, s.l., 1753.

-Patu, Claude-Pierre, et Portelance, Michel: *Adieux du goût, comédie en un acte eten vers, avec un Divertissement*, Paris, Duchesne, 13 février 1754.

-Pellegrin, abbé Simon-Joseph: *Dissertation sur la musique française et l'italienne*, Amsterdam, E.Tourneisseim, 1754.

-Pidansat de Mairobert, Mathieu-François: *Prophéties du grand prophète Monet*, s.l., 1753.
[ou Voisenon] *Réponse du coin du roi au coin de la reine*, s.l.n.d., [25 janvier 1753].

-Rameau, Jean-Philippe: *Observations sur notre instinct pour la musique, et sur son principe; où les moyens de reconnaître l'un par l'autre, conduisent à pouvoir se rendre raison avec certitude des différents effets de cet Art*, Paris, Prault, Lambert et Duchesne, 1754.

-Raguenet, abbé François: *Paix de l'Opéra, ou parallèle impartial de la musique française et de la musique italienne*, Amsterdam, 1753.

-Robinot, Alexandre-Louis--Bertrand Robineau, *dit de: Lettre d'un parisien. Contenant quelques réflexions sur celle de M. Rousseau*, France, Philantropie, 1754.

-Rochemont, de: *Réflexions d'un patriote sur l'opéra français, et sur l'opéra italien, qui présentent le parallèle du goût des deux nations dans les Beaux-Arts*, Lausanne, 1754.

-Rousseau, Jean-Jacques: *Lettre à M. Grimm au sujet des Remarques ajoutées à sa Lettre sur Omphale*, s.l., 1752.

Lettre d'un symphoniste de l'Académie royale à ses camarades de l'orchestres, s.l.n.d., [novembre 1753].

Lettre sur la musique française, s.l., 1753.

-Rulhière, Claude-Carloman de: *Jugement de l'orchestre de l'Opéra*, s.l.n.d., [janvier 1753].

-Suard: *Lettre écrite de l'autre monde par A.D.F. à M.F.*, s.l.n.d., [janvier 1753].

-Travenol, Louis: *Arrêt du Conseil d'Etat d'Apollon, rendu en faveur de l'orchestre de l'Opéra, contre le nommé J.J. Rousseau, copiste de musique, auteur du Devin du village, et de l'écrit intitulé Lettre sur la musique française, etc.*, sur le Mont Parnasse, de l'Imprimerie Divine, 1753.

Galerie de l'Académie royale de musique en France, depuis son établissement jusqu'à présent, seconde édition, seconde partie, Paris, Duchesne, 1757.

-Villeneuve, Jost de: *Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien*, Naples et Paris, Duchesne et Lambert, 1756.

-V.T.H.S.M.: *Lettre de M.M. du coin du roi, à M.M. du coin de la reine, sur la nouvelle pièce intitulée...La Servante maîtresse*, s.l.n.d., [février 1754].

Sources musicales:

Consultation, à la bibliothèque de l'Opéra Garnier, à la Bibliothèque Nationale de France, à la Bibliothèque d'études rousseauistes du Musée J.J.Rousseau de Montmorency, et à la Biblioteca Livia Simoni du Théâtre de la Scala, à Milan, des originaux ou des fac-similés des partitions ou livrets des opéras créés ou repris lors de la Querelle des Bouffons.

Ouvrages récents:

-Ademollo: *I Primi fasti della musica italiana a Parigi*, Ricordi, 1884.

-Bardez, J.M.: *Les Ecrivains et la musique au XVIIIème siècle*, 3 tomes, reprint Champion-Slatkine, Genève-Paris, 1980.

-Beaussant, Ph.: *Rameau de A à Z*, Paris, Fayard, 1983.

Lully, Paris, Gallimard, 1992.

-Bottacin, A.: *J.Cazotte e la "Querelle des Bouffons"*, Padova, Zielo, 1991.

- Boyer, N.: *La Guerre des Bouffons et la musique française*, Paris, 1945.
- Carlez, J.: *Grimm et la musique de son temps*, Paris, Caen, 1872.
- Cucuel, G.: "Notes sur la Comédie Italienne de 1717 à 1719", in *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft*, p154-166, okt-dez 1913, Leipzig.
- Culcasi: *Gli influssi italiani nell'opera di G.G.Rousseau*, Roma, Società editrice Dante Alighieri, 1907.
- Daval, P.: *La Musique en France au XVIIIème siècle*, Payot, 1961, p.215 à 257.
- Decote, G.: *L'itinéraire de J.Cazotte (1719-1792)*, Genève, Droz, 1984, p57 à 80.
- Della Corte: *L'Opera comica italiana nell' '700*, Bari, Laterza e figli, 1923.
- Didier, B.: *La Musique des Lumières*, PUF, 1985.
- Durand-Sendrail, B.: *La Musique de Diderot*, Kiné
- Folena, G.: *L'Italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983.
- Fubini, E.: *Les Philosophes et la musique*, Paris et Genève, Champion-Slatkine, 1983.
L'Estetica musicale dal Settecento ad oggi, Torino, Einaudi, 1968.
Musica e cultura nel Settecento europeo, Torino, EDT, 1986.
- Giraud, M.: "Quinault et Lully ou l'accord de deux styles", in Marseille, XCV, 1973
- Kintzler, C.: *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991.
 Introduction à *l'Essai sur l'origine des langues*, Paris, G.F., 1993.
- La Laurencie, L.de: *Les Bouffons*, Paris, 1912.
Le Goût musical en France, Paris, 1905; Slatkine reprint 1970.
- Malignon, J.: *Rameau*, Paris, Seuil, 1960.
- Oliver, A.R.: *The Encyclopedists as critics of music*, AMS Press, Inc., New York, 1966.
- Pougin, A.: "Mondonville et la guerre des coins", in *Revue et gazette musicale de Paris*, 27 mai 1860, n°193. 3 juin 1860, n°201. 17juin 1860, n°217.
- Reicheburg, L.: *Contribution à une étude de la Querelle des Bouffons*, (sous-titre: "Guerre de brochures suscitées par le Petit prophète de Grimm et par la Lettre sur la musique française de Rousseau"), University of Pennsylvania, 1937.
- Roche, D.: article "La censure", in *Histoire de l'édition française*, tome II: "Le livre triomphant 1660-1830", ed. Promodis, 1984.

-Starobinski, J.: "La Musica e il sociale in Rousseau", in *L'Europa musicale. Un nuovo Rinascimento: la civiltà dell'ascolto*, a cura di A.L.Bellina e G.Morelli, Firenze, Vallecchi, 1988.

-Villars, F.de: *La Serva Padrona, son apparition à Paris en 1752, son influence, son analyse, Querelle des Bouffons*, Paris, 1863.

Sommaire

Introduction	p.4.
<u>1-La littérature de la Querelle sur l'Opéra</u>	p.7.
A)La guerre de brochures	p.7.
1°) Description de l'insolite "guerre,"à travers les brochures	p.7.
2°) Abondance et variété des brochures	p.11.
3°) Historique de la guerre	p.17.
B)La Critique de la musique: apparition d'un nouveau genre littéraire	p.23.
1°) La critique dans la Querelle, un genre littéraire particulier	p.23.
2°) Analyse des procédés de la critique dans les pamphlets	p.28.
3°) La richesse stylistique des pamphlets	p.32.
C)Un parallèle radical entre opéra italien et opéra français	p.41.
1°) La Querelles des Bouffons, un étrange page dans l'histoire du parallèle	p.41.
2°) Les inévitables débordements de la Querelle	p.44.
3°) La difficile réception des oeuvres, ou l' "art d'écouter"	p.48.
<u>2-Définition d'une nouvelle esthétique littéraire à travers les écrits sur la musique</u>	
A)De l'union des langues et de la musique	p.51.
1°) Des propriétés musicales des langues italienne et française, selon Rousseau	p.51
2°) Réfutation de la thèse rousseauiste dans les pamphlets	p.56.
3°) La mise en musique des langues: de la déclamation au récitatif	p.61.
B)Le souci de cohésion de la Musique et du Poème	p.64.
1°) L'alliance déséquilibrée de la musique et du poème	p.64.

2°) La difficile mise en musique des poèmes: la critique du "contresens"	p.67.
3°) Une collaboration exemplaire du poète et du musicien: Quinault et Lully	p.70.
C) Genre et sujet des livrets en évolution	p.73.
1°) L'étrange opposition du genre tragique au comique bouffon	p.73.
2°) Critique des sujets italiens et français	p.78.
3°) Nécessité d'une évolution du sujet et de la forme musicale de l'opéra, par un savant mélange des styles italien et français	p.83.
<u>3- Dévoilement de préoccupations politiques et philosophiques à travers la critique de l'opéra</u>	p.86.
A) L'enjeu politique exprimé à travers l'opposition radicale des auteurs-acteurs de la Querelle	p.86.
1°) Aspect politique de la Querelle: d'une préférence de goût à une intolérance nationaliste	p.86.
2°) L'affrontement idéologique des deux coins	p.89.
3°) La guerre civile de l'Opéra	p.91.
B) L'enjeu philosophique des écrits de la Querelle: définition d'une nouvelle esthétique	p.93.
1°) Une querelle d'écrivain sur le goût et la mode	p.93.
2°) De l'évolution du jugement esthétique	p.96.
Conclusion	p.98.
Bibliographie	p.100.
Sommaire	p.108.